

UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Belas-Artes



O Design em Portugal, um Tempo e um Modo

A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974



Victor Manuel Marinho de Almeida

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
(Especialidade de Design de Comunicação)

ANEXOS

Índice

Anexo 1	Lista de dados biográficos dos entrevistados	5
Anexo 2.1	Lista de documentos utilizados na análise documental relativa à dimensão “institucionalização”, assim como os critérios que estão subjacentes à sua selecção	9
Anexo 2.2	Lista de documentos utilizados na análise documental relativa à dimensão “profissionalização”, assim como os critérios que estão subjacentes à sua selecção	11
Anexo 2.3	Lista de documentos utilizados na análise documental relativa à dimensão “educação”, assim como os critérios que estão subjacentes à sua selecção	13
Anexo 3.1	<i>LISBOA “cidade triste e alegre”</i>	15
Anexo 3.2	<i>Almanaque</i>	19
Anexo 4.1	As linhas de mobiliário <i>Cortez e Prestígio</i>	23
Anexo 4.2	A linha de mobiliário <i>TL</i>	25
Anexo 5.1	Guião de entrevistas exploratórias	29
Anexo 5.2	Guião de entrevista: caso INII	31
Anexo 5.2.1	Guião de entrevista: caso Longra/Daciano da Costa (1)	35
Anexo 5.2.2	Guião de entrevista: caso Longra/Daciano da Costa (2)	39
Anexo 5.2.3	Guião de entrevista: caso Longra/Daciano da Costa (3)	43
Anexo 5.3	Guião de entrevista: caso criação dos cursos de design na FBAUL	45
Anexo 6.1	Entrevista a Maria Helena Matos	47
Anexo 6.2	Entrevista a António Amaro de Matos	63
Anexo 6.3	Entrevista a José Torres Campos	75
Anexo 6.4	Entrevista a Alda Rosa	89
Anexo 6.5	Entrevista a João Paulo Martins	111
Anexo 6.6	Entrevista a Deodato Martins	127
Anexo 6.7	Entrevista a Abílio Moreira	141
Anexo 6.8	Entrevista a Abílio Pedro	147
Anexo 6.9	Entrevista a José Afonso Matos	149
Anexo 6.10	Entrevista a António Costa	155
Anexo 6.11	Entrevista a Domingos Teixeira	161
Anexo 6.12	Entrevista a Fernando Pinto	169
Anexo 6.13	Entrevista a Luís Goes	175
Anexo 6.14	Entrevista a Maria Otilia Lage	179
Anexo 6.15	Entrevista a Carlos Rocha	187
Anexo 6.16	Entrevista a Jorge Pacheco	199
Anexo 6.17	Entrevista a José Brandão	215
Anexo 6.18	Entrevista a Vítor da Silva	237
Anexo 6.19	Entrevista a José Cândido	249
Anexo 6.20	Entrevista a Rogério Ribeiro	259
Anexo 7.1	Quadro de perguntas para as questões problemáticas	271

Anexo 1

LISTA DE DADOS BIOGRÁFICOS DOS ENTREVISTADOS

Proveniência	Nome e dados curriculares
Instituto Nacional de Investigação Industrial / Núcleos de Design	<i>Maria Helena Matos</i> (n. 1924), Directora do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial e do Núcleo de Arte Industrial. Formada em Escultura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL), revelou uma apetência pelo área do vidro de que a longa colaboração com a Fábrica Escola Irmãos Stephens, na Marinha Grande, constitui prova.
	<i>José de Melo Torres Campos</i> (n. 1933) foi director do INII entre 1969 e 1972. Formado em Engenharia Electrotécnica, teve oportunidade de contactar com o sector têxtil no período em que o INII tentava explicar aos industriais as vantagens da modernização.
	<i>Alda Rosa</i> (n. 1936), funcionária do NAAI e profunda conhecedora da actividade do INII no que respeita ao design. À formação em Pintura (ESBAL) acrescentou o curso de design gráfico tirado na <i>Ravensbourne College of Art and Design</i> , em Londres, na década de 1960.
Secretaria de Estado da Indústria	<i>Rogério Martins</i> (n. 1928) foi Secretário de Estado da Indústria na 1ª fase do Governo presidido por Marcelo Caetano. É engenheiro eletrotécnico de formação.
Fundo de Fomento e Exportação	<i>Amaro de Matos</i> (n. 1933) foi responsável pelo FFE quando o Fundo participava em diversas acções de fomento do design em Portugal e no estrangeiro.
Designers	<i>José Cruz de Carvalho</i> (n. 1930) participou, na qualidade de curador (juntamente com João Constantino), na 1ª Exposição de Design Português, em 1971.
	<i>Luís Carrôlo</i> integrou a Cooperativa PRAXIS quando esta participou na organização e montagem da 2ª Exposição de Design Português, em 1973.
Investigadores	<i>Maria Otília Lage</i> (n. 1948), historiadora de formação, Directora de Serviços de Documentação e Publicações do Instituto Politécnico do Porto e Professora na Universidade do Minho. Desenvolveu uma dissertação de Mestrado sobre a Metalúrgica da Longra “Comunidade e Fábrica na Linha de Fronteira. Tradição, Inovação. Um Caso no Modo Português de Industrialização” (1995).
	<i>João Paulo Martins</i> é arquitecto e trabalhou com Daciano da Costa em diversos projectos. Na qualidade de investigador em design organizou a exposição (FCG) e o livro “Daciano da Costa. Designer”, de 2001.

Metalúrgica da Longra	<i>Abílio Moreira</i> , técnico cronometrista.
	<i>Abílio Pedro</i> , contabilista da Longra desde 1970 (foi para a fábrica em 1966).
	<i>António Costa</i> , chefe do gabinete de cronometristas e de métodos.
	<i>Domingos Teixeira</i> , chefe da secção de cunhos, cortantes e ferramentas.
	<i>Fernando Pinto</i> , chefe da oficina-piloto.
	<i>José António Afonso Matos</i> , técnico da sala de desenho.
	<i>José Afonso Matos</i> , técnico da sala de desenho.
	<i>Luís Goes</i> , chefe da secção de desenho.
	<i>Deodato Martins</i> , filho de Júlio Martins e neto de Américo Martins, fundador da Longra.
Designers	<i>António Garcia</i> (n. 1928) é um designer autodidacta.
	<i>Carlos Rocha</i> (n. 1943) começou o seu percurso profissional na MARCA. Mais tarde funda a Estúdio Técnico de Comunicação Visual (LETRA) à qual viria a juntar a sigla ETP em homenagem ao tio José Rocha.
	<i>Jorge Alves</i> (n. 1952) é licenciado em Design de Equipamento pela ESBAL onde integra, neste momento, o grupo respectivo de docência. Em 2003 apresentou a tese de doutoramento com o seguinte título: “Contributos para o estudo da prática do design industrial no contexto do desenvolvimento em Portugal.”
	<i>Jorge Pacheco</i> (n. 1941) é licenciado em Design Tridimensional pela <i>Ravensbourne College of Art and Design</i> de Londres. Depois de 1976 foi assistente no Curso de Design de Equipamento da ESBAL e, mais tarde, convidado por Daciano da Costa para leccionar na FAUTL.
	<i>José Brandão</i> (n. 1944) é licenciado em Design Gráfico (1970) pela <i>Ravensbourne College of Art and Design</i> de Londres. Foi professor do Curso de Design de Comunicação na ESBAL/ FBAUL donde saiu para a FAUTL.
	<i>José Santa-Bárbara</i> (n. 1934) é escultor de formação. Durante várias décadas foi responsável pela secção de design da CP – Comboios de Portugal –, onde projectou, além de outros objectos, o logótipo e algumas composições ferroviárias ainda em circulação.
	<i>Miguel Arruda</i> (n. 1943), escultor e arquitecto de formação, é Professor Catedrático do Curso de Design de Equipamento da FBAUL.

Robin Fior (n. 1935) estudou Inglês na Universidade de Oxford. O seu envolvimento nas causas de esquerda levou-o à tipografia. Em 1955, integrou as aulas nocturnas de tipografia de Edward Wright na *Central School of Arts and Crafts*, mas é, sobretudo, um designer auto-didacta. Em 1960, foi para a Suíça para se familiarizar com o design suíço, fazendo uso dessa tipografia modernista de cartazes na *Campaign for Nuclear Disarmament Comitee of 100*. Projectou o semanário *Peace News*, tornou-se editor artístico da Pluto Press e um dos signatários, em 1964, do primeiro manifesto *First Things First* da autoria de Ken Garland.

Em 1972, Fior mudou-se para Lisboa, convidado pela cooperativa PRAXIS para “formar” os seus colaboradores. A sugestão partiu de Alda Rosa. Acabou por ficar cá a viver permanentemente. Produziu propaganda política durante o período revolucionário português (1974-1975). Foi membro fundador da Associação Portuguesa de Design, e colaborou na criação do Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co), onde leccionou durante alguns anos. (Cf. POYNOR, Rick (ed.) (2004), *Communicate: Independent British Graphic Design since the Sixties*, Yale University Press)

Vítor Manaças (n. 1934) foi professor de **Projecto e de Teoria e História do Design** na ESBAL e na FBAUL. Em 2006 apresentou uma tese de doutoramento com o título de “Percurso do design em Portugal”.

Vítor da Silva (n. 1932) foi professor na Escola de Artes Decorativas António Arroio, em Lisboa. Desenvolveu intensa actividade nas áreas do design gráfico e do design tipográfico.

Cursos de Design na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

José Cândido (n. 1932) é pintor de formação. Até 1996 coordenou o Curso de Design de Comunicação na ESBAL e na FBAUL onde foi professor do 5º ano.

Rogério Ribeiro (1930-2008) era pintor de formação. Desde a implantação dos cursos de design na ESBAL, processo que integrou, foi o coordenador do Curso de Design de Equipamento da referida escola.

Anexo 2.1

LISTA DE DOCUMENTOS UTILIZADOS NA ANÁLISE DOCUMENTAL RELATIVA À DIMENSÃO “INSTITUCIONALIZAÇÃO”, ASSIM COMO OS CRITÉRIOS QUE ESTÃO SUBJACENTES À SUA SELECÇÃO

- 1) “Necessita o país de preparar técnicos actualizados para os problemas da vida moderna – uma troca de impressões com o Eng. Magalhães Ramalho sobre o Instituto Nacional de Investigação Industrial”, em *Diário da Manhã*, de 14 de Dezembro de 1959, Lisboa.
Trata-se de uma entrevista realizada ao primeiro director do INII no momento em que o Instituto iniciava as suas funções. Estamos na presença de um discurso institucional e, simultaneamente institucionalizado, onde são detectados os traços do poder regulador do Estado Novo.
- 2) _____, “Tema para uma campanha – A estética industrial”, em *Indústria Portuguesa*, Ano 37, Nº 431, Janeiro de 1964, AIP, Lisboa.
Maria Helena Matos, directora do NAAI e do NDI, no INII, publicou durante a década de 1960 vários textos em jornais e em revistas das profissões. Escolhemos um grupo de três textos publicado no jornal Diário de Lisboa e outro publicado na revista da AIP – Indústria Portuguesa. Os artigos do jornal revelam uma primeira visão institucional da “estética industrial”. Confrontá-la-emos com aquela que é veiculada no texto publicado na Indústria Portuguesa.
- 3) Selecção de alguns textos das conferências da 1ª Quinzena de Estética Industrial, INII/NAAI, Junho de 1965:
VIENOT, Henri, “Rentabilidade do industrial design”. *Nesta comunicação, Vienot, na altura director da revista Design Industrie e vice-presidente do Institut d’Esthétique Industrielle de Paris, procurou apresentar o campo conceptual relativo a uma nova prática projectual e às suas relações com a sociedade. O papel do designer na indústria constituiu-se como um ponto forte da sua lição.*
ASTI, Sérgio, “A problemática do design”. *Esta comunicação reflecte o pensamento do design italiano. Asti foi professor na Escola Politécnica de Milão e um proeminente designer. Temos oportunidade de verificar que, na sua acepção, o design era uma “actividade integrativa” dos aspectos sociais, tecnológicos, políticos e educativos.*
Estes textos, posteriormente policopiados e distribuídos, constituíram-se como um acervo importante na discussão e sedimentação do campo conceptual ligado ao design.
- 4) MATOS, Maria Helena, “A estética industrial e o turismo – 1, 2 e conclusão”, artigos publicados na secção “Tribuna Livre” do *Diário de Lisboa*, em 27, 28 e 30 de Dezembro de 1965.
- 5) MALDONADO, Tomás, “A nova função do industrial design”, em *Binário*, Nº 110, Novembro de 1967, Lisboa.
Trata-se de um texto com a assinatura de uma figura relevante na área do design

industrial. Por isso tende a ser visto como um statement do design. Além disso, o facto de ser publicado numa revista de referência para arquitectos, designers e outros profissionais da área do desenho urbano, confere-lhe uma projecção digna de relevo no panorama nacional.

- 6) SEIXAS, Fernando (1970), “A experiência de uma empresa portuguesa no domínio do design industrial”, em *Conferências proferidas durante o Colóquio Sobre Design Industrial*, realizado em 1971, pp. 29-38. Texto também publicado em livros e revistas, desde 1973, com o título de “Indústria e Design”.

Texto assinado por um industrial português com um vasto conhecimento da problemática do design em Portugal. Desconhecemos a existência de outros textos com estas características. O texto é escolhido, também por nos facultar um olhar em perspectiva da relação de um industrial (Fernando Seixas) com um designer (Daciano da Costa).

- 7) Dois textos dos catálogos da I e II Exposições de Design Português, de 1971 e 1973 respectivamente, INII, Lisboa e Porto.

GEORGE, Frederico, “Introdução”, em *Catálogo da I Exposição de Design Português*, pp. 9-11, 1971.

Foi escolhido por ser o único texto do catálogo da I Exposição (à excepção da abertura de Torres Campos) e por ser assinado por uma pessoa que deu início, no seu atelier e nas suas aulas, à problemática do design. Além disso, o texto de Frederico George elabora uma síntese da natureza da actividade do design.

PORTAS, Nuno, “Duas ou três considerações «pessimistas» sobre o designer e os seus produtos” em *Catálogo da II Exposição de Design Português*, pp. 14-17, 1973.

De todos os textos que lemos publicados em Portugal e escritos por portugueses neste período (que não são todos os textos que existem) este é aquele que melhor estrutura um pensamento em design. Por isso, e por ter sido escrito na fase final do período determinado para esta investigação, constitui uma peça fundamental para análise discursiva.

Anexo 2.2

LISTA DE DOCUMENTOS UTILIZADOS NA ANÁLISE DOCUMENTAL RELATIVA À DIMENSÃO “PROFISSIONALIZAÇÃO”, ASSIM COMO OS CRITÉRIOS QUE ESTÃO SUBJACENTES À SUA SELECÇÃO

- 1) Entrevista a Daciano da Costa, em *Arquitectura*, Nº 129, de Abril de 1974, pp. 4-11.

Escolhemos esta entrevista por ter sido realizada a um profissional reconhecido e por fazer um “estado da arte” do design desenvolvido em Portugal até 1974. Além disso, ao longo da entrevista nota-se um certo “mal-estar” no design que Daciano da Costa atribui a deficiências no processo de institucionalização e ao amadorismo dos empresários portugueses, assim como, ao atraso na abertura de cursos de design na Universidade.

- 2) Os textos que integram o livro AA.VV(1989), *Falando do Ofício*, SOCTIP, Lisboa. *A escolha recai sobre o conjunto de depoimentos escritos na primeira pessoa por Thomaz de Mello, Fernando de Azevedo, Victor Palla, Lima de Freitas, Octávio Clérigo e Sebastião Rodrigues. É um grupo heterogéneo no modo de fazer, mas onde se reconhecem uma homogeneidade nas formas de pensar o design gráfico ou as artes gráficas, como lhe chamavam.*

Anexo 2.3

LISTA DE DOCUMENTOS UTILIZADOS NA ANÁLISE DOCUMENTAL RELATIVA À DIMENSÃO “EDUCAÇÃO”, ASSIM COMO OS CRITÉRIOS QUE ESTÃO SUBJACENTES À SUA SELECÇÃO

- 1) [s.n.], “Escola Superior de Belas-Artes – Boletim 1974: Para uma nova escola”, Lisboa, 1974.
Este documento é uma reflexão interna (ESBAL) sobre a necessidade de mudança no ensino superior artístico. Desse contexto emerge a abertura dos cursos de design, pensados, inicialmente, para integrarem um possível Instituto Superior de Ensino Artístico.
- 2) RAFAEL, Sónia, “Entrevista ao professor Rocha de Sousa”, em *Sociodinâmica da emergência de um curso superior: o estudo de caso do curso de Design de Comunicação da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa*, Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Comunicação, ISCTE, 2006.
Escolhemos esta entrevista porque não foi possível efectuarmos uma a Rocha de Sousa. Apesar de não haver nenhuma correspondência de objectivos entre o guião desta entrevista e aqueles que pretendíamos aplicar caso a entrevista fosse concedida, há dados que esclarecem alguns temas da problemática em análise.

Anexo 3.1

LISBOA “cidade triste e alegre”

PUBLICAÇÃO: [Lisboa]

Costa Martins; Victor Palla, [1959]

DESCR. FÍSIC: XI, 152, [22] p. : il. ; 30 cm

NOTAS: Ed. dos autores. Obra impressa em cartolina *off-set* de 160 gr., em folhas soltas [fascículos].

Contém 18 páginas de índice/notas.

FOTOGRAFIAS: Costa Martins e Victor Palla

POEMAS: Eugénio de Andrade, António Botto, Álvaro de Campos, Orlando da Costa, José Gomes Ferreira, Sebastião da Gama, David Mourão-Ferreira, Sidónio Muralha, Almada Negreiros, Alexandre O'Neill, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Armindo Rodrigues, Mário de Sá-Carneiro, D. Sancho I, Jorge de Sena, Alberto de Serpa, Cesário Verde, Gil Vicente.

Passaram 50 anos sobre a edição única de LISBOA “cidade triste e alegre”. Na época pouco se disse sobre este livro. Apenas a revista de cinema *Imagem* dedicou num dos seus números, em 1960, uma crítica assinada por José Borrêgo. Os livros de fotografia são [eram] pouco prestigiados porque se tratam de compilações de imagens de imagens, como dizia Susan Sontag. Não é este o caso. A Biblioteca de Paris considerou-o um dos livros esquecidos do milénio passado.

LISBOA “cidade triste e alegre” conta-nos as histórias da cidade numa deambulação frenética impossível de apreender fora do contexto da edição gráfica. O livro foi editado em 7 fascículos mensais para que os custos fossem suportados através de assinaturas e, também, para que pudessem ser adquiridos mais facilmente pelos leitores. Esta era uma prática corrente na altura.

Victor Palla e Costa Martins eram personagens sombrios, como a cidade o era na altura — leia-se “Angústia para o Jantar” de Sttau Monteiro —, e desenvolvem este projecto de mapeamento fotográfico da cidade tendo por referência os costumes [bairristas] da classe operária. As fotografias, captadas de forma voluntariosa num registo de cerca de 6000 imagens, revelam “o espírito ordinário, do quotidiano, das pessoas a serem elas próprias (e não transformadas pelo excepcional)”¹.

A edição fotográfica, enquanto área de projecto, chegou a Victor Palla através do Curso de Publicação e Produção de Livros que tirou no *Arts Council of England*, em 1952, e cuja estada em Londres terá proporcionado o contacto com o cinema, com a possibilidade de ver filmes. Por sua vez, Costa Martins, depois do curso de arquitectura (1948) começou a trabalhar no Ministério das Obras Públicas como projectista. Simultaneamente dedicava-se à fotografia. O livro está repleto de citações cinematográficas e fotográficas, desde o conceito de “montagem” de Fellini nas páginas 68 e 69, assim como a liberdade de Robert Flaherty; a recusa da tecnologia em Jean Renoir — “todos os refinamentos técnicos me desencorajam” —; a

1 Pedro Miguel Frade no texto de apresentação da exposição “Victor Palla, lisboa”, FCG, 1992, p.5.

montagem de Carl Dreyer em “A Paixão de Joana d’Arc” sugeridas nas páginas 75-76; as referências à *candid camera* de “*Naked City*” de Weegee, na página 142; e até a polémica independência de Elia Kazan está presente nas páginas 150, 151 e 152.

As afinidades com o neo-realismo italiano estão visíveis quer na linguagem fotográfica e roto-gráfica utilizadas, quer na composição/montagem no plano da folha de papel, procurando os autores regressar ao naturalismo mais documental, como afirmam no livro.

A maioria dos poemas foi escolhida posteriormente, à medida que era feita a selecção de imagens, havendo, no entanto, a excepção das páginas 116 e 117 onde a dupla Palla/Martins partiu do poema de Mourão-Ferreira para realizarem as fotografias. Outro pormenor importante é a obsessão pelos relatos técnicos colocada no Índice: “tornando-os uma realidade específica e, ao mesmo tempo, uma realidade que querem desprezar².”

Ao longo do livro sentimos a influência de Henri Cartier-Bresson e do “momento decisivo” e de Robert Frank no modo de realizar o ensaio sociológico do tema, assim como a experiência gráfica da edição que se sugere como alternativa ao cinema (ensaio foto+gráfico). Esta ideia torna-se mais presente nas duas exposições efectuadas na galeria do Diário de Notícias, em Lisboa, e na Livraria Divulgação, no Porto.

Para os autores, tal como Richard Avedon afirmava, o que lhes interessava era “o povo, as pessoas, nunca – ou quase nunca – as ideias.” Quando vemos LISBOA “cidade triste e alegre” o que sobressai é a silhueta dos gatos vadios de Sebastião Rodrigues.

2 Victor Almeida, “Victor Palla: Um caso português”, FBAUL, 2001.

Reprodução da capa de
LISBOA “cidade triste e alegre” de
Costa Martins e Victor Palla



Anexo 3.2

Almanaque

O universo do ‘capismo’, da edição de livros e de revistas, constitui-se como uma janela de oportunidade para artistas e designers que, nos anos de 1950 e 1960, em resultado da saída de muitos deles para o estrangeiro, souberam aproveitar. Sobressaem as acções de alguns editores, poucos, como Joaquim Figueiredo Magalhães da Ulisseia que, além de marcarem o panorama editorial com a qualidade gráfica dos livros, ajudaram a divulgar outras leituras, como é o caso exemplar da edição em português do “On The Road” de Jack Kerouac, editado em 1960 (1957, em Nova Iorque).

Nesta altura Figueiredo Magalhães decide publicar a revista Almanaque. A direcção de José Cardoso Pires era apoiada por Luís de Sttau Monteiro, a que se juntavam José Cutileiro, Augusto Abelaira, Alexandre O’Neill e Baptista-Bastos. Na revista apareciam as intervenções de outros colaboradores, como Vasco Pulido Valente, Sophia de Mello Breyner e António Gedeão, além dos contributos fotográficos de António Sena e de Eduardo Gageiro e os ensaios gráficos de Sebastião Rodrigues e de João Abel Manta (últimos quatro números).

O programa da revista estava orientado para uma estrutura característica dos almanaques e estrutura-se com os seguintes artigos e secções: «Calendário Mensal» em grelha de 3 colunas sem margens; «Efemérides» do mês em texto de 2 colunas com ilustrações; «A Mulher do mês» com o mesmo arranjo gráfico; de seguida vem um artigo de cunho religioso (!?) com várias páginas «Flos Sanctorum», filme do mês, previsões astrológicas, etc.; assim como artigos de interesse cultural que, através da sátira dos poemas e do sarcasmo da prosa, expunham a situação portuguesa.

Separadores de várias páginas com poemas ou excertos de contos publicados ou a publicar. Por exemplo, no 1º número sai o poema de Alexandre O’Neill “Sigamos o Cherne!” (Depois de ver o filme «O Mundo do Silêncio» de Yves Costeau) do livro «No Reino da Dinamarca»; «Actualidades» com imagens organizadas como se se tratasse de um álbum fotográfico com legendas. Algumas aparecem destacadas em bicromia; «Os Destinos do Mês» com as secções de Astrologia, de Quirologia, de Morfo-Fisionomia, de Caça, de Pesca, de Floricultura e o Antiquarium, apresentadas em 2 colunas de texto e imagem; «Um animal por mês» antecede a «Divulgação Científica» tudo com as mesmas características de paginação, ou seja, texto e imagem sobre grelha de 2 colunas. Aqui e ali vão aparecendo inserções de publicidade, a meia-página ou página inteira, mas sempre integradas no perfil gráfico da revista. Assim como os excertos de textos literários (editados ou a editar pela Ulisseia). Há textos históricos que por vezes vão entremeando a revista.

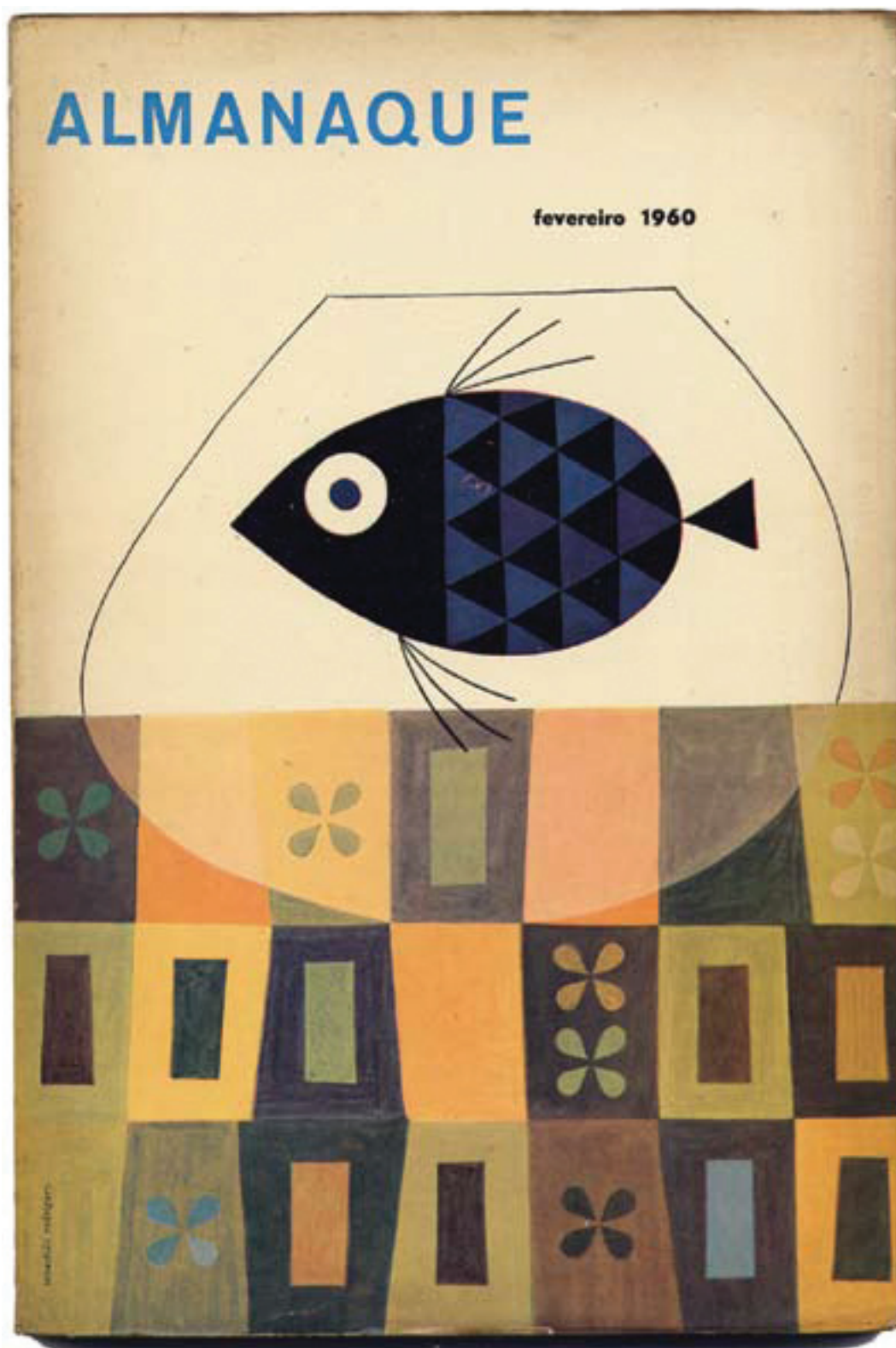
Uma rubrica muito curiosa é «Um Filme por mês» onde Sebastião Rodrigues explora uma narrativa visual do tipo «fotonovela» com cenas do filme escolhido. É apresentado sob a forma de tiras de imagem com legendas. E a palavra «Fim» a terminar como no cinema! Há «O Conto do mês», que no nº 1 é de Urbano Tavares Rodrigues com o título sugestivo de «Dois Burgueses e um Cadáver». E «O Livro do mês» e as «Publicações Recentes» editadas pela Ulisseia. «No Reino de Pacheco» Luís Sttau Monteiro e Alexandre O’Neill exploram o lado satírico da

nossa cultura (é de referir que, nesta fase, a maioria dos textos não vêm assinados, supõe-se que por questões de sobrevivência do projecto).

Há artigos e páginas mais diletantes e descontraídas como «Os Três Amores da BB», «cartoons», «Saber Inútil», «O Livro do mês», «Leia, Medite e Responda», «O Jogo da Canasta», «Ilusionismo», «O Jogo do Minotauro», tudo isto sempre integrado no perfil gráfico da restante revista, ou seja, o texto e as imagens dispostas numa grelha de 2 colunas. Seguem-se artigos sobre vários géneros musicais, desde o «rock'n roll» até à música clássica, entremeados com páginas lúdicas como por exemplo, «O Crime ao Alcance de Todos» (Outubro, 1959, p.176). No fim de tudo segue-se uma pré-publicação de um texto com várias páginas. Com uma dinâmica editorial em redor da revista caracterizada por um espírito contra-cultural detectável na postura dos autores, "... de manhã [jam] diluir o álcool da véspera e, no fim da tarde, se encontravam, como num café, para pôr em dia os boatos e as conspirações correntes" (Valente, 1990), e que transbordava para o interior da revista através da variedade de situações que vão desde as páginas de cultura vernacular até às da designada "alta" cultura.

Sebastião confere a este caldo cultural um rigor gráfico – as capas são exemplares – fruto do tempo passado nas oficinas da Casa Portuguesa no contacto com a composição manual e com a impressão, em tarefas mensalmente rotinadas, e que se constituem como uma aprendizagem nas áreas da composição e da impressão.

Reprodução da capa de Almanaque com orientação gráfica de Sebastião Rodrigues



Anexo 4.1

As linhas de mobiliário Cortez e Prestígio

As linhas “Prestígio” e “Cortez”, projectadas por Daciano da Costa em 1962, vêm encontrar um mercado carenciado de mobiliário de escritório moderno o que fez com que “todos os prescritores [adoptassem] aqueles modelos que são aquilo que eles queriam. A ideia de ligeireza, de leveza, de conforto com materiais modernos, de um certo requinte, dos contrastes formais...”³ correspondia a uma aspiração cultural de uma sociedade que estava a mudar os seus hábitos. Além disso, a “Cortez”, correspondia ao arquétipo de mobiliário que democratizava os espaços de escritório, ou seja, “tratava a secretária de um escriturário com a mesma elegância de uma secretária direcional” (Ferrão, 2006: 34). As inserções publicitárias diziam que era “uma linha de mobiliário para escritório moderno e funcional para proporcionar um ambiente de trabalho harmonioso e confortável.”



Enquanto a linha “Prestígio” é o resultado de parcerias técnicas com as empresas estrangeiras de mobiliário, sobretudo a Hille e a cadeira Armchair (1951) de Robin Day, a pesquisa formal da linha “Cortez” foi no sentido de conferir originalidade ao mobiliário projectado. Daciano procurou que o projecto correspondesse à necessidade de equipar um ambiente de escritório depurado onde os vários elementos formais se pautassem pela leveza e, simultaneamente, fossem resistentes à utilização intensiva. A conjugação de resistência mecânica com ausência de massa (Martins, 2001) era obtida através de “pés e apoios verticais recolhidos em relação aos restantes componentes; os blocos de gavetas estavam suspensos dos tampos

3 Entrevista a João Paulo Martins.

por delicados elementos lineares.” (Idem: 252) Os apoios no solo, em estruturas do tipo “pé de galinha”, eram pontuais, o que, acrescido o facto de não haver componentes assentes no chão, acentuava o sentido geral de um conjunto leve. Este tronco era rematado com painéis laterais e um tampo que o designer disponibilizou em várias referências de acordo com as características do utilizador. Podiam ser revestidos em madeira de pau-santo (jacarandá) ou teca, ou ainda, em pele e pergamóide, de acordo com a produção artesanal e com gosto tradicional (Art Déco) que perdurava.



Anexo 4.2

A linha de mobiliário TL

O sucesso comercial da linha “Cortez” e da série “Prestígio” abrem o caminho à “TL” (1964-1965), um sistema de assentos e mesas para salas de espera, cujos componentes modulavam os espaços através das combinações que a variedade de modelos permitia. Enquanto as linhas anteriores se destinavam ao espaço de trabalho, a “TL” confere aos espaços reservados ao público uma modernidade sem precedentes. Isso reflecte um avanço no trabalho de Daciano da Costa na medida que, através das possibilidades ortogonais do desenho, o designer desenvolve um sistema de geometria variável de acordo com as soluções pretendidas. Nesse contexto há um regresso à Bauhaus e aos seus princípios racionalistas, mas aquilo que é determinante no pensamento de Daciano da Costa é a preocupação em desenvolver um projecto integrado na arquitectura e que a dotasse de melhor habitabilidade.



Anexo 5.1

GUIÃO DE ENTREVISTAS EXPLORATÓRIAS

Nome:

Contacto:

Local da entrevista:

Duração prevista:

Introdução: Estou a fazer um doutoramento em Design de Comunicação sobre o percurso de institucionalização do design em Portugal, de 1959 a 1974.

- Tem consciência de que participou no processo de institucionalização do design em Portugal?
- Gostava que me falasse dessas actividades...

A - O ambiente/enquadramento social e económico do país na década de sessenta.

O país, a partir dos anos cinquenta, vivia um tempo de mudança. O design português foi apanhado nessa onda e envolveu-se na maré da modernidade portuguesa que entretanto se tinha iniciado e incrementado através de reformas estruturais na economia portuguesa. Internamente, os I, II e III Planos de Fomento Nacional assumiram particular ênfase e, externamente, a adesão à EFTA em Dezembro de 1959, em consequência da necessidade de encontrar um mercado alternativo à criação do Mercado Comum europeu (Comunidade Económica Europeia) por parte de alguns países, dá o derradeiro impulso no sentido da alteração do paradigma económico e social.

Na década de 50, apesar de haver sinais de mudança, o país estava muito atrasado, em todos os aspectos, em relação aos países industrializados.

Em que medida o atraso estrutural do país afectou o seu perfil sócio-profissional dos designers portugueses?

O que o levou a ser designer?

Lembra-se dos anos sessenta? Como se caracterizava o seu ambiente familiar e escolar?

O que mais o interessava na altura?

Nesse período tinha alguma actividade cívica?

O país nesse período tinha níveis de analfabetismo muito elevados havendo uma discrepância muito acentuada entre o litoral mais desenvolvido e o interior sub-desenvolvido.

Em que medida a origem geográfica dos designers afectou o seu perfil sócio-profissional?

Costumava vir a Lisboa? Onde passavam as férias?

Costumava passear pelo país? O que mais o entusiasmava?

A ideia que construía do país na escola e em casa correspondia àquela que observava nessas viagens?

Em que medida o empenhamento político dos designers influenciou na participação dos mesmos na prática e institucionalização do design?

No início da década de 60 do século XX emerge a profissão de designer.

Quando começa a ouvir falar em design?

Onde e como tomou contacto com a profissão?

Se foi num atelier, em qual? Porque escolheu esse atelier? No seu caso pessoal como se processou a aprendizagem do design?

Quem eram os clientes do atelier? Havia, na altura, uma noção de classe entre os designers?

Como se organizava o atelier? E a relação dos designers com outros profissionais do atelier, como se desenhava?

Quando se deslocava às fábricas ou às tipografias como era a relação com os operários e com os tipógrafos, por exemplo? Era respeitado enquanto profissional?

A indústria em Portugal à entrada da década de 60 do século XX dependia da manufactura, da mão-de-obra barata e da utilização intensiva de matéria-prima nacional.

A exemplo do que acontecia nos países desenvolvidos, há em Portugal um despertar para a necessidade de incorporar o design na indústria. As circunstâncias fizeram com que o design enquanto actividade projectual tenha aparecido primeiro nos ateliers de arquitectura e artes decorativas e, alguns anos depois, enquanto problemática, no ensino superior.

A relação do design com a indústria acelerou o processo de institucionalização do design em Portugal?

Que ideia tinha do estado de desenvolvimento do país no final da década de 50 e início da década de 60 do século XX?

Como caracteriza a indústria portuguesa nesse período?

Em traços gerais o que contribuía para esse estado?

Quando começa a ouvir falar na necessidade de modernizar a indústria portuguesa?

Na sua perspectiva o que era necessário fazer e não foi feito?

Como é que os industriais viam os designers? Quais as razões?

A indústria estava preparada para lidar com o design?

Como reagiram os industriais? Lembra-se de algum caso concreto onde o casamento indústria/design tivesse resultado de acordo com as expectativas?

Como é que os industriais incorporavam o design nos seus produtos?

Com a queda do regime fascista há ou não continuidade no campo do design apesar de haver uma ruptura grande na sociedade portuguesa?

Em 1974 que consciência havia da actividade do designer?

Era uma actividade reconhecida e identificada como sendo fundamental para a modernização do país?

O que significava ser designer?

Qual a responsabilidade social do designer?

B - A Institucionalização do design em Portugal

A institucionalização do design em Portugal foi um processo sistémico com múltiplas dimensões e com variados actores. Apesar do papel do Núcleo de Design do INII ser reconhecido por todos como fundamental nesse processo, ocorrem noutras dimensões a actividade profissional dos designers e a dinâmica que daí subjaz e, também, a actividade de ensino do design iniciada, de uma forma sistemática, em 1969.

A institucionalização do design está ligada ao programa desenvolvimentista do Estado Novo que começa a institucionalizar o design através da sua ligação ao sector industrial. Para o efeito é criado em 1959 o INII - Instituto Nacional de Investigação Industrial.

Ouviu falar no INII — Instituto Nacional de Investigação Industrial?

Em caso afirmativo, como o via? Tinha conhecimento das actividades do INII? Lembra-se de alguma em que tenha participado?

Porque houve necessidade de encontrar um organismo que “levasse” ou “ajudasse a levar” o design aos industriais?

Das actividades do INII relacionadas com o design qual foi a mais eficaz junto de público e dos industriais?

Participou na Quinzena de Estética Industrial, em 1965?

Participou noutras actividades institucionalizadas, por exemplo, exposições, seminários, cursos, etc.

Até que ponto o facto do Estado, através do INII, cumprir quase em exclusivo a formação na área do design não terá contribuído para determinados desencontros no programa de institucionalização do design em Portugal?

As exposições de design português foram iniciativas de alguma projecção interna.

Até que ponto representaram um ciclo de actividade industrial com significado para a institucionalização do design português?

C - O ensino do design.

Apesar do ensino do design ter começado de forma informal em alguns ateliers de arquitectura, nomeadamente, no de Frederico George, a sua oficialização/institucionalização só aconteceu em 1969 com a abertura do IADE, em Lisboa. E mesmo nessa altura a conviver despudoradamente com as artes decorativas. Por sua vez, o curso pós-laboral na SNBA constitui o primeiro encontro com o ensino do design em Portugal e foi, a par de algumas graduações feitas no estrangeiro financiadas pela FCG, responsável pela formação dos primeiros designers portugueses.

Porque o auto-didactismo e a formação em arquitectura e artes plásticas bastavam para resolver os problemas que se colocavam? Por que o design era uma sub-actividade dos arquitectos e artistas plásticos?

Uma das questões que podemos colocar é por que o Estado Novo não optou por institucionalizar o design apoiando a abertura de um curso superior de design?

Porque é que o ensino estava desfasado da prática e da institucionalização do design em Portugal?

Como interpreta esta situação?

Finalização: - Há algo mais que queira referir? A sua opinião sobre a entrevista?

Indagar da disponibilidade do entrevistado saber de outras pessoas cuja opinião seja relevante para este estudo.

- Dados biográficos: idade, profissão, habilitações, naturalidade, percurso artístico...

- Contexto situacional: informações sobre o decurso da entrevista/relação entrevistado/entrevistador.

Anexo 5.2

GUIÃO DE ENTREVISTA: CASO INII

Caso “INII”: Entrevista a elementos de ligação institucional (dirigentes/planeadores/ formadores/designers/artistas)

Nome:

Local:

Duração prevista:

Sinopse: Caso constituído pelo grupo de pessoas que no período a que se refere o estudo (1959-1974) tinham ligações institucionais com o Núcleo de Design do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII).

Introdução: Estou a fazer um doutoramento em Belas-Artes sobre o percurso de institucionalização do design em Portugal, de 1959 a 1974.

- Tem consciência de que participou no processo de institucionalização do design em Portugal através das acções do Núcleo de Design Industrial do INII?
- Gostava que me falasse dessas actividades...

A - A Institucionalização do design em Portugal

A institucionalização do design em Portugal foi um processo sistémico com múltiplas dimensões e com variados actores. Apesar do papel do Núcleo de Design do INII ser reconhecido por todos como fundamental nesse processo, ocorrem noutras dimensões a actividade profissional dos designers e a dinâmica que daí subjaz e, também, a actividade de ensino do design iniciada, de uma forma sistemática, em 1969. Em Portugal demorou a haver uma formação académica na área do design - a primeira foi no ensino particular - IADE. (Seria porque o auto-didactismo e a formação em arquitectura e artes plásticas bastavam para resolver os problemas que se colocavam?)

Procurar saber qual era a percepção que tinha da realidade do design português.

Procurar saber como se interessou pelo design.

- Quando começa a ter contacto com essa nova disciplina a que chamavam “design”? Apesar do Estado reconhecer a importância do design, este foi durante muito tempo entendido como uma estética, como uma dimensão particular, chegando inclusivamente a designar-se por *estética industrial*.
- Como e quando se apercebeu que o seu futuro profissional passava pelo design?
- Em que atelier ou empresa estagiou? E com quem? Lembra-se de outros colegas na mesma situação?
- Em meados dos anos 60, em Portugal, não se falava de Design, mas sim de *Estética Industrial*. Isto não lhe parecia uma tentativa para isolar o design industrial da arquitectura e das artes gráficas? Ou era uma discussão inócua?
- Como explica que à medida que avançamos na institucionalização do design e já próximo das duas Exposições de Design, a designação *Estética Industrial* começa a cair em desuso?

- Qual era a realidade empresarial em Portugal neste período? Havia consciência da necessidade de sistematizar a produção, ou seja, de introduzir o design na fábrica?
- Quais os casos mais significativos no panorama nacional?

B - A actividade geral do Núcleo de Design do INII

O INII inicia a sua actividade em 1959 tendo como objectivo ajudar a indústria portuguesa a modernizar-se.

Procurar saber qual o seu envolvimento nas acções do Núcleo de Design do INII.

- Quais eram os objectivos do Núcleo de Design Industrial do INII?
- Como foram implementados esses objectivos? Como se desenvolviam as acções Núcleo de Design do INII?
- Houve adesão dos industriais? E de outros sectores?
- Como eram formadas as equipas do Núcleo de Design do INII?
- Qual a formação base dos seus elementos?

Noto que muitos têm formação em Pintura e Escultura e com interesses na área do design gráfico. Alguns dos elementos do Núcleo de Design tiveram formação no estrangeiro, nomeadamente em Inglaterra.

- Como explica que o Núcleo de Design Industrial tivesse nas suas fileiras mais técnicos com aptências para o design gráfico do que para o industrial? Como era feito o recrutamento do pessoal? Não havia interesse em ter um técnico com formação em design industrial?

Procurar saber como é que o Núcleo de Design Industrial lidava com o facto de alguns elementos trazerem do exterior algumas ideias e percepções diferentes da integração do design e do designer nas empresas e na sociedade.

- Como e quando entrou no INII? O que lhe pediram para fazer?
- Como foi o seu envolvimento nas acções do Núcleo de Design do INII? Achava-se preparado(a) para essa missão?
- Havia espaço para introduzir mudanças?
- Como é que a direcção do Núcleo olhava para o seu trabalho? E com se relacionava com os dirigentes? E com os colegas?

C - As duas Exposições de Design Português organizadas pelo Núcleo de Design do INII

O Núcleo de Design do INII organizou a I e II Exposição de Design Português, em 1971 e 1973 respectivamente. As duas exposições desenvolvem-se sob o mesmo paradigma mas em contextos nacionais e internacionais ligeiramente diferentes.

Procurar saber quais as expectativas do Núcleo de Design em relação às duas exposições.

Procurar saber quais as expectativas dos designers visto que também esteve representada.

- Quais os objectivos de cada uma das exposições? E os resultados finais?
- O que mudou entretanto no design português? (Procurar saber se se mantinha a posição institucional do Núcleo de Design do INII em relação ao design português ou, caso contrário, já havia mudanças de paradigma)
- Nessa altura o que pensavam as outras instituições? E os industriais?
- Como se desenrolava a relação dos designers entre si, com os industriais, com os poderes públicos, com a sociedade civil, etc.?

Finalização: - Há algo mais que queira referir? A sua opinião sobre a entrevista?

Indagar da disponibilidade do(a) entrevistado(a) saber de outras pessoas cuja opinião seja relevante para este estudo.

- Dados biográficos: idade, profissão, habilitações, naturalidade, percurso artístico...
- Contexto situacional: informações sobre o decurso da entrevista/relação entrevistada-entrevistador.

Anexo 5.2.1

GUIÃO DE ENTREVISTA: CASO LONGRA/DACIANO DA COSTA (1)

Caso “Longra//Daciano da Costa”: Entrevista a especialista em História do Design Português.

Nome:

Local:

Contacto:

Duração prevista:

Sinopse: Caso constituído pelo actividade desenvolvida por Daciano da Costa na Metalúrgica da Longra desde 1962 a 1974.

Introdução: Estou a fazer um doutoramento em Design de Comunicação sobre o percurso de institucionalização do design em Portugal, **de 1959 a 1974.**

- De que forma a actividade da Metalúrgica da Longra foi determinante no processo de institucionalização do design em Portugal?

- Gostava que me falasse dessa actividade...

A - O ambiente/enquadramento social e económico do país nas décadas de cinquenta e de sessenta

Procurar saber de que forma a Metalúrgica da Longra (Longra) integrava as estratégias de desenvolvimento preconizadas pelo Estado Novo.

- Qual o panorama da industrialização do país à entrada da década de 1960?

- O que proporcionou o convite de Fernando Seixas (Laboratório Sanitas) a Daciano da Costa para colaborar na Longra? Qual o papel de Frederico George nesse contacto?

- Quais eram os objectivos comerciais da MIT/Longra?

- Como se adapta a Longra ao condicionamento e ao protecção industrial impostos pelo Estado Novo?

- Podemos afirmar que a Longra era uma empresa privilegiada pelo Estado Novo?

B - O design funcionalista de Daciano da Costa

A influência de Frederico George conduziu Daciano da Costa por uma estética “elementarista geométrica” na tradição das vanguardas históricas (Martins, 2001). Além disso o seu trabalho é caracterizado por uma enorme “capacidade em encontrar soluções práticas e engenhosas, de resolver problemas concretos com os recursos disponíveis” (Barata, 2001) ao serviço de um objectivo preciso: o “design em contexto” (Martins, 2001; Spencer, 2001).

- Podemos afirmar que com Daciano da Costa se cumpre um estágio *sui generis* do modernismo português?

- Como definia essa capacidade de Daciano da Costa integrar todos os elementos formais naquilo que se pode designar por “obra total”? Neste aspecto haverá alguma similitude com outros modernistas?

C - A Institucionalização do design em Portugal

A cultura de projecto aliada à pedagogia levou Daciano da Costa, em 1962, a criar no seu atelier em Belém um curso de Desenho de Estátua para preparação de candidatos às Belas-Artes. Este curso, que teve a colaboração de Frederico George, de Roberto Araújo e de Lagoa Henriques (e também de Fernando Seixas que forneceu a logística necessária), foi determinante no percurso de formação de base de alguns dos designers mais destacados do panorama português (Souto, 2001).

- Em que medida a dimensão pedagógica da actividade de Daciano da Costa, aliada ao projecto, contribuiu para a institucionalização do design português?

A institucionalização do design em Portugal foi um processo sistémico com múltiplas dimensões e com variados actores. Apesar do papel do Núcleo de Design do INII ser reconhecido por todos como fundamental nesse processo, ocorrem noutras dimensões a actividade profissional dos designers e a dinâmica que daí subjaz e, também, a actividade de ensino do design iniciada, de uma forma sistemática, em 1969. Em Portugal demorou a haver uma formação académica na área do design - a primeira foi no ensino particular - IADE. (Seria porque o auto-didactismo e a formação em arquitectura e artes plásticas bastavam para resolver os problemas que se colocavam?)

Procurar saber porque a Longra e o administrador Fernando Seixas despertaram para o design.

Supõe-se que Fernando Seixas começa a ter contacto com essa nova disciplina a que chamavam “design” através das viagens ao estrangeiro, das conversas que terá tido com Daciano da Costa, Frederico George, e outros “designers” e, também, pela necessidade de melhorar a produção, não só dos produtos, como dos meios e dos modos de produção na Longra. No início essa era a vocação do designer industrial, ou seja, uma actividade “sisuda” como dizia Daciano da Costa.

- Quando Daciano da Costa chega à Longra (depois das novas instalações terem sido construídas) como desenha o novo sistema de organizar o trabalho dentro da fábrica? Havia algum modelo prévio? Houve participação dos técnicos do INII - Instituto Nacional de Investigação Industrial?

- Temos ouvido falar da oficina-piloto como uma unidade fundamental nessa metodologia organizativa. Como se desenvolviam aí as tarefas? Qual o papel de Daciano da Costa?

- O facto da Longra estar no Concelho de Felgueiras e a actividade de Daciano da Costa estar em Lisboa criou algum constrangimento? Que tipo de relacionamento mantinha Daciano da Costa com o pessoal da Longra?

Procurar saber qual a relação do INII com a Longra.

No início da década de 1960, a Longra contacta o INII (ou vice-versa), nomeadamente o seu sector de produtividade para que este apoiasse o desenvolvimento da “empresa design” como gostava de dizer Fernando Seixas. Há registo de que a Longra tinha neste período, quando comparada sectorialmente, uma elevada taxa de produtividade (tese de mestrado de Maria Otilia Lage) fruto de algumas alterações introduzidas nos processos de fabricação.

- Como vê o relacionamento de uma instituição vocacionada para a modernização da indústria portuguesa e uma empresa com vontade de se adaptar o melhor possível às circunstâncias? A seu ver qual deveria ser o papel do INII?

- O INII contribuiu para que algumas empresas e alguns industriais passassem a interessar-se pelo design industrial? Os empresários estavam preparados para essa necessidade? De que forma?

- O facto da Longra se desenvolver com base num sector de mercado emergente — o equipa-

mento de serviços, de hotéis, de aeroportos, etc. — não terá sido usado pelo INII como modelo de desenvolvimento industrial?

- E quando o filão se esgotou o que ficou? Por que se diz que não existe uma verdadeira industrialização em Portugal? Lage fala de fabrilização.

D - A actividade de Daciano da Costa na Longra

As estratégias de Fernando Seixas para a Longra integravam a colaboração com o designer Daciano da Costa. À semelhança do que acontecia com José Espinho na Olaio, Cruz de Carvalho na Altamira e na Interforma, para citar os nomes mais importantes ligados ao mobiliário, Daciano da Costa procurou conciliar os aspectos mais relevantes existentes na metalurgia da Longra com a introdução de outras tecnologias, como a madeira e os tecidos, que conferiam ao objecto uma melhor relação com a sua funcionalidade. Para isso dispôs de estruturas fabris pioneiras em Portugal, como um laboratório de materiais e de ensaio de protótipos (oficina-piloto) e, sobretudo, de estruturas de gestão e de marketing preparadas para colocar os produtos no mercado.

- Como era possível em Portugal, no início da década de 1960, estar apetrechado com estes meios?

- Daciano da Costa falava em “pequeno artesanato” quando se referia ao processo de design industrial em que estava envolvido na altura. Porquê?

O panorama industrial nacional em matéria de produção de produtos para comercialização, salvo raras excepções, era de cópia de modelos estrangeiros e de compra de direitos de produção de peças estrangeiras. Mesmo a Longra com o sucesso da linha “Cortez” continua a comprar licenças de produção no estrangeiro.

- O que significava ter um designer a colaborar para uma empresa como a Longra?

- O que leva a Longra, em meados da década de 1960, a não apostar totalmente no projecto português, ou seja, a alterná-lo com outras linhas “copiadas” (e depois legalizadas) do estrangeiro?

- Na sua perspectiva por que se dá o declínio e encerramento da Longra, em 1995? No que diz respeito ao design industrial o que terá corrido mal? Era possível antecipar esse mal-estar na década de 1960, quando a empresa estava no auge?

Finalização: - Há algo mais que queira referir? A sua opinião sobre a entrevista?

Indagar da disponibilidade da entrevistada saber de outras pessoas cuja opinião seja relevante para este estudo.

- Dados biográficos: idade, profissão, habilitações, naturalidade, percurso artístico...

- Contexto situacional: informações sobre o decurso da entrevista/relação entrevistada-entrevistador.

Anexo 5.2.2

GUIÃO DE ENTREVISTA: CASO LONGRA/DACIANO DA COSTA (2)

Caso “Longra//Daciano da Costa”: Entrevista a especialista em História de Empresas.

Nome:

Local:

Contacto:

Duração prevista:

Sinopse: Caso constituído pelo actividade desenvolvida por Daciano da Costa na Metalúrgica da Longra desde 1962 a 1974.

Introdução: ...

A - O ambiente/enquadramento social e económico do país na década de sessenta.

Procurar saber de que forma a Metalúrgica da Longra (Longra) integrava as estratégias de desenvolvimento preconizadas pelo Estado Novo.

- Porque se interessou pela Longra?
- Qual o panorama da industrialização do país à entrada da década de 1960? Falar de outras metalúrgicas, como a MDF (Metalúrgica Duarte Ferreira no Tramagal) e da sua importância na economia nacional.
- Qual foram os propósitos da entrada dos Laboratórios Sanitas no capital da MIT? Porque se cria uma unidade fabril com estas dimensões e características numa região eminentemente agrícola, como era Felgueiras? O que representava para a região a existência de uma metalurgia?
- Quais eram os objectivos comerciais da MIT/ Longra?
- Como se adapta a Longra ao condicionamento e ao proteccionismo industriais impostos pelo Estado Novo? Podemos afirmar que a Longra era uma empresa privilegiada pelo Estado Novo?

B - A Institucionalização do design em Portugal

A institucionalização do design em Portugal foi um processo sistémico com múltiplas dimensões e com variados actores. Apesar do papel do Núcleo de Design do INII ser reconhecido por todos como fundamental nesse processo, ocorrem noutras dimensões a actividade profissional dos designers e a dinâmica que daí subjaz e, também, a actividade de ensino do design iniciada, de uma forma sistemática, em 1969.

Procurar saber porque a Longra e o administrador Fernando Seixas despertaram para o design.

Quando Fernando Seixas começa a ter contacto com essa nova disciplina a que chamavam “design”, supõe-se que através das suas viagens ao estrangeiro e das conversas que terá tido com Daciano da Costa e Frederico George, decide, no início da década de 1960, contactar o INII, nomeadamente o seu sector de produtividade para que este o apoiasse no desenvolvimento de uma “empresa design” como gostava de dizer. Nota-se neste pormenor um entendimento diferente daquele que o Núcleo de Arte e Arquitectura

*Industrial (sector especializado em design industrial do INII) faziam do design, ao qual designavam por **estética industrial**.*

- Como interpreta este desfasamento dentro de uma instituição vocacionada para a modernização da indústria portuguesa? A seu ver qual deveria ser o papel do INII?
- Como se processou a entrada do INII na Longra? Traduziu-se em que resultados?
- No panorama nacional, à entrada da década de 1960, o que poder representar a inclusão da estética industrial e do design nas estratégias das empresas, nomeadamente das metalúrgicas? Os empresários estavam preparados para essa necessidade? O que mudou nas empresas para que alguns industriais passassem a interessar-se pelo design industrial?
- A Longra terá contribuído para a institucionalização do design português? De que forma?

C - A actividade da Metalúrgica da Longra.

O MIT inicia a sua actividade no período entre as duas Guerras Mundiais numa área que foi ganhando dimensão e importância na indústria portuguesa. Quando começa a atingir maiores proporções a empresa faz uma reestruturação das instalações e do modo de produção. Apesar do modelo de desenvolvimento industrial (o fordismo) já não ser aquele que perdurava nos países mais desenvolvidos tal correspondia às necessidades suscitadas pela particularidade do nosso desenvolvimento no período a seguir à 2ª Guerra Mundial.

Procurar saber se o fordismo correspondia às aspirações de desenvolvimento e de investimento na MIT/Longra.

- Na transição da década de 1950 para a de 1960 como se desenvolviam as tarefas dentro da fábrica? Que modelo de gestão era utilizado? Qual a formação base dos seus elementos?
 - Como se passa de um paradigma pré-industrial onde a manufactura tinha um peso considerável para o paradigma industrial onde a produção manual tinha um peso menor?
 - Depois do filão do mobiliário hospitalar como foram implementados outros objectivos?
 - Como se introduziu o design na empresa? Como reagiram os operários? E os quadros médios? E os dirigentes?
- A fábrica tinha uma importância cultural considerável na região. Como se traduzia essa importância?

Procurar saber como é que a Longra lidava com o facto de virem do exterior (de Lisboa) algumas ideias e percepções “revolucionárias” da integração do design e do designer na empresas e na sociedade.

- Como reagiram os operários às transformações operadas na linha?
- O forte incremento de formação profissional bastou para que a empresa mudasse de rumo? Como reagiram os funcionários ligados ao sector comercial?
- A passagem da sede social da empresa para Lisboa, mantendo a unidade fabril na Longra, tinha que objectivos?

D - A actividade de Daciano da Costa.

As estratégias de Fernando Seixas para a Longra integravam a colaboração com o designer Daciano da Costa. À semelhança do que acontecia com José Espinho na Olaio, Cruz de Carvalho na

Altamira e na Interforma, para citar os nomes mais importantes ligados ao mobiliário, Daciano da Costa procurou conciliar os aspectos mais relevantes existentes na metalurgia da Longra com a introdução de outras tecnologias, como a madeira e os tecidos, que conferiam ao objecto uma melhor relação com a sua funcionalidade. Para isso dispôs de estruturas fabris pioneiras em Portugal, como um laboratório de materiais e de ensaio de protótipos e, sobretudo, de estruturas de gestão e de marketing preparadas para colocar os produtos no mercado.

- Como era possível em Portugal, no início da década de 1960, estar apetrechado com estes meios?

- O que significava ter um designer a colaborar para uma empresa como a Longra? O panorama industrial nacional em matéria de produção de produtos para comercialização, salvo raras excepções, era de cópia de modelos estrangeiros e de compra de direitos de produção de peças estrangeiras. Mesmo a Longra com o sucesso da linha “Cortez” continua a comprar licenças de produção no estrangeiro.

- O que leva a Longra, em meados da década de 1960, a não apostar totalmente no projecto português?

- Quando entrevistou Daciano da Costa (para a tese de Estrada) qual foi a percepção com que ficou da colaboração do designer com a Longra? Houve críticas ao funcionamento da empresa?

- Na sua perspectiva por que se dá o declínio e encerramento da Longra, em 1995? No que diz respeito ao design industrial o que terá corrido mal? Era possível antecipar esse mal-estar na década de 1960, quando a empresa estava no auge?

Finalização: - Há algo mais que queira referir? A sua opinião sobre a entrevista?

Indagar da disponibilidade do entrevistado saber de outras pessoas cuja opinião seja relevante para este estudo.

- Dados biográficos: idade, profissão, habilitações, naturalidade, percurso artístico...

- Contexto situacional: informações sobre o decurso da entrevista/relação entrevistada-entrevistador.

Anexo 5.2.3

GUIÃO DE ENTREVISTA: CASO LONGRA/DACIANO DA COSTA (3)

Caso “Longra//Daciano da Costa”: Operários.

Nome:

Local:

Contacto:

Duração prevista:

Sinopse: Caso constituído pelo actividade desenvolvida por Daciano da Costa na Metalúrgica da Longra desde 1962 a 1974.

Introdução: ...

A - O ambiente e as redes sociais em redor da Metalúrgica da Longra.

Procurar saber de que forma a Metalúrgica da Longra (Longra) integrava as expectativas individuais e colectivas dos operários.

- Conte a história da sua entrada na Longra?
- Qual a sua formação escolar?
- O que representava a Longra na região? Havia outras empresas com a mesma importância?
- Como se organizava o trabalho na Longra?

B – A Longra era uma fábrica-escola.

Procurar saber como se reproduziam os conhecimentos dentro da fábrica.

- Como se transmitiam os conhecimentos técnicos dentro da fábrica?
- Quando dizem que a Longra era uma escola referem-se a quê?
- Entre os operários havia laços familiares?
- Numa região fortemente ligada à agricultura o que representava trabalhar na Longra?

C – A entrada de Daciano da Costa na Longra.

Procurar saber qual o impacto social, no contexto da fábrica, da entrada do designer.

- Quando começa a ouvir falar de design?
- O que significou a chegada de Daciano da Costa à Longra? Houve alterações de que se lembre, por exemplo, a Oficina Piloto?
- Como se relacionava com Daciano da Costa? (*Se houver uma relação de trabalho mais próxima verificar a sua dimensão*).
- No seu caso pessoal sentiu que o seu trabalho se alterou? Em que aspectos?
- Como se relacionava Daciano da Costa com os operários da fábrica? Como viam isso os outros?
- O que distingui a Longra das outras empresas de produção de mobiliário?

Impressões da entrevista: ...

Anexo 5.3

GUIÃO DE ENTREVISTA: CASO CRIAÇÃO DOS CURSOS DE DESIGN NA FBAUL

Caso “INII”: Entrevista a elementos ligados à criação dos cursos de design na ESBAL.

Nome:

Local:

Duração prevista:

Sinopse: Grupo de professores da ESBAL que despoletam o processo de criação dos cursos de design no ensino superior artístico em Portugal.

Introdução: Estou a fazer um doutoramento em Belas-Artes sobre o percurso de institucionalização do design em Portugal, de 1959 a 1974.

- Tem consciência de que participou no processo de institucionalização do design em Portugal através das acções do Núcleo de Design Industrial do INII?

- Gostava que me falasse dessas actividades...

A - A Institucionalização do design em Portugal na vertente de ensino.

A institucionalização do design em Portugal foi um processo sistémico com múltiplas dimensões e com variados actores. Em Portugal demorou a haver uma formação académica na área do design - a primeira foi no ensino particular - IADE. Em 1974/75 são implementados os cursos de design na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. É um processo que resulta do período conturbado por que passou a Escola, com a tentativa do Departamento de Arquitectura de se separar dos de Pintura e Escultura, e da necessidade de se acrescentar outra área disciplinar ao corpus artístico da Escola. A criação dos cursos de design constituiu-se um momento charneira no processo de institucionalização do design português.

Procurar saber qual era a percepção que tinha da realidade do design português.

Procurar saber como se interessou pelo design.

- Antes de falar sobre a criação dos cursos de design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa gostava que fizesse um resumo da sua actividade profissional visto coincidir com o período que estou a investigar.

- Como e quando se apercebeu que o seu futuro profissional passava pelo design e pelo ensino?

- Qual a sua formação base? Sente-se mais artista do que designer?

- Em meados dos anos 60, em Portugal, não se falava de Design, mas sim de Estética Industrial. Isto não lhe parecia uma tentativa para isolar o design industrial da arquitectura e das artes gráficas? Ou era uma discussão inócua?

- Qual o panorama das artes em geral, e do design em particular, neste país, nos anos 60. E o panorama das artes gráficas e do design de equipamento?

- Como era a formação em design nesse período?

B – Os cursos de design na ESBAL.

Procurar saber qual o envolvimento do entrevistado(a) na criação dos cursos.

- Como surgiram os cursos de design na Escola de Belas-Artes? Qual foi o modelo estrangeiro?
- Houve adesão dos outros sectores da ESBAL? Como foram formadas as equipas que negociaram com o Ministério da Educação? Qual a recepção às pretensões da Escola?
- O que mudou com a implementação dos cursos de design? Qual foi a reacção dos profissionais?

Entretanto tinham chegado vários designers que se formaram no estrangeiro, nomeadamente em Inglaterra. A perspectiva do ensino tornava-se atraente para alguns deles.

- Como se processou a entrada de alguns professores formados em Inglaterra? Como reagiu o restante corpo docente?

Procurar saber se houve alterações no programa definido inicialmente.

- No que respeita ao ensino do design, o que se alterou com a entrada de novos elementos?

C - Depois de se criarem os cursos, em 1976 constituiu-se a Associação Portuguesa de Designers.

Procurar saber quais as expectativas dos designers visto que APD arranca com grande consenso e entusiasmo.

- Quais os objectivos da APD? O que estava a mudar para que houvesse necessidade de criação da APD? Os cursos tiveram alguma importância nessas orientações?
- Nessa altura o que pensavam as outras instituições? E os industriais?
- Como se desenrolava a relação dos designers entre si, com os industriais, com os poderes públicos, com a sociedade civil, etc.?
- Visto a esta distância, o que mudou com a criação da APD?

Finalização: - Há algo mais que queira referir? A sua opinião sobre a entrevista?

Indagar da disponibilidade do(a) entrevistado(a) saber de outras pessoas cuja opinião seja relevante para este estudo.

- Dados biográficos: idade, profissão, habilitações, naturalidade, percurso artístico...
- Contexto situacional: informações sobre o decurso da entrevista/relação entrevistada-entrevistador.

Anexo 6.1

ENTREVISTA A MARIA HELENA MATOS

Caso “INII”: Entrevista a elementos com ligações institucionais (dirigente)

MARIA HELENA MATOS (fez parte da Direcção do Núcleo de Arte e Arquitectura e do Núcleo de Design Industrial do INII - Instituto Nacional de Investigação Industrial)

Local: Na residência da entrevistada.

Momento: 29-10-2007, das 15:15H. às 17:30H.

Gravado em DVR e Mini-DV

Tempo de gravação: 1:37H.

Victor Almeida - O tema da minha investigação prende-se com os percursos de institucionalização do design português e, nessa perspectiva, a actividade do INII entra como um caso fundamental. A investigação é baseada em estudo de casos onde o INII é um deles, no lado institucional, depois temos no aspecto profissional do design os casos de duas obras importantes e que são o “ALMANAQUE” de Sebastião Rodrigues e “LISBOA: Cidade triste e alegre” de Victor Palla e Costa Martins. O último caso diz respeito aos cursos de design que se iniciaram no período do meu estudo (1959-1974). Primeiro o IADE, depois o Ar.Co e no fim os cursos de design das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto.

Maria Helena Matos - O IADE teve um subsídio do INII durante algum tempo. Na altura o António Quadros solicitou a nossa ajuda.

VA - Perante isto, o INII enquanto estudo de caso leva-me a falar consigo, a escultora M. H. Matos. Gostava de começar pelo enquadramento do país. Que país era este nos anos 50 quando Portugal adere à EFTA (no final dos anos 50) e surge o I Plano de Fomento Nacional? Que país era este que subitamente sentiu necessidade de se modernizar?

MHM - Na área do Design?

VA - Sim.

MHM - Eu tinha feito uma viagem grande pela Europa a visitar fábricas de vidro e aproveitei para entrar em contacto com outros sectores industriais ligados às artes de decoração de interiores (louças, móveis, tecidos, etc). e na realidade verifiquei que aqui, em Portugal, nós não tínhamos essa preocupação a não ser num caso excepcional como a LONGRA (que não servia de exemplo, ou melhor, podia servir mas as outras indústrias estavam-se nas tintas). Porque aqui a indústria vivia essencialmente da cópia. Comprava as peças fabricadas aqui e além, depois copiava e vendia. e com alguns disparates, como por exemplo na **Fábrica Escola Irmãos Stephens**, virem clientes americanos (que eram quem sustentava a fábrica) e traziam da Suécia e da Finlândia copos que eram feitos à máquina e que aqui eram todos feitos à mão, todos artesanais, o que dava uma série muito grande de peças que não prestavam (que não ficavam boas) e mesmo assim ficava-lhes mais barato. Não havia aqui ninguém que tivesse a iniciativa. O que se fazia era sempre a cópia.

Comecei por trabalhar na FEIS como lhe disse e nessa altura não fazia peças para grandes séries porque eles não me levavam a sério. Faziam uma peçazinhas como de resto fazia a Carmo Valente ou o Júlio Pomar ou o Vespeira ou a Alice Jorge, mas eram peças únicas, aliás muito bonitas. Eles não me levavam a sério realmente. Mas como eu estava, nessa altura como funcionária do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial do INII comecei a colaborar com eles. Até houve um americano que comprou uma grande quantidade de copos (como só os americanos compram) de um copo que tinha feito. Bem, mas foi difícil a integração naquela fábrica. e entretanto no INII procurava chamar a atenção de outros sectores industriais. Não foi nada fácil.

VA - Ainda antes de falarmos do INII quando é que a Maria Helena tem consciência de que há um processo de modernização e uma tentativa de alterar a situação? É só quando entra para o INII?

MHM - É. É quando começo a ter contacto com a indústria e constatar que não havia uma tendência de modernização, à excepção de uma ou outra. Vivia-se à base de cópias. O que eu pensei é que era preciso mudar isso se quiséssemos competir. Não havia outra hipótese senão mudar toda esta filosofia de cópia e começar a ter outra atitude.

VA - Essa alteração foi pensada no INII ou foi um rasgo de iniciativa individual? Havia uma estratégia oficial?

MHM - Às tantas no NAAI estava só eu e portanto fui eu que tomei essa iniciativa. O Instituto era constituído por vários núcleos, havia este, havia um de economia, havia outro de produtividade, havia os laboratórios de química, havia vários núcleos, e trabalhava comigo no mesmo edifício um engenheiro que dirigia a parte de documentação que se lembrou (ele trabalhava também na Associação Industrial Portuguesa) de publicar na revista “Indústria Portuguesa” alguma coisa sobre design. e foi aí que eu comecei a fazer qualquer coisa.

VA - Quem era o engenheiro?

MHM - Qualquer coisa Silva... não me lembro.

Depois surgiu a ideia de fazer a 1ª Quinzena de Estética Industrial. Mas antes disso tinha havido a tal colaboração com o Tomás de Mello que quiz fazer qualquer coisa que apelasse ao design industrial e fez uma sala durante uma feira industrial de Lisboa, ainda ali na Junqueira. Fez uma sala com peças deste e daquele e que tinham sido feitas a pensar não no design mas para uma determinada empresa que tinha pedido uma encomenda a um senhor que fazia desenhos ou projectos. Uma das coisas curiosas, que até era dele, eram uns encaixes para a construção de estantes. Bom, e havia mais coisas que eu me esqueci completamente que tínhamos colaborado com ele e que só me vim a lembrar depois quando li a História da Arte em Portugal. e depois surgiu a ideia da Quinzena de Estética Industrial.

VA - Mas antes disso como se desperta em si o interesse pelo design? A alguém que vem da escultura e das artes tradicionais.

MHM - Foi o querer trabalhar em vidro. Eu às tantas quis tentar a escultura em vidro. Experimentar um material que ainda não tivesse sido experimentado. e fui para a fábrica da Marinha Grande. Ainda fiz umas experiências na fábrica dos Galos que era uma fábrica de vidro em tanques para garrafas e embalagens de vidro, mas era muito complicado e os senhores não estavam interessados em gastar dinheiro comigo e então fixei-me na Stephens e foi aí que vi que não podia fazer esculturas em vidro

mas podia fazer outras coisas. Depois acabei por fazer escultura, com vidro em chapa e coisas assim. Mas aquilo que eu queria que era a forma, a modelação, não consegui. Era possível porque vi noutros países, mas cá nunca consegui ter contacto com a técnica. e foi aí que comecei a ver que era interessante arranjar novas expressões, novos modelos para o vidro. Porque o vidro é que me apaixonou.

VA - Com esse diagnóstico quais eram os objectivos para a FEIS e para a introdução de uma estética industrial?

MHM - O objectivo era divulgar a necessidade dessa estética industrial nos vários sectores industriais. O sector do mobiliário, por exemplo, que vivia de cópias.

VA - Na sua perspectiva dever-se-ia fazer o quê? Só alterar o desenho pura e simplesmente ou envolvia essa dinâmica de alteração de modo a mudar tudo?

MHM - Isso exigia a colaboração de engenheiros, de técnicos de economia, de marketing, de não-sei-o-quê. Todo esse conjunto é que faz o design. Depois começou a chamar-se (que até me irritava) “aquilo é design” a propósito de uma peça. Queriam dizer desenho mas diziam design. Era mais fino.

VA - Houve no início, e penso que terá durado bastantes anos, um equívoco em relação à palavra. Os industriais e todos os que rodeavam os produtos, os consumidores, achavam o design uma estética e uma possibilidade de tornar a peça mais cara.

MHM - Para mim isso está errado porque o design deve torná-la mais barata, mais acessível, mais funcional, para mim é essa a filosofia do design.

VA - Nos anos cinquenta e sessenta o que é que os industriais pensavam sobre isto? De alguém que chega à fábrica e lhe propõe alterações.

MHM - Achavam que era um disparate. Eu lembro-me de estar a conversar com alguns empresários e os tipos discretamente olhavam para o relógio de pulso, como quem diz, “esta chata nunca mais se vai embora, isto não me interessa nada”... Não, não entendiam.

VA - Qual era o perfil dos empresários?

MHM - Havia dois tipos. Havia aqueles que continuavam o trabalho do paizinho e do avozinho e continuavam a fazer exactamente a mesma coisa. Havia o outro tipo que tinha pensado que era interessante investir numa determinada indústria e abria a sua fábrica como tantos outros e continuava a viver à custa de cópias. Vivia-se de cópias na indústria portuguesa. e nesta perspectiva havia que chamar a atenção se nós já estávamos num mercado comum como é que íamos competir com o resto da Europa? Com países como a Inglaterra que tinha começado a desenvolver, em relação ao design, muito rapidamente após a 2ª Guerra Mundial porque tinha a concorrência da qualidade alemã, o que era alemão era de muita qualidade e as pessoas preferiam e, eles pensaram que havia outra maneira de fugir a essa concorrência e que era dar aspectos bonitos e preocuparem-se com a funcionalidade dos objectos. No meu entender deram um arranque muito grande ao design embora na Escandinávia aqueles países todos já vivessem rodeados de design por todos os lados, peças belíssimas muito acessíveis, muito funcionais, tudo aquilo muito bem estudado, mas estavam muito lá para cima, para o Norte. e foi a Inglaterra, no meu entender, que deu um impulso grande ao design na Europa da Escandinávia para baixo.

VA - Num dos seus textos de 1964, aquele que se chama “Problemas no Artesanato” fala da possibi-

lidade de se conciliar o artesanato com o design. Ou seja, os aspectos culturais e locais podem ser conciliáveis com a modernidade. Em que aspecto isso foi respeitado ou implementado? Aliás como acontecia com o design escandinavo.

MHM - Não foi. Eu escrevia essas coisas mas elas resultavam em coisa nenhuma a não ser que eu estava ali assim, pagavam-me para eu fazer qualquer coisa e ia fazendo aquilo que podia. Depois passámos a tirar, quando as coisas eram publicadas, separatas e a enviar milhares porque no INII havia os ficheiros todos das indústrias, pelo menos da maior parte.

VA - A partir da saída destes seus textos (o primeiro sai em Agosto de 1964) nota-se uma aceleração do trabalho do INII. Uma incrementação da sua actividade.

MHM - Sim. Em consequência das exposições de design, da 1ª que foi em 71 e da 2ª que foi em 73...

VA - Estou a falar de 1964 e da 1ª Quinzena de Estética Industrial, em 1965.

MHM - Em 1965? Eu já não sei datas...

VA - e com ela os cursos do Sérgio Asti, em 1966, e do Xavier Auer, em 1967. Eu faço coincidir isso com os preparativos para a saída do III Plano de Fomento Nacional. Não sei se o poderemos afirmar ou não?

MHM - Recordo-me que durante as conferências que organizámos para a Quinzena o director do Instituto pedia por favor aos técnicos de todos os outros núcleos que fossem assistir senão não tínhamos ninguém. e no entanto eram enviados convites. Não era uma coisa que as pessoas desconhecessem. e recordo-me, também, que mais tarde tivemos um stand numa feira em Viseu, na Feira de S. Mateus, onde fizemos conferências sobre isto, aquilo e aqueloutro e eram as meninas de uma escola de freiras de lá que enchiam a plateia. Industriais se passou algum não dei por isso.

VA - Tem alguma explicação para esse fenómeno?

MHM - Eles não entendiam. Pois se tinham vivido até ali sem problemas porque nessa altura não havia problemas de concorrência chinesa nem de coisa nenhuma. Eles iam desenvolvendo os seus negócios e iam ganhando o seu dinheiro. Tostões. Porque haviam de se meter em sarilhos que nem sequer percebiam o que era. Não percebiam, não se interessavam. Eu andei pelo Norte a visitar indústria e ia conversar com eles, e tudo isso, não era necessário alterar nada que estavam habituados a fazer. Não sentiam essa necessidade. Enquanto que agora o industrial sabe que tem que competir e para competir precisa de ter qualidade e de ter inovação, nessa altura o industrial não sentia essa necessidade.

VA - Disse-me que a sua entrada para o INII se faz pela FEIS...

MHM - Não. O contrário. Eu entrei para o INII e a partir de lá fui parar à FEIS.

VA - Isso ainda nos anos cinquenta, no final.

MHM - Pois... Eu acabei o curso na Ebal em 1948, se não me engano, e passados um ano ou dois, ainda estive no ensino uns anos mas detestei. Detestava estar naquele famoso ciclo preparatório e começou a falar-se do Instituto e consegui uma apresentação ao director e fui lá dizer-lhe “olhe sou escultora, estou aqui...” e ele tinha em criação o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial...

VA - Era um núcleo que dependia do departamento de Produtividade?

MHM - Não. Era independente como todos os núcleos do INII. Cada um tinha as suas actividades no seu sector. e esse núcleo foi originado pelo arquitecto Rui Guerra que era filho do embaixador de Portugal na Suíça e era amigo do director do INII e lhe sugeriu a criação do NAAI, já que tinha tantos que criasse mais um. e foi para esse núcleo que eu entrei.

VA - *É engraçado pois o atelier de Frederico George (por onde passaram alguns designers conhecidos) designava-se “atelier de arte e arquitectura”. Era um nome que englobava todas as áreas ligadas ao projecto. Não se falava em design.*

MHM - De maneira nenhuma. Falava-se de Estética Industrial. De resto em França também se começou por falar em estética Industrial.

VA - *Isso não suscitou nenhuma dúvida?*

MHM - Suscitou muitas. Agora não suscita dúvidas mas é mal entendido. Continua a verificar-se que o design é entendido como a forma exterior.

VA - *Esse mal entendido não é de alguma maneira responsável por uma menor adesão à disciplina e à sua prática?*

MHM - Acho que sim porque se não os designers concerteza que estariam todos empregados e muito bem nos vários sectores industriais. Ou teriam o seu atelier cheio de encomendas. Eu penso que o designer deve estar a funcionar junto da fábrica com os técnicos. Com os técnicos de marketing, essa coisa toda. Tem que ter muito trabalho em conjunto. É evidente que pode ter o seu atelier e colaborar à mesma com os tais técnicos da fábrica.

VA - *Isso independentemente da dimensão da fábrica. No caso português proliferam empresas de pequena dimensão. Algumas não têm estrutura para empregar um designer.*

MHM - Isso não mas podem fazer as tais encomendas aos tais ateliers de design. Sobretudo num produto ou outro que queiram lançar. Mas é claro que não têm estrutura para manter um designer.

VA - *Quando a M. H. Matos estava em contacto com os industriais através das iniciativas promovidas pelo INII o que lhes dizia?*

MHM - Punha-lhes o problema sobretudo da competitividade e da possibilidade do produto sair mais barato e poder vender mais. Mas como lhe digo isso não era ouvido.

VA - *e a classe política como olhava para esse trabalho?*

MHM - Não olhava. Eu estava lá no INII, o director sabia o que se passava e pronto. e mesmo assim dificultava-me muito a vida porque os orçamentos foram sempre muito curtos. Diziam-me que havia problemas de orçamento e “este ano não se pode admitir ninguém”, “não se pode fazer isto, aquilo e aqueloutro”. Sempre foi assim. Foi com Torres Campos que consegui fazer a 1ª Exposição e a 2ª e estava a preparar-se para fazer a 3ª em 75 quando houve a Revolução e tudo aquilo...

VA - *Mas conseguiu trabalhar com outros directores como o Magalhães Ramalho.*

MHM - O Magalhães Ramalho era o que mandava. O senhor absoluto. Só se fazia aquilo que ele achava sim senhora. O que não achava não se fazia. Era assim.

VA - *e a opinião dele era divergente da sua em relação a estas matérias?*

MHM - Em relação à FEIS ele achava sim senhora que devia ser. Eu fui à Fábrica (ainda não estava no INII como funcionária) com conhecimento do INII fazer uma versão de peças e depois vim fazer

uma exposição em Lisboa ali no Palácio Foz. e o director do INII levou lá o Ministro da Indústria nessa altura.

VA - Que era quem?

MHM - Era um economista muito famoso a quem chamavam “o mestre”. e cujo nome não recordo. e foi a partir daí que entrei definitivamente para o INII. Porque para isso eles deram-me uma bolsa de estudo para ir para a Marinha Grande fazer as tais peças e depois entrei no INII.

VA - Em conversa com o Dr. Rogério Martins (secretário de estado da Indústria entre 69 e 71) ele afirmou que o INII era uma estrutura auto-suficiente, que apesar de terem pouco dinheiro faziam o que queriam com o dinheiro que tinham. Na altura era o responsável máximo e não interferia em nada.

MHM - e antes dele o INII era assim. Tinha muita independência.

VA - Disse-me também que estava muito ocupado com o condicionamento industrial. Gostaria de saber o que achava sobre esse assunto. Disse-me à pouco que os empresários estavam num certo atavismo motivado, talvez, pelo proteccionismo industrial por parte do regime.

MHM - Muito. Eu penso que era um problema de mentalidades porque eles iam às feiras internacionais (como eu fui a algumas) mas iam comprar peças para trazer para cá e copiar. Em alguns casos depois faziam umas pequenas modificações para não terem problemas, mas era assim. A mentalidade não estava evoluída, tinha sido sempre assim e assim continuava.

VA - Já me falou dos objectivos gerais do Núcleo de Design que no fundo eram promover...

MHM - Promover a ideia do design. Não sei se teve conhecimento de que nós também fomentámos um pouco o Núcleo de Design de Guimarães. Que era dirigido por Américo Santos, irmão do pintor António Santos, e que se interessava por design, especialmente design gráfico. Tinha um pequeno atelier que estava entupido e que durante uns meses nós subsidiámos de alguma maneira esse atelier. O que nos interessava fundamentalmente era o design para a indústria têxtil, como era lógico visto estar localizada nessa região.

VA - Está a dizer-me tinha a sua actividade focalizada em alguns aspectos industriais.

MHM - Não.

VA - No vidro, no têxtil,...

MHM - O vidro era um caso especial porque a fábrica dependia do INII. A fábrica tinha um director que só actuava de acordo com o director do INII. Portanto a Fábrica Stephen era um caso especial. Quando havia um caso como este núcleo de Guimarães fazíamos os possíveis para ajudar, para que a coisa se desenvolvesse e se promovesse. Eu, por exemplo, fui visitar uma porção de fábricas de cutelaria, que era uma coisa desastrosa. Cheguei cá e fiz um relatório da maneira como aquela gente trabalhava, era impressionante. Não ganhei nada com isso. O relatório foi para o Ministério e devem tê-lo deitado fora para o cesto dos papéis! e aí também não havia design. Eles viviam muito felizes da vida porque exportavam imenso para Espanha que tinha muito pouca indústria cutelaria e precisava de talheres e vinha comprar a Portugal, ali ao norte. Ainda havia uma crença de que todas aquelas peças tinham que passar pelo chão. As peças eram feitas e atiradas para o chão e depois eram apanhadas e levadas para acabamento. Porque era assim. A tradição. O chão produzia qualquer coisa naquele aço inox.

VA - *Está a falar de que fábrica? Ainda existe?*

MHM - De todas. Eu visitei umas três ou quatro.

VA - *O INII colaborava com outras instituições como o Fundo de Fomento e Exportação e a Associação Industrial Portuguesa.*

MHM - Com o FFE eles percebiam o problema e achavam realmente que era preciso que a nossa indústria encarasse o design a sério e decidiram fazer concursos. Fizeram um concurso de vidros, de sapatos, de têxteis, e faziam isso com a nossa colaboração, ou seja, o regulamento era estudado com base no regulamento que nós tínhamos e como nós achávamos que a coisa deveria ser orientada e as exigências que deveria ter.

VA - *Esses concursos eram orientados para que tipo de profissionais?*

MHM - Para designers industriais. Cada concurso era para um sector e a pessoa que concorria era naquele sector que focava o seu trabalho.

VA - *Qual foi a adesão e a qualidade das propostas apresentadas?*

MHM - Havia coisas curiosas. Lembro-me do vidro em que havia coisas interessantes e outras que comercialmente não deviam resultar.

VA - *Há registo do João Constantino na revista Binário em que nem tudo terá corrido bem nesses concursos. Alguns deles tinham um nível muito fraco.*

MHM - Mas na verdade eram tentativas que se faziam. Porque, repare, nessa altura não havia profissionais e quem se apresentava... Recordo-me que numa ocasião no INII publicámos um anúncio para pessoas que desenhassem vidros para a Fábrica. e a maior parte das coisas não eram realizáveis porque não se pode desenhar para uma indústria sem se conhecer a tecnologia.

VA - *Também colaboraram com a AIP...*

MHM - A Associação Industrial Portuguesa publicava coisas e depois nós tirávamos as separatas. Eles consentiam.

VA - *Mas era uma colaboração pequena.*

MHM - Era accidental. O meu núcleo era muito pequeno e às tantas aquilo era mais carolice minha que outra coisa. Pouca repercussão tinha.

VA - *Isso suscita-me outra questão. Mais tarde na relação com a FEIS os laboratórios do INII têm uma actividade muito mais desenvolvida. Inclusive chegam a testar as cores dos vidros. Foi uma actividade que nunca desenvolveram com outras áreas industriais?*

MHM - Não porque aquela fábrica dependia do INII. Nas outras fábricas dos outros sectores não tinham maneira de penetrar só se fossem solicitados: Havia nos laboratórios, no Poço do Bispo, análise dos produtos quando as empresas o solicitavam. Lembro-me de um trabalho sobre queijos, análises de água,... Era preciso que as empresas fossem solicitar ao laboratório esse trabalho. O INII não podia penetrar numa indústria que o senhor estava lá, que era dono daquilo e era ele que mandava. Fazia-se o que ele queria.

VA - *e na sua perspectiva a FEIS acaba por corresponder, já numa fase tardia, àquilo que poderiam ser as boas práticas do relacionamento institucional com a industria.*

MHM - Exactamente. Na fábrica passei a desenhar peças de grande série (fazia peças únicas para

exposições e fazia peças de grande série) de acordo com o que os vendedores sentiam que o mercado estava apto a comprar. Ou era apetecível para o mercado. Mas foi curioso porque a própria fábrica quando foi o 25 de Abril entre os técnicos que dispensou dispensou-me a mim. Quando os operários subiram ao poder designers para quê se nós temos aqui os nossos desenhadores que faziam as coisas de sempre. Copiavam as coisas de sempre.

VA - O seu estatuto na fábrica era de colaboradora. Mantinha o seu vínculo ao INII.

MHM - Sim. Lá era colaboradora e eles pagavam-me cada modelo individualmente.

VA - O que terá corrido mal na fábrica? A certa altura a fábrica entrou num declínio acelerado.

MHM - A fábrica nunca chegou a ser independente monetariamente. Vivia sempre de um subsídio que o Ministério da Economia lhe dava. Tinha que sobreviver com isso e outra das razões, que já lhe falei à bocado, eles traziam peças que eram feitas à máquina no Norte da Europa e que cá eram feitas à mão. Depois dava um refugio enorme, bem entendido. Eles não entendiam a necessidade de existir.

VA - Cheguei a visitar a fábrica enquanto estudante e aquilo era um modelo da 1ª industrialização.

MHM - Pois era. Era tudo manual. Penso que havia um erro base naquela fábrica. A fábrica tinha realmente vocação para a produção manual. Tinha operários extremamente artistas, com imensa habilidade, e o *raison* da fábrica para produzir era do tipo de peças de série. A fábrica deveria ter sido aproveitada para peças de pequena série, muito elaboradas, peças ricas e de qualidade que têm sempre mercado. Porque vemos as grande fábricas francesas de vidro e as peças caras vendem-se. Têm qualidade, vendem-se. Há mercado para isso. e era essa a vocação da FEIS e nunca foi explorada comercialmente. Depois há aqueles lobis dos industriais americanos que vinham cá só para peças de grandes séries.

VA - No INII chegaram a apresentar algum estudo de viabilidade para a fábrica?

MHM - Isso já não sei. Não tive conhecimento. Só começou a haver uma actividade de tentativa de colaboração dos vários núcleos do INII após o 25 de Abril. Mas não resultou.

VA - Entretanto podemos falar da 1ª Quinzena de Estética Industrial que é, na minha perspectiva, o acontecimento que marca o arranque da institucionalização do design em Portugal. Sobretudo pela quantidade e qualidade de conferencista que vieram cá.

MHM - Mas como lhe digo eram os técnicos do INII que iam assistir senão a sala ficava vazia.

VA - Esse pormenor era sintomático... Enquanto desenhadora da Quinzena quais eram os propósitos da iniciativa?

MHM - Era necessário chamar a atenção para o problema através dos exemplos das peças estrangeiras que tínhamos lá. Tínhamos peças italianas, inglesas,...

VA - À Quinzena está associada a uma exposição de objectos internacionais.

MHM - Sim senhora. Havia uma exposição na parte de cima nos salões do Palácio Foz.

VA - Como reagiram os industriais e os designers?

MHM - Foram alguns designers que eu conhecia. Nessa altura os designers ou eram pintores, ou arquitectos que se interessavam ou mais pela arte gráfica ou mais pelo mobiliário. Não havia designers profissionais. Eram curiosos no capítulo do design.

VA - *A exposição já vinha montada?*

MHM - Nós convidámos alguns países a apresentarem peças de design.

VA - *Quem organizou a exposição?*

MHM - Fomos nós no INII. Foi um arquitecto que trabalhava para o INII que fez o programa, o circuito. Tínhamos peças finlandesas, italianas, inglesas e tínhamos, também, portuguesas, entre as quais uma grande grua da Mague que até era curiosa porque se ligava a electricidade e aquilo movia-se. Foi uma grua feita especialmente.

VA - *Como decorreram as conferência da Quinzena? Imagino que algumas das ideias ali apresentadas eram bastante arrojadas. Para vocês terão servido quase de manifesto.*

MHM - Claro. Eles (os conferencistas) vinham de países onde já se encarava o design. e portanto falavam assim livremente. Com consciência do que estavam a dizer. Mas aqui os ouvidos estavam ainda muito tapados.

VA - *Depois acabam por fazer convites a alguns dos conferencista para virem cá dar uns cursos de design (Sérgio Asti e Xavier Auer).*

MHM - O Sérgio Asti lembro-me mas havia outro...

VA - *O Xavier Auer.*

MHM - Sim o suíço com o problema da cor.

VA - *Porquê o Sérgio Asti?*

MHM - Nessa altura assinávamos muitas revistas de design entre as quais uma italiana que tinha muitas coisas do Sérgio Asti. Nessa altura estava muito na berra mesmo como designer. fazia muita coisa.

VA - *Como correram os cursos?*

MHM - Duma maneira geral correram bem. Tinham frequência.

VA - *Que tipo de frequência?*

MHM - Normalmente pessoas com o curso de belas-artes. Ou então pessoas (nessa altura já havia uma meia dúzia) como o Brandão que tinham vindo de Inglaterra. Não sei se estou a fazer confusão...

VA - *Está a fazer confusão porque o José Brandão chega mais tarde...*

MHM - Então é isso. Já se passou à muito tempo e eu sou muito velha. A memória já não é o que era.

VA - *O curso do Sérgio Asti é de 66 e coincide, mais ou menos, como o arranque do curso na Sociedade de Belas-Artes. O Curso de Formação Artística por onde passaram algumas pessoas conhecidas como o Vítor Manaças. Que possivelmente também frequentariam os cursos promovidos pelo INII.*

MHM - Tivemos também um curso dirigido por um alemão, o Gui Bonsiepe.

VA - *Isso mais tarde.*

MHM - Mais tarde mas de qualquer forma... Em que altura? Em 70?

VA - *Depois de 70. O contacto com o Bonsiepe dá-se através da UNIDO, em 73 e de um relatório*

“Design for Industrialization” de 75. Mais tarde é convidado pela Direcção-Geral da Qualidade para elaborar um relatório/diagnóstico sobre Portugal. Entrega-o em 78.

MHM - Nós pedimos ao ICSID que nos desse a indicação de uma pessoa para vir aqui fazer um curso de design. Nós correspondíamos-nos com o ICSID e assinávamos a revista deles e foi por intermédio deles que o Bonsiepe cá veio.

VA - O diagnóstico era bastante duro sobre a realidade portuguesa.

MHM - Ele era um homem muito competente. e tinha estado a fazer um trabalho muito curioso no Chile no tempo do Allende que ele dizia que não era comunista, era um renovador. Lembro-me de citar tractores para a indústria onde conseguiram encontrar um modelo de tractor muito económico e que se produzia em grandes quantidades para poder ser útil.

VA - Viável. Tive oportunidade de ver o relatório e ele é muito crítico. Como é que as recomendações do Bonsiepe foram recebidas por vocês?

MHM - Repare nessa altura o INII estava em dissolução. Pouco depois de 74 já estava em dissolução e nós não sabíamos para onde íamos, para onde o Núcleo ia. Depois foi para a Direcção-Geral da Qualidade que já não existe. Praticamente não se fez mais nada. Os técnicos foram divididos por vários sectores. Não se fez nada.

VA - A M. H. Matos ainda esteve na Direcção-Geral da Qualidade.

MHM - Foi de lá que eu me aposentei. Eu não podia fazer nada. Às tantas ainda consegui fazer umas entrevistas juntando o problema da qualidade, visto que era na qualidade que eu estava, com o design e consegui fazer umas reuniões com os industriais lá para cima para a terra dos móveis e para detectar quais eram os problemas que tinham na produção para aliar a qualidade. Mas foi só isso. Não se pode fazer nada.

VA - Voltando um bocadinho atrás. Como eram formadas as equipas no Núcleo de Design Industrial?

MHM - Éramos muito poucas e quando foi da Quinzena de Estética Industrial sentiu-se a necessidade de entrar um arquitecto. e foi porque o arquitecto que fez o circuito da exposição trabalhava acidentalmente para o INII em projectos de arquitectura, de arranjos, de adaptações e foi nessa altura que entrou o Duarte Nuno. Mas o Duarte Nuno já não trabalhou na Quinzena e já não trabalhou na 1ª Exposição de Design porque saiu muito antes. O Duarte Nuno não fez realmente nada. Nós tínhamos muitas dificuldades de orçamento. Às tantas ele viu que não tinha interesse e foi-se embora. Depois apareceu a Alda Rosa muito interessada em artes gráficas e mais tarde vai para Londres tirar o curso e eu garanti-lhe que quando regressasse tinha cá o lugar. e realmente assim foi. e com ela, e para a 1ª Exposição de Design, entrou a Cristina Reis. A Cristina é muito talentosa. Tínhamos uns desenhadores porque entretanto havia trabalho encomendado pelos outros núcleos, trabalhos de gráficos, de coisas que publicavam, arranjos de cópias e de capas, coisas assim.

VA - Estamos a falar de quantas pessoas a trabalhar no Núcleo?

MHM - (resposta muito confusa e imprecisa).

VA - A Margarida D'Orey,...

MHM - A Margarida passou por lá e colaborou numa publicação sobre ambiente.

VA - *A Conceição Espinho.*

MHM - Entrou também porque... como foi? Eu conheci o sogro dela, tínhamo-nos encontrado na António Arroio, o José Espinho. Depois o arquitecto Francisco Espinho foi colega do meu filho aqui na EBA e quando o meu filho veio do Canadá tornou a encontrá-lo porque o meu filho foi trabalhar para o atelier do Daciano Costa que entretanto tinha casado com a Conceição. e perguntou-me se não seria interessante ela entrar para o Núcleo. Sim senhora ela entra porque quantas mais pessoas tivéssemos mais interessante seria. Mas foi por pouco tempo. Pouco depois aquilo escangalhou-se tudo.

VA - *Também trabalhou lá o Eduardo Sérgio.*

MHM - Sim passou por lá. Esse estava muito ligado ao director, ao Magalhães Ramalho. Foi por conhecimentos ou amizades que o Eduardo Sérgio trabalhou. Depois até fez uma medalha quando a FEIS completou duzentos anos. Mas design não. Estava mais ligado à direcção.

VA - *A formação base dessas pessoas era maioritariamente em Belas-Artes.*

MHM - Em Belas-Artes.

VA - *O design para eles era uma descoberta, uma aprendizagem.*

MHM - Pois, mas principalmente o design gráfico. Porque repare qualquer outro sector industrial exigia o conhecimento da indústria. Exigia o conhecimento dos materiais, da tecnologia, do mercado e coisas assim. De modo que estavam quase todos vocacionados para as artes gráficas. Coisa que a mim nunca me seduziu. As letras...

VA - *Qual era o contacto que o Núcleo tinha com os outros designers. Falou do Daciano Costa. Havia alguma colaboração, algum entendimento?*

MHM - Não, só acidentalmente. Por conhecimento e amizades. Nós já nos conhecíamos e encontrávamo-nos... Depois intensificou-se quando nós anunciámos a Exposição e começámos a pedir “você quer colaborar diga o que vai apresentar”... Também foi muito engraçado. Na véspera de abertura da exposição houve alguém que me apareceu às 4 horas da manhã com um sofá. Nunca tinha dito que o levava. e lá entrou.

VA - *Já me disse também que o relacionamento com o director (Magalhães Ramalho) era difícil.*

MHM - Era uma pessoa muito difícil porque quando entrei (eles deram-me uma bolsa para fazer umas peças e uma exposição) e nessa altura eu era a maior. Eu era uma beleza. Depois passei a ser uma porcaria que não prestava para nada. Não era só comigo, era com toda a gente, com todos os séquitos que admitia.

VA - *Com a saída dele quem o vem substituir foi o Torres Campos?*

MHM - Antes do Torres Campos houve um outro que eu agora não me recordo o nome.

VA - *Qual foi o seu relacionamento com o Torres Campos.*

MHM - O melhor possível. Torres Campos tinha uma mentalidade aberta e além disso interessou-se pessoalmente pela realização da Exposição (1ª Exposição de Design Português) que para ele era um factor de vaidade. Era um trunfo também para ele. Quando foi da 2ª ele pensava sair e adiou a sua saída para poder ainda ser titular da 2ª Exposição de Design.

VA - *Para além dos directores do INII existiam contactos com os outros dirigentes dos outros Núcleos?*

MHM- Existiam, sim. Dávamo-nos todos muito bem só que, por exemplo, quando eu falava da produtividade “você do design...” eles diziam “não temos possibilidade, não é fácil”. O design não entrava.

VA - *Não era uma questão estratégica apesar de alguns texto reivindicarem o contrário.*

MHM - e eles compreendiam propriamente, só que o contacto com os industriais não permitia.

VA - *Havia uma grande separação entre o plano teórico e o plano prático. Na sua opinião isso devia-se a quê?*

MHM - Ignorância. Ignorância das vantagens do design.

VA - *Nas exposições internacionais Portugal dava-se a conhecer ao mundo de uma maneira moderna, contemporânea...*

MHM - Mas isso dependia dos artistas que faziam os stands. Eram feitas por arquitectos contemporâneos que tornavam aquilo num problema mais de arquitectura do que de design.

VA - Mas havia designers que colocavam os seus objectos como o António Garcia com a cadeira “Osaka”:

MHM - e a mesa “Cubo” que ficou de me dar uma e nunca deu (risos).

VA - *Qualquer das maneiras havia aqui duas realidades que não se tocavam.*

MHM - Tratavam connosco quando era das exposições, de vez em quando iam lá ver um livro ou outro (tínhamos uma bibliotecazinha incipiente mas nada má) e era assim. Contactos de amizade e conhecimento.

VA - *Falando agora das 2 exposições de design (de 71 e de 73), sobretudo a de 71 com a colaboração do Cruz de Carvalho.*

MHM - O Cruz de Carvalho levou-nos a ideia porque como não tinham possibilidade de levar a ideia para a frente fomos nós.

VA - *Julgo que a ideia até foi do João Constantino que a expôs ao Cruz de Carvalho.*

MHM - Fomos nós que posemos aquilo em pé com a colaboração do Fundo de Fomento e Exportação que nos emprestou várias estruturas para o arranjo do circuito. Mas a ideia partiu deles realmente.

VA - *Qual foi a receptividade? Porque não sendo as duas primeiras exposições de design (já tinham acontecido pequenas mostras) mas estas foram sobre o design português.*

MHM - Foram muito divulgadas. Inclusive fizemos cartazes de rua e os tais convites aos milhares por aí fora.

VA - *Mas o que leva a fazer em 71 uma exposição de design português?*

MHM - Era a ideia de mostrar coisas novas feitas com uma técnica que era interessante e curiosa para a indústria. Podia ter interesse material para a indústria. Vamos lá mostrar o que as pessoas são capazes de fazer.

VA - *Não se corria o risco de mostrar peças copiadas?*

MHM - Isso não. Não porque nos dirigíamos a pessoas que sabíamos que não iam copiar. Eram arquitectos, eram pintores que trabalhavam nos seus ateliers a fazer móveis para ali e para acolá. Eram pessoas que não copiavam. Eram já profissionais, não designers, mas profissionais conscientes de

que cópia não.

VA - A parte mais visível dos objectivos do INII era a divulgação mas, também, e de alguma maneira, o INII tinha que mostrar trabalho. Estávamos em 71 e numa encruzilhada proporcionada pela época marcelista e por um certo fervor moderno.

MHM - Foi nessa época que o Rogério Martins foi ministro...

VA - Secretário de Estado da Indústria.

MHM - Exactamente. Nessa altura o Núcleo colaborou muito com uma coisa de vidros que era uma organização dos industriais vidreiros que faziam congressos internacionais de vidro manual por essa Europa fora. Como trabalhava na Stephens passei a ir a esses congressos. Em cada ano era num país diferente. A certa altura fomos não sei aonde, penso que a França, e foi decidido que no ano seguinte o congresso seria em Portugal. e o que é que se fazia, o que não se fazia? e lembrei-me de uma exposição. Vamos fazer uma exposição internacional de vidro manual. Como era muito amiga do Sommer Ribeiro (tínhamos sido colegas na EBAL) e fui lá (Fundação Calouste Gulbenkian) e consegui convencê-lo (estava um bocadinho renitente “nós aqui a indústria!?” e eu disse-lhe que era artesanato porque eram peças manuais) e fizemos uma exposição lindíssima. Conhece o catálogo?

VA - Não.

MHM - Eu tenho ali. Vou mostrar-lhe. Foi feito pela Cristina Reis. Colaborámos com o Grémio da Indústria Vidreira.

VA - Estávamos a falar da 1ª Exposição de Design Português organizada pelo Cruz de Carvalho e pelo João Constantino. A exposição pelos vistos superou as expectativas do INII.

MHM - Sim. Tivemos visitas de escolas (porque divulgámos) e começou a mexer-se e a falar do assunto.

VA - Houve uma grande disseminação de catálogos. Qual foi a receptividade dos industriais. Alterou-se alguma coisa a partir da exposição?

MHM - Isso não lhe posso dizer porque nós estávamos aqui em Lisboa e eles estavam espalhados por este país. Fizemos na 1ª ou na 2ª uma reuniões/conferências/colóquios/debates (tenho a impressão que foi na 2ª) na FIL e aí foram industriais. Lembro-me que foi um homem que já morreu, o Sr. Abreu lá de cima dos contraplacados, coitado do homem apanhou uma tarefa que eu já não sabia o que havia de lhe fazer para moderar aquilo porque estava mesmo feio... Como o Sr. Abreu começaram a aparecer, O Sr. Abreu que vivia no Norte deve ter aproveitado uma vinda a Lisboa para ir ali, concerta. (risos) Neste momento o que se passa em relação à indústria no capítulo do design? Acha que a indústria está muito receptiva? Acha que a indústria adopta os sistemas, os métodos para produzir os melhores objectos, os mais bonitos, os mais baratos, os mais funcionais com novos materiais que aparecem constantemente? Acha isso? Eu não. Eu deixei de ter contacto, mas o que há no design é a roupa, o sapatinho, é a joiazinha, e umas coisas assim, mas que não é o design que gostava de ter.

VA - Isso tem muitas leituras e a M. H. Matos tem, de certeza, umas respostas. Mas não está no âmbito da minha investigação o que se passa hoje. Entretanto podemos falar da 2ª Exposição de Design Português. Porque é que ela acontece? e com um iato de tempo tão curto.

MHM - Dois anos. Dois anos não é demais para preparar. Acontece porque nós queríamos criar uma habituação, queríamos continuar por ali fora. Já estávamos a pensar na 3ª.

VA - *Mudou a organização, passa a ser a PRAXIS e não a INTERFORMA.*

MHM - *Aí a iniciativa foi exclusivamente nossa que chamámos a PRAXIS para orientar e organizar. Na PRAXIS estava o Sena da Silva e foram eles que nos ajudaram no estudo do espaço. Os convites, os programas e coisas assim éramos nós que fazíamos, o INII que fazia.*

VA - *O Sena da Silva era mais uma daquelas colaborações pontuais.*

MHM - *Exactamente. Muito pontual porque ele colaborava com a PRAXIS também.*

VA - *Os objectivos da 2ª Exposição mantêm-se em relação à 1ª, ou seja, divulgar o que cá se produzia em matéria de design...*

MHM - *Os objectivos mantêm-se e a intenção era ir criando uma habituação. De 2 em 2 anos havia uma exposição de design.*

VA - *Em 73 o paradigma económico sofreu um revés muito grande, é a crise petrolífera de 73. Que se torna dramática para a indústria. A seguir temos a Revolução de 74.*

MHM - *Que acabou com o próprio Ministério. O INII fraccionou e todos os núcleos foram dispersos. e em 74 ninguém tinha interesse em ficar com as actividades de promoção do design. O nosso núcleo foi desfeito absolutamente.*

VA - *Na sua perspectiva deveu-se a quê? Questões ideológicas?*

MHM - *Questões ideológicas não estou a ver porque o design não tem nada a ver com ideologia nenhuma. Acho eu. Nem capitalista nem comunista. É outra coisa. Era ignorância, continuo na minha, era para remodelar — muita gente a fazer muita coisa para ser diferente — e o núcleo desfez-se completamente. Daí que eu às tantas não tinha nada que fazer.*

VA - *Daí terem ido para a Direcção-Geral da Qualidade.*

MHM - *Fomos todos para a DGQ mas cada um para gabinetes diferentes. Uma secção diferente, uma orientação diferente e eu às tantas tentei ligar o design com a qualidade mas não fui a tempo...*

VA - *Qual foi a última iniciativa do Núcleo?*

MHM - *Enquanto existiu a última foi a 2ª Exposição.*

VA - *Com algumas conferências e a reedição dos textos dos catálogos das Exposições.*

MHM - *Sim.*

VA - *Os textos dos catálogos eram importantes (Nuno Portas, Frederico George, etc.). Daí eu dizer que no plano teórico as coisas estavam contemporâneas, ou seja, havia um pensamento contemporâneo, mas depois não se aplicava quando descia ao terreno.*

MHM - *Havia um pensamento contemporâneo mas de um determinado segmento de gente, não era generalizado.*

VA - *Isso para si era uma frustração?*

MHM - *Pois era. Mas eu conformava-me com as minhas limitações e pouco-a-pouco lá ia fazendo as minhas coisas. Na DGQ ainda fiz reuniões com os industriais. Pensámos em atribuir um certificado de qualidade a algumas indústrias...*

VA - *Essa era uma das ideias do Bonsiepe.*

MHM - *Exactamente. Depois ainda fizemos o convénio que devia ser feito entre a DGQ e o industrial*

interessado. Ainda visitei algumas fábricas em Lisboa de cerâmica manual, de azulejaria...

VA - *Viúva Lamego.*

MHM - e uma outra ali para o Castelo. Não me recordo. Mas a verdade é que entretanto fiz-me daquilo e aposentei-me assim que pude.

VA - *Agora gostava de falar consigo sobre o ensino. O IADE é criado em 69 e é, por assim dizer, o primeiro curso superior de design (apesar do nome da escola estar mascarado de artes decorativas), de artes gráficas e de têxteis. Qual foi a colaboração com o INII?*

MHM - Foi só monetária, para o António Quadros poder avançar.

VA - *Lembra-se dessas reuniões?*

MHM - Sim. Ele tratou tudo comigo. Ia ao meu gabinete e conversávamos. Depois levava aquilo que pretendia ao meu director e consegui, realmente, atribuísse um verba para o efeito.

VA - *Chegaram a discutir o plano dos cursos?*

MHM - O programa não. Ele apresentou-nos o programa para que nós víssemos que aquilo tinha interesse em relação à nossa área de actividade, do núcleo. Mas não houve nenhuma interferência.

VA - *Quais eram os objectivos do IADE para além de uma participação monetária?*

MHM - Penso que o António Quadros estava consciente de que poderia caminhar ali pelo design industrial com interesse para a indústria. Tanto que eles fizeram trabalhos pontuais, como o lustre que está no Teatro S. Carlos. Aí já há uma intervenção curiosa num sector que não é industrial, é mais artesanal (não se fazem lustres todos os dias) mas com uma intenção de design. Portanto a procura de uma coisa eficiente para o fim que se pretendia.

VA - *Julgo que com o Ar.Co já não há nenhuma proximidade...*

MHM - Nenhuma. Só nos conhecíamos, sabíamos da existência uns dos outros, mas não colaborámos.

VA - *Com a EBA muito menos. A que se deve esta separação de interesses?*

MHM - A EBA era outra coisa. A gente ia lá para ficar com um curso, com um canudo (risos). Para poder ser professora, em princípio.

VA - *Noto aí alguma mágoa.*

MHM - Não.

VA - *Nunca houve nenhuma tentativa de aproximação institucional?*

MHM - Não, nunca houve. A EBA estava fechada nos seus cursos de Pintura, de Escultura e de Arquitectura. Nessa altura.

VA - *Ao contrário do IADE. Está lembrava de qual foi a participação do INII quando o Bruno Munari esteve cá para dar umas palestras?*

MHM - O Bruno Munari fez uma conferência. Mas não houve nada com o Núcleo.

VA - *Um dos objectivos do INII não passava pelo apoio institucional ao ensino do design?*

MHM - De maneira nenhuma. Não tínhamos meios. Não tínhamos dinheiro. Era muito difícil.

VA - *Mas reconheciam que o ensino era uma insuficiência na área do design?*

MHM - Repare tínhamos um director que era um senhor todo poderoso e as coisas tinham que girar à sua volta e depender dele. Tudo o que passasse as portas para fora do INII a ele não lhe interessava. A não ser esta coisa de “toma lá não sei quantos contos de reis por mês”.

VA - *e porque acontecia isso? Por um fechamento natural fruto da cultura portuguesa?*

MHM - Naturalmente. e porque ele era uma pessoa muito estranha. Muito instável. Era muito complicado.

VA - *É curioso num dos textos que li seus escritos para o Diário de Lisboa com o título de “Estética industrial e turismo” fala de um episódio que aconteceu num restaurante à beira da estrada que ligava à fronteira e a imagem pitoresca que dá estava, de alguma maneira, em confronto com a sua actividade. Mas no texto consegue estabelecer bases de conciliação entre uma cultura popular e uma cultura mais erudita, vá lá, mais urbana. e de alguma forma essa problemática continuava a estar por resolver, ou seja, uma cultura local que também tinha aspirações a modernizar-se para se mostrar ao mundo.*

MHM - Há talvez soluções pontuais aqui e além. No outro dia li um artigo que uma raparigas no Alentejo estão a produzir têxteis e já com postura (as coisas já feitas) e que estão a trabalhar a alguns anos e agora estão a dar a conhecer o seu trabalho e que este está ter muito interesse e procura. Mas é uma coisa pontual. 4 mulheres que pensaram qual a forma de ganhar algum dinheiro e inventaram aquela porque tinham conhecimento técnicos das avós, da família e foram explorá-lo, e estão a tirar resultados disso, mas é uma solução pontual.

VA - *Da sua actividade no INII há alguma que destacaria?*

MHM - Destacarei as reuniões que tive com os industriais (foram milhentas) nas quais eu aprendia sempre qualquer coisa e que me davam a entender que era preciso caminhar muito e fazer muita força para eles aderirem à ideia, ou melhor, a perceberem o que eu dizia quando se falava em design. Foram experiências muito curiosas. e a realização das Exposições de Design Português. De modo que eu às vezes penso como consegui fazer aquilo porque era um disparate de trabalho porque éramos muito poucas. A Alda Rosa e a Cristina Reis estavam entregues às coisas de artes gráficas. Tudo o resto da acção, de convites, era eu que fazia.

VA - *Há alguma coisa que queira referir mais?*

MHM - Estou como a Cristina Reis, tenho feito o possível por esquecer. Bem, foram experiências curiosas mas também houve muitas chatices. De maneira que pus de parte. Depois quando saí de lá virei-me para a escultura, mas também desisti. Hoje em dia já não tenho força nem energia para isso. O que eu quero é descansar.

VA - *Qual é a sua opinião sobre esta entrevista?*

MHM - Eu acho o seu trabalho muito interessante. A entrevista não sei. Quando começar a ouvir isto vai achar uma bodega sem interesse para nada. Mas o que acho curioso é o seu trabalho. O seu doutoramento com este tema.

Anexo 6.2

ENTREVISTA A ANTÓNIO AMARO DE MATOS

Caso "INII": Entrevista a elementos com ligações institucionais (dirigente)

António Amaro de Matos (foi Presidente do Fundo de Fomento e Exportação)

Local: Na residência do entrevistado.

Duração: 1:04H.

Momento: 12-11-2007, às 15H.

Nota: Esteve presente na entrevista o Dr. Nelson Sérgio da Rocha Trigo, também Presidente do FFE/ICEP (a seguir ao mandato de Amaro de Matos) e Secretário de Estado do Abastecimento e Preços de um dos primeiros Governos Provisórios.

Victor Almeida - O que me leva a entrevistá-lo é tentar perceber qual o papel que o Fundo de Fomento de Exportação teve na institucionalização do design em Portugal. Como o meu estudo se concentra exclusivamente entre 1959 e 1974, isto também porque em 59 se dá a adesão à EFTA e em 74 se altera e se interrompe o paradigma de mudança (bem sei que ele poderá ter acabado um pouco antes, em 72, com o refluxo que o regime faz depois da tentativa falhada de Marcelo Caetano tomar as rédeas do país. Ou seja quando se dão conta de que afinal a guerra em África era para continuar). Em 72 todos ficaram desiludidos, ou quase todos. Sobretudo a ala liberal e os "arquitectos" da mudança como é o caso do Eng. Rogério Martins que acaba por sair do governo e com ele muitos outros tecnocratas. Apesar de em 72 se ter negociado a admissão à CEE. Agora sobre o caso que me leva a falar consigo, o FFE, deparei-me com um texto seu ("Design e Exportação") que fala das vantagens claras da indústria em olhar para a problemática do design e para as questões da conceptualização. Não estarmos só focados no aspecto da organização das empresas, da sua melhoria da condição industrial, da melhoria da tecnologia, mas preocuparem-se muito com a comercialização, com o desenho dos objectos e abrirem-se a novos mercados, sobretudo exteriores. Portanto é esta a perspectiva do assunto desta entrevista. Para começar gostava que me transmitisse a sua ideia do que era o país nesse período.

António Amaro de Matos - O país era um país atrasado. O Fundo de Fomento de Exportação teve algum papel, e significativo, no país nessa altura e era mais o apoio à indústria nos aspectos interiores da indústria do que propriamente na exportação. Na exportação fizemos algumas coisas, com certeza: nas relações comerciais, na abertura de delegações, na institucionalização do apoio através dos exportadores portugueses, mas fizemos bastantes mais coisas, por que pensávamos que era aí que se concentravam as dificuldades do país na exportação, no próprio interior das empresas. e entra aqui o apoio que o Fundo tentou dar aos aspectos ligados à conceptualização dos produtos, ao fim e ao cabo é disso que se trata. Devo dizer-lhe que estas coisas que às vezes têm alguma importância acabam por ter a sua origem em pormenores ridículos. Devo dizer-lhe que o papel ridículo que orientou o ICEP para o pormenor do design foi o facto de os papéis de Natal em Portugal serem importados da

Suíça. Nós achámos isso completamente ridículo, Portugal era ainda por cima exportador de papel, mas o que faltava em termos de papéis, de embalagem de Natal era eles serem apropriados, portanto, serem conceptualizados para esse fim. Para as vendas e para as embalagens de produtos de Natal. Conversas com o Sena da Silva, conversas com o Daciano da Costa, levaram a aprofundar um pouco o problema e a perceber que não eram apenas nos aspectos tão ridículos como este que estava o importante da coisa. Estava, por exemplo, na nossa indústria de calçado que produzia segundo modelos italianos ou ingleses; que a indústria de mobiliário não tinha design próprio e, bom, fizemos algumas experiências sempre aconselhados pelo Daciano, que era uma pessoa que, naturalmente, nesse domínio nos poderia orientar (até por amizade), embora ele colaborasse com o Fundo noutras áreas, nas organizações das exposições que o Fundo fazia (como o Sena da Silva, também) e resolvemos fazer um concurso de design. Penso que foi a primeira coisa que o Fundo fez relativamente a isso. Esse concurso de design versava alguns tipos de objectos que eu não sei dizer agora quais eram. Lembrou-me de uma cadeira premiada nesse concurso e não sei quem foi o seu projectista. e depois criámos um Centro para a indústria do calçado em S. João da Madeira.

VA - Estávamos em que ano?

AAM - Isto tudo se passou em 72/73. Isto foi num espaço de tempo muito curto.

VA - Já resultado do III Plano de Fomento Nacional?

AAM - Não tem nada a ver, digamos, que nos era indiferente o III Plano de Fomento. O FFE era um organismo cujas receitas provinham de uma taxa sobre a importação de automóveis — Taxa do Fundo de Fomento — que acrescia ao preço de importação dos automóveis e, como a importação de automóveis crescia galopantemente no país nós éramos um organismo rico, autónomos financeiramente e fomo-lo até 74. Portanto o Fundo estava cheio de dinheiro e não dependia do Orçamento de Estado, nem de ninguém. Tínhamos dinheiro demais para as ideias que existiam. Qualquer ideia que aparecesse nós escolhíamos patrociná-la. Patrocinámos coisas esquisitas como sejam a criação de tradings no país,... mas voltando ao design. Mandámos missões a Milão por causa do calçado para saber como é que se fazia, como se projectava e a muitos outros e variados sítios. Lembrou-me que fizemos cursos de design e houve um, que não me lembro onde foi, leccionados pelo Daciano. Bom, fazíamos tudo aquilo que nos ocorria fazer ou alguém sugeria e que nós achávamos que era razoável fazermos.

VA - O Fundo foi criado em 1949. e a actividade dos anos 50 até aos 60...

AAM - Não me recordo.

VA - Estou a perguntar isto por uma razão paradoxal. O país tendo como linha orientadora o condicionamento industrial, com grande dificuldade em produzir livremente determinados produtos, falar de exportação podia ser uma coisa ambígua.

AAM - Era fundamentalmente exportador de produtos primários e gradualmente foi passando a produtos mais elaborados.

VA - Isso numa fase posterior.

AAM - Estamos a falar a partir da entrada na EFTA. Fez-se algum esforço no sentido de abrir a nossa economia. Portanto, havia tentativas, sempre se fizeram tentativas nesse sentido. A grande mudança, realmente, foi dada quando pessoas mais jovens, como o Alexandre Vaz Pinto... (toca à campainha)

Isto começou com a entrada de pessoas mais jovens e mais dinâmicas para o Ministério da Economia. O Dr. Xavier Pintado tinha como Secretário de Estado da Economia o Vaz Pinto. O Vaz Pinto é que se preocupou em encontrar uma pessoa que estivesse no sector privado para ir para o Fundo de Fomento de Exportação e foi lá que eu tive em comissão de serviço durante um período em que ele esteve também como Secretário de Estado da Indústria. (Toca a campainha, novamente. Entra o **Dr. Nelson Trigo** e senta-se junto a nós a acompanhar a entrevista.)

VA - A necessidade do Fundo era uma realidade, era sentida.

AAM - Não era sentida. Foi introduzida. As coisas passavam-se noutro plano. A indústria não tinha, como hoje tem, hoje há imensas empresas com uma ligação fácil com o exterior. Até pela necessidade. Nessa altura não havia essa sensibilidade e a indústria do calçado que hoje é desenvolvida na altura não era. Era uma indústria para a mão-de-obra em S. João da Madeira. Como muitas outras.

VA - Privilegiava-se que sector industrial? O automóvel, o mobiliário,...

AAM - (Percebeu mal) O móvel nunca teve uma grande importância nessa altura embora fosse uma indústria para a qual temos boas condições. O calçado, era o vestuário, nunca chegámos à indústria dos têxteis de cama e mesa (só mais recentemente). As tentativas no sector do mobiliário não resultaram.

VA - Participávamos com frequência em Feiras Internacionais e, inclusivamente, algumas onde o FFE estava representado.

AAM - Em todas.

VA - e o SNI também.

AAM - O SNI era turismo. As feiras com intenções de exportação eram sempre do FFE. Havia poucas, era em Paris o Salão, era em Kofa, era em Hannover.

VA - Como conciliavam os interesses do SNI com os do Fundo? O SNI estava preocupado com determinada imagem do país e o Fundo com a exportação.

AAM - Como lhe disse o FFE tinha muito dinheiro e o SNI alçandorava-se nas coisas do FFE por razões óbvias porque não tinha as mesmas disponibilidades. O SNI era dependente do Orçamento de Estado. Eu separei completamente por essa razão e por outras porque não nos interessava nada a ligação ao SNI. Separei completamente as delegações do Fundo na parte de exportação das do SNI. O SNI tinha as Casas de Portugal em Paris, em Nova Iorque, em Londres e nós criámos delegações em muitos sítios. Por uma razão muito simples o SNI ocupava-se do turismo (é uma relação, se quiser, egoísta da nossa parte) e se a gente tem delegado ser do FFE que tem a seu cargo também o turismo, este é muito mais apelativo. É até muito mais interessante e traduz-se em vantagens para o próprio, nas suas férias, etc. A exportação não tem nada disso. É uma coisa chata que tem de lidar com chefes de compras nas empresas, não vão lidar com presidências das empresas. Tem que ter um nível de vida semelhante ao deles, quer dizer, não tem um nível de vida de um embaixador nem de um funcionário diplomático. Com quem eles se dão é com sujeitos que fazem compras nas empresas. Não são propriamente o top da sociedade nos sítios onde estão.

VA - O Fundo não tinha também uns diplomatas como os franceses tinham no charrier d'affaire?

AAM - Sim aí há métodos em vários países. Os ingleses também têm.

VA - Os ingleses têm o enviado da rainha.

AAM - Os ingleses fazem depender o fomento das exportações de uma representação para efeitos comerciais do Ministério dos Negócios Estrangeiros deles. O Brasil também. O Brasil é impecável e faz isso muito bem feito. Mas em Portugal estava completamente separado. O Ministério do Negócios Estrangeiros era um, o Ministério da Economia era outro e as delegações do Fundo eram do ME e não do outro. e penso que bem. Penso que agora voltaram novamente à diplomacia económica. A diplomacia económica é muito interessante porque o embaixador fala com facilidade com presidentes de empresas. Não serve para nada em matéria de compras. Isso é o mesmo que você querer vender um produto a uma grande empresa através do dono. Não vende. Tem que vender através dos sujeitos que estão na linha hierárquica que faz compras. e por isso é que nós separámos uma coisa da outra.

VA - Para esse objectivo o que é que o Fundo dispunha?

AAM - Tinha delegações em vários sítios. Delegações, delegados e técnicos onde havia interesse em ter delegações. Não era por razões políticas.

Nelson Trigo - O António teve o cuidado de meter técnicos nas delegações. Esses técnicos eram especializados por produtos.

AAM - Pois, e voltando às delegações, conforme os países e o interesse em dirigir as exportações para esses países nós tínhamos funcionários que tratavam de determinadas áreas de produtos.

VA - Quais eram os países prioritários?

AAM - Os países eram os países normais de exportação portuguesa. Temos a França, os Estados Unidos,...

VA - Os da EFTA?

AAM - Nem todos. Tínhamos em Estocolmo mas não servia para nada. Na Noruega não tínhamos. Tínhamos um bom delegado na Dinamarca. Tínhamos na Alemanha. Em Inglaterra, Na Espanha mas mal localizado. Estava em Madrid e deveria ter estado em Barcelona.

VA - O ICEP depois corrigiu isso.

AAM - Penso que sim.

NT - A certa altura tinha em Barcelona, em Vigo, em Sevilha e voltou novamente para Madrid.

AAM - Não sei se se lembra mas houve um Ministro de Negócios Estrangeiros recente que entendeu que o futuro da diplomacia era a diplomacia económica. De modo que quis novamente agarrar nas delegações do ICEP e transformá-las em escritórios das embaixadas. Era uma opção.

VA - Quais eram as prioridades do Fundo nesses países onde estava representado?

AAM - Estávamos no Japão, nos EU tínhamos duas (os EU não são um país, são uma carrada deles). Tínhamos Nova Iorque e Los Angeles. Tínhamos no Brasil, em S. Paulo (o Brasil também era grande demais para uma delegação), na Suíça e, por exemplo, no Canadá tínhamos em Montreal e passámos para Toronto. Mas nem pensámos em Otava, embora seja capital diplomática. Nos EU também não pusemos em Washington, claro. Na Alemanha passámo-la para Dusseldorf. Não interessava ter em Bona.

VA - Assumiam-se como uma entidade com interesses comerciais.

AAM - Sim. Tirámos de Bona e pusemos em Dusseldorf que é uma capital económica.

VA - Os problemas políticos da altura intervinham nessas opções? Portugal tinha uma imagem de-

pauperada.

AAM - Não. Para lhe dar uma ideia da separação entre uma coisa e outra devo dizer-lhe que no último ano em que eu lá estive, em 73, criámos uma delegação na Polónia sem o conhecimento do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Na clandestinidade. O Ministro soube, era o Rui Patrício na altura, e ficou zangadíssimo com o Alexandre Vaz Pinto. (Mudei a opinião que tinha do Rui Patrício no Brasil). Criámos a delegação quando dissemos ao MNE que estávamos a pensar numa delegação num país de leste e eles pediram para serem eles a nomear a pessoa lá que prestaria informações, etc. O que nós fizemos foi o seguinte: mandámos para a Polónia um técnico nosso e pedimos à Câmara de Comércio de Varsóvia os funcionários para assegurar o funcionamento da delegação para termos a certeza de que eles não receavam que nós estivéssemos a usar a delegação com fins políticos ou de espionagem ou o que fosse.

NT - Posso dizer uma coisinha? O António também mudou a delegação de Roma para Milão. Essa mudança era importante porque Milão é o centro de negócios em Itália.

AAM - Ah sim.

VA - Como é que esse dinamismo, que era grande, se conjugava com a apatia dos industriais? Que produtos é que o Fundo aconselhava a exportar? Que apoios é que o Fundo dava à exportação cá, aos industriais?

AAM - Aos industriais dávamos aquilo que podíamos. O que é que chegámos a fazer ao nível de apoios internos? Sei lá.

NT - Havia os Contratos de Fomento à Exportação, e havia os contratos com as empresas prioritárias. Não valia a pena pegar num tipo que nunca exportou nada estar a gastar muito dinheiro com ele.

AAM - Atribuía-se diplomas a várias empresas. Bem, 10% das empresas portuguesas exportam 90% das nossas exportações. Isso é normal. Se quisermos aumentar as nossas exportações em 10% se agarrar nessas empresas é um pequeno esforço que eles têm de fazer. Se agarrar nas outras empresas todas que representam os outros 10% das exportações portuguesas teríamos de duplicar o que elas exportam, e isso não é praticável. Elas têm de crescer por si até chegarem a um determinado nível. Depois a barreira à produção e transportação é também uma barreira educacional, e isso leva tempo.

VA - Mas havia sectores onde isso era possível fazer.

AAM - Sim.

VA - Por exemplo, o Vinho do Porto já era um “cluster”.

AAM - O Vinho do Porto era um produto onde havia muitos defeitos. Repare, os vintages eram tradicionalmente mandados para Inglaterra porque se acreditava que o clima inglês (sabe como são produzidos os vintages? O vinho é engarrafado e fica em estágio não sei quanto tempo.) Era mandado para Inglaterra porque se acreditava que o nevoeiro inglês é favorável a um melhor envelhecimento do vinho (risos).

VA - Isso é também a história do outro que encheu o barco de barricas de vinho e quando chegou ao Brasil achou que o vinho ia melhor.

AAM - e provavelmente ia. Tivemos um problema com um empresário português que queria envelhecer os vinhos, precisamente, mandando-os viajar. O Vinho do Porto, e queria que se atribuísse a

esse vinho a idade correspondente às características que ele depois apresentasse. e não era um empresário qualquer. Ao Vinho do Porto nada disso, havia publicidade genérica que significava publicar em geral o Vinho do Porto. Isso foi mudado para publicidade de marcas. As pessoas compram marcas, não compram Vinho do Porto em geral.

NT - Houve um programa enorme de afirmação das marcas lá fora. Foi um programa a que aderiram a maior parte dos exportadores e eu lembro-me, porque agora até sou amigo dele, que houve um que não queria aderir porque dizia que já estava. Fizemos o mesmo com os vinhos de mesa, com os Verdes, mas aí a Comissão Reguladora do Vinhos Verdes procurava desviar o assunto para a Comissão Técnica deles.

AAM - Mesmo nisso havia áreas muito atrasadas.

VA - *Além dos vinhos que outros sectores estavam preparados para a exportação?*

AAM - Havia o vestuário,...

VA - *As conservas...*

NT - Havia a indústria de moldes que ainda hoje é fortíssima.

AAM - Havia grupos de trabalho nesse sector e também nos químicos. Por exemplo o Eugénio Rosa, um dos melhores técnicos, era funcionário do Fundo. Conhece o Eugénio Rosa? É o economista de referência do Partido Comunista. Havia outros, aliás trabalhavam muitos ligados ao PC. Não era o Vítor Vieira, era outro, o Secretário Geral, era o Baptista Nunes, não era Secretário Geral mas sim Vice-Presidente. Cada vez que entrava um técnico no Fundo nós recebíamos da Pide um formulário com umas anotações a vermelho que era dos sujeitos que eles suspeitavam... e o Baptista a enfiá-los pela gaveta. (risos) Eles também não ligavam na medida que estas coisas todas são terríveis mas são incompetentíssimas e desorganizadas...

VA - *São caricatas.*

AAM - Incompetentes, incompetentes. Repare os agentes da Polícia Internacional transitavam das fronteiras, onde carimbavam os passaportes e anotavam umas coisas sem importância nenhuma, para as coisas mais tenebrosas que a gente aponta à Pide. Eram uns sujeitos que não eram os SS eram uns sujeitos para todos os serviços.

VA - *Quando tinham de estar numa feira internacional a saída de produtos fazia-se sem problemas?*

AAM - Sim. Havia liberdade de saída e depois tinham que entrar outra vez. Criou-se alguma dificuldade para a exportação de Vinho do Porto a granel. Ia muito para a Bélgica (o belgas bebem o pior Vinho do Porto)...

NT - Isso não trazia valor acrescentado. Ia também para França, lembra-se? e dá cabo das marcas francesas. Os importadores tinham as suas marcas próprias. Era o Cintra (muito conhecido em França) e havia outras marcas que acabavam por estragar o negócios de outras marcas já instaladas no destino.

AAM - O Vinho do Porto mais barato do mundo que se chama Port Wine é o Vinho do Porto produzido na Califórnia. Ninguém se lembrou de registar a marca Port nos EU...

NT - Ou em Berna no Instituto de Marcas e Patentes.

VA - *As relações comerciais externas nas empresas, e estou a lembrar-me na Marinha Grande da Fábrica Escola Irmãos Stephens, era feita por intermediários. Não tinha delegados comerciais.*

AAM - Poucas empresas tinham dimensão para isso.

VA - *Isso era um empecilho ao desenvolvimento. Quem fica com as grandes margens são os intermediários.*

AAM - Depende da dimensão. Pode rentabilizar-se o papel do intermediário, sei lá, pense em objectos valiosos como os cristais. Eles tentaram em Nova Iorque até à pouco tempo, com um escritório na 5ª Avenida e que era a representação de 2 ou 3 marcas portuguesas. Fechou. Não tem dimensão. Nós não temos dimensão para vender. Compram-nos coisas.

NT - Portugal precisava de exportar a partir de um agente que não precisa de sair de cá e contacta como os exportadores e que fazem controle da produção ou então tem lá fora agentes que compram daqui, já têm as suas relações com as fábricas e depois lá fazem esses jogos.

AAM - Compram daqui e de outros.

VA - *A qualidade é uma questão fundamental.*

AAM - Ah sim podemos dizer isso.

VA - *O que fazia o Fundo nesse aspecto?*

AAM - Chateávamos os industriais nesse ponto de vista.

VA - Sem apoios directos à Qualidade?

AAM - Sem apoios directos excepto no calçado. Criámos uma empresa no Canadá para exactamente vender calçado português e chamava-se Portshoes, em Toronto. Teve que fechar porque não funcionava. O empresário português é bocadinho rebelde. Por exemplo, quando por um canal tem aquela empresa para vender produtos portugueses, mas se encontrar um comprador que lhe acena com uma vantagem qualquer ele foge e vai directamente para o outro lado.

NT - Nalguns casos o controle de Qualidade estava entregue a outros organismos que não o FFE. O Instituto do Vinho do Porto é que fazia o controle da qualidade do Vinho do Porto. Depois havia as comissões reguladoras, dos tecidos, disto e daqueloutro. Nós, como disse o Dr. Amaro de Matos, podíamos incentivar a melhoria da qualidade, mas...

VA - *Qual era a vossa relação com o INII, Instituto Nacional de Investigação Industrial?*

AAM - Nenhuma. Praticamente nenhuma.

NT - Eu trabalhei lá. Uns estavam na Calçada de Santos (onde eu estava, no departamento de Economia), outros na Buenos Aires (o Torres Campos), havia outros que estavam em Sta. Apolónia,... Quer dizer não nos conhecíamos uns aos outros, não havia uma inter-relação.

AAM - Enquanto estive no Fundo, nunca tive uma relação institucional com o INII.

VA - *Exceptuando o patrocínio que fizeram para a II Exposição de Design Português, em 1973.*

AAM - Tudo bem, mas não me lembro disso. Foi tratado ao nível de Serviços.

VA - *e com a Associação Industrial Portuense (mais tarde Portuguesa)?*

AAM - Tínhamos através das Feiras. Eles faziam feiras aqui e nós apoiávamos os industriais que vinham às feiras e eles também iam connosco ao exterior.

VA - *Sob o ponto de vista do design nas feiras que organizavam como se desenvolvia esse trabalho? A quem encomendavam esse trabalho? Já falou do Daciano da Costa, do Sena da Silva,...*

AAM - Geralmente era o Daciano até porque tínhamos uns módulos, digamos, que usávamos recorrentemente. Tínhamos isso que foi feito por um deles, pelo Sena da Silva ou pelo Daciano (ou os dois)...

NT - Não foi pelo Duarte Nuno Simões?

AAM - Não faço ideia.

VA - *Ainda nas exposições. Havia concursos de ideias?*

AAM - Havia concursos. Mas tínhamos de utilizar os módulos que estavam num armazém na Rua Ponta Delgada.

NT - Havia lá muitas maquetas que tinham sido feitas por vários arquitectos... mas essas coisas funcionavam ao nível dos Serviços, não da Presidência.

VA - *Por volta de 73 começaram a fazer concursos de design. Por que razão o Fundo sentiu necessidade de alterar a sua maneira de estar? Até ali não tinham apostado nisso.*

NT - Tudo isso ia numa linha de continuidade. Quando chega o 25 de Abril (o Dr. Amaro de Matos estava na Setenave) e aí era eu que estava como Presidente, tudo se alterou. Os técnicos entendiam que o Estado providencial não tinha de auxiliar ninguém. Ou então auxiliar os pobres. e acabámos com os programas de exportação de vinho de mesa, o Vinho do Porto estava praticamente no fim, os contratos de desenvolvimento da exportação, toda a filosofia passou a ser comandada pelas assembleias gerais do ICEP. Eu ainda estive lá um mês ou dois e depois fui para Secretário de Estado e o ICEP, que trabalhava na teoria, passou a ser um organismo para coisa nenhuma.

VA - *Os concursos de design, regra geral, não correspondiam às expectativas criadas sobretudo porque as propostas eram de execução industrial difícil. Havia, pelo que li, uma certa ineficácia industrial apesar de se captar a atenção para o design.*

AAM - Repare, quando se fala em design, há duas maneiras de encarar o problema: uma é, como disse inicialmente, a conceptualização do produto e isso implica a sua adaptação a uma produção, industrial, por exemplo e, a outra é o início da ideia de design que, provavelmente entre nós teria sido isso, de fazer um produto bonito. Um produto que enchesse o olho e que depois se verificava que era difícil meter numa linha de fabrico. Serviu para decorar a exposição mas não serviu...

VA - *Por vezes havia a dificuldade do artista e do designer em compreender a própria técnica.*

AAM - Mas para isso era necessário que ele estivesse em contacto com a produção. e isso implica que a pessoa esteja na própria empresa. Por isso não há designers de automóveis a não ser os próprios das fábricas de automóveis porque esses é que têm o contacto e a intimidade com os homens da produção para saberem as dificuldades que lhe estão criando quando fazem determinada coisa.

VA - *Quando fizeram os concursos depararam-se com essas dificuldades?*

AAM - Não. Nós estávamos no início. Éramos principiantes. Ninguém pensou nisso provavelmente. As pessoas com quem nós lidávamos nessa matéria tinham muito pouca relação com a produção, como lhe disse. Daciano da Costa, o Sena da Silva,...

VA - *Mesmo assim o Daciano era o que tinha mais. Tinha uma relação com a Longra e com outras*

empresas de mobiliário.

AAM - Mesmo assim. Não nos transmitiam isso como fundamental. Nós não sabíamos muito bem o que queríamos.

NT - Havia contactos do Fundo com o Osório de Castro, aquela fábrica de mobiliário...

AAM - A FOC. e a Longra, como se chamava o sujeito? Era do laboratório Sanitas... Não me lembra o nome agora [Fernando Seixas].

VA - *O que faziam aos prémios desses concursos?*

AAM - Não fazíamos nada. Dávamos divulgação e se alguém na indústria estivesse disposto a pegar naquilo nós apoiaríamos naturalmente. Mas não éramos nós que iríamos fazer as peças.

VA - *Isso nunca aconteceu?*

AAM - Não acredito que nunca tenha acontecido.

NT - Houve também concursos de rótulos e contra-rótulos porque havia o cuidado com a rotulagem de vinhos...

AAM - Isso eram mercados especiais. Há o caso do Mateus Rosé em que a garrafa é um caso giríssimo de design. A superfície onde assentava o rótulo era uma superfície não planificável e vocês imaginam o que isso representa em termos de colocação de rótulos. Penso que já mudaram a garrafa mas muito relutantemente e ao fim de muitos anos. Já não foi o Fernando Guedes que mudou a garrafa.

NT - Tivemos um problema também porque aquilo imitava a garrafa da Baviera.

VA - *Esse problema de design apareceu e...*

AAM - Apareceu e nós diagnosticámos. Era efectivamente um problema de design porque faz-se uma garrafa e depois para aplicar o rótulo o papel tem de ser sujeito a um tratamento para poder ser colocado na garrafa.

VA - *A Sogrape já deve ter resolvido isso. Mas a embalagem continua com a mesma forma.*

AAM - Parecida.

NT - Tem que lá estar e ser parecida. Assim como o Palácio Mateus. As pessoas vêm da América para ver o Palácio Mateus. Tem que lá estar.

VA - *É um caso de sucesso.*

AAM - O mais possível. Devo dizer-lhe que entrei num Hotel em Hong Kong e para testar pedi um vinho rosé sem dizer qual e saiu-me o Mateus.

VA - *É uma marca global.*

NT - Havia aquele vinho em garrafas de cerâmica...

AAM - O "Faísca" que era o vinhos dos encontros românticos. Muito vendido nos EU. Era ligeiramente gasoso, digamos, era um champagne barato.

VA - *Havia algum relacionamento institucional do Fundo com as Universidades? Desde assessoria técnica ou estudos de mercado, etc.*

AAM - Não. Nós agarrávamos em recém-licenciados e mandávamos estagiar para as delegações. Isso foi até uma ideia do embaixador Mello Breyner (irmão da Sophia de Mello Breyner). Eles levavam com o cheiro internacional, estavam para aí seis meses. Nós fazíamos-lhes uns testes psicotécnicos

para ver se não sofriam muito com o isolamento...

NT - Também dávamos formação ao nível da língua.

AAM - Funcionou muito bem porque vinham de lá outras pessoas. Pessoas mais vividas.

VA - *Era o único contacto com a Universidade.*

AAM - Que ao fim e ao cabo não era nenhum. Era com eles.

NT - Era com a pós-universidade. Repare as pessoas saem formadas e muitas vezes não sabem quase nada de nada. Só têm o diploma.

VA - *e em relação às escolas de design? Existia o IADE e depois as Escolas de Belas Artes.*

NT - Havia IADE na altura já?

VA - *Começou em 69.*

AAM - Não me recordo nada disso. A preocupação com a imagem é muito recente.

VA - *O ICEP tinha essa preocupação.*

AAM - O FFE nunca teve a não ser dirigida à sua audiência.

NT - No ICEP trabalhámos com o Carlos Rocha, mas isso foi muito mais tarde.

VA - *Das iniciativas do Fundo há alguma que mereça destacar? Por exemplo, houve alguma tentativa de criar a marca PORTUGAL com uma imagem própria e para exportação?*

NT - A marca PORTUGAL não vende nada!

AAM - Não serve para nada. A Áustria tem um trabalho sobre isso. A Áustria tem uma marca. Isso foi estudado por nós. Isso é um disparate total e completo porque ninguém vai ao supermercado comprar um produto português. Dar-nos-ia uma grande satisfação a nós se fossemos a um país e encontrássemos uns cartazes que dissessem Portugal. Não serviam para ninguém a não ser para nós.

VA - *Eles foram feitos. O SNI, por exemplo, fez.*

AAM - O SNI tinha essa obrigação. Isso era um problema do turismo.

VA - *Vocês não utilizaram isso como alavanca para as vossas coisas?*

AAM - Aliás há pessoas que fazem turismo em países subdesenvolvidos. Onde se vive melhor, onde se come melhor e onde é mais barato.

VA - *Portanto a imagem do turismo pode ser contraditória com a imagem comercial.*

AAM - Não há muita gente que esteja disposta a ir fazer turismo para a Alemanha, por exemplo. A não ser para as zonas rurais na Alemanha com canais e rios...

VA - *O lado pitoresco do turismo. Mas também há o turismo da arte e da cultura.*

AAM - A imagem do turismo que se via em Portugal e que era o sol não ajuda a exportar coisíssima nenhuma.

VA - *Mas isso colocava-vos nos antípodas do pensamento dominante de muitos sectores. Sobretudo nos governantes. Havia uns ruralistas que ainda achavam que isto devia ser um Portugal pequenino.*

AAM - Portugal pequenino e conservador.

VA - *O Fundo teria muitas dificuldades em existir se dependesse financeiramente do Orçamento de*

Estado?

AAM - Sim. Eu tive uma grande liberdade que nenhum director-geral teve neste país nunca. Eu reportava muito com o Eng. Vaz Pinto (que tinha sido meu aluno ainda por cima) e tínhamos reuniões quinzenais ou coisa do género e ia contar-lhe o que acontecia.

NT - Era um homem puxado para a frente.

AAM - e quando dava conselhos eram na mesma linha.

VA - *É engraçado que também quando falei com o Eng. Torres Campos ele disse que também teve uma grande liberdade no INII. e fico com algumas dúvidas sobre a eficácia dessa liberdade.*

AAM - Liberdade aonde?

VA - *Como Director do INII. Ele foi director entre 69 e 72.*

NT - O Rogério Martins?

VA - *Não. O Torres Campos. O Secretário de Estado da Indústria era o Rogério Martins. e o Rogério Martins delegava.*

NT - Ah. Quando o Rogério Martins foi o Secretário de Estado e o Torres Campos era o Director-Geral da Indústria e acumulava com a Direcção do INII.

VA - *Falei com o Rogério Martins e ele disse-me que estava pouco envolvido nas questões do INII queria antes acabar com o proteccionismo do Estado em relação à industria. e acabou.*

AAM - O Torres Campos não se deixa domar. Ainda recentemente quando estive na EXPO como comissário ele saiu zangadíssimo com o António Costa (que achava um garoto que quis pôr-se em cima dele, mas ele não deixou)... não, tem estatuto.

VA - *Que se vê muito em vocês, nesta geração de dirigentes.*

AAM - Não éramos funcionário-dependentes. Não dependíamos muito daquilo porque estávamos à vontade para ir para outro lado se nos chateássemos.

VA - *Notei nele, também, um certo desencanto já no final do regime apesar de ainda ter tido um papel nos primeiros governos provisórios.*

AAM - Eu não saí desencantado. Tinha combinado três anos (e eu sou bastante rigoroso nessas coisas e se eram três anos eram três anos) e disse ao Alexandre Vaz Pinto que saía e tinha lá este (Nelson Trigo) para tomar conta. Ele ficou a tomar conta e eu fui-me embora. Regressei ao lugar de origem que era a CUF.

VA - *A CUF que era a empresa privada modelo.*

AAM - Foi uma empresa que formou gente. Eu entrei na CUF quando acabei o curso e ia praticamente todos os meses para o exterior fazer cursos. Mandaram-me fazer cursos esquisitos. Fui fazer análise profissional à Universidade de Paris. Fazer estatística à Universidade de Paris. Não era normal. Depois fui ao RCA fazer Comércio Internacional. Faziam isso e faziam-no abundantemente e não só a mim.

VA - *Formaram muitos quadros. O próprio INII quando começa também a formar quadros tem por trás a imagem da CUF. Tem aquela ideia de que a formação é importante e já há uma empresa portuguesa a fazê-lo.*

AAM - Isso em áreas que não são propriamente de aplicação imediata na empresa. Estou a falar da Estatística, por exemplo.

VA - Não sei se há mais alguma coisa que queira referir sobre esta problemática?

AAM - Não e até já disse mais coisas do que aquelas que pensava vir a dizer. (risos)

VA - Para finalizar, o que achou da entrevista?

AAM - Tenho pena de não lhe poder dar um apoio mais concreto nomeadamente nas questões do design. Temos uma limitação que é a memória e o facto de eu não ter registado nada.

Anexo 6.3

ENTREVISTA A JOSÉ TORRES CAMPOS

Caso "INII": Entrevista a elementos com ligações institucionais (dirigente)

José de Melo Torres Campos foi, entre 1960 e 1973, quadro técnico do INII e Director-Geral no Ministério da Indústria (a que juntava a Presidência do INII).

Local: Numa residência do entrevistado.

Duração: 1:21H.

Momento: 08-11-2007, pelas 12H.

Victor Almeida - Antes de mais queria agradecer-lhe ter-me recebido. Podemos, se me permite, começar por falar daquilo que era Portugal por altura do final da década de 50. Em que estado estava a sua modernização e como é que esta se compagina com adesão à EFTA, em 59? Como estava o país nesta altura?

Torres Campos - O país nesta altura, realmente, atravessava e começava um período de crescimento económico ainda que muito dominado por um conflito, que dependia muito da ideologia, entre os que defendiam uma atitude claramente desenvolvimentista e virada um bocado para a Europa, que passava naturalmente pela indústria, e o grupo, que imagine-se um pouco simbolicamente, mais conservador, mais ligado ao espírito rural do salazarismo que pendia para o campo, para a agricultura. Essa dicotomia, que se arrasta aliás praticamente durante os anos 30 e 40, ainda se mantém bastante viva nesse período. Portanto a arrancada da indústria sucedeu nesse período, a partir da 2ª metade dos anos 50. Foi quase uma arrancada à autrence daquilo que era o establishment político vigente. Ainda houve umas tentativas de fazer com que esse crescimento industrial fosse feito em simbiose com o que então se chamava o Ultramar — a ideia do grande espaço económico português —, ou seja, a ligação de Portugal às colónias, mas isso evidentemente estava condenado ao fracasso como se verificou por vários motivos: em 1º lugar porque uma presença económica forte portuguesa em Angola e Moçambique (para falar das principais) não existia (existia muito tenuamente a fazer coisas locais) e, depois havia a clássica exploração de matérias-primas. Era claramente insuficiente, não tinha uma expressão que permitisse a troca. Não havia lá uma população suficientemente volumosa, nomeadamente de colonos, para depois comprar coisas à Metrópole. É um problema que é passado um bocadinho por cima nas histórias políticas desse período, mas que existiu e que se designava pelo problemas das transferências. O que se passava era que as colónias não tinham dinheiro para pagar aquilo que compravam cá. Essa dicotomia sofre uma clivagem importante a favor da indústria com a adesão à EFTA que eu diria que o Dr. Salazar, o Presidente do Conselho, teve que aceitar porque de outra maneira ele já não conseguia sustentar uma boa parte dos seus apoiantes. É assim que se dá o grande desenvolvimento industrial dos anos 60 — em termos percentuais nunca mais tivemos um período com crescimentos tão elevados (desde 62/63 até 73 tivemos um crescimento médio de 6,5%) — e provavelmente nunca viremos a ter qualquer de parecido. Só que esse crescimento tinha pés de barro.

VA - Nomeadamente o condicionamento industrial.

TC - O condicionamento industrial era uma limitação. Se não tivesse havido condicionamento industrial o desenvolvimento teria sido maior. Provavelmente. Mas o condicionamento industrial não se pode desligar do contexto político em que se vivia. e isso dava pano para mangas e julgo que sai um bocadinho fora do âmbito da sua investigação. É um tema que me é pessoalmente muito caro. Agora as indústria desenvolveram-se, digamos, com base numa mão-de-obra muito barata e sem preparação técnica. Nesse sentido é que a acção do INII é muitíssimo importante e muito representativa. Nesse aspecto não há dúvida nenhuma que o INII foi o organismo onde se caldearam coisas de completa novidade, nomeadamente, o ensino da gestão. Até essa altura não havia ensino da gestão em Portugal. Uma coisa que é hoje correntíssima e que há até demais porque a qualidade, às vezes, não é grande coisa. Mas nessa altura não havia, não havia de todo. Para além do que era o clássico da gestão também havia inevitavelmente o tratamento dos problemas do pessoal, das relações humanas como se chamava nesse tempo e isso era uma matéria que no ambiente político da altura metia um bocadinho de medo.

VA - Inclusivamente a sua área inicial era a produtividade. Num dos textos que publica na revista do IST o engenheiro fala desse factor humano a ter em conta na produtividade industrial.

TC - Fazia parte do léxico das matérias que se aprendia e que depois se ensinava.

VA - Um dos grande problemas era a baixa produtividade do sector industrial.

TC - Exactamente. Os técnicos que foram, enfim, inicialmente para o INII, fomos todos frequentar cursos em várias escolas europeias, eu fui para Londres, outros para Paris, outros para Génève, outros para Amesterdão, cada um para seu sítio, e fizemos normalmente mestrados de um ano e depois viemos de lá e organizámos então um conjunto grande de cursos de gestão, muitas vezes convidando pessoas que tinham sido nossos professores lá e a partir de certa altura fazer nós próprios os cursos. Dediquei-me bastante ao têxtil algodoeiro do Norte e fiz dezenas de cursos de gestão para empresários têxteis.

VA - O INII serviu para suprir as carências de quadros técnicos?

TC - No fundo é iniciador do movimento que disse que é preciso, para além do dono e do operário, é preciso haver gente que saiba de várias coisas técnicas e de várias coisas típicas daquilo que é a gestão, neste caso, de gestão industrial.

VA - Qual era a referência a nível de gestão na altura? Era a França, a Bélgica,...?

TC - Sobretudo a França. Mas não era a única.

VA - Mas isso não era paradoxal já que as nossa relações industriais e comerciais se faziam sobretudo com Inglaterra e com os países da EFTA?

TC - Como lhe disse houve dois que foram para Paris e outros dois que estiveram em Londres a fazer cursos. Houve, realmente, uma preocupação de diversificação por escolas de gestão conhecidas nessa altura. Algumas das quais ainda existem hoje, outras já não.

VA - Mas havia grande qualidade de pessoas no sector da economia. Havia em Portugal, na altura, grandes professores de economia.

TC - Mas era macro-economia. e aí tínhamos, para citar um por todos, o Francisco Pereira de Moura que era uma referência para os assuntos macro. A macro-economia são os grandes movimentos de

evolução da economia enquanto a micro-economia é o que se passa ao nível das empresas. O que se passava ao nível da empresa nas universidades, nas escolas que davam isso, nomeadamente no que nós chamávamos o “Quelhas” que é hoje a Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG), que era praticamente a única escola que havia, o curso de finanças era o que fazia a distinção e se aproximava um bocadinho dos problemas empresariais, era sobretudo um curso onde as cadeiras principais que a distinguiam de um curso de economia eram as finanças públicas e um bocadinho ao de leve os problemas empresariais. Não é como hoje onde o curso de gestão do ISEG é como deve ser.

VA - *Daí vem o INII...*

TC - O INII é uma instituição que arranca com isso. Vale a pena mencionar uma empresa que teve um movimento, se bem que virado para ela como seria natural, um bocadinho paralelo a esse e que foi a CUF. Que é um papel que ainda não foi suficientemente reconhecido. A CUF também foi uma boa escola de quadros e foi, durante muito tempo, a primeira empresa que teve a preocupação de também mandar pessoas para fora para fazerem cursos. Estou a falar da CUF Barreiro.

VA - *O país tinha poucas empresas com essa dimensão? Proliferavam as micro-empresas.*

TC - Como ainda hoje. Mesmo nas empresas grandes a única que teve com consistência, com um plano de iniciar um processo de valorização dos seus quadros em matérias de gestão foi, sem dúvidas nenhuma, a CUF. Não sou uma pessoa muito apreciadora do espírito empreendedor dos portugueses, que nós não temos, e é uma das grandes falhas, andámos para aqui a fazer privatizações a contar que os nossos empresários são como os ingleses e os franceses e, isto não anda... Mas isto é , também, outra conversa. Agora não há dúvida nenhuma que a CUF teve essa vantagem nesse período e teve uma visão que outras empresas grandes não tiveram. e algumas beneficiaram disso. Para lhe dar um exemplo, estou convencido que a LISNAVE não teria aparecido se não houvesse um espírito diferente do que havia nas outras. A LISNAVE é uma coisa que aparece com um significado representativo de uma coisa que aparece virada para fora.

Bem, o que é certo é que entretanto aconteceu a Guerra de África. A Guerra de África alterou muito uma data de coisas, nomeadamente, (não gosto muito de personalizar) algum *elan* que havia no INII, a partir de certa altura, nós queríamos fazer mais coisas e já não havia hipóteses, apesar daquilo sair barato.

VA - *Não havia recursos.*

TC - Mais do que não haver recursos já não havia receptividade às iniciativas. Estava francamente a diminuir. A partir de 64/65 é muito nítido isso. A seguir a Angola vem a Guiné e, depois, Moçambique. A preocupação dominante, como é do conhecimento geral, passou a ser a Guerra.

VA - *Mesmo que cá não se fizesse sentir isso junto da opinião pública?*

TC - O que é certo é que em relação a nós, no INII, que tinha sido um sucesso porque é difícil recordarmo-nos de um organismo público (aquilo era uma repartição do Estado) que tenha tido uma tão grande receptividade e aceitação por parte, digamos, do empresariado. Muita gente viu que aquilo era uma coisa diferente e que lhes era útil e que é uma coisa muito interessante de sublinhar. Nessa altura há pessoas que começam a sair, eu fui um deles (fui trabalhar para a actividade privada) e aquilo entrou num período um bocadinho morno.

VA - *Como disse à pouco, o regime, entre os seus dirigentes, tinha entendimentos diferenciados sobre*

esses assuntos...

TC - A maioria não queria o *aggiornamento*. Estavam muito bem instalados como estavam. Era-lhes muito cómodo. Só pensavam neles próprios.

VA - O INII integrava pessoas que tinha uma visão modernizadora do país. Lendo algumas coisas do *Eng. Magalhães Ramalho, que chegou a ser sub-secretário de Estado da Indústria, notava-se uma posição pró-europeísta.*

TC - O Magalhães Ramalho, que na execução era um bocadinho lunático, teve uma visão muitíssimo clara e, a meu ver, foi dos primeiros portugueses que viu a importância da formação. Ainda hoje, passados 50 anos ainda ouvimos dizer que é necessária a formação. O Magalhães Ramalho era o homem que pregava “enquanto a gente não aprender não saímos da cepa torta”. Isto que hoje em dia parece uma coisa corriqueira, dito em 1959/60/61, era qualquer coisa de revolucionário...

VA - *Antes...*

TC - Até antes.

VA - *Para nós isso é motivo de comparação. O INII, como sabemos, era uma entidade quase autónoma, tinha um estatuto jurídico especial...*

TC - Não estava inserido, digamos,... A grande diferença do INII em relação ao resto da função pública, estou a referir-me ao Ministério da Economia, é que actuava por iniciativa própria. Ao passo que as outras Direcções-Gerais actuavam reagindo aos requerimentos que entravam. A gente não tinha guichés para as pessoas entregarem requerimentos. Tínhamos que ser nós a tomar as iniciativas e esperar que dessem resultados como deram.

VA - *Inclusivamente tinham que criar parcerias com outros organismos. Tinha que receber dinheiro para se financiarem. Qual foi a receptividade dos industriais à actividade do INII?*

TC - Muito grande. A receptividade dos industriais ultrapassou as nossas expectativas.

VA - *Que indicadores é que utiliza para dizer isso?*

TC - É difícil dar-lhe indicadores quantitativos.

VA - *e qual é a sua percepção qualitativa?*

TC - Nós nunca fizemos, num tempo em que não havia o hábito dessas coisas (cursos, colóquios, hoje em dia é o pão-nosso-de-cada-dia). Nós fizemos imensos cursos cujas adesões superaram aquilo que delas esperávamos. Eu fiz, e os meus colegas outro tanto, dezenas de cursos. Eu, na minha área fiz (com a colaboração da Associação Industrial Portuense, na altura chamava-se assim) cursos limitados para 20 pessoas (à volta disso) e estavam sempre cheios.

VA - *Quem eram essas pessoas?*

TC - Eram industriais.

VA - *Os cursos também eram vocacionados para alguns técnicos.*

TC - Eram para técnicos engenheiros (já havia alguns) mas eram, sobretudo, para os donos das empresa ou para os seus filhos. Como sabe estamos a falar de uma zona em que a estrutura empresarial tem muitas características da estrutura familiar de maneira que, às tantas, o pai quer que o filho ou a filha ou o genro também continuem lá. Alguns até iam com outros cursos e pretendiam tomar contacto com a realidade da gestão. Havia até alguns que nos pediam um diagnóstico da empresa. “Venha

cá à minha empresa e diga quais os pontos fortes e os pontos fracos”.

VA - Destaca alguma dessas empresas?

TC - Lembro-me da Manuel Gonçalves, da Riopel, da Coelima, não sei, já lá vão quarenta e muitos anos.

VA - Dentro da indústria quais eram os sectores que se destacavam?

TC - Até agora só lhe falei do algodão. Foi o sector com que lidei mais directamente. Outros colegas meus lidaram com outros sectores. Por exemplo, lidámos muito com o sector da metalomecânica.

VA - Um sector privilegiado pelo regime.

TC - Exactamente. Havia aí empresas com estruturas técnicas mais elaboradas. Ao passo que no algodão, e citei-o porque é um bom exemplo, há o dono, os contra-mestres — que aprendiam por si como era a tradição — e depois há os operários. Outro exemplo era a indústria das conservas, que agora é quase nada mas na altura ocupava milhares e milhares de pessoas a trabalhar à mão, onde a falta de qualificação das pessoas era muito acentuada. Quando passamos para a metalomecânica, passamos para coisas diferentes.

VA - Nesses sectores além da falta de qualificação dos operários quais eram as outras grandes deficiências? Da gestão naturalmente?

TC - Eram de gestão. Teria que citar várias causas mas se tivesse que escolher algumas eu escolheria algumas principais: a 1ª era desde logo uma demasiada subordinação a quem comprava (isso ainda hoje se verifica). Eles exportavam, mas não eram eles que exportavam era os importadores estrangeiros que vinham cá comprar. O que faz uma diferença enorme. Ainda hoje se verifica isso. Não são as nossas empresas que vão lá fora mas sim o contrário.

VA - Fica-se prisioneiro dessa encomenda...

TC - Sim e a maior parte da mais-valia fica no outro lado. e isso é muito importante. Em 2º lugar havia alguma relutância na inovação tecnológica, havia essa coisa de não deitar fora uma máquina enquanto a outra ainda está a trabalhar e a produzir. Não era uma decisão fácil para as pessoas, de maneira nenhuma, mas teria sido muito melhor se todos o tivessem feito.

VA - Havia incentivos para isso?

TC - É preciso dizer que não havia nada. Mas isso voltamos ao ponto inicial, digamos, a dicotomia indústria versus lavoura mantinha-se. Não havia grandes incentivos para o crescimento da indústria. É preciso dizer isso. É claro que os incentivos que existiam é também de que o nível de imposição fiscal era baixo. Mas era baixo para toda a gente. e a mão-de-obra era ao preço da chuva. Isso por si mesmo eram incentivos, só que não eram directamente originados da acção governativa.

VA - Não eram estratégicos.

TC - Exactamente. Esta debilidade comercial, falta de apetite para o investimento e deficiência de gestão são os 3 pontos fracos, eu diria quase, da totalidade das nossas empresas industriais. Com algumas excepções, naturalmente. No sector das máquinas, da metalomecânica a situação era um pouco diferente porque eram normalmente empresas que tinham ligações técnicas com empresas estrangeiras. Havia uma repartição, uma transmissão de conhecimentos técnicos. e depois eram empresas melhor abastecidas ao nível de técnicos, normalmente engenheiros e até noutras especialida-

des. Havia, também, uma dominância de empresas maiores. Tínhamos casos de sucesso empresarial que entretanto se perderam como era o caso da Sorefame. O caso da construção naval é um pouco diferente porque foi muito afectado pela crise petrolífera de 73.

VA - Não o ouvi falar do design nem das estratégias de marketing e de comercialização dos produtos. Estas eram áreas, a par da gestão, onde as empresas tinham grandes dificuldade. No final dos anos 50 havia alguma aproximação a estas dimensões?

TC - Não. Com significado palpável não havia. Na minha opinião nem durante o início dos anos 60. A nossa debilidade comercial estava razoavelmente equacionada. Faziam-se e fizemos cursos e tentativas de levar as pessoas, os empresários, a tomar uma atitude diferente, de agressividade comercial, mas não posso dizer que tenhamos obtido resultados significativos nessa área. É só quando há mudança do Presidente do Conselho para o Marcelo Caetano que de facto há aí uma mudança qualitativa. Independentemente do aspecto político, mais importante e mais significativo que era a Guerra de África o que fez, na opinião de muita gente, perder a hipótese Marcelo, ou porque não se quis ou não se pôde ou outra coisa qualquer, o status quo da Guerra em África, o que é certo que houve uma data de gente (na qual eu me incluo) que admitiu ao princípio que ele seria capaz de dar a volta. Não foi. e não foi por causa da Guerra de África. Aliás quando isso foi nítido no final de 71 e início de 72 que ele não estava na disposição de dar a volta. e não dando a volta nós viemos embora (do INII). Eu levei algum tempo a vir embora...

VA - O próprio Rogério Martins também veio...

TC - O Rogério Martins é uma figura central nessa mudança. O que é certo é que na economia a mudança foi muito grande. Aí é que se pode dizer que aquela dicotomia indústria versus lavoura passou a segundo plano. Rogério Martins é um espírito novo que entra no Governo, tem uma importância muito grande. É o homem que promove uma alteração profunda na atitude do Departamento de Indústria.

VA - Era Secretário de Estado da Indústria...

TC - Na altura o Secretário de Estado não era comparável com o que é hoje. hoje os secretários de Estado são uma espécie de assessores dos Ministros. O secretário de Estado era efectivamente o Chefe do Departamento. Ele renovou os directores-gerais (eu tive nisso um papel significativo) e fui para a Direcção-Geral dos Serviços Industriais (que era de longe a mais importante naquela casa) e indiquei o Eng. Moura Vicente para director-geral dos combustíveis e fiquei a acumular com a direcção do INII. Só ganhava de um lado, nesse tempo! (risos) Só tinha um ordenado. Eu era o Director-Geral da Indústria que era de facto, em termos da indústria transformadora, que era a direcção-geral que comandava o condicionamento industrial (que hoje em dia as pessoas nem sabem o que é)...

VA - Pelo telefone o Rogério Martins disse-me que essa era a sua grande preocupação e objectivo: acabar com o condicionamento industrial.

TC - e acabou-se. Era relativamente simples.

VA - Inclusive falei com ele sobre o INII e disse-me que o INII não era para ele uma preocupação. “Aquilo orientava-se sozinho”, disse-me ele, “eu tinha um problema em mãos, acabar com o proteccionismo”.

TC - Havia prioridades e a prioridade principal dele era essa. Mas eu não estou de acordo quando ele

diz que o INII não era uma coisa com importância na Direcção-Geral da Indústria. A DGI era objectivamente mais importante. e então naquela altura para a alteração profunda que ele queria fazer era, realmente, um elemento chave. Nisso ele tem razão. Para a mudança que queria fazer na política industrial o que se passava na DGI era não só mais importante do que o que se passava no INII como no resto do Departamento da Indústria todo. Ainda que dizendo o que era se diz em duas palavras. O que era o condicionamento industrial? O condicionamento industrial consistia no seguinte: a pessoa para fazer uma ampliação ou a substituição de alguns equipamentos considerados centrais (havia listas) tinha que pedir uma autorização administrativa. Não era uma autorização ambiental, apesar disso também existir. A autorização administrativa que antecedia era tão importante que uma vez obtida o resto era tudo garantido. A Lei do Condicionamento permitia dizer não. E, este é um ponto muito importante, podia dizer não sem dar explicações. Era uma autorização, por definição legal, discricionária. Ou seja, à discricção de quem mandava. Quem mandava era o Secretário de Estado e quem propunha era o Director-Geral. Nunca propus nada ao Rogério Martins que ele não estivesse de acordo. Combinávamos previamente.

VA - Isso não criava clivagens dentro do Ministério?

TC - Vamos lá ver. Há uma coisa que tenho que reconhecer. Melhor ou pior, até porque eram poucos, o nível dos funcionários nesse tempo nos Ministérios técnicos (não estamos a tratar do Ministério da Administração Interna, nem da Polícia Política) era muito melhor do que é hoje. Cheguei à Direcção-Geral das Indústrias chamei os chefes de repartição e os técnicos e “meninos agora é assim”. Não tive dificuldade nenhuma. Até porque a maior parte deles concordava. Não havia ali o esquema de corrupção que infelizmente há hoje. Não julgue que digo isto com gosto. Gosto muito de dizer que dantes não havia. Custa-me dizer que hoje há muita corrupção. Nós podíamos dizer que não. Desenvolviam-se, quando havia qualquer pedido de instalação nova, digamos, havia formas institucionalizadas através dos Grémios, desse esquema dito corporativo para argumentar a favor de dizer que não, porque ninguém quer ter mais concorrentes, não é?! Se eu tenho uma fábrica que faz chapa de vidro e aparece outro sujeito a querer fazer o mesmo, eu não quero que o outro se instale. Isto é um exemplo.

VA - O condicionamento era bem aceite pelos que estavam.

TC - Até argumentavam e faziam-se acompanhar de pareceres (que eram obrigatórios) só que depois a decisão podia ignorá-las completamente. De maneira que a mudança do Rogério Martins que eu executei era simples: viesse o que viesse dessas coisas a gente estava-se nas tintas e dizia que sim. Quem pode dizer que não também pode dizer que sim. Isso criou algumas inimizades, naturalmente, há gente que nem pode comigo e que eu nem sei quem são e outros que sei. Compreendo-os perfeitamente mas era de uma alteração profunda de política que se tratava. Posso dar outros exemplos mas no essencial é isto.

VA - e então dá-se a sua chegada ao INII como director.

TC - Antes de chegar ao INII queria acrescentar mais uma coisa. É o ponto que complementa esta atitude do Rogério Martins. Ele forçou a ligação com o exterior e fez, e fizemos inúmeras viagens a países da Europa para abrir. Nós fomos a Espanha, nós fomos à Alemanha, nós fomos a Itália, nós fomos a França, nós fomos a Inglaterra, nós fomos a vários países precisamente para dizer que “aque-las chatices de África é um problema... mas há gente de outra natureza em Portugal”. e conseguiu-se

alguma coisa com isso. Aí com a ajuda de um homem que, a meu ver, ainda não foi devidamente justiciado (infelizmente morreu muito novo), era o chefe político daquilo que posteriormente se veio a chamar a ala liberal e que era o José Pedro Pinto Leite. Pinto Leite na Assembleia Nacional era o chefe de fila indiscutível, o principal (havia o Sá Carneiro, o Magalhães Mota e outros mas não tinham tanto destaque) e questionou a Guerra na Assembleia!

O INII...

VA - Ainda antes do INII...

TC - Só temos 20 minutos mais!

VA - Estes anos 60 foram anos de abertura e, por exemplo, e com o desalfandegamento das mercadorias instalaram-se cá muitas indústrias de peso. Até que ponto essas indústrias funcionavam abertas para o país de forma a mostrar não só o que melhor se produzia mas também os novos métodos de gestão e de comercialização?

TC - Eu diria que houve aí pelo menos 3 tipos diferentes: uma que foram as indústrias instaladas por força obrigatória de alguém e que foram as indústrias de automóveis. Foi um disparate porque não tinham consistência pois a incorporação nacional era muito pequena, quiseram satisfazer os importadores todos (os importadores tinham peso político) pois cada uma representava a sua marca e a forma de satisfazer todos foi fazer uma lei que era obrigatória a montagem. Foi um disparate porque fizeram-se montagens e a maior parte das quais quando terminou esse período de obrigatoriedade fecharam todas. Permanecem para aí duas ou três. Não se instalou nesse tempo nenhuma coisa equivalente, nem de perto nem de longe, equivalente à Auto Europa. Instalou-se a Renault (mesmo a Renault já foi depois), não foram coisas consistentes. Algumas pareciam, na altura, terem um bocadinho mais de incorporação nacional mas eram coisas ligadas à construção de viaturas especiais para a Guerra, caso da Berlier do Tramagal que fazia blindados e caso, também, dos Mercedes com os jeeps, os Unimogs que eram blindados cá (tinham umas chapas por baixo por causa das minas, eu sei disso de cor e salteado porque trabalhei no representante da Mercedes) mas terminada a Guerra aquilo não tinha sustentação. Isso a meu ver, globalmente, foi um falhanço. Depois, e aí é acção directa do Rogério Martins em consequência daquelas voltinhas que andámos a dar pela Europa, houve a vinda para cá de empresas, normalmente que vinham para exportar,...

VA - e aproveitar a mão-de-obra barata.

TC - e aproveitar a mão-de-obra barata e, enfim... houve algumas que duraram até agora à pouco tempo. e outras, de que cito como exemplo mais significativo e que tiveram um efeito de propagação a vários títulos importante em Portugal, foi o caso da Siemens. A Siemens tinha aqui uma coisa basicamente comercial e ainda hoje, e cada vez mais, é um centro de excelência. Como vê há vários casos diferentes.

Quanto ao INII vou falar então do 2º momento. Encontrei aquilo que esperava. Tinha largado em 65 e vim encontrá-lo numa situação um bocado estagnada pelas razões que disse anteriormente. Era uma coisa que já não fazia mais.

VA - O modelo impunha-se manter ou havia que fazer alterações?

TC - Havia que fazer alterações. Eu usei, se assim posso permitir-me usar esta palavra, o INII para duas coisas: uma para tentar forçar a melhoria qualitativa da indústria portuguesa. Há uma série de

acções que são desencadeadas nesse período e que, aliás, eu depois retomo, ou tento retomar, quando fui Secretário de Estado nos Governos Provisórios (na balbúrdia que aquilo era) mas das quais, pelo menos uma ainda existe. Para melhorar qualitativamente a indústria portuguesa a saber: 1) Criação ou preparação do que viria a ser um organismo próprio (aquilo era uma comissão) de apoio específico às PME's. Isso nasce nessa altura e ainda hoje os IAPMEIS são fruto disso. Era de uma necessidade total porque as empresas pequenas e médias não tinham a possibilidade de aceder a um certo número de técnicas e de formas de actuação senão através dos movimentos conjuntos. Portanto eram merecedoras de uma acção de apoio específica e para isso teria de haver um organismo. Para já foi uma comissão no âmbito do INII, como de facto aconteceu e depois evoluindo para um organismo próprio; 2) A possibilidade para isso, desenhando e propondo apoios do Estado (incentivos) para a melhoria física dessas unidades e isso era válido quer para as pequenas como para as grandes empresas e que foi a criação dos parques industriais. A ideia da criação dos parques industriais nasceu nesse período, primeiro por uma razão sentimental (apesar de eu não ser do Norte o primeiro parque que se estudou foi um que fica algures entre Braga e Guimarães). Portanto PME's, parques industriais e, em 3) design. Foram as três coisas que houve tempo de melhorar para além do reforço que houve, naturalmente, das acções de formação. Nomeadamente numa coisa que me empenhei um bocado, mas que não resultou e não posso aceitá-la como um sucesso, que era uma acção de formação de contra-mestres. O contra-mestre na indústria portuguesa tem um papel tradicional muito importante mas é extremamente renitente a aprender. Ele acha que sabe tudo. Inclusivamente tive essa experiência na minha vida profissional. A minha primeira experiência profissional como engenheiro (electrotécnico) foi numa fábrica de cabos eléctricos que já acabou e a maioria dos contra-mestres, eu perguntava-lhes “ouça lá qual é a fórmula disto? e eles não diziam.” É claro eu depois ia lá ao livro e via e depois dizia-lhe “o senhor não disse mas está aqui!”. Mas atitude que estava encastrada era a sabedoria dele, era o segredo. Era a maneira pela qual exercia a sua soberania sobre os outros porque sabia coisas que os operários não sabiam.

VA - Tinham a vosso cargo a Fábrica Escola Irmãos Stephens onde, no sector vidreiro, isso também acontecia. Quando é que o engenheiro começa a ouvir falar de design?

TC - Eu já tinha ouvido falar em design da primeira vez que tinha estado no INII. Só que não havia ninguém interessado. Talvez porque em 69 tenha havido uma mudança de ambiente (estas coisas contam) Houve algumas pessoas, nomeadamente, a Alda Rosa, a Cristina Reis e outras que lhes agradou francamente irem para o INII e eu acolhi-as. “Peguem nisso, façam e vão ter com as pessoas”. Claro que é impossível pegar nisto de uma forma muito virada só para este sector ou para aquele “vocês têm que ser um bocadinho eclécticas”. Houve uma pessoa que nos ajudou e que foi o Daciano da Costa e que nessa altura foi o “Papa” desse pequeno grupo. e aí o que tentámos fazer foi precisamente através das mostras das Exposições despertar o interesse (não quis mais do que isso porque não podia naquele curto espaço de tempo que no fundo foram dois anos).

VA - Num dos seus textos diz que encontra o Núcleo (Núcleo de Design Industrial) muito despovoado...

TC - Sim. Limitei-me a enunciar esse desejo e as pessoas apareceram. Não me pergunte como porque já não sei dizer-lhe. Vivia-se um período em que havia uma certa esperança de mudança e perante um sinal de que essa esperança poderia concretizar-se apareceram as pessoas.

VA - *Qual foi o seu relacionamento com a directora do Núcleo, a M. H. Matos?*

TC - A M. H. Matos era o nome que me estava a faltar. Foi excelente. Dei-lhe, não digo que lhe tenha dado toda a força que ela queria (as pessoas quando estão muito empenhadas numa coisa acham que é sempre pouco), mas tenho a consciência de que dei bastante mais do aquilo que seria, digamos, normalmente de esperar (risos).

VA - *e ainda uma pergunta mais generalista. Estávamos em 60/70/71 — a 1ª Exposição de Design é de 71 —, e já havia alguma alteração do panorama empresarial que permitisse explicar as vantagens do design? Ou a receptividade continuava a mesma?*

TC - A receptividade era maior.

VA - *Até porque muitas das peças expostas, já em 71, eram fabricadas por alguns industriais.*

TC - É certo que — até em relação ao público que ocorreu — há aquilo que hoje se chama a repercussão daquilo na comunicação social e não é comparável a uma coisa que tivesse hipoteticamente feito em 1959. Não tenho sobre isso a mais pequena dúvida. É certo que não tanto pela minha saída que significou, de certo modo, uma confissão de que afinal isto não mudava. O risco agora é político.

VA - *Tenho notícia de que o engenheiro quis sair logo a seguir à 1ª Exposição. e depois saiu em 73.*

TC - Só saí em 73 por uma razão muito simples. Na 1ª metade de 72 deu-se uma coisa muito importante para o nosso país e que foi a negociação de associação com a CEE. Nessa altura o nosso principal parceiro comercial era a Inglaterra. A Inglaterra nessa altura saiu da EFTA e entrou para a CEE. A CEE permite fazer um acordo de associação com os outros membros da EFTA para que eles entre si pudessem manter o mesmo estatuto. e fez negociações separadas com cada um deles. Negociou conosco, com a Áustria, com a Suíça, com a Suécia e com a Finlândia, o que significou que não houve comissão nomeada formalmente para isso, foi uma comissão ad hoc. Os homens fortes disso foram o embaixador Teixeira Guerra, a dra. Raquel Ferreira da Comissão Técnica da Cooperação Económica com o Estrangeiro, eu, o Cravinho, o Moura Vicente, o Almeida Mendes. Um grupo ad hoc. Passámos mais tempo de Janeiro a Julho de 72 em Bruxelas do que em Lisboa. e fizemos a negociação. Uma negociação extremamente difícil. Não se esqueça que éramos vistos pelos outros como aqueles que andavam a matar pretos em África. O que até era verdade apesar de também morrerem portugueses.

VA - *Inclusivamente Marcelo Caetano vai a Londres e é vaiado.*

TC - É um período extremamente difícil. Apesar de tudo fizemos a negociação e apanhámos um elogio de um negociador holandês, um tipo muito bom que negociava com todos e no final quando se juntaram todos disse uma coisa que, diplomaticamente foi um disparate para ele, a equipa melhor com que tinha negociado foi a portuguesa. Foi errado da parte dele. Assinou-se o acordo de associação em 23 de Julho de 1972 e no dia seguinte pedi a demissão. Só estava à espera de fazer aquilo, que achei que era importante para o meu país e depois pedi a demissão. Só que o pedido demorou dez meses a ser aceite porque entretanto o Rogério Martins saiu. Entretanto há um refluxo (sintomas de um peso maior dos ultras dos Francos Nogueiras e do próprio Américo Tomás) que foi consequência de nós (grupo de jovens tecnocratas), apesar de não sermos só isso porque a saída é política...

VA - *Não se assumiam como os jovens turcos?*

TC - Não. Houve um sinal. O sinal foi em Novembro ou Dezembro de 71. Estava-se à espera que na

revisão constitucional que a eleição do Presidente da República voltasse a ser por sufrágio universal como tinha sido antes do episódio do Humberto Delgado. Que o próprio Marcelo fosse a Presidente da República e que nessas condições pudesse mudar a história de África. É claro que ficou tudo na mesma, o Américo Tomás foi eleito por um colégio eleitoral e a dureza do regime intensificou-se. Nessa altura dá-se a saída do Salgueiro e o Rogério Martins sai pouco depois. Quando cheguei encontrei o Secretário de Estado novo, um excelente homem, boa pessoa, mas que não estava nada preparado. e fui obrigado a aguentar-me.

VA - *Depois há a crise petrolífera de 73...*

TC - Quando se dá a crise petrolífera eu já estou num gabinete que montei aqui na 5 de Outubro.

VA - *Ainda sobre a 1ª Exposição, como foi a receptividade...*

TC - Eu gostei muito das Exposições. Foi uma coisa que me diverti imenso. Que me apaixonou até porque gostava imenso de estar a animar aquele grupo da Maria Helena, da Alda e da Cristina, mas agora dizer-lhe..., não me lembro já passaram anos demais.

(Entretanto toca o telefone a apressá-lo.)

Como já lhe disse as exposições foram de facto um sucesso. Era uma coisa que estava a mover inserida num conjunto de funções para melhorar qualitativamente a indústria portuguesa e isso passava pela modificação de um ambiente que existia e o que é dramático é que esse ambiente de pessoas que querem mudar, existia. Não me lembro de ter existido um período tão rico, digamos, de disponibilidade para aceitar coisas novas como esse.

VA - *Como é que isso foi capitalizado junto das empresas?*

TC - Não houve tempo para isso. A seguir arrancou a Revolução que teve todas as vantagens que a gente conhece e também teve alguns inconvenientes, nomeadamente ao nível dos empresários. Aquilo, para muitos deles, foi um balde de água fria.

VA - *Saldaram-se algumas dívidas nessa altura. Muitos quadros técnicos foram expulsos das empresas...*

TC - Há problemas de saneamentos muito sério. Há acções, que classifico sem qualquer espécie de ambiguidade, de tomadas do poder do PCP (o esquema clássico) que se deu nas empresas públicas e, também nas privadas. e depois isso levou muito tempo a ser recuperado. Isso só o foi noutra contexto já depois da crise económica de 83/84 e que coincide com a nossa entrada para a CEE.

VA - *A relação do INII com a Fábrica Escola Irmãos Stephens era no mínimo complexa. A FEIS não correspondia a nenhum modelo de desenvolvimento empresarial modernizado. Como vê este caso?*

TC - A relação da Fábrica com o INII não era complexa, era simples. A Fábrica Escola antes de depender do INII dependia da Direcção-Geral do Tesouro, ou uma outra entidade qualquer desse género (nem sequer sei). Foi feito um diagnóstico e havia alguma reacção interna à mudança. Seria a célula local do PCP com medo? Admito que também tenha tido influência. Mas isso juntou-se com outra coisa. Para fazer alterações é preciso fazer investimentos muito grandes e é provável que tenham coincido duas coisas: 1) aquilo era fortemente dominado pelo Partido Comunista que não queria alterações porque suspeitava que isso se reflectisse em alterações do operariado e com outro tipo de pessoas; 2) por outro lado, para fazer essa mudança era preciso um nível de investimento que o INII tentou mas por si não tinha a menos que fosse o Estado a suportar. O que se conseguiu foi este

estatuto híbrido que se manteve até ao fim.

VA - Ou seja a Fábrica aceitava alguns técnicos em várias áreas, que funcionavam quase autonomamente, nomeadamente no design com algumas tentativas sempre frustradas.

TC - Eles reagiram sempre à entrada. Imagine agora que o INII tinha arranjado maneira de o Estado dar 30 ou 40 mil contos para fazer a substituição dos fornos. Aí as coisas eram diferentes. Mantinha-se ao lado o fabrico manual e fazia-se uma coisa que mantivesse economicamente aquilo. Ora como não tínhamos dinheiro ficou assim.

VA - Era frustrante. No meu estudo há a dimensão do ensino. Nos estatutos do INII essa era uma das áreas mais sensíveis através de uma tentativa de ligação às Universidades.

TC - Nós fizemos inúmeras tentativas de concretizações de ensino e não conseguimos fazer uma ligação à Universidade. As universidades não estavam receptivas.

VA - Como o engenheiro sabe nessa altura não havia escolas de design em Portugal. O IADE, em 69, é a primeira escola. Isso reflectia-se também no design.

TC - Reflectia-se no design como se reflectia em tudo.

VA - O INII apoiou financeiramente o António Quadros no arranque do IADE.

TC - Apoiámos. Está a recordar-me uma coisa que já me tinha esquecido. Especialmente até fui eu que assinei o despacho.

VA - A atribuição desse subsídio evidenciava da parte do INII e da sua Direcção de que o ensino era uma área importante. Não bastava o papel do INII para que o design fosse compreendido.

TC - Não se esqueça que toda a acção do INII nasce da ideia de que a formação de ensino é um pilar fundamental. Tudo o que o INII fez se baseia no elemento mais importante que é o ensino. Tudo decorre como corolário desta atitude de então.

VA - Para finalizar qual o lastro deixado pela actividade do INII?

TC - Ficaram por aí alguns sedimentos. O principal contributo que o INII deu a uma certa alteração visível na sociedade portuguesa foi que o INII foi uma incubadora de pessoas. O INII constituiu, goste-se ou não da expressão, o alfobre de uma elite portuguesa. Encontra uma data de nomes que tiveram a sua importância, nos mais variados campos de actividade, que passaram pelo INII. Vai-se perdendo mas claro tudo se perde. As coisas não são eternas. Mas não é impunemente que encontramos o Gomes Cardoso, o Mário Murteira, o João Cravinho, o Sedas Nunes, sei lá. A gente começa a desfiar nomes que tiveram acções importantes desde os anos 60 até agora em campos muito variados da actuação social portuguesa e formaram-se lá. Foi lá que tiveram o período em que as pessoas despertam... Escolhendo qual foi a contribuição do INII eu escolho definitivamente esta. O ter sido o alfobre de uma certa elite.

VA - Nessa perspectiva considera terem-se dado aí passos decisivos na institucionalização do design em Portugal?

TC - Só não digo decisivo porque para o ser era preciso que uma coisa tivesse chegado a uma conclusão e isso ainda não chegou. Não considero que a batalha do design seja uma batalha ganha. Não.

VA - Há mais alguma coisa que queira referir? Como correu a entrevista?

TC - Acho que a entrevista correu bem e sobretudo considero que é muito importante que este período

do — de grande significado na 2ª metade do século XX português — mereça o trabalho que o senhor está a fazer e que até devia haver mais trabalhos sobre este período. É um período extremamente rico e que tem sido, por razões compreensivas, um bocadinho marginalizado.

VA - Para este assunto acha que há alguém que deva também falar para além das pessoas que já contactei?

TC - Houve um homem muito importante que foi o Eng. Eduardo Gomes Cardoso. Foi o director do Serviço de Produtividade do INII quando eu para lá fui. No aspecto da formação... É ele e o Sedas Nunes que fazem o ISCTE, nomeadamente.

Anexo 6.4

ENTREVISTA A ALDA ROSA

Caso “INII”: Entrevista a elementos de ligação institucional

(dirigentes / planeadores / formadores / designers / artistas)

ALDA ROSA (planeou, produziu e organizou diversas acções do Núcleo de Design Industrial do INII)

Local: Na residência da entrevistada.

Duração: 2:19H.

Momento: 21-11-2007, pelas 15:00H.

Victor Almeida – Estou a fazer um doutoramento em design de comunicação e pretendo estudar o percurso de institucionalização do design de comunicação em Portugal, sobretudo do design gráfico, e também do design industrial porque é aquele que orienta, ou que prevalece. O meu estudo situa-se entre 1959 e 1974. Gostava de saber se tem consciência de que participou neste processo de institucionalização a partir da sua actividade no INII?

Alda Rosa – Tenho até por várias razões. Quando pedi a Bolsa à Gulbenkian para estudar design em Londres, a Gulbenkian obrigou-me a assinar um papel a dizer que voltava para cá para pôr todo o meu conhecimento ao serviço do INII. e eu a partir desse momento, conscienciosamente, me propus — todo o trabalho que estava a fazer em Londres embora estivesse a fazer design gráfico como uma licenciatura — o que me interessou mais foi ver em Londres, a nível institucional, tudo o que pudesse ser publicado cá. No fundo eu ia a tudo o que se fazia no Design Centre e ia mais do que visitante, era para ver aquilo que podia ser útil ter conhecimentos para aplicar cá. Ou seja, consultar a biblioteca deles, como estava constituída, como estavam constituídos os ficheiros de design, os ficheiros de produtos, os ficheiros de fornecedores, os ficheiros de materiais e isso foi-me muito útil. Normalmente mandava para cá para o INII, para a M. H. Matos, umas cartas (fazia isso não porque fosse obrigatório mas porque fazia os relatórios para a Gulbenkian e ao mesmo tempo mandava para lá alguma coisa) e mandava sobretudo esse tipo de coisas. Coisas que descobria lá importantes na infra-estrutura daquele tipo. Não que eu pensasse que o Design Centre fosse a coisa melhor para o país, tinha outras ideias, a M. H. Matos estava interessada em que aquilo se transformasse num centro de design, um bocado mais o exemplo belga do que o inglês, mas qualquer dos modos eu ia fornecendo amiudadamente os dados que fossem importantes para a estruturação de uma infra-estrutura daquele tipo.

VA - Também havia um Design Centre na Finlândia.

AR - Sim mas esse era um bocado mais remoto para nós. Não tínhamos tanta informação sobre ele. Mas qualquer modo, repare uma coisa, a partir de certa altura o INII tornou-se associado do ICSID. Embora o ICSID fossem associações de design havia a possibilidade de associação a uma estrutura daquele tipo por parte de um organismo estatal. Havia alguns que até eram particulares. Nesse aspecto estávamos ao corrente do que se passava em toda a parte do mundo.

VA - Voltando ao país o que era este no final dos anos 50. Tenho ideia de que o percurso de moder-

nização já estava em marcha, como se costuma dizer, sobretudo a partir da adesão à EFTA que se dá em Dezembro de 59. Quando a Alda se dá conta de que essa necessidade de modernizar pairava no ar?

AR - Nessa altura estava licenciada em Pintura das Belas-Artes e decidi ir para Londres em 60/61. Mesmo assim quando estava na EBAL nos últimos anos (já não me lembro quando me licenciéi, isto está um pouco confuso na minha cabeça, mas é uma questão de fazer contas como o outro) lembro-me que havia muitos colegas nossos que iam fazer viagens por aí fora e vinham com muitas ideias. Sobretudo os arquitectos vinham com muitas ideias sobre design porque iam à Finlândia, iam à Suécia (se calhar por outras razões que não tinham a ver com estas questões do design) mas acabávamos por ser confrontados com isso.

VA - Um dos primeiros é o Frederico George a ir aos Estados Unidos, por volta de 52/53 e aí ter contacto com a Bauhaus de Chicago.

AR - Mas isso é outra história. Mas isso é uma história anterior. Se pensarmos que no tempo do António Ferro já havia ali uma preocupação que teriam a ver com o design. Eu estava a pensar nisto mais ligado ao meu percurso pessoal. Eu realmente tive algum conhecimento destas coisas através dos colegas que iam fazer estas viagens (e que traziam coisas muito engraçadas) e a seguir era, também, através de uma lojinha da Rosenthal que havia no Chiado (não sei se se chamava mesmo Rosenthal mas tinha os produtos deles). Aquilo era um fascínio, era arte aplicada mesmo. Naquela altura nem pensava em design nessas circunstâncias porque havia outras coisas que tinham mais a ver com o design. Estava agora a lembrar-me que o José Augusto França — que estava casado com uma das filhas do Leonel — tinha por incumbência (não sei se de casamento) fazer a montra mais abaixo (quem sobe, a primeira) da Casa Leonel. Arranjava peças de design interessantes e punha ali assim. Era assim um nicho aquilo que nós íamos lá ver. Por outro lado havia a história da SECLA que fazia exposições e onde nós íamos ver o que havia de novo. Havia outra coisa, também, um pouco mais pacata e mais simples que era (não me lembro que espécie de loja é que era, ou aliás, lembro-me que era na Rua Ivens) uma loja pequenina com vidros de cor muito simples. De repente apareciam umas coisas depuradas em que a forma era mais importante que a decoração. Era uma coisa que para nós era nova.

Há também uma coisa importante que foi, na mesma altura começar a aparecer coisas novas como, por exemplo, a Loja Rampa desenhada por Conceição Silva e José Santa Rita. e a loja tinha coisas importantes para além do próprio conceito de loja.

VA - Qual era o panorama cultural do país nessa altura?

AR - Olhe por muito estranho que pareça a sensação que tínhamos em Belas-Artes (nós tínhamos muito tempo, um tempo que hoje ninguém considera ter)... fazíamos todos parte de vários cineclubes e arrastávamos as contínuas e isso e às tantas estava toda a gente metida no cineclube, sobretudo no inverno porque estava mais quente lá dentro do cineclube do que cá fora. É engraçado porque falávamos nas aulas e arrastávamos os colegas. através do cinema cobríamos muito uma zona cultural importante naquela altura. Depois havia a discussão dos filmes e havia três bons cineclubes das mais variadas origens. Havia o Cineclube Imagem do José Alberto de Sousa, o Cineclube Católico com o João Benard da Costa e, etc. Em relação ao cinema a gente cobria mais ou menos porque até vi coisas que eram proibidas e que vi, não tenho qualquer espécie de dúvida. As pessoas às vezes não acredi-

tam. Eu vi o “Roma Cidade Aberta” e vi uma série de coisas que nem sei como apareciam. Tínhamos então a sensação de que cobríamos culturalmente tudo o que se passava. Passavam-se coisas na Casa da Imprensa, havia qualquer coisa e nós íamos à Casa da Imprensa. Havia coisas na Sociedade de Geografia, nós íamos à Sociedade de Geografia. E, apesar de tudo, havia coisas que se passavam cá que eram desconhecidas do vulgar das pessoas.

VA - *Daí vem a sua amizade com algumas pessoas, como o Artur Casais...*

AR - Foi meu colega. Mas o relacionamento cultural vem daí e era forte. Em relação à música sempre tive, desde criança, um contacto com a música porque vivia em Viana do Castelo (o meu pai foi o grande impulsionador do Círculo Musical de Viana do Castelo) e eu até conhecia os fulanos que cá vinham tocar, as orquestras e isso. Isto é um bocado o meu percurso pessoal. Não sei se isso interessa muito mas é para dizer que uma pessoa como eu teve este tipo de cultura. Foi-me facilitado isso. e em casa sempre houve muitos livros e muitas revista e havia uma coisa engraçada, que hoje achamos ridícula, mas naquela altura foi importante e que era a revista do Reader’s Digest. Naquela altura quem traduzia os textos era o José Rodrigues Miguéis que era um exilado e passava muitas coisas que penso que a censura nem percebia. Era uma coisa engraçada porque nos dava coisas do mundo exterior, às vezes até só do aspecto social, as coisas que iam acontecendo no mundo (não posso dizer que fosse uma cultura muito específica) mas em todo o caso nós víamos o que estava a passar no mundo através disso.

VA - *No Almanaque também acontecia isso.*

AR - O Almanaque vem muito mais tarde.

VA - *Inicia a publicação no final de 59.*

AR - Sim, mas estou a referir-me a coisas da minha infância. Naquela altura foi muito importante porque começou a editar-se em português. Até porque as pessoas que lá estavam eram de confiança. Naquela altura as pessoas tinham uma ideia da América diferente daquela que posteriormente começaram a desenvolver. a maior parte das pessoas de esquerda achavam que a América era, de facto, um sítio onde as pessoas podiam trabalhar em liberdade. É uma coisa que hoje não temos essa percepção.

VA - *Ou tem dúvidas.*

AR - Tem dúvidas de facto. É um país tão grande que há imensa coisa e uma delas é esta.

VA - *Ainda nesses anos fala-se muito da importância das tertúlias. Na Leitaria Garrett, na Brasileira do Chiado,...*

AR - No Vá Vá. Eu nunca fui uma pessoa de muitos grupos e até as pessoas em Belas-Artes me censuravam um bocado porque eu não lhes era completamente fiel. Tinha um grupo cá fora ligado ao cinema e à malta de Direito, onde estava o Manuel Lucena (que na altura era meu namorado) e conheci o Paulo Rocha através dele, o Nuno Bastos (que já morreu), o João Vieira de Castro, o Francisco Sarsfield Cabral, toda essa gente eram as pessoas com quem eu me dava a outro nível. Mas era um bocado separadas. Normalmente com esta malta íamos ao cinema e com a malta de Belas-Artes ia ao cinema, às exposições, e trabalhávamos, e estudávamos, e líamos, e não-se-o-quê. Eram dois grupos a que estava muito ligada. Tanto a um como a outro. O que achava complicado, e acontece em muitas tertúlias, é que elas consomem muito tempo e produzem muito pouco. e eu tive essa percepção e tive

vontade de fazer outras coisas.

VA - e daí a vontade de ir para Londres?

AR - Não, não foi. Quando fui para Londres foi porque o Artur Casais ia para lá fazer férias...

VA - Num dos seus depoimentos mostrava-se desencantada com isto.

AR - Eu acho que o desencantamento terá a ver com outras coisas. Provavelmente, até com o facto de ser mulher. Hoje pode doer às pessoas falar destas coisas mas era, realmente, muito duro. Era uma coisa que não cabia na cabeça de ninguém. Uma pessoas com alguma cabeça achava aquilo um absurdo. Eu já não tinha idade para aquilo. Bom, aquilo que aconteceu é que estava com vontade para ir para fora (gostava de viajar). Já tinha viajado, fui a congresso da PAXHUMANA dos católicos progressistas, onde estava a Secretária-Geral daquilo na altura e que era a Maria de Lurdes Pintasilgo, uma cabeça extraordinária, e repare, que nestas ocasiões na Universidade, havia grupos hegemónicos e havia grupos com mais prestígio que outros. Lembro-me que a seguir ao MUD Juvenil e outras coisas todas apareceu aquele grupo fantástico dos católicos progressistas — o Nuno Teotónio Pereira,..., eram os fulanos que tinham mais importância naquela altura. Eram pessoas que eu seguia, que eu ouvia, independentemente das minhas não convicções religiosas. Mas nunca me impuseram foram extremamente inteligentes, acho eu. Portanto, tinha feito essa viagem a França, à Suíça e à Áustria, onde foi o congresso, e isso deu-me perspectivas muito grandes, alargou-me os horizontes. É verdade. É um lugar comum dizer que isso acontece. Houve uma altura em que o Artur Casais queria ir a Londres porque tinha lá uns amigos, e eu tinha lá amigos também, o João Monjardino e a mulher, o João Cutileiro, pessoas que passavam lá grandes temporadas e eu aproveitei e fui com ele. Com grande escândalo da família eu fiquei. e fiquei durante um ano e estive a frequentar as aulas nocturnas de design de moda no St. Martin's School. Mas um pouco diletante. Nessa altura ainda não tinha acabado o curso, isto é, feito a tese (a maior parte das pessoas não fazia).

VA - Como é que via a partir de Londres este país?

AR - Engraçado. A partir de Londres, a sensação que eu tenho de Londres é que Londres é um cenário. Não acontecia nada que a gente não quisesse. Nada nos era imposto e isso era uma coisa estranha. e eu penso que a maior parte dos meus colegas que foi para Londres nessa altura, ou que esteve lá mais tarde, sentia que Londres era um espaço de liberdade. Ainda hoje acho que é o sítio melhor para nos encontrarmos com nós próprios.

VA - Era uma liberdade que se podia tentar conquistar cá?

AR - Aquilo era uma experiência. Eu não fui para lá à procura de não sei o quê. A ideia que tinha era que eu não tinha grandes capacidades de sobrevivência cá. Sobrevivência humana. Não sabia fazer nada. Não sabia estrelar um ovo, não sabia ferver água. e achava que devia ter isso. Queria experimentar um bocado para saber como eu própria era. e acertei em cheio porque Londres é um cenário onde nada acontece que a gente não queira. e quando há pessoas que dizem que vão mandar o filho para Paris, eu digo, manda-o para Londres! Se ele está com problemas de identidade, manda-o para Londres. Em Paris vai ver que é uma coisa como esta um pouco mais puxada.

VA - Quando chega cá o que vê?

AR - Eu quando estive em Londres, um dos trabalhos que arranjei foi na Casa do Brasil na Grã-Bretanha, era recepcionista. Encontrei gente engraçada desde o filho do Portinari e soube muitas coisas

do Brasil. Tive um grande amigo lá, do Partido Comunista brasileiro que andava sempre a tentar que eu fosse Cuba com ele. Ia a Cuba primeiro antes de ir para o Brasil porque tinha os fulanos da resistência. Naquela altura os brasileiros mais influentes estavam no estrangeiro, estavam exilados. Conheci vários. Conheci o Joaquim Pedro de Andrade, que era o realizador que fez o “Ima, Ima” e que também estava na Casa do Brasil. Portanto tive um convívio com uma gente que tinha outro tipo de resistência. Também tinham outro tipo de ditadura. Era diferente. Eu achava que esta ditadura era mais esquisita porque eles, apesar de tudo, tinham o teatro, o Arena, que eram coisas que eles faziam que cá não se saía. Havia uma coisa qualquer e punham um pé à porta e não deixavam que as pessoas entrassem. A coisa era diferente. Era mais surda e menos caracterizada como opressão. Ora durante o tempo que estive em Londres aconteceu a invasão de Goa, A tomada do barco “Santa Maria”, aconteceu a prisão de um colega nosso (não me lembro agora do nome),...

VA - Está a referir-se ao período de 60/61? Nessa altura começa a Guerra em Angola.

AR - Sim.

VA - Mas o regime endureceu a partir do assassinato de Humberto Delgado.

AR - Tinha que ser.

VA - Estando em Londres ouvia essas notícias que cá chegavam de uma forma muito diferente.

AR - Cá não tinham impacto. É engraçado porque muitas destas coisas eram vividas no dia-a-dia. Veja-se as coisas que se passavam no Brasil, eu tinha essas notícias vindas de pessoas dos mais variados quadrantes. Eu passava a maior parte do dia na Casa do Brasil e havia fulanos como o Rui de Matos Pereira, um arquitecto de S. Paulo, que era do Partido Comunista. Era também um grande latifundiário com todos os conflitos que essas coisas trazem atrás. Tive, também, o panorama do que se passava nas outras partes do mundo. Esta história de, de repente, o nosso eixo geográfico variar dá-nos uma capacidade enorme de análise mesmo que não seja muito cerebral, mesmo que seja ao nível do sentir, isso é muito engraçado e que nos abre os horizontes. No fundo o manual desta frase é muito importante. Os horizontes começam a ser mais vastos e, às vezes, até a ser outros. É uma coisa interior. Nessa altura começou também a luta académica (em 63) e eu naquela altura ainda era namorada do Manuel Lucena que era o homem que na altura fazia os comunicados. Só soube isso mais tarde mas os comunicados saíam todos impecavelmente feitos. Houve um dia em que ele me telefonou, para aí em Março ou Maio, em que me disse “por que não vem, estão a passar-se coisas interessantes em Portugal?”. Fiz as malas e resolvi vir para cá. Achei graça porque vim com um fulano e tivemos um acidente na Bélgica e depois fui parar a Bruges, a casa de uns velhotes que diziam “desde que a menina apareceu aqui só se fala de Portugal”. Falava-se de Portugal, de todas estas coisas, era os estudantes,... de modo que eles nunca tinham ouvido falar de Portugal e comigo a coisa alterou-se toda. Há tempos conheci no Líbano um arquitecto libanês muito interessante e de repente o Líbano passou a ter uma face que não tinha para mim. Essas coisas são assim e é bom que nos apercebamos que essa parte humana do nosso conhecimento é valiosa. Portanto, vim-me embora porque ia haver revolução (risos).

VA - Mesmo no início dos anos 60 já se estava a arquitectar isso. Havia já uma certa precocidade.

AR - Não era a precocidade era o wish thinking.

VA - Quando começa a ter contacto com o design? Já tinha acontecido antes de ir para Londres?

AR - Quando vim de Londres tinha 24 anos. O que tinha feito cá foram os cenários e os figurinos para a Companhia Nacional de Bailado. Tinha tentado fazer um bocado de cerâmica que naquela altura tinha que ser através da Mocidade Portuguesa. Fui lá ver e aquilo que eles faziam era bonecos e eu estava interessada noutra tipo de objectos. De modo que não avancei. Quando vim fui acabar o Curso (fazer a tese) e comecei a viver sozinha. Mas antes disso já tinha ido para o Barreiro ensinar. e foi aí que tive aquele embate engraçado e sempre animador que foi embora ter concorrido em igualdade de circunstâncias geográficas com os meus colegas, os colegas homens ficaram todos em Lisboa e eu fui para o Barreiro. Fui ao Ministério para saber se havia algum engano porque a minha nota era superior à deles e apareceu-me o director de serviços a dizer “não se importa de ir ali à minha sala” e explicou-me: “Vai custar-lhe imenso ouvir isto mas as mulheres só podem ser colocadas depois dos homens terem sido todos colocados primeiro”. De modo que a gente fica com estas. A seguir também exigiram que escrevesse um papel — que toda a gente assinou naquela altura — em que tínhamos de declarar (e ir ao Notário) que não pertencíamos ao Partido Comunista (que era verdade que não pertencíamos) e que não estava nos meus propósitos fazer nada que derrubasse o regime.

VA - *Isso aconteceu durante muitos anos. O mesmo se terá passado com Alexandre O’Neill.*

AR - Aquilo não tinha mais importância do que aquela que estava lá. Eu achava que isso era muito insultuoso mas durante muito tempo as pessoas também assinavam um papel quando pediam o visto para a América a dizer que não tinham intenções de matar o Presidente. Essas coisas não valem a pena serem empoladas mas que foram mais uma humilhação na minha vida foram. As mulheres do meu tempo tinham uma vida de humilhação. Ainda hoje li uma coisa da Isabel Barreno que vinha no JL e era, de facto, uma coisa muito dura.

VA - *Quando é que sentiu que o seu futuro ia passar pelo design?*

AR - Eu nunca tive uma vocação para nada. Ainda hoje tanto me faz estar a desenhar, como a fazer tricot, como a fazer um projecto de design. Não valorizo independentemente. É evidente que um projecto de design dá dinheiro, mas também cozinhar dá de comer e fazer tricot faz-se umas camisolinas... Tudo isso para mim tem um valor muito semelhante. Não tenho pretensões nenhuma de que haja coisas mais importantes que outras. Não em termos absolutos, também, mas em termos relativos. Provavelmente aquilo que gostaria mais de fazer seria escrever. Sempre gostei muito mas nunca me propuz. O design aparece da seguinte maneira: estava a ensinar no Barreiro (aquilo era quase impossível). Naquela altura havia um barco às 7:45H. e, se houvesse nevoeiro (não havia radar) tínhamos que apanhar um cacilheiro (porque já tinha sonar) até Cacilhas e depois um táxi. Isso custava 100 escudos e era uma parte substancial do ordenado. Isso acontecia muitas vezes devido ao nevoeiro no Tejo. Isso estava a ser extremamente penoso para mim ir para lá e depois eu era (sou) asmática e o ar no Barreiro é perfeitamente horrível e tinha dores de cabeça a partir das 4 da tarde. Era muito violento para mim. Ao mesmo tempo o Paulo Rocha teve oportunidade de fazer os “Verdes Anos” e pediu-me para ajudar a fazer os figurinos e os cenários. Não havia dinheiro. Gastámos nos figurinos (que eu não desenhei nenhum, só escolhi. Assinava e mandava facturas de pessoas amigas que tinham isto e aquilo) quase tudo o que tínhamos. Não estou muito feliz com aquilo mas foi uma experiência muito engraçada. Gostava muito de cinema, do Paulo, da Isabel Ruth, e essa gente. Achei graça a essa experiência. O que acontecia é que entrava no plateau às 4 da tarde e saía às 5 da manhã. e às 7 ia para o Barreiro.

VA - *Na Tóbis?*

AR - Não. Nunca fizemos em laboratório. Era tudo ao vivo. Na casa do Paulo, no Casa Pia Atlético Club. e aí desisti do ensino. Já não sei como é que foi, mas julgo que foi a partir do José Brandão e da Cristina Reis (que estavam a trabalhar com o Daciano) que descobri que havia uns fulanos que estavam a fazer coisas engraçadas e que eram o Duarte Nuno Simões e o José Daniel Santa Rita. e fui para lá trabalhar. Estava lá a aprender e aquilo que me pagavam era mesmo só o que era aproveitado daquilo que fazia. Não era muito. Apareceram também para fazer uns designs gráficos para a Moraes (fiz uma série de capas com o Duarte Nuno Simões) e fiquei por aí.

VA - *Esses foram os seus primeiros trabalhos nesta área?*

AR - Tenho ideia que já tinha feito mais qualquer coisa, mas não me lembro.

VA - *Não houve nenhuma colisão interior entre todas estas disciplinas diferentes – a pintura, a cenografia, o cinema, ...*

AR - Havia um colega meu (era muito novinho e precisava de saber umas coisas para se orientar profissionalmente) e eu disse-lhe: “Mas tu desenhas tão bem porque não pintas?” e ele virou-se para mim e disse “pintar o quê?”. Percebi que se calhar aquilo era o mesmo problema que eu tinha. Quer dizer, se me puserem um tema na frente começo a pintar e divirto-me na mesma. Não havia nenhum propósito naquilo que fazia. Tinha algum talento mas faltava-me um propósito. Fazer o quê?

VA - *Nessa altura que entendimento tinha desta actividade? Que programa se impunha a si própria para actuar junto da proposta e do cliente?*

AR - Não tinha qualquer espécie de articulação com o cliente. Quando fui trabalhar para este atelier eles tinham feito uma firma chamada LIGMA (para a qual eu fiz o logótipo e os papéis) constituída por estes dois arquitectos, eu trabalhava em part time mas, de qualquer modo, estava lá, e a FOC. Isto tudo para design de mobiliário. Aprendi algumas coisas e eles estavam à espera que eu desenvolvesse muita coisa, mas eu não era capaz porque não sabia. Tinha a noção exacta de que havia coisas que me faltavam. Uma experiência de vida, para já, ou seja, ter a noção de que não sabia. Era muito dependente da família e não sabia, sei lá, para que era importante uma cama? Para quê desenhar uma cama? O problema nunca se tinha posto. Nunca tive acesso a uma metodologia nem a experiência pessoal do que poderia ser o mobiliário moderno. É evidente que havia lá revistas no atelier mas eu não tinha a percepção do que poderia ser uma peça de mobiliário. Depois comecei a andar bastante com eles e a acompanhar alguns dos projectos, mas daí a ser capaz de projectar só aconteceu muito mais tarde.

VA - *O relacionamento com o José Brandão também a despertou para essa metodologia.*

AR - Não através da metodologia porque eu acho que ele sabia tanto como eu. Ele foi para design por uma questão ideológica, e isso é uma coisa que acontece, do mesmo modo que no meu tempo (nós temos uma décalage de quase 10 anos, não só em idade como de entrada na Escola) aquilo que era engraçado eram as artes aplicadas porque era uma coisa nova a gente ver tanto artesanato com uma mão-de-obra tão boa e a continuar a fazer coisas horrendas e que apetecia dar um jeito aqui e acolá, tinha mais a ver com o que estava na moda, com as coisas do António Ferro, a Fernanda de Castro, naquelas exposições pela Europa e pelos Estados Unidos. Isso era o que eu achava ser dar um passo em frente. Passar para o design industrial era ainda muito vago. As primeiras ideias que poderia ter era ao nível dos fatos porque naquela altura começou a aparecer o pronto-a-vestir, ainda incipiente.

VA - *Teve algum contacto com essa indústria?*

AR - Não. Tive algumas propostas de outras coisas mas não eram possíveis do ponto de vista logístico e isso, e também, só à cinco anos é que tinha vindo para Lisboa. Não estava muito integrada.

VA - *Falando desse período como sendo um período de proto-design, como era vista a situação do design em Portugal. Na sua perspectiva onde e quando podemos começar a falar do design em Portugal?*

AR - Esqueci-me de dizer uma coisa. Quando estava a falar que no meu tempo eram as artes aplicadas o passo a seguir foi o design industrial e as pessoas acharem que do ponto de vista ideológico, de esquerda, os artistas tinham que se por ao serviço da sociedade. Fosse isso o que fosse, e naquela altura o design industrial encaixava nisso, ou seja, começar a desenhar coisas para as pessoas. Hoje em dia não me parece que seja isso. Mas são as etapas que não recuso. São muito humanas. É um processo de sociabilização e sedimenta um certo número de coisas, e provoca reacções. São coisas afirmativas e que são importantes viver, e depois o José Brandão começou a pensar que ia para a tropa e pediu a bolsa lá para fora e fui com ele. Naquela altura já não era um entusiasmo muito grande mas era a maneira que eu tinha de me empurrar a mim própria para outras experiências. Nessa altura já tinha estado no INII momentaneamente. Antes de ir para Londres já tinha estado no INII a fazer design gráfico.

VA - *Estamos a ouvi-la a falar de arquitectura e do relacionamento com os arquitectos, como é que vê esse relacionamento? Como é que os designers foram apoiados ou alavancados no seu processo pelos arquitectos?*

AR - Naquela altura a codificação do desenho era uma coisa muito importante. Uma pessoa sabia que para fazer um móvel teria que fazer um alçado, um corte, um não-sei-quantos. Era uma coisa que se aprendia em Belas-Artes. Tínhamos aulas em comum com os arquitectos e os escultores. Os três primeiros anos eram integrados e só havia uma cadeira que eles tinham que fazer que era Matemática e que nós não tínhamos. Nós tínhamos Anatomia que eles não tinham. De resto tínhamos tudo.

VA - *O atelier de arquitectura, na altura, espelhava as características do ensino das artes.*

AR - Não sei o que as pessoas precisam de saber para ir para Pintura ou Escultura. Mas naquela altura fiz o sétimo ano, não fiz todo mas fiz algum (por imposição familiar tive de ir aprender Latim porque a minha mãe achava que se eu não soubesse Latim não sabia nada – havia coisas que era suposto sabermos!) antes de ir para Belas-Artes. Quando quis entrar para Belas-Artes fui chumbada. Eu e mais vinte pessoas (algumas delas estão na nossa praça condignamente instaladas). Foi a primeira vez que houve o sintoma de *numerus clausus* que houve. Havia lugar para 100 e éramos 120, e depois pediram-nos para repetir...

VA - *Olhamos para esta problemática e vemos que a arquitectura envolve o design. Falou do desenho...*

AR - Era a codificação do projecto.

VA - *Mas não é só isso.*

AR - Mas isso é uma coisa interessante e importante.

VA - *Daí poder ser mais fácil, no início, chamar-se a esta nova disciplina Estética Industrial porque assim não se separava da arquitectura e...*

AR - Vinha também na continuidade das artes decorativas.

VA - *Era mais uma característica do que uma disciplina.*

AR - Eu acho que na altura já havia a prática do design sem ser a Estética Industrial. Não sei se a M. H. Matos lhe falou nisso, mas o António Soares (que era pintor) teve a oportunidade de fazer para uma fábrica de sabonetes, ali na 24 de Julho, (não sei como se chamava) tudo. Fez a instalação, o uniforme para as raparigas, as embalagens, colaborou na história de como fazer o sabonete, ou seja, era o design integral. Ele sabia que estava a fazer isso. Naquela altura ser arquitecto não era muito importante. O importante era ser engenheiro.

Lembra-se daquela história do Keil do Amaral em que os operários estavam a gostar tanto de trabalhar com ele que o chamavam de engenheiro.

VA - *Passando à frente começa o INII na sua vida, propriamente dito. Como é que isso acontece?*

AR - Acontece pura e simplesmente porque eu estava nesse tal atelier e o Duarte Nuno Simões disse que ia haver umas coisas quaisquer – eles estavam interessados em design e havia muitos ateliers de arquitectura que tinham gente interessada em design, não era só o Daciano, havia o Conceição Silva, porque no fundo faziam aquelas arquitecturas e depois quem fazia os interiores? Começaram por aí e também começaram a aparecer os cafés, os restaurantes, nessa mesma época que precisavam de toda uma parafernália de coisas (candeeiros, isto e aquilo). Havia gente que começava a desenhar coisas para isso. e havia decoradores. Sempre houve decoradores. Esse fulanos às vezes já tinham conhecimento destas coisa. Viajavam muito.

Eles tinham sido colegas da M. H. Matos (da mesma época) e não sei por que carga de água eles souberam. Eu ia toda a Quinzena de Estética Industrial (1965) com o Duarte Nuno Simões assistir às palestras. Isso foi uma coisa que me começou a estruturar mais, se quiser. Até porque eram fulanos bons. e por outro lado sempre gostei muito da administração pública (risos). É uma coisa que me fascina. Tenho imensa literatura para ali, tenho Gama Barros, sempre achei que a administração pública tinha uma responsabilidade extraordinária e era uma coisa que envolvia muitos aspectos da cultura. Sempre tive esta ideia. O meu pai foi funcionário público durante uns tempos. e o meu pai era o homem mais culto que eu tinha conhecido. e isso aproximou-me do INII, até muito mais do que estar no atelier porque a seguir a vir de Londres tive os maiores convites e chorudos convites, mas o que eu queria mesmo era aquilo.

VA - *A M. H. Matos convida-a para ir para lá, mais ou menos em 65.*

AR - Quem me leva para lá é o Duarte Nuno Simões que sugere o meu nome e depois eu fiquei a trabalhar lá e o Duarte Nuno Simões saiu. Durante o período de tempo nessa altura que estive no INII só estava em part time.

VA - *Como era o INII nessa altura? Já existia desde 59 e já tinha tido algumas acções importantes.*

AR - Era sombrio. Conhecia algumas coisas de lá, durante o tempo que lá estive.

VA - *A Alda entra (bem sei que a questão das siglas pode não ser importante) no INII no Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial ou já existia o Núcleo de Design Industrial?*

AR - O Núcleo de Design Industrial só surge depois de ter voltado de Londres pela 2ª vez. Era assim. Eu achava que aquilo era soturno e estava com muita dificuldade em integrar-me.

VA - *O que fazia lá?*

AR - Eu fazia normalmente design gráfico quando era necessário fazer alguma coisa. Só lá estava 3 horas por dia. Havia uma sala de desenho ao lado onde havia, salvo erro, umas seis pessoas a trabalhar e naquela altura fazia-se tudo à mão.

VA - *Tinha um estatuto especial? Era colaboradora ou estava integrada na função pública?*

AR - Não, era colaboradora. Só quando vim para cá é que tomei posse ao fim de não-sei-quantos anos.

VA - *e a Alda naquele sítio começou a meter o “bicho” do design no meio daquela gente toda.*

AR - Já lá estava, não é. Há coisas que temos que lhe dar nome. Havia na sala de desenho uma mulher desenhadora que criou à sua volta uma série de pessoas com um grau de exigência muito grande e que, ela própria, desenhava de uma maneira correctíssima, muito clara e muito bem feita, a partir de uns rascunhos. Tudo feito de forma impressionante com a Letraset. Tinha um certo prestígio. Mas isso tinha um efeito pernicioso porque uma vez que estava um designer gráfico à frente disso, e era difícil porque a fulana era muito preponderante, isso seria sempre passar a limpo.

VA - *O que é que desenhavam?*

AR - Só desenhavam os impressos. Impressos para tudo. Aquela gente trabalhava brutalmente. era preciso fazer o organograma, e tudo o mais. O organograma tinha que ser projectado por um designer gráfico. Quando comecei a ter mais força naquilo tive ali uma oposição que não estive para aceitar. Ignorava essa parte. Mas isso foi de certa maneira pernicioso porque as pessoas se habituavam a considerar aquilo uma sala de desenho. Acho que isso não tenha sido bom. Foi muito mau. Devia haver uma sala de desenho de apoio às coisas, tudo bem. Mas o design devia estar separado. Mas isso a M. H. Matos nunca aceitou. Não sei se era para lhe dar a ideia de que tinha lá gente porque às vezes o número de funcionários é muito importante.

VA - *Qual foi o relacionamento da directora com o resto da equipa?*

AR - Eu estava na sala dela. As coisas iam para ela e ela só distribuía.

VA - *Não falavam consigo. A Alda não interferia no trabalho dos desenhadores?*

AR - Mais tarde isso aconteceu quando havia projectos que eram mesmo de design gráfico e iam para mim e não para a sala de desenho ou só iam para a sala de desenho para passarem a limpo.

VA - *Nessa altura o INII tinha uma série de objectivos para o design industrial. Quais eram eles?*

AR - Avançando um bocadinho naquilo que estivemos a falar, aquilo que aconteceu depois de eu ter estado a frequentar o Design Centre, ver exposições temporárias e permanentes, ver bibliotecas, e essas coisas todas, comecei a estudar muito bem as fichas e mandava para cá para a M. H. Matos se interessar por isso. e cada vez me convencia mais que o que ela queria fazer era um Centro de Design. Portanto tudo o que a gente fazia era um bocado com esse sentido. Houve outras coisas que foram solicitadas e que era o apoio do design gráfico na construção dos concursos de design.

VA - *Mas isso é já um grande salto temporal. Isso é já nos anos setenta. Vamos tentar manter uma ordem cronológica. Mas há ainda uma questão que lhe queria colocar: Quais foram os efeitos da Quinzena de Estética Industrial? Apesar de não estar ainda no Núcleo qual era a sua percepção a partir da assistência?*

AR - Estava bastante gente. Penso que aquilo foi importante porque estabeleceu uma certa cidadania.

O design como forum de cidadania.

VA - Mas entre as pessoas que participavam nisso havia poucos designers ou aspirantes a isso. A maioria eram industriais e curiosos de outras áreas que entretanto tinha ouvido falar disto e se interessavam.

AR - Engraçado, o sector de formação do INII era um sector muito especializado e havia lá muito boa gente e então tinham cuidado na definição do público-alvo. Isso é uma coisa que a gente define mas quem aparece lá, por vezes, não tem nada a ver com isso. Quem tinha por hábito aparecer eram os donos das fábricas. Mesmo nos nossos cursos depois. Nós dizíamos-lhe “mas não tem lá ninguém, pessoas que desenham, das oficinas). Mas eles diziam “isso é gente que não sabe nada” e “não podem sair de lá e eu venho cá ver o que é isto”. Isso era uma despromoção sistemática. Havia, no entanto, alguns casos como o do Sanchez, um industrial ligado à Handy e que desenvolveu muito trabalho com o Daciano, e inclusivamente com aquele pessoal da Longra, essas pessoas eram muito qualificadas... O Sanchez era um sujeito muito empenhado porque estava envolvido em muitas coisas e muitos negócios e, naturalmente, estando lá haveria de ter hipóteses de desmultiplicar por outros. Agora a maior parte dos presentes estavam lá para não irem outros por eles. Havia de tudo. Talvez seja fácil de encontrar uma relação das pessoas presentes na Quinzena.

VA - Essas palestras surtiram determinados efeitos. Os efeitos em si e nos outros foram grandes. Foi talvez a primeira vez de uma forma sistematizada que ouviu falar do design ainda que sob um nome diferente. e volto à mesma questão, como conseguiram reproduzir isso no INII?

AR - O que é importante nestas coisas é suscitar reacções. Depois essas reacções já não têm nada a ver com o primeiro impulso e temos de nos por em contacto com a realidade. No fundo é o que é o design — pôr-nos em contacto com realidade.

VA - O design e as circunstâncias.

AR - A minha definição de design gráfico é pôr a informação em contexto. e acabou.

VA - Há uma décalage grande entre 65 e a Exposição de Design de 71 e que são os grandes marcos da actividade do Núcleo de Design Industrial. A que se deve esse facto?

AR - Na altura não estava cá. A M. H. Matos deve ter continuado a dar apoio à Fábrica dos Irmãos Stephens (e não foi só ela apareceu também o Júlio Pomar, a Alice Jorge, a Carmo Valente). Penso que durante esse tempo aquilo que fez mais foi desenhar para lá.

VA - A Fábrica ocupou muito o Núcleo?

AR - Presumo que sim. Nós não tínhamos nada a ver com isso. Só quando aparecia para fazer um stand para uma feira.

VA - Nesse período houve alguma actividade parecida com a Quinzena de Estética?

AR - Durante o tempo que estive em Inglaterra não houve nada. No meu curriculum tenho que fiz parte da Comissão Instaladora da 1ª Exposição de Design Português, em 71, depois a 2ª de Design Português, em 73, depois fiz parte do Simpósio OCDE/INII sobre Inovação e Produção na Indústria, em 73, uma missão INOVA sobre Inovação onde fizemos um filme sobre a inovação na indústria e em 74/75 integramos os grupos de apoio a cooperativas de produção (naquela altura eram aquelas coisas todas de 75)... Em 76, ainda no INII, integrei um grupo de estudo dos vimes na Ilha da Madeira.

VA - Isso ultrapassa o período do meu estudo. Quando a Alda sai do Núcleo, em 67, quem a substitui?

AR - Ninguém. Espere aí havia lá um fulano que aparecia de vez em quando que era o Eduardo Sérgio. Fez umas coisas gráficas mas tive muito pouco contacto com ele.

VA - Estava mais ligado ao director Magalhães Ramalho. Já agora teve algum relacionamento o director do INII?

AR - Tive um bom relacionamento com ele. Foi sempre extremamente simpático comigo. Mas ele não tinha grande confiança naquilo. Ele dizia “vá para Londres que eu depois tenho grandes projectos para si”. Mas quando cheguei cá já lá não estava.

VA - O INII nessa 2ª metade da década de sessenta entrou num impasse. Justifica-se pela atenção que o regime passa a dar à questão da guerra colonial. Há um esvaziamento da sua importância.

AR - Em todo o caso ele achava que havia falta de ânimo naquela estrutura.

VA - Quando regressa de Londres — e já me disse que vai para lá com a condição de regressar — vem muito animada. Esse ânimo em que se traduz no Núcleo?

AR - Aquilo traduz-se da seguinte maneira: eu estava a pensar que a Cristina Reis viria para cá para trabalhar (estive lá mas não se interessou por aquilo e regressou a Londres e depois voltou e foi para o teatro)... Mas a ideia que tinha era que se devia desenvolver vários núcleos de design em vários sítios da administração pública e que depois deveria haver qualquer coisa de mais superior que poderia ser um Conselho Superior de Design ou coisa parecida destinado a potenciar um bocado estas acções e a dar-lhes alguma visibilidade.

VA - Esse poderia ter sido o trabalho do INII.

AR - Podia ter sido. É isso que gostava também de dizer e, que não foi muito explicitado até agora, foi que a certa altura se começaram a fazer os Centros Técnicos e havia o Centro Técnico do Metal, da Madeira, da Cerâmica e eu fiz o estacionário para essa gente toda e naquela altura devia haver um Centro de Design dentro do mesmo espírito. Mas isso nunca foi considerado. Mas aí o que eu achava é que devia haver um apoio continuado de design, mas eu tinha muito pouca força. Porque era novinha e a M. H. Matos tinha uma força muito grande nas reuniões. Ela tinha esse tipo de personalidade. Mas tive muita pena porque aquilo que eu achava, por exemplo, dentro da madeira podiam desenvolver-se coisas de carácter tecnológico que fossem úteis para o design e favorecessem a sua integração naquelas áreas. Parecia que eu estava a falar chinês. Mais tarde tentei fazer isso nas faixas ornamentais e não tive qualquer espécie de êxito, mas por outras razões. Isso é que eu tenho pena. Não tenha havido naquela altura a possibilidade de se não ter apanhado aquele entusiasmo todo dos técnicos para impor um bocado uma parte da investigação que se virasse para a forma e que não só desse apoio aos designers como eventualmente designer lá estivesse metido como motor. Mas isso foi uma ideia.

VA - A sua estada em Londres ajudou-a a orientar-se mais para o Design Gráfico. Quando é que no Núcleo se pode falar das duas áreas do design em separado?

AR - A minha ideia sobre o design gráfico sempre foi assim: a gente deve fazer design gráfico aqui para as nossas coisas, mas estarmos ocupados com o design gráfico dos outros (tínhamos que fazer da formação, e os catálogos e as coisas todas estamos a perder) é perdermos a força. Por outro lado

aquilo que eu acho que foi importante no design gráfico depois de eu ter vindo para cá foi que começámos a convencer as pessoas que era preciso uma estratégia de comunicação coordenada, ou seja, havia um congresso para a indústria e nós fazíamos tudo e aí eles começavam a perceber que as coisas poderiam ter uma identidade. Nessa altura também convencíamos uma série de pessoas que não estavam ligadas ao design...

VA - Potenciar os próprios quadros do INII?

AR - Sim e eu aí alinhei totalmente a partir de uma certa altura.

VA - Como era feito esse convencimento? De uma maneira institucional?

AR - Eles iam lá falar connosco e nós trabalhávamos com eles. A M. H. Matos nunca colaborava nestas coisas. As coisas foram engraçadas porque as pessoas com estas coisas entusiasmam-se e até o Gomes Cardoso ficava espantado. Nós fazíamos os cartazes, os convites, as pastas para a imprensa e isso ajudava-os no seu trabalho a sentirem-se mais motivados. Era uma estratégia de informação coordenada que eles ficaram pasmados da primeira vez. Isso foi uma coisa engraçada. Fizemos isso para várias coisas.

VA - Quantos eram no Núcleo?

AR - Nesta altura era eu que fazia isto. Porque havia pessoas que entravam e saíam. Estava lá a Cristina Reis (que entrava e saía), a Hélia Biscaia na documentação (que depois foi trabalhar como João Salgueiro), e não me lembro de mais...

VA - Era muito pouca gente.

AR - A sensação que tenho, por vezes, é que estive lá sempre. Nessa altura já estávamos fisicamente noutra sítio e os desenhadores eram cinco com uma chefe da sala de desenho. Havia uma dactilógrafa e uma gente assim. Aquilo que achava graça, e que foi importante nestas coisa, é que a partir de certa altura, por exemplo, o João salgueiro que esteve na Estatística pediu para desenharmos umas capas para lá e nós aproveitávamos para explicar que as estatísticas estavam mal apresentadas e nós deveríamos tratar disso tudo. Mas não havia tempo. Não era só não haver tempo, nós tínhamos uma estrutura rudimentar. Tínhamos um centro de impressão e de reprografia próprios. e trabalhavam bem. Aquilo que eu digo é que a ideia de uma estratégia de informação integrada que aplicámos em diversas iniciativas dos departamentos do INII foi um legado que deixámos no espírito das pessoas envolvidas. Não tenho qualquer espécie de dúvida. Teve uma repercussão muito grande. Relativamente ao design gráfico seria isso — tratamento das publicações num todo e não apenas a sua capa, formulários, a sinalização, as regras dos concursos de design, etc.

VA - Como é que conseguem transportar isso para o exterior? Para a sociedade?

AR - As pessoas entravam lá. As pessoas concorriam aos concursos e iam aos cursos.

VA - Faziam algum trabalho específico nesse sentido?

AR - Houve uma ideia que acho que é importante (nós tivemos alguns problemas nesse domínio)...

VA - Ponho a questão de uma forma ainda mais simples: o INII tinha a seu cargo a Fábrica Stephens e haveria que trabalhar a identidade corporativa da empresa. Quem se dedicava a esse aspecto?

AR - Eu fiz um folheto de propaganda para eles mas era a M. H. Matos que fazia isso com o filho. O filho era arquitecto e a coisa ficou um bocado arrumada por esse lado. Mas havia uma coisa que era

importante dizer que era o facto de haver um congresso ou uma coisa desse género em que tudo era organizado de forma visual de uma determinada maneira fazia com que as pessoas se entusiasmassem um pouco. Não tenho qualquer dúvida sobre isso. A partir de certa altura começámos a ter consultas e algumas delas não tínhamos capacidade para as desenvolver e canalizávamos muitas vezes para a PRAXIS. e a Cristina e eu depois íamos lá desenvolver essas coisas. Não sei como era com a Cristina, mas por uma questão ética não recebia dinheiro da PRAXIS. Ia para lá trabalhar depois das 6 da tarde até às tantas a ajudar o que fosse preciso fazer (a certa altura houve necessidade de arranjar alguém para dar formação e veio o Robin Fior de Inglaterra e fui eu que o indiquei e mandei vir). As coisas são tão simples quanto isto.

VA - A sua estadia prolongada em Londres na Ravensbourne, com mais pessoas ligadas a esta área, criou a necessidade de uma mudança de mentalidade em relação ao design?

AR - Não tenho consciência disso. Havia alguma movimentação. Havia o IADE. Havia os fulanos ligados às agências de publicidade e todas essas coisas foram mexendo. Por exemplo eu não estava cá quando foi o Zip Zip, mas há coisas que apesar de serem laterais acabam por criar alguns efeitos interessantes. Lembro-me que uma das coisas com mais impacto na área do pronto-a-vestir foi a abertura dos Porfírios. É uma coisa que hoje nem se fala mas onde se podia comprar roupa um pouco mais ousada e barata.

VA - Há também uma abertura do regime que contribui para isso. A chamada Primavera Marcelista.

AR - Houve algum entusiasmo.

VA - e depois o regime torna a sufocar porque não quis alterar a situação em África. Mas isso é outra história. Podemos falar agora das Exposições de Design Português, de 71 e de 73. Como é que aconteceu essa relação do INII com as Exposições?

AR - Quando cheguei cá e a M. H. Matos me disse que íamos fazer isso (porque era o que tinha em cima da mesa) eu falei com o João Constantino e percebi que ele estava numa grande indefinição e numa grande atrapalhação porque não sabia como dar seguimento à coisa. Para já a M. H. Matos não lhe estava a dar nenhuma cobertura.

VA - Qual era a situação profissional dele em relação ao Núcleo?

AR - Quando eu cheguei, ele estava encarregado de recolher informação de quem poderia colaborar e com quê. e naquela altura com a experiência que tinha, não só com Ravensbourne como com as idas ao Design Centre, fiz um esforço para perceber que se preciso de material para integrar o catálogo tenho que sistematizar um conjunto de informação a propósito do autor e do seu trabalho (tenho ainda uns papelinhos com isso). Para ele foi muito importante porque chegava lá e começava a escrever, as dimensões, os materiais e isso começou a ajudar a estruturar o catálogo. Mas foi através do design gráfico, mais uma vez, que começámos a estruturar a exposição e isso independentemente do conceito. Isso acho engraçado porque mais uma vez o design gráfico está na origem das coisas...

VA - Segundo o Cruz de Carvalho a ideia da 1ª Exposição de Design Português parte dele, do João Constantino, e a sua concretização também é dele e é o Núcleo de Design Industrial que organiza, que arregaça as mangas e constrói isso. Na altura qual foi o impacto desta exposição?

AR - Acredito que tenha sido tremendo, mas vamos lá ver, são coisas que acabem por ser mais locais

do que de outra maneira. Quando fomos ao Porto, foi porque o Porto se impunha.

VA - O Porto é mais tarde, em 73.

AR - Mas impunha-se pegar naquelas coisas todas e levá-las lá. e no Porto teve outro tipo de acolhimento. Mas não sei até que ponto aquilo era tão representativo do que se fazia. Não faço a mais pequena ideia. De qualquer modo de vez em quando temos que fazer uma coisa, mesmo que ela não seja exemplar. Aquilo pode melhorar-se. Porque depois disso soube de coisas engraçadas muito locais que se tinham feito e é uma pena não terem sido potenciadas.

VA - A partir dessa exposição há um certo dinamismo. Por exemplo o Fundo de Fomento e Exportação organiza um conjunto de iniciativas, desde os concursos de design até às exposições e o curso de mobiliário dirigido por David Pye. Portanto o FFE acorda para a realidade do design.

AR - Gostava que falasse com a Madalena Figueiredo porque, apesar de não estar lá nesta altura, sabe de certeza de alguém que lhe possa dar mais informações sobre o FFE. Mas você está mais interessado no INII! Ora este livro que tenho aqui “Diseño y Exportacion” era a grande Bíblia do FFE.

VA - O Dr. Amaro de Matos foi peremptório a dizer que as relações do FFE com o INII foram muito poucas. Pelo menos na percepção do presidente do FFE na altura. Porventura os contactos eram estabelecidos num layer mais baixo.

AR - A percepção que tenho do FFE, e que continua em relação ao ICEP, é que eles não fazem ideia nenhuma do que fazem uns e outros. Nós nos relatórios de actividade tínhamos a percepção do que fazia em todo o INII. Havia também reuniões periódicas e lembro-me que aqui à uns tempos estava a falar da imagem para Portugal e uma fulana do ICEP dizia que sabia que tinham designers lá mas não se lembraram de falar com a Madalena. e é por causa disso. O FFE e o ICEP foram sempre um conjunto de pessoas pouco coordenadas. Sempre tive essa sensação. Cada um tem uma fileira e não falam uns com os outros porque têm inveja. Ao contrário de nós que fazíamos coisas completamente diferentes, aquilo não, um fulano fala de mármore, outro fala de não-sei-o-quê e...

VA - O Amaro de Matos estava emprestado da CUF. Era administrador da CUF. Daí ele não se lembrar de nada. As relações eram sobretudo económicas porque o FFE tinha muito dinheiro (que vinha de uma percentagem de carros exportados) e era bastante solicitado para apoiar isto e aquilo. Era apetecível a outros organismos.

AR - Ele era o homem da empresa. Há outra questão que é a ideia dos centros técnicos e daquilo que eu achava que podiam ser, o desenvolvimento de pequenos núcleos em vários sectores, cruzados pelo tal conselho superior e, esta ideia básica que é, por exemplo, eu mais tarde na Direcção-Geral da Qualidade, tinha a seu cargo a Normalização, por exemplo, fizemos questão de integrar as comissões técnicas sempre que elas pudessem ter uma relação com o design. Fizemos também parte da Central de Compras do Estado e a definição de normas, etc. Quando fiz parte da comissão técnica de material de escritório a maior parte das pessoas dizia que os tampo deviam ser verdes e eu disse que aquilo não tinha qualquer rigor científico. Se dissessem que o índice de reverberação luminosa deveria ser de tantos a tantos... não sabemos se o encarnado com um tipo de acabamento diferente não pode ser a cor mais adequada. Qual verde? e se for um verde com brilho? e a partir de certa altura isso começou a ser mais rigoroso. Como lhe digo esta mística do design pode aplicar-se em muitas situações que a gente nem se apercebe.

VA - *Passados dois anos dá-se a 2ª Exposição de Design Português ainda com o Torres Campos à frente do INII. Não podemos dizer que seja uma repetição da 1ª até porque a equipa que produz alterou-se. Mas o que é que o INII e o Núcleo de Design Industrial pretendiam?*

AR - Era sobretudo motivar as pessoas em geral. Por acaso não me lembro bem como estava na 1ª exposição em Lisboa, mas lembro-me bem da exposição do Porto (porque segui mais a do Porto) e havia uns painéis que se fizeram para as visitas de escolas, de jornalistas, e onde se explicava o que era o design e para que servia. Teve uma fruição mais didáctica. Não tanto como gostaria mas teve mais que a 1ª. No Porto houve imensos jornalistas a falar — valia a pena ver o que os jornalistas tinham escrito nessa altura a partir das datas — e teve a repercussão que teve.

VA - *Em termos formais, a exposição teve grande alterações em relação à 1ª?*

AR - Quando foi lá para cima até pela localização isso deu origem a coisas diferentes. Pedimos a um fulano do Porto para apresentar uma peça que era uma escultura esotérica para ser um ponto de discussão. O Sena da Silva gostava que tivéssemos lá levado o “Playtime” (do Tati) mas não conseguimos arranjá-lo. O filme é um tratado sobre design.

VA - *Podia ser a obra toda! Mas há três filmes mais dirigidos para a área do design e que são “O meu tio”, o “Playtime” e o “Trafic”.*

AR - Mas “O meu tio” é mais polémico. Mas nessa altura já estávamos com receio de estar a promover em excesso coisas que não estávamos a conseguir... Coisas que aconteciam nas reuniões, às tantas aparece o fulano da Tabopan, o sr. Abreu que dizia “não me venho cá com coisas porque eu vendo o que quero!”: Havia coisas que não estavam suficientemente sedimentadas e que se calhar não deviam ser levantadas. Porque uma coisa era aquilo que achávamos que era importante, outra é o respeito que se tem que ter com alguém que dá de comer a não sei quantas pessoas. É preciso cuidado porque são coisas que se tem que trabalhar com pinças. e eu acho que nenhum de nós estava preparado para esse tipo de embate. Reparei que mais tarde fizemos alguns trabalhos para o IAPMEI e fazíamos essa tentativa do design em algumas indústrias e não teve qualquer espécie de sucesso. Era falta de argumentação...

VA - *Poderei dizer que isso se deveu à falta de formação académica dos próprios designers, ou seja, uma formação específica?*

AR - Não. Isso não se aprende numa Faculdade. Pode sempre saber o que os outros fazem, os italianos (que na altura eram quem mandava no design) e depois descobrimos que aquelas fábricas extraordinárias faziam as mesmas merdas que o sr. Abreu lá em cima estava a fazer. Tinham era uma linha especial feitos pelos arquitectos e que rapidamente colocavam nas suas casas e aquilo tinha um escoamento imediato. Não tínhamos um conhecimento das situações e que não se aprende nas Faculdades.

VA - *O que se devia aprender nas Faculdades?*

AR - É a história do contexto. É uma pessoa saber o que é por em contexto. e mesmo que saia do contexto saber que o faz. Se enveredar pela via da vanguarda saber qual o passo em frente. Em relação ao design gráfico ponho algumas distinções embora haja zonas de contaminação como em toda a parte. A mim faz-me confusão que não haja um ensino de linguística porque acho que as pessoas não sabem manipular imagens nem palavras nem textos nem nada. e há gente a fazer coisas extraordiná-

rias nessa área. Portanto deveria haver um pouco mais de formação sobre isso. Faz-me impressão as pessoas não saberem escrever e depois acharem que podem paginar um livro. Ou fazer um folheto ou coisa que o valha.

VA - *e também há aqueles que não lêem.*

AR - Tive colegas que nunca leram um livro.

VA - *Qualquer das maneiras em 69 é criado o IADE. Tenho informação de que o IADE terá recebido uns subsídios do INII. O António Quadros terá pedido à M. H. Matos esse apoio.*

AR - Lembro-me vagamente disso, mas a M. H. Matos não estava com grande vontade. Penso que os subsídios eram para actividades concretas.

VA - *A criação do IADE vem impor uma nova relação com o design, ou seja, a necessidade do ensino do design que até aí estava esquecida ou entregue aos ateliers.*

AR - O IADE era o Instituto de Arte e Decoração e eu conheci pessoas formadas pelo IADE já bastante tarde e que não tinham formação nenhuma. Era uma brincadeira.

VA - *Mas interessa-me saber como via o IADE a aparecer naquele contexto?*

AR - Com receio. Vejo as coisas em absoluto, em contexto e achava que nós devíamos dar um apoio. Para alguns contactos quem lá ia era eu porque a M. H. Matos não se queria misturar. Mas aquilo no início não tinha bom aspecto, ou seja, não oferecia grandes garantias. Parecia uma coisa muito dilettante e até acredito que fosse. Mas aquilo foi-se sedimentando. Hoje em dia não sei como é o ensino no IADE, mas a partir de certa altura também perdi a ideia do que era nas Belas-Artes.

VA - *No início conseguem, inclusivamente, trazer cá o Bruno Munari.*

AR - Mas isso não quer dizer nada. Ele veio cá mais do que uma vez. Eram coisas de cortesia. Ele vinha cá, pagavam-lhe para vir, falava com 2 ou 3 pessoas, mas não vinha mais do que isso.

VA - *Houve mais alguma colaboração do INII com o IADE?*

AR - Não.

VA - *Nem ninguém do INII foi lá fazer cursos ou outra coisa qualquer?*

AR - Quando havia qualquer coisa eu ia. Eu ia sempre as essas coisas. Mas a M. H. Matos não. De vez em quando faziam exposições e eu ia. Até porque o Quadros era educadíssimo e estava a fazer o trabalho dele. Eu tinha algumas reservas em relação a isso, aliás, como tinha em relação às Belas-Artes quando começaram os cursos. Quando percebi que o Hélder Baptista (tinha sido meu colega) ia dar a cadeira de Ergonomia comecei a ficar um bocado alarmada. Mas depois descobri que ele estava a estudar muito porque passava dias e dias no INII. Ele ia lá e não era capaz de fazer nenhuma aula que não fosse tratar dela no INII. Ia lá buscar os elementos, os livros porque tínhamos uma biblioteca muito boa. Nesse momento passei a dar o maior apoio ao Hélder. Passei a tirar o chapéu ao Hélder porque via o sofrimento que tinha a estruturar o curso.

VA - *Como via e vê a proliferação dos cursos de design entre 69 e 74? Que circunstâncias eram essas?*

AR - É um disparate. É como os cursos de engenharia. São as circunstâncias económicas só. Eu não tenho um respeito ilimitado pelo mundo académico (espero que não se zangue comigo). Quando sei que a Arquitectura do Design é um curso que se faz numa Faculdade de Arquitectura e sei porque

ele nasceu assim e sei porque as pessoas colaboram naquilo com os olhos fechados eu fico muito triste. Não brinquem comigo. Depois vemos o resultado. Veja bem, em design gráfico, em relação à quantidade de alunos que saem todos os anos o nosso panorama é pobre. Não apareceu ninguém que possamos dizer que este fulano é... Bem o design não é para estrelas! É bom que haja estrelas porque elas orientam mas não vejo resultado disso no dia-a-dia. Se me disser que em Inglaterra não se vê também é verdade. A maior parte dos designers ingleses foram para o estrangeiro e os designers gráficos também. Mas isso não me faz confusão porque é uma profissão que pode ultrapassar as fronteiras como a arquitectura.

VA - Apesar da minha opinião aqui não contar a design gráfico deve ser mais sublime, ou seja, pode não se dar a ver mas está lá, sente-se. Se quiser podemos achar que esse design invisível é aquele que melhor corresponde a uma ideia contemporânea de design.

AR - Por exemplo o lettring que vemos nas fachadas da Baixa (não sei se sabe que há textos feitos no estrangeiro sobre a nossa Baixa) hoje em dia não há nada que se lhe compare. A sinalização é uma desgraça. Não sabem com estruturar uma informação. Não é que eu queira estrelas mas de alguém que arrumasse as coisas. Mas não aparece.

VA - Mas quando a estrela aparece arrasa com tudo o que está feito para se dar a ver. Rejeita tudo o que é investigação porque ele é o mais inspirado de todos. Ainda bem que hoje se incute nos alunos a sobrevivência num ambiente de estrelado, ou seja, incute-se o anti-estrelado.

AR - O rigor.

VA - Agora um trabalho de sinalética na cidade, dada a sua dimensão e especificidade, não parte do designer mas sim da edilidade. Abrir um gabinete onde o assunto possa ser discutido de uma forma multi-disciplinar. Mas a edilidade não o faz. Gosta mais de lidar com as estrelas.

AR - Aqui à tempos estive a falar com as pessoas dessa área na anterior CML, porque veio uma coisa no jornal e avisei a APD que nada faz e propus-me ir mais a Margarida Oliveira (antes de sermos corridas da Associação) e eles aceitaram. O que sugerimos foi que (na sinalização de Lisboa há coisas que pertencem ao IPPAR, à Polícia, ao Código da Estrada, não faz a mais pequena ideia da dispersão) através do design pudéssemos falar nas calmas com aquela gente toda porque o design é transversal. Eles gostaram da conversa mas... como a Associação também não se interessou aquilo ficou parado.

VA - Também há a questão do designer gostar de trabalhar sobre um terreno limpinho, depois de despojado. Todos gostaram de trabalhar na EXPO porque estava a ser erguido do nada. Mas a sociedade e a cidade é feita deste emporcamento informativo que pode colide com a ambição do designer.

Entretanto estávamos no IADE donde sai o Manuel Costa Cabral para formar (com outros) o Ar.Co (em 1973) e em 1974 aparecem, em Lisboa e no Porto os primeiros cursos públicos de design em Portugal. Qual a sua opinião sobre essa perspectiva do design para Portugal? Na Escola de Belas-Artes de Lisboa tentava-se reproduzir o modelo da Escola de Ulm a partir de uma escola de design existente em Cuba (Havana).

AR - Eu não segui isso de todo. Aquilo que Bonsiepi dizia era que Ulm foi feita para dar um tipo de ensino que ocupasse as mentes das pessoas recentemente saídas da Guerra com traumas terríveis. Era

um ensino muito prático, muito do fazer e dessas coisas todas e com alguma injeção teórica. tanto o Maldonado como o Bonsiepi foram bastante teóricos. Por exemplo em Ravensbourne os fulanos iam um bocado aos suíços, porque naquela altura os suíços eram os fulanos da ordem e da organização. Eu acho que estas escolas tinham um efeito normalizador para o bom e para o mau. Quando começávamos a trabalhar lá (em Ravensbourne) e a por cor ficavam horrorizados. As cores, como nos suíços, eram o vermelho, o branco, o preto e o cinzento. e amanhem-se.

VA - *O “less is more”.*

AR - Não é só isso. Podia ser em vez do vermelho, preto e cinzento ser o amarelo, o azul e o verde. Também era “less”. Mas aquilo era uma coisa imposta. Aquilo tinha umas coisas engraçadas, e todo o ensino era nesse sentido, que era com o mínimo de recursos fazermos o máximo de efeitos. mas é só para dizer que há outras maneiras de lá chegar. Mas é uma boa base e nunca me apercebi dessa pretensão da Ulm, ou coisa parecida, embora o José Brandão, que era um fulano que bebia Ulm com um grande rigor, não aplicava dessa maneira. Mas do resto não faço a mais pequena ideia do que presidia aos cursos. Para isso não fomos ouvidos. A mim pediam-me várias vezes para leccionar mas o que me pediam eram coisas horrorosas e aquilo que perguntava era “e os alunos vão todos os dias?” “ah, a partir do 3º ano eles já não se preocupam em fazer exame!” “então assim eu não vou”.

VA - *Qual o enquadramento do INII na conjuntura democrática, a partir de 74?*

AR - Para falar com franqueza houve coisas que não sei como funcionaram . Por exemplo os centros técnicos acabaram. Depois foram erguidos como centros tecnológicos e alguns andam por aí ainda a funcionar. Isso sei. Em relação aos serviços alguns deles foram mandados para o LNETI, os laboratórios, a documentação também e não só...

VA - *e o vosso núcleo?*

AR - Foi para a Direcção-Geral da Qualidade. A M. H. Matos a seguir ao 25 de Abril sentiu-se muito questionada, e era muito questionada,...

VA - *e continuou a designar-se de NDI na Direcção-Geral da Qualidade?*

AR - Acho que estávamos na Divisão de Qualidade de Produtos.

VA - *e essa transição dá-se quando?*

AR - Em 77.

VA - *Nesse período de 74 a 77 esteve envolvida social e culturalmente...*

AR - Passávamos todos a vida a fazer jeitos ao Partido Comunista e depois nem tanto assim. Você já deve ter percebido por aquilo que já lhe disse que tive uma actuação política. e tive mesmo. Não tive alternativa. Sou activa e militante do design. Fiz parte do grupo de apoio às cooperativas de produção (à Dínamo, à Travão; à Rendimar), o grupo de estudo dos vimes na Ilha da Madeira, fiz parte da grupo dos concursos de design (Transtejo, Cimpor, Electricidade, ANA e Porto de Sines).

VA - *Nessa coisa dos concursos quais eram os objectivos?*

AR - É ainda hoje o único trabalho em que aceito fazer parte de júris. Os concursos feitos pelo CPD são completamente disparatados. Nós começávamos a estruturar um esqueleto de concurso em que o briefing era muito cuidadoso. Com imagens, com textos, com uma bagagem teórica grande e as pessoas quando trabalhavam naquilo sabiam que não estavam a ser ludibriadas.

VA - Havia intenções e predisposições pedagógicas associadas ao concurso.

AR - Havia, também, outra coisa importante que era a presença no júri porque por vezes estavam pessoas da firma e tínhamos aquela preocupação de informar com aquilo podia funcionar melhor.

VA - Lembra-se de algum concurso em especial?

AR - Há um que foi engraçado e que eu nem sequer estava indigitada. De repente a partir do nada aparece um concurso da Rodoviária Nacional. O Daciano que era uma ótima criatura e meu amigo de vez em quando tinha aquelas coisas populistas e dizia aquelas coisas “você é que sabe” “você é que sabe” “você é que escolhe” e eu fui lá às 7 da tarde com um papelinho que tinha a explicar-lhes que aquilo era uma coisa séria e arranjei meia dúzia de assinaturas. Dizia “olhe em nome do Presidente do Conselho de Administração venho cá em nome de colegas meus, designers gráficos, e tal” e foram chamar alguém da Comissão de Trabalhadores e aparecem muitos e eu lá arranjei força para falar com eles e, depois de conversarem entre eles pediram-me que regressasse no dia seguinte para os ajudar na avaliação do assunto. O Daciano manhosamente não apareceu e eu lá estive. Mas foi engraçado porque estive ali a explicar-lhe porque é que aquilo era importante e porque algumas daquelas peças não eram aceitáveis e fui muito bem recebida. Acho que isso valeu a pena. Houve outras que não valeu a pena. A nossa ida os vimes foi uma coisa desgraçada. estivemos lá 15 dias a trabalhar e aquilo era uma resistência. Aquela Ilha gera coisas esquisitas.

VA - Ao longo da sua permanência no INII alguma vez sentiram a necessidade de contratar designers, nomeadamente gráficos, como o Sebastião Rodrigues, para colaborarem convosco?

AR - O que fazíamos, por exemplo nestes concursos, era quando nos pediam e nós achávamos que isso era importante dávamos o curriculum de algumas pessoas.

VA - Não diziam que seria melhor contratar directamente um designer?

AR - Muitas vezes. Hoje em dia, quando há necessidade de concurso (o que nem sempre acontece) o que devia ser analisado era o curriculum e depois fazer uma short list daquilo e a partir dali fazer uma encomenda directa. Três ou quatro pessoas pagas.

VA - Para terminar faço-lhe a pergunta inicial, agora depois desta conversa toda tem consciência de que foi importante no processo de institucionalização do design português ou de que o INII o foi?

AR - Nunca tinha pensado dessa maneira. Porque eu acho que as coisas têm uma dinâmica própria e quando a gente não vê uma relação imediata entre aquilo que está a fazer e a reacção no dia seguinte temos dificuldade ao longo dos anos. Lembro-me que o João Cravinho me disse, uma vez, que a M. H. Matos tinha posto o design no mapa. Talvez isso tenha acontecido a nível institucional e o INII talvez tenha dado uma certa, como se diz, nobilidade. A dar-se uma certa importância.

VA - Houve mais algum organismo com essas características?

AR - Em termos de encomendas e com o escândalo que isto vai dar, o SNI. O SNI na área do turismo produziu o que melhor se fazia em termos de design. O Sebastião fez coisas lindíssimas para o SNI. Temos que ver estas coisas com uma certa frieza. Não se pode deitar a criança com a água do banho, não é. Mantiveram o rigor. Com todas as coisas esquisitas que aquele António Ferro possa ter tido, deu muito ao país e isso é engraçado. Quando foram buscar Sebastião Rodrigues não foram buscar um qualquer.

VA - e o Manuel Rodrigues também.

AR - Exacto. Estas coisas têm que ser postas no seu contexto. Não se podem deitar fora porque quando começamos a deitar fora deitamos tudo fora.

VA - *Mas o Turismo é mal visto... Há mais alguma coisa que queira referir a propósito desta problemática?*

AR - Lembro-me daquela malta que fez a primeira Experimenta diziam, com muita candura, que era a primeira exposição de design português.

VA - *Como interpreta isso?*

AR - Aquele design veiculado pela Experimenta tem um glamour...

VA - *Tente vê-la no lastro dos anos oitenta apesar de ter sido feita nos anos noventa.*

AR - Provavelmente é isso.

VA - *Qual a sua opinião sobre esta entrevista?*

AR - Acho que foi uma entrevista que já se pode fazer agora de pois de termos falado muito. Achei interessante e acho que ainda há muita coisa por falar. As coisas de que falamos já fazem mais sentido. Já são encaixáveis noutras.

Anexo 6.5

ENTREVISTA A JOÃO PAULO MARTINS

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a especialista na obra de Daciano Monteiro.

João Paulo Martins (com a presença de Ana Monteiro da Costa): Professor na Universidade Técnica de Lisboa — Faculdade de Arquitectura // Departamento de Arte e Design.

Local: Atelier Daciano da Costa // Travessa Condessa do Rio, 1B // 1200.123 Lisboa

Duração: 1:18H.

Momento: 11-09-08, pelas 15:30H.

Ana Monteiro da Costa – (...) A relação que o meu pai tinha com Mestre Frederico George era única. Não se pode comparar com outro tipo de relações que tenha tido com mais gente. A relação com Fernando Seixas era de outra natureza. Nem se quer se pode dizer que sejam parecidas. Não são. O Mestre assume um papel de pai, de formador, de educador. Era uma relação emocional que não teve com mais ninguém. Terá tido, eventualmente, com o Pedro Cid, mas de uma outra maneira.

João Paulo Martins – Com Maurício de Vasconcelos, mas mais de companheirismo.

AMC – O Mestre foi sempre “a referência”. Com o Fernando Seixas mandava umas bocas de vez em quando. Dizia que era um espertalhão. Era um homem que tinha uma outra visão e que estava noutra patamar. As coisas que me lembro da Metalúrgica da Longra (Longra) era que não existia como empresa de design. No momento em que o meu pai entrou aquilo estava relativamente parado. Ao que parece. Lembro-me de o meu pai dizer que estavam os empregados todos, e que passaram o resto da vida, a vê-lo como quem tinha posto a máquina a andar. Como quem lhes tinha salvo os empregos. De tal maneira que quando o meu pai já estava doente vieram uns ex-empregados da fábrica trazer uns pudins de ovos para lhe oferecer.

Victor Almeida – *Tive oportunidade de ao falar com o neto do Américo Martins – Deodato Martins – ele dizer-me que todos tinham uma grande admiração pelo DACIANO DA COSTA(era assim que era tratado entre os operários).*

JPM – Conhece uma tese de sociologia feita em Braga sobre a Longra?

VA – *Da Maria Otilia Lage? Conheço. Entrevistei-a no Porto. Ela chega a uma tese bastante interessante em que diz que, em Portugal, não há industrialização mas sim fabrilização. Tem a ver com o perpetuar da fábrica para além da dependência do dono/patrão, das suas relações de poder, e que as fábricas a partir das rupturas de sucessão acabavam por fechar. Salvo raras exceções. Além disso não há a efectivação da reprodutibilidade industrial, ou seja, os locais não alimentam a reprodutibilidade para além de um determinado ponto. Por outro lado a investigação dela adopta uma metodologia da antropologia e que, a meu ver, se torna uma descoberta para mim de determinadas relações sociais dentro da fábrica.*

JPM – A relação na oficina-piloto que é fundamental neste processo todo. Relações pessoais e emocionais.

VA – Quando falei com o Deodato Martins fiquei convicto que eles tinham um grande estima pelo Daciano da Costa.

JPM – Um grande respeito que vem dessa percepção de que havia ali um personagem que tinha contribuído significativamente para aquela forma de estar. O respeito era mútuo. O Daciano respeitava imenso aquela oficina-piloto e a capacidade que aqueles homens tinham de pegar nos desenhos, ou explicitações de uma ideia, e desenvolvê-los.

AMC – Outra coisa que o meu pai dizia era que desenhava adaptando ao tipo de máquinas que existiam. Não era aquela coisa que se fazia um desenho e depois era preciso inventar uma máquina que não havia. Era um desenho para aquele operário que sabia manejar, interpretar e desenvolver.

JPM – Era preciso encontrar soluções adequadas àquilo que eram os recursos da fábrica. Esta coisa do projecto estava mais ou menos aberto e que se ia concretizando à medida que ia avançando.

VA – Também existe aquilo que o João Paulo diz “de um design para um contexto”.

JPM – Exactamente.

AMC – Aquele livrinho do meu pai, “Design e Mal-Estar”, retira-se dali muito esse espírito. O facto dele ter tido a primeira vez a noção de quando olhou para aquela grande nave, para aquelas máquinas todas, onde estavam todos a fazer os seus móveis, as suas cadeiras, e sentir-se a pessoa mais orgulhosa porque estava a fazer qualquer coisa de útil.

VA – No entanto não se sentia como um designer industrial. Era mais um artesão sofisticado.

AMC – Não. Não sentia isso. Ele nunca resistiu a muitas definições.

JPM – Isso era um bocadinho uma “boutade”. “Não tenho nada a ver com o design, isso...”

AMC – Gostava muito de dizer essas coisas!

VA – Daciano fala de um artesanato, isto é, de uma determinada forma de fazer próxima do artesanato.

JPM – Isso também tem a ver com a sua formação que não era do designer industrial puro e duro. A formação dele era de pintor. e depois no atelier do Frederico...

VA – Parece-me que o Daciano era sobretudo um modernista. Um integrador de todas as artes nesse sentido universalista humanista. Isso vem expresso naquele pequeno texto da ESBAL 63, sobre a integração do artista na sociedade, ou seja, sobre a sua real participação na construção social do homem.

JPM – É também o abandono da pintura.

VA – É uma crítica à pintura e à escultura que se fazia na Escola.

AMC – Chega a recusar o design. Ultimamente já se sentia que era um não-designer pela forma como o design se vinha a assumir, com objectos de efeitos e descontextualizados. Aquelas coisas metidas nos projectos, “à decoração”, em vez de serem objectos que acompanhavam a linguagem da arquitectura. Por exemplo aquilo que fez para o CCB ninguém entendia muito bem. Os grande objectos que estão nos grandes átrios eram desenhados para acompanhar a arquitectura. As patas gordas, etc., fazia-lhe sempre uma confusão o festejo desses designs de perna torta, como ele dizia, umas cadeiras que afinal não tinham quatro patas e tinham mais não sei quantas patas desnecessárias... Lembro-me destas críticas e a certa altura dizia: “Decidi que já não sou designer!”. Apesar de dizer também que

era o nosso designer de serviço.

VA – Bem já fizemos aqui um intróito engraçado. Gostava que me falassem, naturalmente a partir daquilo que ouviram, que indústria era esta nesta altura, nos anos sessenta, que permite algumas indefinições em relação ao que será o design e a relação do design com a indústria? Nesse período permaneciam dúvidas sobre o que era o design, mas todos estavam interessados em saber o que se fazia lá fora (para depois copiar). Mas não sabem como utilizar esta nova disciplina e, quando falamos de indústria, essa nova posição dentro da fábrica. Não há ensino, e a teoria chega cá de forma condicionada.

AMC – Não há exemplos.

JPM – Haver exemplos há. Não há referências.

VA – Como é que o Daciano entra neste caos e que indústria é esta que lhe permite aceder ao caos?

JPM – Da Longra o que consegui apurar foi que, sobretudo a partir dos anos trinta, ccomeço a fazer cópias de mobiliário que hoje em dia se chama de design. Aquelas coisas da Bauhaus que começam a equipar os hospitais e aparecem nos catálogos da Longra.

VA – Otília Lage diz que havia empregados que copiavam a partir dos catálogos e que depois a empresa era obrigada a licenciar esses objectos fazendo acordos de produção com outras fábricas estrangeiras.

JPM – A ADICO faz, a Fábrica Portugal faz. Há uma série de ambientes que se vão equipando com uma série de mobiliário desse. Os hospitais são uns, por exemplo, o distrito de Coimbra equipa-se com uma série muito sistemática a partir do Bissaia Barreto.

VA – Há o episódio de um dos melhores funcionários ir ao Hospital Militar do Porto copiar uma cama hidráulica de fabrico alemão.

JPM – Esse é justamente um dos mercados em que a Longra se especializa. O mobiliário de hospital com grande complexidade funcional. Uns pés fundidos com umas coisas hidráulicas que sobem e que descem. Mesmo durante os anos sessenta, o sr. Carlos Costa contava isso, eles iam assistir às operações, às autopsias para produzir na fábrica o objecto específico que o professor não-sei-quantos queria para equipar o seu hospital. A Longra tem essa capacidade. Faz mobiliário de série, cadeiras, cadeiras, cadeiras e faz essas peças muito específicas. Têm um catálogo muito heterogéneo, o armário, o suporte, a floreira, o móvel para o barbeiro, o suporte para o pé para atar o atacador na sapataria, há uma série de ambientes. A Longra vai ser isso. Os catálogos da Longra dessa altura (eu tenho um em casa dessa altura, e da ADIC tenho um mais tardio dos anos 60) revelam isso. Essas empresas vão buscar modelos ao estrangeiro, copiam, adaptam, reinventam o modo de produzir aquela coisa e o mercado vai absorvendo alimentado com esses modelos e o gosto e os ambientes vão-se transformando. e penso que isso vai ser mantido assim até aos anos 50 e 60. Vai acabar por haver uma certa estagnação, embora possa haver processos produtivos que continuam. Por exemplo, no Império (cinema) havia umas cadeiras da Longra com as costas e os assentos em chapa estampada. Umas caixas metálicas como um modelos que existem nos Estado Unidos na mesma época. Isso representa ter umas máquinas específicas para produzir. Essa capacidade industrial existia efectivamente e isso é a Longra nesse momento. Portanto vão copiando modelos, e o mobiliário de escritório começa a

ser aliciante também. Deixa de ser mobiliário em madeira (e faltaria fazer a história do mobiliário de escritório em madeira em Portugal por essa época), mais uma vez foram modelos copiados dos Estados Unidos, etc., etc., e a Longra tem um mobiliário metálico que ainda existe aqui...

AMC – Nós temos umas mesas e cadeiras.

JPM – A chamada série “Panzer”. Umas coisas muito maciças. Muito pesadas. É por esse momento que o Daciano entra na Longra. A partir da história dele ter saído do atelier de Frederico George e encontrar o Fernando Seixas na rua do Século, a descer e tal, a pintura que compram, e essa disponibilidade e o convite do Seixas para ele desenhar qualquer coisa. A história é mais ou menos esta. Claro que estamos a mitificar a história. Quando escrever a sua tese pode estar a dizer a verdade e as coisas não serem efectivamente assim que se passaram. Mas pronto. Tanto quanto consigo recordar-me foi por aí, um convite meio disperso no ar. O Daciano contava que o Seixas terá ido a Paris ver uma Feira de Mobiliário e ter andado por lá a ver o que era possível...

VA – *O Salão de Paris.*

JPM – ... trazer como modelos para fazer. e quando chega o Daciano tem umas propostas, uns desenhos que são já a série “Cortez”. São coisas que vêm na sequência do que tinha desenhado para a Aula Magna. Do ponto de vista formal aquelas secções, aqueles pés centrais e que abrem em tripé, tem muito a ver com coisas que estavam a ser testadas em desenho e em protótipo no projecto da Aula Magna. O Daciano tem aqui a entrada na Longra com esta complexidade toda de formação e de antecedentes, ou seja, não é um designer industrial desses que aprende na escola a ser designer industrial, e traz essa experiência do Frederico George do projecto, da Escola de Belas Artes da pintura, e é este caldo de cultura tremenda.

VA – *Mas as circunstâncias económicas do país determinaram uma alteração de estratégias da Longra. Houve alterações nas estruturas accionistas da Longra, com a entrada de um novo sócio, que terá, também, acelerado essa necessidade de se reposicionarem no mercado e de contratarem os serviços de Daciano da Costa.*

JPM – De todo. Houve um declínio do mercado dos hospitais, esgotou-se o filão, julgo que Sta. Maria devia estar a acabar, no Porto o S. João, em Coimbra o programa estava mais ou menos esgotado. Eles notaram que havia necessidade de diversificar e notaram que no mobiliário de escritório havia qualquer coisa de florescente e que veio a confirmar-se. Era uma metalúrgica com uma experiência que era esta do equipamento hospitalar de uma certa sofisticação, precisão, de mobiliário corrente, de chapa e tubo e máquina de virar tubo. Souberam adequar-se a esse tipo de produção e quando o Daciano entra havia secções inteiras que estavam praticamente desocupadas. Não havia encomendas para suportar aquilo. Faz a “Cortez” e quase ao mesmo tempo faz a “Prestígio” e era essa a famosa história. De repente a “Prestígio” — como é que a gente faz para dar ocupação a estes sujeitos que estão aqui sem nada para fazer? Em vez de virar tubo vamos aqui virar varão e vamos fazer um assentos e tal. e de repente percebe que o mercado tem lugar para esgotar aquela produção e para a alimentar. Foi preciso comprar mais máquinas e juntar mais operários.

VA – *Qualquer das formas essas linhas surgiram para um contexto.*

JPM – O contexto que era o da fábrica: os operários e as máquinas.

VA – *e também o contexto da arquitectura.*

JPM – O contexto da época, do gosto se quiser.

VA – *Algumas séries de objectos saem do contexto da arquitectura de interiores, da decoração dos hotéis.*

JPM – Estas duas séries que iniciam a colaboração da Longra com o Daciano, tanto a “Cortez” como a “Prestígio” foram objectos de série, ou seja, não foram para um projecto de interiores em particular. Podíamos dar outros exemplos em que isso aconteceu.

AMC – A “Quadratura”.

JPM – A “Quadratura” que era uma série para o LNEC que depois foi colocada em produção em série. Os móveis da Gulbenkian.

AMC – O meu pai dizia que aquela cadeira é o resultado de haver uns tipos que sabem dobrar tubo. Aquela secção é para fazer isto.

JPM – e aquele estofador sabe fazer aquilo.

AMC – Ele sabia os nomes de toda aquela gente da fábrica. e desenhava para a máquina do senhor não-sei-quantos. Era uma coisa engraçada porque ultrapassava um bocado aquela coisa do designer que chega e... Lembro-me do meu pai dizer que antes de desenhar isto tudo ele aprendeu com eles. Foi lá ver, perceber, e ouviu explicar o que era possível.

VA – *Ele ia lá com que regularidade?*

AMC – Sempre.

JPM – Quando entre para aqui em 1988 ele ia lá semanalmente.

AMC – Íamos todos. Ia a família toda em visita de fim de semana com o pai atrás. Era um pretexto de viagem.

JPM – O processo produtivo foi sendo adaptado. Por exemplo, o pé da “Cortez” foi feito em chapa quinada, soldada e... Depois foi possível fazer em fundição e depois já era em alumínio não-sei-como. Ou seja, ao longo dos anos à medida que a produção ia continuando, mantendo, era possível transformar os próprios processos.

VA – *Essa transformação vem, também, com as parcerias técnicas que a Longra ia tendo.*

JPM – Isso passava-se lá dentro da Longra. Não sei já reconstituir esse processo.

VA – *Por exemplo ao nível da gestão da produtividade, gestão de tempos e de pessoal o INII teve um contributo importante. Em termos estatísticos a Longra era das empresas metalúrgicas ligeiras a que nesse período tinha taxas de produtividade mais elevada.*

JPM – Há uma relação interessante entre a Longra e o atelier que não sei especificar completamente. Tenho apenas uns dados dispersos. O Daciano passou a ser contratado pela Longra para prestar serviço lá. Ia todas as manhãs fazer projecto na Longra. Qualquer coisa desse tipo.

VA – *Quando o escritório passou a ser aqui, em Lisboa.*

JPM – Sim. Depois havia uma série de outros colaboradores da Longra que eram também colaboradores do atelier.

AMC – O José Alves Pereira, o Carlos Costa...

JPM – O Carlos Costa era o não-sei-o-quê na Longra. Entre o desenhador, o projectista e o sujeito

que resolvia uns problemas técnicos. e de repente está no atelier e logo na Biblioteca Nacional ou assim. A desenhar as soluções construtivas das coisas. Ou seja, o próprio processo de projecto de interiores aqui assim no atelier, na Biblioteca Nacional, na Gulbenkian, adquire modos de fazer que são importados, digamos assim, da Longra. Há uma contaminação no bom sentido entre a Longra e o atelier.

AMC – Isso tinha muito a ver como o meu pai desenhava. Era a sistematização. Basta ver os desenhos, os esbocetos (como ele dizia) em que há sempre uma família de objectos. Essa sistematização era herdada da sua experiência da Longra.

VA – *O que estão a dizer é que a certa altura a Longra, o Daciano e o atelier eram quase o mesmo corpo?*

JPM – Não era bem isso.

AMC – Mas havia a “escola” Longra que passava pela “escola atelier”, ou seja, aquilo que o meu pai ia ganhando na Longra...

VA – *A oficina-piloto também servia para testar outros modelos do atelier?*

AMC – Pelo menos a experiência da oficina-piloto...

JPM – Por exemplo, a experiência do CCB, fez-se o desenho da cadeira de plateia e este foi para a Longra. Fizeram o protótipo e afinou-se, novamente, o desenho em função desse protótipo. Quando foi lançado o concurso havia de facto um protótipo feito com a participação generosa e gratuita da Longra. Era assim um bocadinho a extensão do atelier de facto. Era preciso fazer um bordo de mesa para testar a espessura e faziam-se uma série de ensaios na oficina-piloto da Longra. Havia uma relação muito privilegiada com a Longra e a oficina de protótipos. e havia desde o início. Estou a lembrar-me que no Teatro Villaret a Longra também produziu todos os moldes e protótipos da cadeira de plateia.

VA – *Em determinado período o atelier só trabalhava para a Longra?*

JPM – Não. Houve sempre projectos autónomos de interiores que ultrapassavam aquilo que era a Longra. Havia relações privilegiadas com outras empresas como a Olaio, a Sousa Braga, e outras. Com outras tecnologias, eram as madeiras, os esmaltes. O que não quer dizer que a certa altura o atelier não procurasse novas tipologias de mobiliário para a Longra.

VA – *Está a referir-se ao esmaltes. Como aparece, naquele contexto, este projecto para a Fábrica Águia?*

JPM – A Águia tinha sido comprada pela MDF e havia relações com um determinado engenheiro de lá. e vamos fazer os protótipos, vamos arriscar e aquilo dá em coisa nenhuma.

AMC – Na minha memória neste atelier o design era uma espécie de paralelo numa actividade sempre de arquitectura de interiores. Tirando uma ou outra linha de cariz industrial, para fazer de série só com esse intuito, havia muita coisa que era decorrente do projecto de interiores que se estava a fazer. Todo o mobiliário de madeira não acontecia sozinho. Para o Hotel Penta, para o Hotel Alvor, era preciso desenhar isto e aquilo...

VA – *A ideia que eu tinha no início era um pouco essa. Mas o João Paulo já alertou para outros objectos que não saem dos projectos de interiores.*

JPM – A Longra é fundamentalmente isso. Quando se diz que há design para o contexto, é o contexto industrial, o contexto da arquitectura e o contexto do momento. Olho para as coisas da “Cortez” e vejo o Charles Eames, de alguma forma, e olho para a “Prestígio” e vejo outras coisas. As revistas circulavam. Essa coisa de que o país isolado, periférico, não chegava cá nada, era mentira. Eles viajavam, viam as revistas. Sabiam era filtrar muito bem.

AMC – O meu pai vinha com bobinas do Bob Dylan escondidas na bagagem. Era inacreditável. Como é que era proibido ouvir Joan Baez ou Bob Dylan?

VA – *Isso é verdade. Mas a certa altura o Daciano visita a Bauhaus e a Escola de Ulm, quando esta foi inaugurada nos anos 50. Há gente que está a circular e que está atenta.*

JPM – Os arquitectos todos eles foram a unidade de habitação de Marselha, a Roterdão ver as coisas novas da reconstrução, todos tinham ido a Paris. A geração do Cottineli foi a Paris, em 1925, ver a exposição de artes decorativas, à Holanda, a Itália. Não é o que é hoje em dia. Não é o centro da Europa. Mas as pessoas não estavam completamente fechadas. Repara. Estamos nos anos 30 com este boom de mobiliário metálico herdado da Bauhaus e havia um mercado com pessoas que queriam ser modernas. Na “Canção de Lisboa”, de Cottineli Telmo, tem aquela cena final em que há uma esplanada onde o “Vasquinho de anatomia” canta um fado as cadeiras são as da Bauhaus. Ou seja de repente há uma esplanada em Lisboa onde se canta o fado vadio que tem mobiliário da Bauhaus. É extraordinário. Isto passa-se nos anos 30. e nos anos 50/60 há de novo esse boom optimista, arejado do pós-guerra. Mais Plano Marshall, menos Plano Marshall, não sei exactamente como é que isso se passa, mas a arquitectura de Lisboa é exemplo disso. A Av. Estados Unidos da América, a Av. do Brasil, a Av. Infante Santo, representam isso mesmo, é uma abertura moderna, completamente desempoeirada, de nível internacional.

AMC – Mas, ao nível do mobiliário, ficou sempre atrás.

JPM – Justamente a Longra vem ocupar esse espaço. Quando a Longra apresenta a “Cortez” e a “Prestígio” todos os prescritores de mobiliário vão adoptar aqueles modelos que são aquilo que eles queriam. A ideia de ligeireza, de leveza, de conforto com materiais modernos, de um certo requinte, dos contrastes formais que estão ali presentes, aquilo tinha tudo a ver com a arquitectura daquela época. O design para o contexto embora não fosse o contexto específico de um projecto em particular, era para esse gosto alargado, de uma nova espacialidade, novos hábitos de consumo, se se quiser e que vão ter eco naquela produção. e daí o sucesso comercial que foi tendo.

VA – *Do ponto de vistas da relações sociais havia um afunilamento. Isto é, a cadeia de relações que se estabelecia entre estes prescritores era no sentido de criar as estruturas para que o produto fosse bem sucedido.*

JPM – Por exemplo, a Caixa Geral dos Depósitos não fazia uma agencia que não fosse desenhada por arquitectos de renome. Os edificios da CGD desde os anos 20/30 eram edificios marcantes nos sítios onde se implantavam. e eram sempre modernos. Não eram uma pizzarias como hoje se fazem. Umás coisas de plásticos,... Que são de designers e de arquitectos eventualmente de alguns gabinetes de imagem de umas empresas de publicidade. Nos casos mais correntes. Há um investimento efectivo, moderno e determinado para marcar aqueles ambientes com uma modernidade.

VA – *O Peter Zumthor falou disso no Sábado. Da necessidade de se fazer para um determinado lo-*

cal, para um espaço específico, para um contexto.

JPM – e de querer ser moderno.

AMC – Hoje vêm com o “target”. e temos de desenhar à frente do “target”.

JPM – e temos de perguntar às pessoas o que é que elas querem. e de coisas que já conhecem, obviamente.

AMC – O meu pai dizia que “nós não vamos dar-lhes o que eles querem!” mas sim “uma coisa que ainda não sabem que vão querer”.

VA – Para descobrir.

JPM – Estamos a projectar para daqui a 5 ou 10 anos.

AMC – É para virem gostar mais tarde. Ao retardador. Para o que eles já gostam não vamos fazer nada de novo. Houve uma altura em que o meu pai dizia que deixava de ser designer porque o mercado fechou-se e passou a ser aquilo que as revistas mostravam. As pessoas compravam porque achavam que sim, que tinha que ser. Banalizou-se esta história do design. Na altura do meu pai as encomendas vinham dos ateliers de arquitectura que, muitas vezes, nem sabiam o que ele estava a fazer. Viam feito e gostavam por isso. Se tivessem acompanhado o processo, como acontece hoje — “não gosto disto”, “não é para o nosso cliente”, “não está no target” —, era impossível, por exemplo, fazer o Hotel Alvor.

JPM – Na hotelaria houve uma aposta. O Hotel Alvor é exemplar disso. São os melhores arquitectos, designers, decoradores da época, o paisagista é o mesmo que depois vai trabalhar na Gulbenkian. Os melhores estão ali a fazer um hotelzinho comercial de target pequeno burguês. O Penta e o Altis vão ser a mesma coisa.

AMC – e o Casino Park Hotel. e depois vieram os Pestanas que rapou tudo o que havia no Casino Park Hotel e ficou uma coisa de “tias”.

JPM – Ou os Marriott quando compraram o Penta. A primeira coisa que fizeram foi retirar os móveis modernos e pôr umas coisas com “bigodes”. De facto na altura, como diz, eram poucos os clientes e o processo produtivo era controlado por uma elite, mas eram esclarecidos. Tinham uma aposta determinada num gosto moderno.

VA – Neste perfil entra a pedagogia do Daciano. Que vem do Frederico George e que, no fundo, é uma “escola de design”. Uma proto-escola de design.

AMC – Fez sempre design a ensinar.

VA – Há um conjunto vasto de pessoas que colaboraram neste atelier ao longo dos anos e que se destacaram no panorama do design. e isso determina uma teia de continuidade do processo moderno.

JPM – e de contaminação. De irradiação para outros ateliers. O Eduardo Afonso Dias saiu daqui e foi trabalhar com o Conceição Silva e, mais adiante, com as suas próprias empresas. O próprio Bagulho saiu daqui e foi para o Tainha fazer o que fazia aqui. Com essa atitude de fazer o projecto global.

VA – O José Santa Bárbara. O José Brandão na área da comunicação.

JPM – Isso são casos de estudo que estão por explorar completamente. O atelier do Conceição Silva e aquilo que se fez lá é praticamente desconhecido. Vai se saber umas coisas mais ou menos.

VA – Estávamos a falar da pedagogia e da tentativa de criar uma escola no atelier de Belém. Que

talvez, tenha começado por fixar alguns princípios bauhausianos.

JPM – Tenho algumas dúvidas de dizer que tenham sido tão bauhausianos ou que essa pedagogia é tão fundamental. Não sei. O próprio Frederico George quando escreve a dissertação lá para a Escola de Belas Artes coloca-se um bocadinho à distancia da Bauhaus, daquela segura toda, de Ulm também, diz que sim, mas a componente afectiva é muito importante, a tradição das artes decorativas ou tradicionais é muito importante. Tem uma postura muito particular e que não acerta completamente por esse diapasão internacionalista e muito tecnicista. Mas faz lembrar-me uma coisa que deixámos lá atrás. A participação do INII na Longra. Essa parte de facto não conheço mas sei que o Daciano, a certa altura, se interessou bastante pelas metodologias de projecto, pela sistematização, pela racionalização completa dos processos e há no espólio que foi para o Forte de Sacavém, que está disponível se for caso disso, quadros inteiros do processo, com aquelas árvores, com o ponto crítico exacto para se saber onde tomar decisões, onde havia alternativas para produzir, ou seja, essa metodologia internacional da gestão da produção foi estudada a sério e ele entrou completamente nisso. Acreditou, se calhar num período extremamente curto, e entrou completamente nisso. Para que a Longra tivesse alcançado esses resultado porque havia essa empatia e essa sintonia entre o projectista e a fábrica.

Para o Daciano, quando fizemos a exposição, havia uma grande distancia em relação a essas coisas. Era um assunto resolvido, estava lá nesses anos 60/70, e não interessava particularmente voltar a recordar-se sequer. Foi um devaneio de juventude quase. Quando se referia a essas coisas era assim: “sim, sim, está bem...”. Acreditava muito nessas coisas todas, nas metodologias, mas na prática...

VA – *Qual a razão desse descrédito?*

JPM – Tem a ver com as metodologias, também.

VA – *Com 1974? Com tudo o que vem depois? Vem com o fracasso comercial da “Mitnova”?*

JPM – Sim, com esse desencanto. Não tem a ver só com isso. Só a metodologia, só a standardização dos espaços todos, não dão as respostas todas. Tem que haver um gesto qualquer, um click na caixa negra e de repente as coisas surgem, e há uma experiência. Há memórias, há experimentação e há decisões que têm que ser tomadas por alguém. Isto ou aquilo. Isso tem a ver com o gosto, com os afectos, com a época, tem a ver com as relações pessoais e só a metodologia não explica tudo isso. Ajuda a gerir eventualmente uma empresa, ajuda a arrumar os processos de trabalho. Tem a ver sobretudo com essa percepção humanista, se quisermos, culturalista, daquilo que é o acto do projecto. Daquilo que é a relação do projectista com o seu mercado, com os parceiros da produção, etc.

VA – *O que está a dizer é que, a certa altura na relação com a Longra, com a indústria, há um descreditar no processo?*

JPM – Na ortodoxia do método tal como era enunciado nesses livros de referencia da época. Os Alexander’s todos (Christopher Alexander). Para a nossa geração foi um bocadinho misterioso. Digo eu. Nunca me meti a fundo naquilo porque não acredito neles. Mas vamos ali à biblioteca do Daciano e estão lá todos. Conheceu-os e estudou-os e tentou aplicá-los. Num período relativamente curto, ou não (falta agora saber), fez-se esse teste. e do ponto de vista do tema central da tese, que tem a ver com?

VA – *A institucionalização do design em Portugal no período de 1959 a 1974. Neste caso de estudo alargado, interessa saber quais os contributos de Daciano da Costa nesse processo. Para mim é um*

processo ligado à industrialização do país. O Daciano dá uma dimensão nova à relação do designer com a fábrica, isto é, o desenho dos objectos continua a ser importante mas há que os adaptar às circunstâncias da produção e da produção em série. e daí o caso da colaboração do Daciano com a Longra.

JPM – O Daciano tem essa capacidade de manter uma relação muito afectiva com os objectos. Não há um distanciamento absoluto. É muito humanizado. Em relação à institucionalização penso que pode ser relevante que ele tem a um nível que ultrapassa a mera projectação dos objectos. No princípio ele faz os projectos da “Cortez” e da “Prestígio”, mas desde logo desenha os logótipos. e os anúncios que começam a ser publicados pela imprensa com as fotografias dos Novais (não sei exactamente qual), mas vai-se buscar o melhor fotografo da época e fazem-se fotografias de estúdio. Os cicloramas, como se fazia lá fora.

VA – e fazem-se anúncios das séries. Não sei se são da responsabilidade do Daciano?

JPM – Esses primeiros são sem dúvida nenhuma. A Leonor Ferrão publicou naquela revista da Lusíada, a “ARLÍQUIDO”, um artigosinho sobre a série “Cortez” e com esse material gráfico a duas cores, o preto e o laranja, o preto e o azul, o preto e o castanho. Há portanto uma aposta forte na imagem gráfica da Longra. Ao mesmo tempo que se faz um redesenho ao mobiliário que se estava a produzir com pequenos acertos sistematizados. A linha “DFI” é aquela que atinge o paradigma da sistematização e corresponderá a esse o momento de crédito absoluto na metodologia. Ele vai desenhar desde o logo às embalagens, o modo como o logo se integra nas embalagens (aquelas coisas que são desmontadas e montadas em embalagens espalmadas), a sistematização dos próprios componentes (há sempre um tubo cromado que...). Há de facto um trabalho de sistematização que corresponde a essa tentativa de racionalizar em absoluto o processo. e é aí que há esse acreditar o mais possível na industrialização e no processo de relação do design com a indústria. A institucionalização penso que atinge aí um ponto chave, se quisermos.

VA – Do ponto de vista da profissionalização do designer e sabendo que ela, em Portugal, andava ali entre a arquitectura e as artes, apesar de ter havido momentos em que andou entre a arquitectura e a engenharia, ou de forma mais radical, era considerada uma actividade de alguém sem profissão, ou seja, sem formação académica definida, quais os contornos particulares desta actividade nos anos 60? Não havia nada que a regulasse e as encomendas eram feitas através de relações de empatia, de amizade dentro de um núcleo restrito de pessoas e ateliers de arquitectura.

JPM – É natural que as pessoas conheçam aquilo que está a ser feito não sei aonde. e trabalhem com alguém com quem tiveram uma boa experiência de trabalho e voltem a isso. As pessoas ganham experiência, ganham curriculum e, depois, há relações familiares. e amizades.

VA – Lendo os depoimentos de um conjunto de designers deste período verificamos que a sua actividade estava efectivamente mais próxima do artífice, na capacidade de descobrir as potencialidades tecnológicas dos materiais, e aliado a isso, uma grande competência no desenho. No entanto na relação que tem com a profissão, e esta com a sociedade, fica sempre qualquer coisa por fazer. Não é uma actividade que consiga alastrar-se socialmente de forma significativa. Talvez isto explica a forma lenta como decorreu o processo de institucionalização do design em Portugal. Tem limitações na sua reprodução.

JPM – Dá-me jeito voltar atrás e pensar na 1ª Geração, penso eu, que nestas áreas eram os decorado-

res do SNI. O Daciano falava disso e reclamava essa herança. São gente que vem das artes plásticas, da ilustração, o Segurado com a sua equipa em Paris de 1937, e em Nova Iorque de 1939, e depois a Exposição do Mundo Português com o Manuel Lapa, o Frederico George, o Fred Kradolfer, o José Rocha, o Tom, e toda aquela gente vai fazer umas exposições e que estão entre a pintura de cavalete, que abandonaram umas vezes sim outras não, e a arquitectura que nunca foram arquitectos, nem queriam ser, vão fazendo umas experiências. Umhas coisas efémeras, divertidas. Fazer um stand para expor uns livros no SNI. Depois fazem umas letras e uns painéis colados em madeiras e pintam as letras directamente... Essa capacidade manual de execução, de contacto muito próximo com os materiais, como diz, é efectiva nessa gente. A prática das belas artes, da pintura, das artes decorativas tradicionais o Frederico cultivava isso no atelier. Tem um forno para fazer umas experiências com uns esmaltes e umas cerâmicas, os pigmentos que estudava e que fazia ou punha os aprendizes a fazer (aqueles que por lá passavam). Há esse mergulhar na prática oficial.

VA – e também o facto de dar aulas oficinais na Marquês de Pombal e na António Arroio.

JPM – Exactamente. A prática do vitral e aquelas artes tradicionais todas que o Frederico vai cultivando muito e aquela geração anterior também. Cada vez que era preciso fazer essas intervenções, e o Frederico tem uma parcela da carreira dele muito importante e muito pouco conhecida e que tem a ver com os stands que sistematicamente se faziam nas feiras internacionais, na Feira Popular, tudo isso é desconhecido. O Carlos Rocha tem um conjunto de fotografias herdadas dos stands da Feira Popular extraordinárias e que nunca foram publicadas, penso eu. Há um trabalho de desenhar a letra, pintar o painel, aquilo era muito matérico, muito tridimensional, e gráfico. Há aqui uma diluição das fronteiras das disciplinas convencionais que foi muito rica. e a transição do projecto à execução quase não há diferenças. Eles próprios eram projectistas e executantes ao mesmo tempo. e com resultados muito aliciantes, penso eu.

Ontem estava ali a passar pelo Chiado e a olhar para aqueles letreiros das lojas, da Sá da Costa, da Bertrand, aquelas letras tridimensionais em aço, e é extraordinário. Hoje em dia a gente olha é tudo uma grande chatice. As coisas impressas em computador com uma luz fluorescente por trás e esse sentido rítmico, espacial, tridimensional do grafismo aplicado à arquitectura quase se perdeu. Bom, há uma geração e uma tradição dos anos 30, das arquitecturas efémeras, das exposições e desta intervenção dos interiores na decoração, chamada assim nessa época, que passa para a geração seguinte.

VA – Tem muito a ver com o sistema de ensino orientado para as áreas técnicas.

JPM – e tem a ver com o mercado. Há um mercado de elite, que tem a ver com esta modernidade do lisboeta, do Chiado, e das exposições internacionais, e depois, o design industrial com indústrias a sério não. Os industriais vão copiar umas coisas lá fora e isso vai servindo. A geração do Daciano vai continuar isso, ou seja, a rentabilizar essa experiência. Quando vejo aquilo que o Frederico faz no Império, os tectos em estuque, os móveis com estofos, e tudo mais, e vejo o Daciano que logo a seguir, sozinho, faz na Reitoria, mais uma vez são uns gessos, uns estuques, uns caixotões, uns ritmos mais modernos ou despojados, mas que trazem essa tradição ainda dos operários pendurados nos andaimes a fazer, é continuar essa experiência. O que depois o Daciano vai fazer é transferir isso um pouco para a fábrica. e depois passa a fazer uns tectos que são uns painéis de madeira pendurados lá em cima... Mas há um sentido de composição, um sentido plástico do espaço, que vem da sua formação em Belas Artes. Essa capacidade de ver o ambiente como uma composição tridimensional,

espacial, etc., etc..

AMC – Basta ver os desenhos.

JPM – Os desenhos dele muito manuais, muito expressivos. Portanto há todo esse lastro, toda essa carga que acaba por desaguar nesta produção. Depois é como diz não há uma formação em design, não estamos em Ulm, nem na Bauhaus, não temos um mercado, nem uma tradição, nem uma teorização capaz de suportar isso. Quando o Daciano faz aquele curso de design em Belém é nessa tradição que vai operando. Retoma algumas coisas da Bauhaus efectivamente, mas nunca há essa institucionalização do ensino para formar designers para a indústria, para exportar e salvar o mundo. Há que aprender, há uns projectos para de fazer, umas experiências a fazer para um mercado, para umas encomendas concretas, da indústria concreta e, bom, e vai-se realisticamente operando com essa realidade. e vai-se aprendendo a fazer. A experiência do curso seria muito importante, mas na prática os projectos é que deixavam mais lastro e mais herança. Penso eu. O que me parece olhando daqui.

VA – *Nota-se que existe no seu discurso algum cepticismo em considerar que a institucionalização do design possa estar a decorrer nesse período.*

JPM – A institucionalização do design nesse período não existe.

AMC – Aquilo (o curso de desenho básico para preparação de candidatos à admissão às Belas Artes) não era uma coisa institucional.

VA – *Não sei se podemos caucionar a institucionalização aos cursos de design. Portugal é talvez um caso sui generis. Por exemplo, o Brasil, em 1963, já tinha a ESDI, com o Maldonado a credibilizar. Essa formalização do ensino nós cá não tivemos. A primeira vez talvez tenha aparecido nos cursos da SNBA, mas o design aparecia de forma mitigada.*

JPM – Para as pessoas que os frequentaram teve a maior importância isso. Elas reclamam essa herança “nós fizemos o curso da SNBA”. Mas era tudo empírico e a prática do atelier, dos projectos, penso que é mais importante. É claro que a par da Longra aconteceram muitas outras coisas que vão no mesmo sentido. Altamira, a Olaio, a Interforma são apenas três exemplos, a Sousa Braga, são marcas portuguesas, com loja aberta e produção própria, foram copiar modelos ao estrangeiro também, mas têm desenhos feitos em especial para aquele mercado e para aquela indústria e têm um relativo sucesso. Estão também por estudar. Neste período que está a investigar há uma série de empresas que fazem design, seja lá o que isso for.

VA – *e ainda há outros sectores, como o vidro, o cerâmico e a cutelaria.*

JPM – Tudo isso tem a ver com o quotidiano doméstico, por um lado, coisas para as casas das pessoas e que as pessoas vão comprar autonomamente, e com a hotelaria, por exemplo. Para mim esse é um factor de impulsão, que vem impulsionar o design em Portugal, muito importante. O hotel tem necessidade das cerâmicas, dos tecidos, dos têxteis, de mobiliário, as fardas,... Um hotel de 600 quartos, como alguns que aqui se fizeram, alimentam uma série de indústrias, e dão oportunidade aos designers de trabalharem.

AMC – As alcatifas. Desenhadas à pata, não em computador. Temos ali tudo numa caixa.

JPM – Isso alimenta o projecto e as indústrias, no fundo. Não era só aqui (no atelier), O Costa Cabral conta que a propósito do bloco das Águas Livres e que tinha acabado o curso e durante 3 ou 4 anos só fez aquele projecto. e desenhou tudo desde o predito até à secretaria do porteiro. Não se ia à loja.

Havia uns catálogos que viam e achavam graça. Eles desenhavam as coisas efectivamente. Institucionalizou-se sim, mas com reservas a este nível.

VA – A institucionalização pode correr de maneiras diferentes. Pode ser de maneira difusa.

JPM – O que se entende por isso? Mas havia um empenhamento social e o reconhecimento de que se estava a fazer uma profissão útil, que se estava a transformar e a intervir no quotidiano das pessoas? Sem dúvida nenhuma. Isso o Daciano deixava muito claramente. O tal artigo da ESBAL 63 penso que é bem claro e ele conta isso. A alternativa quando estava na pintura era de duas uma: ou era neo-realista e andava a fazer uma ceifeiras no Alentejo, uns pescadores e uns barcos, e uns meninos não-sei-como, ou era surrealista, uns tipos que andavam for a do mundo, da realidade, nuns devaneios que no círculo do Frederico achava-se que aquilo era tudo um bocadinho suspeito também porque eram sujeitos pouco empenhados. pouco comprometidos com a realidade. O que não quer dizer que os neo-realistas fossem muito mais. Parecia-lhes a eles que tinham um pé na pintura que não era por aí que havia oportunidade de intervir na sociedade portuguesa, de mudar a vida das pessoas, não era por um manifesto pintado que a coisa ia lá, mas era de facto produzindo objectos que as pessoas pudessem adquirir e viver com eles. e o design e a arquitectura eram um modo de o conseguir. Abandonar a pintura sem complexos. O Daciano dizia “há uns colegas meus lá das Belas Artes que faziam uma perninha aqui no atelier mas nunca assumiram que o projecto era a vida deles, a profissão deles, o que queriam era ser artistas plásticos. Estavam aqui envergonhados. Eu depois de acabar o curso de pintura fechei o cavalete e nunca mais lhe peguei.” e não era por ser um mau pintor. Fez uma carreira promissora quando acabou as Belas Artes (teve os prémios todos que havia).

VA – Havia um conjunto de casos assim. O Rogério Ribeiro...

JPM – Trabalhou aqui com o Daciano. O Jorge Vieira no Pavilhão de Osaka é muito conhecida a participação. Para a Fundação Gulbenkian existem desenhos inteiros feitos pelo Jorge Vieira quando trabalhou aqui no atelier. Quando pôde fazer só escultura seguiu essa sua vocação. e só ficámos a ganhar. Mas o que é ceerto é que o Daciano rompeu porque o seu compromisso social com os seus concidadãos era esse. Era propor-lhes um modo de vida diferente através dos seus objectos. Desse ponto de vista de perceber qual a função social do designer penso que isso é exemplar.

VA – e também o facto de integrar esta gente toda como colaboradores.

JPM – É fazer a ponte entre a fábrica e o atelier. Ele dizia que o designer era o interlocutor do consumidor face ao industrial. É a pessoa que tem de explicar ao industrial o que as pessoas querem a partir das suas casas, do escritório.

VA – Neste período de ouro de uma determinada industrialização do design português, digamos assim, no final da década de 60 e início da de 70, parecia que a profissão de designer tendia a ser consolidada. Primeiro foram as Exposições do INII, depois os cursos nas ESBA's, e no fim a criação da APD. Mas depois disso o lastro que ficou não foi assim tão espesso.

JPM – A tal institucionalização e o INII estavam, aparentemente, a fazer um bom trabalho, com as duas exposições de 71 e 73, e de repente as coisas estão mais visíveis, e vem a crise do petróleo e o 25 de Abril e aqui no atelier entra-se num período bem complicado que se percebe pelos desenhos do arquivo. Havia laguma dificuldade em encontrar trabalho.

VA – Há o episódio do “Risco” com o José Cruz de Carvalho.

JPM – Que não é um episódio. Talvez o Manuel Salgado possa contar essa história melhor. Conheço mal. A assinatura da escritura do Risco é em 24 de Abril de 1974. Eles estavam interessados em ter uma empresa que juntasse as valências todas e de repente o mundo desaba. e estavam em obra uma série de hotéis grandes, com uma grande massa de encomendas.

AMC – Era a época áurea do atelier do meu pai.

JPM – Era o Altis, o Penta, o Casino Park.

AMC – Havia Tróia também.

JPM – A “Mitnova”, a tal série de linha de escritório, não correu bem e começa a instalar-se um desencanto. Achava-se que o povo no poder ia conseguir escolher melhor, mas afinal não.

VA – *Mas é nesse período revolucionário que a actividade é oficializada. Primeiro com os cursos de design e depois com a criação da APD. Apesar da aparente inactividade dos designers havia um enorme optimismo. e depois à o ensino.*

JPM – Exactamente. Quando não há trabalho as pessoas dão aulas.

VA – *Também, a partir de certa altura, os textos do Daciano começam a ser mais assertivos no que respeita à natureza do design e às características do projecto. Nota-se uma predilecção pelo ensino.*

AMC – Tem a ver com a maturidade. Nessa altura tem que idade?

JPM – Em 74 tem 54 anos.

VA – *Nascendo em 1930 tem 44.*

JPM – Sim. Mas tinha já uma grande carreira. Os grandes projectos fê-los antes. O facto dele entrar para as Belas Artes no curso de Arquitectura, a convite de Frederico George que foi a pessoa que estruturou o novo curso, já com a perspectiva de fazer uma saída profissional em design (uma especialização no final do curso)...

AMC – Era professor de Desenho. Desenho com a componente de “desenho para arquitectura” e não de “desenho pelo desenho”.

JPM – Era o desenho para a formação dos arquitectos, a ensinar a reconhecer o mundo, a “crítica do ambiente”, como ele dizia, e depois já uns exercícios projectuais que vão aparecendo. Uns de grafismo aplicado à cidade, outros de mobiliário, enfim, há exercícios muito particulares que nós herdámos da Faculdade de Arquitectura e que recuperámos agora. houve de facto um grande investimento da parte dele, dizia que pelo facto de ir dar aulas o obrigou a reciclar os seus conhecimentos. A ler mais. A colocar-se a par e a inventar exercícios. Isso foi particularmente estimulante para a actividade projectual. A necessidade de escrever vem dessa necessidade de ensinar. e sempre que era preciso uma entrevista a propósito da actividade profissional os dois mundos estão colados um ao outro. Não é possível separar.

VA – *A escrita em Daciano é uma das suas singularidades. No design não proliferam os casos.*

JPM – O Sena da Silva escrevia muito bem mas, por exemplo, deu muito poucas aulas no sentido da continuidade.

AMC – O meu pai era muito directo na escrita. Tinha esse complexo de poder ser quase oral.

VA – *Antes de vir para aqui estive a ler a aula que deu na Universidade de Aveiro, a propósito da*

abertura do ano escolar, e tudo o que lá está é fundamental. É muito claro.

JPM – É muito estruturante. É de separar águas, de clarificar coisas, de explicar os conceitos. Todos os textos, e alocações tinham esse sentido muito didáctico.

VA – *Talvez pela descrença na actividade projectual nota-se um acentuar da vertente pedagógica nesta fase do percurso de Daciano.*

AMC – Aqui no atelier todos foram professores durante um período. Todos assistentes. Houve um bocadinho aquilo que existiu com a Longra, como dizia em determinada altura, de repente passou a existir com a Universidade. A própria actividade aqui no atelier, o meu às vezes queixava-se que “hoje não está cá ninguém, está tudo a dar aulas” e não conseguiam fazer reuniões. Havia esse cruzamento que era bom para os projectos. Era outro caminho.

JPM – Era estimulante para os alunos. Pensarmos fora. Os problemas concretos e triviais do projecto. Mas estava aqui a tentar perceber que grandes projectos se tinham feito nesse período pós-25 de Abril. O grande projecto foi a Aerogare 2 do Aeroporto de Lisboa, com o Maurício de Vasconcelos, onde mais uma vez a sistemática do design lá está toda completamente presente. O Maurício tinha aquilo tudo modelado com aquelas métricas rigorosíssimas e dali em diante até ao parafuso.

AMC – Os submúltiplos da métrica da arquitectura! Vinha sempre com esta. Não conseguíamos fazer nada fora daquela... às vezes era a regra da estrutura que subdivide... e que o desenho deve ter não-sei-quantos (risos).

JPM – Os próprios desenhos tinham já uma malha impressa. Mandou-se imprimir aquilo em tipografia. Do sistema de sinalização aos componentes dos móveis, dos balcões, e tudo mais, há umas fotografias publicadas no catálogo que têm os componentes empilhados quase em axonometria. Foi um processo. Era a experiência da Longra passada aqui para dentro.

VA – *Ao lado havia outra gare feita pelo D’Eça Leal e que estava nos antípodas deste programa.*

JPM – Era outro mundo completamente diferente.

AMC – Era aquela coisa dos caminhos, passa daqui para aqui, e para ali... a hierarquização. O passageiro quando passa vais de... lembro-me dele falar dessa sistematização.

JPM – Apesar de haver a seguir ao 25 de Abril uma certa dissolução, neste caso não se chega a coisa nenhuma e o projecto ficou em nada. Fez-se uns balcões e uma coisas assim avulso. Em contrafacção. Em vez de se fazer em chapa pintada fazem-se em plástico que há ainda por aí. Os próprios encomendadores não respeitam a posição do projectista. Os poderes diluem-se, se calhar.

VA – *O Daciano justifica com o facto de antes haver um único decisor e, a partir de certa altura, já em democracia, as decisões serem mais difíceis de tomar. Com os sucessivos Governos, Ministros e Secretários de Estado a ajudarem na confusão.*

Obrigado pela vossa disponibilidade. Agora vou falar com a malta da Longra.

AMC – Quando o meu pai morreu recebemos cartas de pessoas que não imaginaria receber porque não sabia que existiam a dizerem-me que ele mudou a vida deles. Ele teria ficado contente de saber isso que estava a dizer. Socialmente achava que devia fazer mas nunca pensou que tivesse feito tanto.

VA – *e deve ter recebido a notícia do encerramento da Longra com grande mágoa.*

AMC – Para o meu pai foi terrível. Ele tinha pena porque pensava que tinha entrado na trapalhice dos gestores. Ele estava chateado porque achava que havia capacidade e potencial para se continuar a fazer e tinha havido alguns oportunismos da gestão.

JPM – Não sei se conhece a história da falência da Longra? Mas vou contar-lha. A Longra tinha ganhado o contrato do CCB. Estávamos a produzir uma parte substancial dos móveis, a cadeira de plateia, nomeadamente, todo o Grande Auditório, porque apresentaram a melhor proposta e era uma grande encomenda, tinham adquirido todo o material, o veludo, as madeiras e, numa das visitas que os sujeitos da organização do CCB fizeram lá à fábrica encontraram-na parada com a electricidade cortada porque não tinham pago a conta do mês anterior. Entraram em pânico e disseram “bom isso não se vai fazer por aqui, já se percebeu, vamos cancelar esta encomenda e vamos rapidamente para uma fábrica estrangeira”. Acabou por ser a Figueras, que era uma concorrente do concurso e que tinha ficado preterida e, de repente a Longra não só estava numa situação difícil, com a corda na garganta, como ficou com os materiais todos que tinha comprado já. Os móveis chegaram cá. No dia que estava combinado para a entrega puseram cá os camiões com as cadeiras. Foram recusadas, evidentemente. Andaram depois a tentar vendê-las. O António Garcia ainda as usou em auditórios ou coisas assim.

AMC – Ainda para mais as cadeiras da Figueras não ficaram como o meu pai queria. Aquilo foi muito difícil.

JPM – Depois disso houve uma série de tentativas para retomar a actividade. Quando fizemos a exposição em 2001 havia uma Longra em actividade a quem nós fomos pedir os móveis emprestados e depois da exposição já nem sequer existiam para devolver-mos os móveis. Queríamos devolver e estavam novamente fechados.

VA – *(Para o João Paulo Martins)* Gostava que me dissesse se há mais alguém que deva entrevistar no que respeita a este assunto?

JPM – Há o Eng. José Alves Pereira.

VA – *Obrigado, novamente.*

Anexo 6.6

ENTREVISTA A DEODATO MARTINS

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a familiar do fundador da Metalúrgica da Longra – Américo Martins.

Deodato Martins: Filho de Júlio Martins e neto de Américo Martins.

Local: Vários locais de Felgueiras [Hotel Horus, num café e no restaurante Mares e Marés].

Duração: 46’38” + 30’41”+ 37’08”

Momento: 27 e 28-10-08.

VA – Quais eram os objectivos da Metalúrgica da Longra, Lda. à entrada da década de 1960?

Sr. Deodato Martins – No período em causa a Longra era uma empresa que se ia estruturando para produzir mobiliário fundamentalmente de escritório e, depois, para complementar uma série de actividades e, porventura, horas que sobravam (e mão-de-obra que tinham) — como sabe estávamos no Estado Novo e já não havia a flexibilidade de outrora em que as pessoas podiam ir para casa (e havia que respeitar tudo isso até porque a empresa no meio onde se inseria tinha um papel social muito importante) — a par disso fazíamos as encomendas especiais a que concorriámos desde logo [os organismos do Estado — Marinha, GNR/armários, CP/bancos de comboio, os auditórios/teatros) e a partir de certa altura entra o Daciano da Costa e a Airborne e começa-se a fazer algumas linhas para complementar a parte de escritório. A nossa produção estava centrada nisso sem descurar a parte hospitalar que tinha sido nos períodos em que a Longra se organizou [digo eu] nos anos 30 e 40 [e 30 forçados porque não tenho grandes informações] e a par disso montou e estruturou uma rede comercial, logo nos princípios dos anos 60 [sessenta e pouco] que veio desembocar na criação das lojas [de Lisboa e do Porto] para vendas directas. Embora tentássemos o mercado da exportação, este não era significativo porque desde logo as características e os padrões normalizados internos nada tinham a ver com os de lá de fora. Não era possível compatibilizar a exportação mesmo até nas secretárias por as gavetas não serem funcionais, diga-se normalizadas, para esses mercados. (Mesmo não havendo para Espanha. Não havia comércio com a Espanha. Como sabe as negociações com Espanha não eram praticamente possíveis. Se quiséssemos alguma coisa de cá para lá ou vice versa não era compatível.) As relações comerciais entre Portugal e Espanha eram inexistentes, por razões políticas. Exportou-se alguma coisa lá para fora, para Angola e Moçambique, mas nada de representativo. Exportou-se para França, tentou-se dinamizar isso nos anos 63, 64, 65 por aí, mas depois, que me lembre, não teve sequência.

VA – Esse processo era feito em parceria com outras marcas?

DM – Com empresas distribuidoras.

VA – Há alguma que se destaca? Airborne...

DM – Airborne é o contrário. A Airborne e a Hille é que se queriam instalar cá. Eles já tinham os produtos feitos. Tinham design. Nós limitávamo-nos a copiar, a tirar as normas [com a Airborne aprendeu-se muito porque eles traziam praticamente tudo elaborado]. Tinham dossiês por produ-

tos, com todos os cronogramas de cada produto incluindo, tempos de execução, cortes de materiais económicos, etc. Isto é como um automóvel. É como um kit, tanto tempo para montar a roda, para isto e para aquilo e nós na Longra aprendemos com eles e evoluiu muito com a sua organização interna. Através do Eng. Ferreira de Almeida, que era consultor, [espero que o Domingos (Teixeira) tenha falado dele e de outros nomes que agora não me ocorrem] inclusivamente do senhor Dr. Luís Barbosa, ainda antes do ser o Presidente da Império, e que foi nosso colaborador e administrador e, no fim dos anos 60, adquirimos uma empresa pequenina aqui (relativamente pequena com 30 ou 40 trabalhadores) especificamente para o hospitalar porque nós acreditávamos que o mercado hospitalar ele vinha outra vez, até porque havia encomendas (que não se enquadravam na nossa produção em série) e a par disso há um aspecto que não referi à bocado e que foi importante: houve aqui um hiato muito grande e muito grave que foi no fim dos anos 50 e início dos anos 60. Como sabe o país passou de uma determinada cadência de um tipo de Orçamentos de Estado para outros completamente diferentes. Uns sem guerra e outros com guerra. Estamos a falar da guerra colonial 61 / 74. e então o que é que se fez? O hospitalar foi ao fundo. O que pretendo dizer é que de um momento para o outro deixou de haver dinheiro público para novos hospitais, apenas pontualmente surgiam concursos públicos para substituir ou instalar um ou outro serviço hospitalar. e portanto a empresa ia entrando em colapso. Justamente quando se estava a fazer aquele 2º pavilhão que à bocado estava a fotografar e veio o rapazinho a dizer que... Aquele pavilhão que é risco de Frederico George. É neste período de 61 e 62 que a Longra ganha os concursos que se fizeram para produzir beliches para as Forças Armadas. e então durante 1 ano foram feitos milhares de beliches para Angola, depois para Moçambique e para a Guiné.

Tentando responder objectivamente à sua questão, nós tínhamos do aspecto do negocio, da produção comercial, e havia simultaneamente onde estávamos, aqui na fábrica, uma organização paternalista, o empregado que estava connosco mesmo em termos sociais e tudo, era conduzido e apoiado pela empresa em toda a sua extensão, incluindo a familiar. Expressando-me doutra maneira dir-lhe-ei que o ambiente interno na Longra e concretamente na sua fábrica era próximo do de uma grande família. Na nossa empresa tínhamos uma imagem e um valor que pretendíamos preservar. e isso foi-o até ao 25 de Abril [de 1974].

VA – A empresa reproduziu naquele espaço o modelo social característico do fordismo.

DM – e mais, a Longra ao ter introduzido os “tempos e métodos” e os cronograma, vai depois, permitir aos nossos operários, os cronometristas, os quais vão ser os grandes fomentadores, mais no sentido de lhe darem apetrechamentos às suas linhas de produção para desenvolvimento em quantidade da indústria do calçado em Felgueiras. Isto a partir de 1975 e 76, que é quando eles começam a sair da Longra e ao migrarem são os grandes fomentadores desse sector industrial, apesar de a maior parte não gostar do desempenho desta sua profissão com esta actividade industrial. Aquilo não lhes dizia nada, a pele (os curtumes e o cheiro do couro), mas foram eles que introduziram os tempos... Quando os grandes armazéns e importadores europeus chegavam cá tinham um princípio de resposta que ia sendo dada afirmativamente. A indústria do calçado é uma coisa que existia em Felgueiras desde há muitas gerações, mas que só surge nos anos 60 com as características de fábricas. Eu tenho um amigo que me diz o seguinte: quem foi o culpado de termos o calçado em Felgueiras? Sei lá. Pensem! Os Beatles. Eles é que divulgam o sapato luva que durou tanto tempo. Desde os anos 60 até

finais dos anos quase 90. Portanto, aqui foi o sítio onde deram resposta a uma determinada necessidade. Do grande consumismo.

VA – O que me está a dizer é que a Longra além da importância que tem por aquilo que produziu também teve ao nível da formação profissional dos operários que, depois de saírem da empresa, eram importantes noutros sectores e noutras empresas.

DM – e muitos deles são hoje empresários. A Longra tinha, aqui na fábrica, os melhores trabalhadores desta região. Conseguiu dar condições para que evoluíssem e ia-lhes exigindo sempre mais, até por necessidade do seu próprio desenvolvimento e crescimento. Os que saíam eram sempre bem referenciados para os novos locais para onde iam trabalhar. Alguns deles foram muito considerados inclusive em Águeda e aí sempre referidos como “indo da Longra”. Localmente existem bastantes trabalhadores da Longra que criaram as suas próprias empresas e muitos deles com pleno sucesso, e fora do mobiliário.

VA – Quanto ao condicionamento industrial imposto pelo Estado Novo a Longra adapta-se a ele apesar de poder ser algo difícil de aceitar para uma empresa ambiciosa.

DM – É. Especialmente para mim que sempre vi o Estado Novo como algo a não imitar. Era contra o Estado Novo e a ausência de liberdade. Mas com o evoluir dos tempos tive que dizer, e isso foi-me custoso, que a Longra era uma empresa que estava integrada, que servia o Estado. Porque era quem nos dava encomendas. Quando aquela estrutura do Estado se desmoronou [e não foi só o Estado, foi muito mais vasto] foi muito difícil a esta empresa sobreviver. Também teve conflitos internos. Efectivamente estávamos ligados ao processo mas não lidávamos de todo com as ideologias. e sofremos imenso, como outras empresas, porque estávamos dependentes do Orçamento de Estado.

VA – Como se dá a entrada do novo accionista – o Laboratório Sanitas?

DM – A Sanitas tinha imensas dificuldades entenda-se em ganhar concursos para o fornecimento de mobiliário hospitalar e tinha um concorrente forte quando havia os concursos. Que era então a MIT. A Sanitas não fabricava mobiliário, tinha de o comprar a preços interessantes para os poder comercializar e ter inclusive a sua margem no negócio. A entrada dá-se da seguinte maneira: o Dr. Cortez Pinto tenta fazer a aproximação à MIT para ao juntar as duas empresas (MIT + Sanitas), no que diz respeito à comercialização do mobiliário hospitalar. A MIT é para a Sanitas apenas mais um complemento da sua actividade de laboratório. A Sanitas já tinha uma rede de contactos com os hospitais e gabinetes médicos. Ao comercializarem os comprimidos obtinham informações das necessidades hospitalares em equipamentos e / ou até a entrega das propostas para as vendas dos respectivos equipamentos. Entretanto a filha do Dr. Cortez Pinto (D. Maria Elvira) casa com o Dr. Fernando Seixas (em segundas núpcias porque se tinha divorciado do primeiro marido) e para ele era bom arranjar um negócio onde introduzisse o genro. Entretanto o outro genro, o Dr. Godinho de Oliveira esteve na América (um dos seus netos, inclusivamente, nasceu lá). A família Godinho de Oliveira era descendente do Sr. Dr. Francisco Cortez Pinto. Este senhor tinha duas filhas, a Sra. D. Elvira que casou com o Sr. Fernando Seixas, e a Sra. D. Maria Emília, que casou com o médico Sr. Dr. Godinho de Oliveira. Deste casamento houve três filhos: José, Francisco e João. Quando o Sr. Seixas, em 1973, saiu da Longra a família Godinho de Oliveira, fica com as quotas da sua família mais as da família da Sra. D. Elvira, e de Fernando Seixas. A família Seixas fica com a Sanitas mais outras empresas. As partilhas foram sendo feitas, com a separação das empresas.

Portanto há ideias muito mais arejadas, mais frescas... e quando vêm para Portugal trazem toda a abertura relativamente à parte hospitalar. Há que dinamizar isso. Fizeram, também, um contrato com a Westinghouse (ar condicionado): nós, a Longra, éramos os representantes da Westinghouse em Portugal. Nos hospitais metemos os primeiros ar condicionados. Tínhamos em Lisboa uma secção autónoma de ar condicionado.

Esta aproximação surge deste histórico onde desde logo se elimina um concorrente grande ou importante para a Sanitas. Juntam-se dois concorrentes. Um só fornecedor de material hospitalar.

Sucedem-se algumas visitas à Longra mas o momento em que o Sr. Fernando Seixas decide fazer o negócio entre as duas empresas dá-se na Casa dos Frangos em Baltar (EN 15), Valongo, com o argumento de que se aquela empresa era capaz de, em condições e nas pequenas instalações em que trabalhava produzir aquele material e criar ou copiar modelos, se lhes fossem dadas melhores condições, de trabalho, o sucesso estaria garantido. Assim decide propor ao senhor Dr. Francisco Cortez Pinto a concretização desta fusão de interesses com a criação de uma nova empresa.

Aí há uma aproximação para não fazermos concorrência um ao outros, a Longra e a Sanitas. Na altura não era Longra era a MIT. As reuniões foram feitas por um primo, o Joaquim Camelo, mais tarde das Caves do Casalinho, que faz essa primeira ligação de conversas. A seguir dá-se o casamento e a fusão criando-se esta empresa com esta designação, a partir de 46, 47 e que é a Metalúrgica da Longra, Lda. e que tem 3 sócios: o meu avô (Américo Martins) e a Sanitas dividida em duas partes representadas pela famílias Cortez Pinto e Horácio Pimentel. Depois volvidos meia dúzia de anos, o Dr. Horácio Pimentel, que dentro da Sanitas era da investigação e da produção e o Dr. Cortez Pinto era da parte comercial, de andar por fora, resolveu sair e o Dr. Cortez Pinto fica com a quota do cunhado (há um pormenor engraçado, eram casados com o irmão um do outro).

E desse encontro faz-se aquele pavilhão que quando eu era muito miúdo ouvia dizer “a fábrica nova”, as instalações novas da fábrica da Longra, a MIT. Durante muitos anos foi conhecida por MIT porque era a designação que vinha de trás. Tínhamos inclusivamente a linha “MIT” (mais conhecida, internamente, por “panzer” por ser muito pesada e incapaz de se deteriorar). Penso que daqui a cem anos ainda haverá secretarias dessas porque aquilo era em ferro, chapa de 2 e 3 milímetros de espessura, que não era necessária, mas enfim).

VA – A entrada do Laboratório Sanitas em que se traduziu no que diz respeito à modernização industrial?

DM – Ora bem. O meu avô tinha a quota maioritária. A partir do momento que o Horácio Pimentel cede a sua participação ao Cortez Pinto este passa a deter a quota principal. Fica em situação privilegiada. e depois com as crises houve aumento de capitais.

VA – O Fernando Seixas circulava à vontade pela fábrica.

DM – O Sr. Seixas podia circular livremente por toda a empresa e inclusive por qualquer secção ou parte da fábrica, porém o meu pai fazia questão de sempre o acompanhar. Este acompanhamento vem na existência de um enorme respeito mútuo. Cada sócio tinha a sua função e esse seu desempenho nesse pelouro era respeitado. O desempenho da actividade sob a sua responsabilidade era avaliada constantemente. A empresa tinha de ter lucros e de remunerar os capitais investidos. Estes anos eram muito difíceis e a empresa por muitas vezes não apresentava lucros, pois os investimentos e as condi-

ções do mercado em crescimento e as políticas de preços era muito diferentes dos dias de hoje.

O Sr. Seixas era “o” administrador — uma vez nos ofícios internos, ou cartas internas, que vinham o meu tio dizia “reparem “ele” agora diz “administrador delegado”, agora diz que é “director-geral”. O Sr. Seixas mudava, no bom sentido, conforme as modas lá fora na Europa. Como agora há o CEO, mas para nós o Sr. Seixas era sempre o Sr. Seixas. Era uma pessoa que muito estimávamos, que se mexia bem e era pragmático. Tentou fazer [hoje digo isto com alguma pena, mas as épocas eram completamente diferentes], e tivemos alguma hipótese de o fazer, ou seja, o facto de salvaguardarmos a empresa para que esta não fosse sufocada pelos camiões do Tramagal. Ele tinha relações privilegiadas com os ministros [isto foi-me contado pelo meu tio antes de falecer] e houve hipótese de fazermos uns carros que eram necessários em Angola, com chapas à frente para romper e fazer não sei o quê, simplesmente isso iria necessitar de grandes investimentos e ia modificar a empresa. Foi o caso da F. Ramada que tinha aquele nicho da estantaria perfurada...

VA – Como a Handy.

DM – Sim mas quem desenvolveu primeiro foi a F. Ramada que depois foi comprada pela Cofina. A Handy, comprada depois também pela Cofina e pela Cortal, era do Conde de Águeda.

VA – A Handy compra a Altamira do Cruz de Carvalho que depois compra a Interforma.

DM – Quem a compra, e que esteve para comprar a Longra, foi aquele fundo de investimento o FIDES (Fundo de Investimento para o Desenvolvimento Económico e Social), aquele fundo dos Mellos. e nós estávamos para entrar nesse negócio, o Dr. Luís Barbosa comprava à família Godinho de Oliveira, mas deu-se o 25 de Abril...

VA – Mas eu falava da Interforma antes, ainda nos anos 60.

DM – Eles tinham um designer muito bom... não me lembro agora do nome...

VA – Não estará a fazer confusão com a Olaio?

DM – Sim, sim. Ora diga lá o nome do designer?

VA – O José Espinho.

DM – Era isso.

VA – O Fernando Seixas era na altura quem tinha protagonismo para por em prática a modernização da empresa. É ele quem convida o Daciano da Costa. Como se deu esse encontro?

DM – Vem da ligação do Sr. Fernando Seixas com o Frederico George. Possivelmente o Fernando Seixas terá falado com o Frederico George sobre a necessidade que tinha de alguém com determinadas características e o arquitecto ter-lhe-á falado do Daciano. Que precisava de alguém com perfil assim e não sei o quê para fazer isto e aquilo... e é aí que aparece o Daciano Costa. Permita-me agora um aparte para lhe dizer o seguinte: o Daciano protagonizou uma história muito gira com o Moura George. Ele estava a fazer muito trabalho para a TAP e ele ajuda-o [o Moura George veio de Londres e andava por aí]. O Moura George quando tal já estava a mudar-lhe, inclusivamente, o nome à TAP e a ultrapassar pela esquerda, pela direita e por cima o Daciano. e o Daciano teve que puxar de alguns galões e pô-lo, mais ou menos, em sentido para que a TAP optasse entre um e outro porque o Moura George se preparava para papar o Daciano, isto no sentido de tomar conta de uma série de coisas...

VA – Estamos a falar de um período imediatamente antes do 25 de Abril. Mas voltemos ao “encon-

tro” do Daciano com a Longra.

DM – O Daciano teve sempre um respeito, quando se fala em design e em linhas, e evoca o nome do sr. Fernando Seixas. O Daciano vem para a Longra e o sr. Fernando Seixas dá ordens de como deveria ser acompanhado. Com algum receio da maneira de estar na vida, da ideologia, pudessem causar alguns conflitos... Simplesmente o comportamento do Daciano era exemplar. Repare nós na Longra, e da parte da família Martins, houve sempre um espírito de inovação. A empresa não podia estar estática. A produção não era estática. Cada peça que se fazia seria diferente da seguinte. Embora se façam muitas peças em série mas vai havendo evolução. Tira-se partido das mais variadas situações. Ir melhorando. Ir deduzindo custos e tudo isso. Ir copiando. Aliás o meu avô tinha uma colecção, que eu depois consegui e que a minha irmã deve ter dado cabo daquilo tudo, que é uma grande quantidade de livros e de revistas que o meu avô pedia a outras empresas estrangeiras e mandava-lhe os catálogos,... Era daí que ia trabalhando, vendo, etc..

A Longra e o Daciano da Costa fizeram um casamento exemplar enquanto a família Martins esteve na empresa. Daciano da Costa deslocava-se à fábrica por fases. Sempre que se estavam a gerar novas linhas a sua vinda à Longra é semanal. Nos períodos de pousio, isto é, em que a actividade de criação é menor os compassos de tempo aumentam. Havia porém sempre móveis especiais que o Daciano da Costa acompanhava daí os interregnos serem curtos.

VA – *e as idas às feiras...*

DM – Ia-se sempre. Repare. Ir a França ou a Espanha — estamos a falar dos anos 50 ou até para trás — era uma aventura.

VA – Há uma dúvida. A empresa estava dividida entre Felgueiras e Lisboa. Havia entre este dois pólos alguma diferença de entendimento do que deveria ser a modernização?

DM – O meu tio (Eng. João Martins) vai para Lisboa em 1958/59 para dirigir a parte comercial. Em Lisboa há uma estrutura financeira, onde está o Sr. Pires que controla toda a contabilidade da empresa (pagamentos e recebimentos) e antes dele esteve outro sujeito da Sanitas. O Sr. Saramago. Conforme a Longra vai crescendo e admitindo mais pessoas [nós chegámos a ter em Lisboa com loja, vendedores, armazém, sector comercial e ar condicionado...] e chega a ter cerca de 200 pessoas e perto de 480 aqui, num total de 680.

Estavam espalhadas por vários sítios desde o armazém na Damaia, escritórios na Av. António Augusto Aguiar e, depois, na Filipe Folque. O ar condicionado na D. João V, próximo da Sanitas e havia as lojas — na Rua Politécnica foi a primeira, e depois na Av. da República — e ainda uma loja em Setúbal (o agente que estava lá faliu e optou-se por ficarmos nós com a loja e sermos vendedores directos). Isto vai crescendo e a estrutura vai... enquanto que aqui onde estava o meu avô e o meu pai (Sr. Júlio Martins) a pirâmide determinava que tinha que entrar por cima. Em Lisboa o bico da pirâmide partia de estrutura familiar teve alguns problemas com aquilo que o meu pai chamava de mudança dos guarda-chuva. Quando dizia “cuidado que ele muda de guarda-chuva com uma facilidade do carças”! Em Lisboa não. Temos uma entrada do filho da Sra. D. Elvira, o António Cortez Pinto e o Sr. Seixas que para não ficar debaixo vai para a Av. da República. A Av. da República vende 60 a 70% de tudo o que nós vendemos. A fábrica diz que é preciso aumentar os preços em virtude do aumento das matérias primas e o Sr. Seixas diz que não porque se está vender que é uma maravilha e tal... Os vendedores tinham uma coisa interessante: vendiam e tinham comissões mas não podiam

receber mais que o ordenado da gerência. Havia o tecto. Só que em Lisboa os vendedores, todos, era o ordenado da gerência por mês. No Porto já não era tanto assim. Eles chegavam ao dia 20 de cada mês (ou dia 15) e paravam. As outras encomendas punham-nas na gaveta e entravam no dia 1 do mês seguinte. Havia também uma estrutura de desenho, de processos de candidatura a projectos, de orçamentos com o Sr. Silva e que vinha pela mão do Sr. Seixas. O meu tio tinha que fazer ali muitas ondas para aguentar tudo aquilo e, ao fazê-lo, estar a proteger cá em cima a família. e hoje, com algum distanciamento no tempo, é que me apercebi desse trabalho fenomenal do meu tio. Depois há da parte do Sr. Pires, que era um homem de pulso de ferro, um unhas de fome, e que foi de uma dedicação enorme à empresa, e que foi barbaramente castigado pelo Sr. José Godinho de Oliveira. Por ele, tão só, nos ser fiel a nós e, sobretudo, por ser fiel à empresa. e então acontecia o seguinte: ele não permitia que as (empresas) despesas de representação (sobretudo refeições) apresentadas ultrapassassem determinados montantes. Ele não pagava almoços, jantares, etc. àquela tropa toda. Havia limites rigorosos. A única excepção que o Sr. Pires dava, e que era uma coisa interessantíssima, era ao meu pai. O meu pai era a única pessoa que quando ia a Lisboa e levava as pessoas a almoçar com ele e pagava. Quando metia as despesas na fábrica, elas seguiam para baixo e o Sr. Pires dava o O.K.. Porque ao meu tio e ao Sr. Seixas ele dizia “calma lá”...

Esta estrutura toda, a ligação aos bancos, a credibilidade que dava aos bancos era uma coisa terrível. Aliás a família Godinho e a do Cortez Pinto estavam muito ligados ao Crédit Franco-Portugais (que ajudaram a trazê-los para cá) mas, depois do 25 de Abril, o banco fechou-nos a porta.

Havia estes conflitos que se vão agudizar e caminhar para a 3ª geração. Eu fui da família Martins o único a entrar na Longra. O primeiro e único. Entro com 20 anos, porque deixei de estudar e fui para a Longra, mas dos meus primos ninguém mais entrou lá. Eu fui o único que arqueei com esta responsabilidade de falar da Longra e de imbuído deste espírito que recebi da família. Portanto os conflitos apareciam porque muitas vezes eles estavam relacionados com a política de preços. Quem fazia os preços era o meu pai. Nós ganhávamos muito dinheiro, onde boa parte era dedicada à inovação, por exemplo os hotéis, que ainda não referi. Fazíamos, com o Daciano (na Madeira, etc.), tudo aquilo, mobiliário, etc., que dava um gozo porque era inovar, estávamos a reviver cada situação, novos conceitos, novas situações,... e que com o Daciano tentávamos fazer para aqui e para acolá.

Os conflitos agudizaram-se com a entrada do Sr. José Godinho de Oliveira e a saída do Sr. Fernando Seixas e depois com do 25 de Abril de 1974.

VA – Em resumo. O Daciano funcionava com a Longra em regime de avença...

DM – Não. Era funcionário da empresa. Tinha segurança social e tudo. Mas em part time. Só trabalhava para aí meio-dia. Em Lisboa.

VA – Num gabinete de apoio técnico...

DM – Onde estava o Carlos Costa e todos aqueles que viu no catálogo da linha Dfi...

VA – O Cristóvão Macara...

DM – Exactamente. O Rodrigues “o bigodes”, etc..

VA – Tinham um regime especial?

DM – Não. Trabalhavam em full time. Mesmo o Sr. Carlos Costa.

VA – Revezavam-se quando vinham cá?

DM – Não. Geralmente o Daciano fazia-se acompanhar do Carlos Costa.

VA – *Era o seu braço direito.*

DM – Completamente. Fazia a ponte.

VA – *Nesta dinâmica que transparece quem está na origem da introdução do “método”, ou seja, de uma nova metodologia de produção? Há aqui um dado que ainda não falámos e que é introduzido pelo Estado Novo – o INII. Os engenheiros que faziam formação no estrangeiro e que chegados a Portugal tentavam concretizar em algumas empresas esses novos métodos de produção. Como chegam à Longra?*

DM – Essa é muito boa. Boa. Eles vêm fazer estudos de produtividade. A Longra entra em algumas publicações como *case study*. Vinham analisar. Mais. Vinham tentar perceber para dar achegas, contributos. Vinham ver como estávamos organizados e sugerir. e aí entra, quando à bocadinho falei, da parte da produção o Eng. Ferreira de Almeida, e que veio fazer o planeamento e introduzir a produção em duodécimos.

VA – Vinha do INII?

DM – Vinha. e de lá de fora. Tinha estado noutras empresa. Vem e começa a fazer programação. Ele introduz que nós não podíamos estar a fazer encomendas, dar uma resposta ao mercado, e que é o prazo da entrega. Não pode encomendar um cesto de papeis e nós dizemos O.K.. e daqui a quanto tempo? 1, 2 ou 3 meses. Não. Quando chegava a encomenda de um cesto de papéis, este era pintado, metido num camião e seguia. Ele estava quase feito, estava inacabado. Aí aparece a necessidade de ter uma quantidade de peças, o número ideal, para ser rentável, porque havia que tirar as ferramentas da máquina e substituir por outras, e que era a série (de 100, 200, 300, o que fosse) que se fazia todos os meses, ou mês sim mês não, e a partir daí a encomenda que chegasse era conferida nos valores, entrava depois no gabinete técnico e aí iam ao ficheiro ver as peças que tínhamos e aviava a encomenda dando seguimento à guia para sair do inacabado, entra na linha de pintura e de acabamento, ser montada e sair. Tantos dias para ser pintada, tantos dias para ser montada, portanto semanas... Qualquer secretária da linha Cortez tinha o prazo máximo de 4 semanas. Entrega no sítio. Era de 3 semanas se a montagem fosse mínima. Que era o caso das cadeiras. Demorava mais o papel a circular do que a fazer aquilo. Imediatamente era respondido ao cliente que a sua encomenda vai ser entregue na semana tal. Embora nós perante o Estado tivéssemos um prazo de entregue de 120 dias, ou 180 dias, dependendo do que fosse.

[Mais tarde, no restaurante “Mares e Marés”.]

DM – Um dos formadores, e que teve grande impacto na empresa, foi o Horta de Melo. O Domingos Teixeira é a pessoa que pode falar-lhe mais sobre isso porque ficou na memória dele como uma grande referencia. O Horta de Melo esteve cá e deu formação ali no início dos anos 60, numas reuniões numas salas, e essas actividades, esses cursitos como diziam na altura, deram ao pessoal algum *background*, um entrosamento com outras perspectivas em que foram confrontados com o problema da 3ª geração. Quando eu entro para a Longra era a 3ª geração e sou confrontado com esse estigma. e citavam-me, confrontavam-me com esses casos, nomeadamente o Dr. Luís Barbosa que lhes tinha

falado nessas reuniões.

O Dr. Luís Barbosa é um *self made man*, sobe a pulso até tomar conta da Império e fazer o FIDES. Permita-me a pergunta, sabe o que é o FIDES? Não. Então vou tentar explicar-lhe. O FIDES é um Fundo de Desenvolvimento Económico e Social em que o Banco Totta & Açores e o Grupo Mello absorvem depósitos em que se compra o título FIDES. Custava 100 escudos e o Grupo Mello com esse dinheiro começa a comprar empresas, e chegam a um determinado ponto em que têm um grupo monumental com 30 ou 40 empresas. O FIDES chega a subir 1 escudo por dia. Era uma espécie de D. Branca. Chega aos 300 e tal escudos. Isso permite aos Mellos passarem a dispor de um leque monumental de empresas em que eles colocam algum capital das suas empresas nesse fundo e vão buscar outro. As pessoas discutiam pelo telefone “eh, pá, o FIDES subiu 10, 11, 12 escudos por mês”. Depois, com o 25 de Abril, tudo o que estava no FIDES foi nacionalizado, inclusivamente a Interforma. Nós estivemos em negociações para comprar a Interforma. Chegámos a estar à portinha, com estatutos aprovados para sermos SA e o que era preciso era o Luís Barbosa fazer um convite à família Godinho de Oliveira para nos vender a empresa. Nessa altura o Sr. Seixas sai. A saída do Sr. Seixas da Longra é uma história interessante. É a história de um homem acochado — eu ouvia dizer ao meu tio “a D. Maria Elvira é que mandava nele”, até porque era ela que tinha a massa — e, então, quando mexia em assuntos de família, interesses, etc., o Sr. Seixas começa a posicionar-se, isto é, quis fazer o Grupo Seixas ou o Grupo Sanitas ou qual ele fosse. Como sabe ele tinha os cinemas (Monumental, Impérios e outros) mas só detinha 49%. Um dia ele diz “o meu Grupo...” e o Daciano interrompe-o e diz: “Oh Sr. Seixas o senhor está a falar em Grupo”. Sim, diz ele. “Mas o Sr. Na não sei o quê só tem 49%” disse o Daciano. “O Sr. tem mas não manda. Tem efectivamente não sei quanto mas não manda.” “O senhor não consegue fazer um Grupo porque em nada é soberano. Não consegue decidir por si”. O Sr. Seixas ia caindo para o lado.

É chegada a altura em que a empresa necessita de um Director-Geral. Foi convidado pelo Sr. Seixas o Sr. Dr. António Malta recomendado pelo Dr. Luís Barbosa. Vem para a Longra, visita tudo e começa a fazer o seu plano de organização. Como são feitas as despesas, as aquisições, etc., etc.. Um organograma que fosse formatando com um determinado objectivo. Num determinado momento, que não consigo ser preciso, ele enquadrava tudo abaixo dele. Isto é, os próprios gerentes — a Longra nunca teve administradores, teve sócios gerentes, gerentes para sermos mais precisos — e o Sr. Seixas dizem-lhe que ele mandava depois do Conselho de Gerência.

Nesta altura começam a existir muitos interesses das várias famílias ligadas ao negócio. Em Agosto de 1973, depois do avolumar de desentendimentos há um episódio em que o Sr. Seixas dá um murro ao Dr. António Malta. Houve que tomar uma posição e o José Godinho disse que “vai já à Guarda...”. A partir daí, e com muita pena nossa, o Sr. Seixas endurece a posição e diz “ou eu ou aqueles gajos”.

O meu pai foi para Lisboa reunir com a D. Maria Emília (filha de Cortez Pinto) e ela disse-lhe que respeitaria escrupulosamente o passado da empresa, o pai e mantém-se tudo na mesma. Na Assembleia Geral seguinte o Sr. Seixas foi destituído de gerente e retira-se. e divide-se o Grupo. Eles ficam com a Sanitas, a Fidelis,... e nós e a família Godinho ficámos com a Longra. Houve então a separação das águas. Isto marca e estou convencido que a visão do Sr. Seixas, malgrado passado uns meses a seguir ao 25 de Abril entra-lhe a família toda de Angola pela portas dentro. Eu imagino a

cena. Ele estava ligado à Tofa, a fazendas no Novo Redondo, e a família chega e diz-lhe que aquilo também era dele e que agora estavam ali para ser ajudados. Devem ter sido tempos dramáticos para o Sr. Seixas.

VA – Quando se dá o 25 de Abril o Daciano está no Atelier do Risco com o José Cruz de Carvalho. Estavam a trabalhar no projecto da Torralta e dos hotéis.

DM – e onde nós estávamos em grande com os ar condicionados todos. De onde não recebemos nada. Em vez de receber ainda tivemos de pagar à Westinghouse. O material vinha através de Cartas de Compra e tinha que ser pago através das Letras a não sei quantos dias. Foi terrível. O Daciano, aí, também ficou altamente pesaroso com a saída do Sr. Seixas, mas logo a seguir está a produzir a MetLon com o objectivo de ser económica e que consumisse muita chapa. Porque na parte de tubo ainda se ia fazendo alguma coisa mas na de chaparia estava tudo parado. Não havia que fazer. Fez uma coisa muito simples que era um bloco em madeira meio boleado, a perna era uma caixa, a parte cima abria e dava para por borrachas, lápis, etc.. Os architectos, como é normal nestas coisas, acharem muita piada aquela linha, só que fizemos um primeiro lote, programaram-se tantas unidades e referencias e, depois, meu caro amigo, e comprarem aquilo? É que não havia mercado. Os bancos, parou tudo. Foram nacionalizados. Só posteriormente, quando os bancos começam a ser desnacionalizados é que começam a abrir as agências.

VA – O preço da linha era barato?

DM – Baratíssima. Aquilo era cortar, vergar ou quinar, pôr a fechadura, pintar e estava feita. Em termos de operação era simplíssimo. Foi o princípio do canto do cisne da Longra. A Cortez continuou a vender-se muito melhor do que essa linha que era muito bonita e barata. Mas o mercado não estava preparado.

VA – Estávamos em que ano?

DM – No fim de 1975. Não posso precisar. Em 75 tivemos um telefonema muito interessante [recebido por mim] da Salvador Caetano que queria saber o que nós pensávamos de eles montarem uma fábrica de mobiliário. Eles tinham as oficinas da cadeia de produção automóvel e tinham máquinas para fazer. e decidiram virar-se para o mobiliário. e eu disse-lhe que isto já não chegava para a Longra, nem para as empresas que existem porque está tudo parado, mas se nos derem outro furo nós estamos desejosos de entrar nisso. No mês de Agosto de 1974, com um mês de Abril muito bom em termos de vendas e o de Maio ainda vendemos alguma coisa, [aqui perde-se a continuidade porque fomos interrompidos].

O mobiliário era um produto sazonal. Nós tínhamos os 3 meses de verão Julho e Agosto e Setembro em que as vendas caíam. e tínhamos uma coisa gira, que viemos a estudar, e que era a teca ser de uma sazonalidade incrível. A Cortez em teca vendia-se estupidamente bem no inverno e no verão “ninguém” comprava (as quebras eram de mais de 50%). e era uma linha deliciosa. Nessa altura eram madeiras nobres. Mais, nós no jacarandá tínhamos uns troncos que eram utilizados e que por vezes quando os abríamos não eram aproveitados. Como quem abre o melão. Nós para fazermos um tampo de uma secretaria, a carpintaria e a parte de colagem das tiras perdiam x por cento. Uma coisa astronómica.

VA – O mesmo se passa com a raiz de nogueira.

DM – Quando o Daciano faz, nos anos 80, essa linha para a Presidência Portuguesa, foi a última para a Longra, tinha o pormenor de estarem 3 pessoas a tratar do tampo para que ficasse impecável. Aquilo era uma obra de arte. Havia aí peças da Longra que sendo feitas em série, eram uma obra de arte.

VA – *A Longra era uma manufactura industrial.*

DM – Era mesmo. Há tampos que retenho na minha memória, bocados de madeira, peças de jacarandá [o jacarandá é derivado do pau santo, porque lhe dá uma doença] que eram únicas. Havia aquelas mas não havia mais. Era difícilimo casar os painéis laterais com o tampo da mesa quanto mais fazer a secretária, a mesa de telefone, a mesa de reuniões e para não ir mais longe, aos armários e não sei que mais.

VA – *A Dra. Otília Lage diz que em Portugal não houve industrialização. O que há é fabrilização. Explica que a industrialização não se reproduziu nos locais. O que pensa disto?*

DM – Aqui efectivamente as pessoas deram continuidade à sua actividade artesanal e industrializaram, isto é, adquiriram máquinas mas a cultura continuou com a mesma mentalidade que tinham no seu tempo quando começaram com a sua actividade em que eles eram simultaneamente operário e industrial. Não quis empregar a palavra empresário porque é diferente. A mesma filosofia, a mesma maneira de ser, só a escala é que mudou. Com os mesmos modos. Hoje a coisa já não é assim. Há empresas que vão já na 3ª geração.

[No dia seguinte, no café.]

DM – O que quer que eu lhe diga do INII?

VA – *O INII trouxe uma certa cientificidade para a produção industrial. Introduziu um método de produção mais eficaz. Gostava que falasse disso.*

Eng. DM – Tenho uma brochura que eles fizeram numa série de empresas com quem trabalharam do sector de mobiliário — a Seldex, a Famo, a Foc, a IMO, a Handy, etc. — e naturalmente a Longra, onde a cada empresa é atribuída uma letra e fizeram uma análise de produtividade. De todas elas, nós éramos aquela que tinha maior taxa de rentabilidade e com os equipamentos mais velhinhos. Conseguíamos ter um rácio *per* operário que era uma coisa significativa. O INII teve um papel muito importante no ordenamento, na esquematização da nossa produção, isto é, colaboraram activamente durante x tempo [não consigo precisar porque era demasiadamente novo] de forma a que as máquinas fossem colocadas num circuito desde a entrada da matéria prima até atingirem o objecto final. O circuito estava perfeitamente harmonizado com as indicações que fizeram no estudo de implementação nos pavilhões.

VA – *Ontem ficámos a meio da questão sobre a industrialização vs. fabrilização.*

DM – Ficámos a meio. O que eu interpreto, e o estudo dela já caminha para 20 anos (começou em 1992), é que ela perante a ruralidade reinante e existente depara-se com uma situação: pessoas que saíram da terra, uma parte significativa, embora tenha havido da parte do meu avô a contratação de muitos operários que vinham de pequenas serralharias, mas eram sobretudo miúdos que eram moldados com os mestres — era assim a designação daqueles que eram os chefes da secção — e a aprendizagem era feita por copiar. Os miúdos entravam como aprendizes, e nessa qualidade muitos deles,

salvo raras exceções, eram remunerados. Mas há exceções muito pontuais porque entraram com 13 anos, a pedido dos pais porque só davam despesa e estavam a ir por maus caminhos e era preciso ocuparem-se. Era a filosofia da altura. Eram esses operários que saíam do campo. Na Longra havia uma frase (militar) lapidar que se utilizava internamente. Para muitas funções, quanto mais ligado à terra, logo lavrador, ligado à mais profunda ruralidade, melhor. Porque eram funções repetitivas. Os balancés, as máquinas onde se montavam as ferramentas e durante horas era sempre a mesma tarefa. Durante dias, semanas, estavam ali em pé a bater. Portanto era trabalho para pessoas que não podiam ser muito inteligentes. Porque se o fizessem podiam provocar acidentes porque se distraíam a pensar noutros assuntos. Dizia-se internamente que para essas funções deveriam ser indivíduos que não pensem.

Relativamente ao sector ela aí é capaz de fazer algum confronto com a indústria porque no seu trabalho ela chega à conclusão que a Longra foi uma escola que provocou que a indústria do calçado em Felgueiras tivesse, no fim do anos 70 e início dos 80, um comportamento interessante na medida que muitos dos bons operários da Longra, nomeadamente dos cronometristas, que ao saírem para essas empresas deram-lhes uma mais valia terrível. O calçado era, e é, naquela altura um sector não muito bem visto porque o nível escolar do patronato e aquilo que faziam era visto como uma coisa menor. Um trabalho que, aliás, veio a dar no que deu porque só agora, e muito poucas empresas, é que entraram no design a criar marcas próprias, embora já nessa altura se tenha falado na necessidade de diversificarem os clientes. e em Felgueiras aconteceu o contrario, foi o afunilar. Agora já não há grandes e muitos clientes. Há algumas marcas. A crise é enorme no sector e está a substituir-se a quantidade (já não existe) pela qualidade. e há marcas locais que tentam impor uma marca a nível global.

VA – Porque é que a Longra não dá o salto para o mercado estrangeiro perante a qualidade que tinha?

DM – Mesmo a qualidade é interna. As linhas e as dimensões das peças não estavam feitas para as directivas normalizadas ou padronizadas desses países que tinham culturas próprias. Falo especialmente dos arquivos e das gavetas, porque os tampos enfim..., mas mesmo as especificidade para as dimensões de tampos diferiam de país para país.

VA – A vossa relação com o Fundo de Fomento e Exportação não suscitou esse caminho?

DM – Fomos a várias feiras e tentámos levar algum mobiliário para expor, e expusemos por aí fora. Chegámos a ter agentes antes de 1974 em Inglaterra. Eram custos elevadíssimos porque o mobiliário ia, não vou dizer que era oferecido, mas era praticamente a custos muito baixos para fomentar e depois o resultado era sempre o mesmo. As cores, o design,... Mas não dava para respeitar as normas deles, as dimensões.

VA – Eram, em alguns casos, normas restritivas à importação.

DM – Todos os países, tirando o papel A4 que estava normalizado internacionalmente, todas as outras normas eram de uso interno. Eram incompatíveis. Queriam exportar e não importar. Peço desculpa mas a partir de certa altura já não tenho conhecimento preciso da actividade da Longra. Saio da empresa em 1980.

VA – Não tenho mais questões a pôr-lhe. Gostava de saber se quer dizer mais alguma coisa sobre este assunto.

DM – Espero que as respostas sejam correctas e adequadas, mas sobretudo que venham contribuir para o seu trabalho. Dentro de uma verdade, ainda que seja, a verdade subjectiva. Mesmo quando descrevendo factos rigorosos eles são sempre subjectivos. Posso fazer uma leitura e dar-lhe uma determinada conotação e, outra pessoa que viu, e estávamos no mesmo sítio, 30 ou 40 anos depois far-lhe-á outra leitura que aponta para outro lado. e porquê? Porque cada um estava na posse de outros dados. Eu tinha acesso a uma informação que era de toda a organização e que se enquadrava no todo e no interesse da família, e do grupo Longra, da empresa. O trabalhador estava mais cingido ao desempenho da sua actividade enquadrada pelo seu *métier*. Isto é o bastante para que eu hoje faça uma leitura cinematográfica, no meu tempo o cinema era assim, e ao fazê-lo posso estar a exagerar, a aumentar ou diminuir estas coisas todas.

Todavia, sempre em tom coloquial e em conversa corrida, forneci-lhe os dados que guardo na memória, mais especificamente no “arquivo” com a designação “Longra”, que vivi e tenho ainda o privilégio de continuar a gozar intensamente com a sua História que é também toda a minha vida, mas sobretudo, a vida da Família Martins que dum pequeno lugar, fez um nome conhecido no País: Longra.

Sobre o Daciano da Costa, acredito que o seu nome, como pioneiro do design em Portugal, ficará também intimamente ligado ao ‘seu’ mobiliário desenhado para e feito pela Longra.

Para o Daciano da Costa chegar à Longra ou entrar na Longra (Fábrica) e ver quatrocentos operários a produzir aquilo que ele tinha concebido era uma sensação de muitas sensações, sendo certo que para o Daciano da Costa aquela ou aquelas linhas de produção era ainda como uma grande oficina artesanal. e também o era pois peças havia que só a delicadeza de um bom artesão, leia-se, operário, seria capaz de lhe dar o cunho pessoal que o Daciano queria e de que muito gostava.

VA – *Obrigado.*

Anexo 6.7

ENTREVISTA A ABÍLIO MOREIRA

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

Abílio Moreira: Cronometrista.

Local: Felgueiras, num café.

Duração: 41’14”.

Momento: 28-10-08, pelas 15:30H.

Sr. Abílio Moreira – O meu pai era caseiro do Sr. Martins e foi por isso que lá andei (na Longra). Fiz a 4ª classe na fábrica. Havia dois professores de Felgueiras que iam lá dar aulas. Fiz a admissão na Longra. Depois tirei o curso geral de mecânica com os alicerces que fui apanhando na Longra.

Victor Almeida – Tirou em Guimarães?

AM – Sim. Não estava satisfeito e fui fazer algumas disciplinas do 7º ano onde era mais barra. Mas tinha mais que fazer. Não havia os divertimentos que há hoje.

VA – Está a falar de que época?

AM – Estou a falar de 1963. Nessa altura entrei para a Longra e tudo o que me mandassem fazer eu fazia. Havia secções melhores que outras. Os estofos eram uma boa secção. Os cunhos e cortantes era também uma boa secção onde fui parar. Trabalhei primeiro no tubo e foi preciso fazer umas operações em rotativas que era por um rodízios. Aquilo levava uma esferas (rolamentos) e era preciso estar ali 5 ou 10 minutos a rolar à mão.

VA – Faziam mesmo o rodízio?

AM – Nós fazíamos os rodízios. Na altura não havia disponíveis no mercado e a Longra fazia-os. A secção de cunhos e cortantes fazia as ferramentas e aquilo levava uma série de peças. Não eram fáceis de fazer. Levava as esferas, um carrinho com duas ganchas onde depois entrava um eixo e a roda de borracha e aquilo para o rodízio andar era preciso dar muitas voltas para as esferas ganharem cama e rodarem com facilidade. Punha-se numa máquina de furar chapa com um peça que permitia entrar nas ganchas e rodar sozinho.

VA – Foi o seu tirocínio?

AM – Isso para ir para a secção de cunhos e cortantes que era a secção mais importante da altura na Longra. Onde se ganhava mais e era mais limpo. e na altura não havia controle. Todas as peças que saiam dos móveis eram feitos com cunhos e cortantes dessa secção.

VA – Trabalhou com o Sr. Domingos Teixeira?

AM – Sim. e com o Sr. Ernesto. Depois passei a chefe dos balancés e, de seguida, fui tirar o curso de cronometrista, de tempos e métodos, em Lisboa.

VA – Na COPRAI?

AM – Não. Era um senhor que dava lá e que depois veio aqui para a Longra continuar os cursos.

VA – Quem foi aos da COPRAI?

AM – Foram os mais velhos. O Sr. Domingos Teixeira, o Sr. António Costa. Estiveram lá umas semanitas.

VA – *O que me trás a Felgueiras é falar com algumas pessoas que lidaram de perto com a actividade do designer Daciano da Costa. Isto porque a entrada do Daciano da Costa foi determinante para a alteração dos modos de produção de mobiliário da Metalúrgica da Longra.*

AM – Conheci o Sr. Daciano da Costa porque fui na altura para junto do Sr. Fernando Pinto da oficina-piloto. Eu era ajudante e ali se via — a Longra teve sempre bons profissionais — que toda a gente olhava para o Sr. Daciano da Costa como uma espécie de santo. De um extra-terrestre. Ele vinha ali e com duas pinceladas ele dizia o que queria.

VA – *Mas esse processo começa antes do Daciano. Quem está na origem da modernização da produção de mobiliário. O Sr. Fernando Seixas?*

AM – Sim, claro. É quem introduz essa necessidade e o Sr. Daciano corresponde a uma evolução. [Tenho aqui alguns desenhos que não sei se tem interesse.] Eu era um bocado curioso. Tenho aqui alguns elementos de desenhos, a linha Dfi...

VA – *Estes desenhos são da sala de desenho...*

AM – Que nós recebíamos — eles faziam cópias e enviavam — e executávamos.

VA – *Ainda se continuava a chamar MIT. Vemos aqui o famoso pé de galinha.*

AM – Exactamente. A Longra foi uma escola, uma universidade para esta gente toda. Depois da Longra foi criada aquela de Lousada, a Sotubos, e uma série de empresas com funcionários que saíram da Longra e criaram a sua própria empresa.

VA – *Esta era a estante que tombava?*

AM – Não. É um ficheiro. É claro que havia funcionários, como o Sr. Matos que tratava directamente com o Sr. Daciano Costa.

VA – *Além da característica que apontou no início o que lhe parecia a si que era a importância do trabalho do Daciano da Costa na Longra? e nomeadamente, na introdução dos novos métodos eles serviam para quê?*

AM – Julgo que se não fosse ele a Longra teria estagnado. Quando eles se apercebiam [e eu também me apercebia porque estava mais ou menos por dentro] de que o modelo estava a ficar cansado... Depois vem aquela euforia dos tectos falsos, que hoje é banal falar disso, ele projecta toda essa arte. Nós vamos para a Madeira, para os Açores,... Em termos de auditórios, ele foi quem desenhou para a Gulbenkian, Eu estive lá a montar. Como a minha secção tinha pouco trabalho pedi para ir para Lisboa.

VA – *Estava entusiasmado com a ida a Lisboa. A capital chamava.*

AM – Sim até para ver a grandeza da Longra. A capital chamava!?! Bem não era só a capital mas aquilo que nós imaginávamos quando vinham cá o Daciano Costa, o Seixas, e perceber como é que aquilo funcionava. Repare, aparece alguém com aquelas ideias todas e eu imaginava que aquilo era um sonho. Era fora de série. A Longra dava alojamento e alimentação e nós íamos para Lisboa com tudo pago e mais um extra. e ver aquilo tudo, quando se entra no gabinete do Sr. Daciano Costa e se vê aquela pujança toda, claro que nós ficávamos noutro mundo.

VA – *A Longra estava organizada de forma muito diferente das outras empresas.*

AM – Qualquer funcionário que entrasse para a Longra era como emigrar. Uma vida totalmente diferente. Na Longra havia cinema, éramos melhor remunerados, éramos vistos de outra forma. Até para arranjar namoradas era diferente. Tinha uma perspectiva de futuro. Isto era uma região agrícola e só havia isto. Quando fomos para a Lisboa, estive lá 3 anos a montar a Gulbenkian, foi muito tempo, e só vínhamos de mês a mês. Eu e outro rapaz que foi comigo (o Manuel) às vezes só vínhamos de 3 em 3 meses. Os casados vinham de mês a mês com viagem paga pela empresa.

VA – *Como aparecem na Longra os tempos e métodos?*

AM – A Longra começou logo por ter um transportador aéreo que cá nem sequer se pensava nisso. Começou por ter cabines automáticas, e depois vieram os tempos e métodos, ou seja, a organização da firma. Com o transportador aéreo já não havia necessidade de transportar às costas ou em carrinhos de rodas.

VA – *Quem introduz essas alterações?*

AM – Aqui é o Sr. Júlio Martins. Naturalmente que ele viajava bastante e vi aquilo em algum sítio.

VA – *O sistema é feito aqui na Longra?*

AM – Não é comprado e montado por uma empresa especializada nisso. Aquilo tem que ser bem montado e regulado para que haja tempos precisos para fazer determinadas tarefas. A pistola tem tantos segundos para pintar determinada área...

VA – *Como é que o resto do pessoal adere a essas alterações?*

AM – Não adere bem. Aliás há uma certa resistência.

VA – *O que faz a empresa para resolver esses problemas?*

AM – Faz reuniões onde explica que há necessidade de trabalhar mais e melhor. Reuniões a explicar as mudanças e, nós os controladores, começamos a estar mais junto do pessoal explicando que aquilo não os prejudicaria, antes pelo contrário. Enquanto que em outros tempos todos trabalhavam para todos, ali cada um trabalhava para si. Antes dos tempos e métodos aparecerem havia uns que trabalhavam muito e outros que trabalhavam pouco. A partir dos tempos cada um tem um tempo, sabe a função que lhe cabe e, é nessa perspectiva que aquilo começa a evoluir. e começa-se por fazer mais pavilhões porque os que existiam não chegava.

VA – *Em termos empresariais este sistema era pioneiro na altura em Portugal?*

AM – A Longra foi prioneira. Nas fábricas de calçado, onde eu depois entrei, não havia nada disso. Nem tempos havia em lado nenhum. Tempos e métodos passaram da Metalúrgica da Longra para todas as empresas, quer de calçado quer de outras indústrias existentes. Com a alteração na produção tiveram que se construir novos pavilhões.

VA – *Houve quebras na qualidade?*

AM – Antes pelo contrário. Havia um controle muito maior em termos de qualidade porque havia muita gente a ver se ia bem ou se ia mal. A própria pessoa que está a fazer o trabalho sabia que estava a ser controlada e procura aperfeiçoar-se. Até para levar mais tempo caso quisesse que a coisa passasse mais ligeira, ele próprio ter tempo para isso. Tínhamos pessoas que não podiam ser controladas, como o sr. Luís Pinheiro, que era uma pessoa extremamente nervosa e que trabalhava demasiado

rápido. Não havia ninguém que o acompanhasse.

VA – Havia um que era invisual?

AM – Esse também. Trabalhava sempre acima da actividade 100. Apesar de não ter visão trabalhava muito concentrado e tinha uma perspicácia e uma percepção de que era preciso fazer mais para ser mais rentável. A partir daí a Longra começou a avançar mais em termos de quantidade e em termos de qualidade como é evidente.

VA – Como se adaptavam à entrada de novas linhas na cadeia?

AM – Em primeiro lugar o produto nunca ia directamente para as secções. Era tudo feito com a supervisão do Sr. Daciano Costa,. Não saía nada sem ser fechado pela oficina-piloto. Depois da oficina-piloto, o Fernando Pinto e o José “Lavrador” vinham às secções simplificar e acompanhar o lançamento do produto.

VA – Tem alguma ideia de quanto tempo é que levavam nesse processo?

AM – Nunca estavam menos de uma semana a acompanhar a saída entre a primeira e a segunda peça. Era tirado um tempo estimativo na oficina-piloto e depois é que era cronometrado na real produção.

VA – Começam a aplicar esse método em que linha?

AM – Começámos com a Dfi. Nós tínhamos tudo cronometrado, desde a saída do tubo do armazém até à cadeira final pronta a seguir.

VA – Esses tempos mantinham-se os mesmos em toda a produção da linha?

AM – Nós íamos fazendo ajustes. Os métodos não eram rígidos. Primeiro método o móvel saiu e introduzia-se novos métodos. O gabinete de organização e métodos estudava, juntamente com a oficina-piloto, a melhor forma, desde que o trabalho final não saísse prejudicado, de o simplificar. Por exemplo, uma cadeira que era soldado a eléctrica e, por qualquer motivo, a máquina de pontos de ar dava para fazer aquela operação e ficar seguro e, assim, alterava-se o método.

VA – Essa metodologia obrigava a afinações entre vocês, entre os operários?

AM – É evidente. Nós fazíamos várias cronometragens, não fazíamos só uma. A mesma operação era cronometrada várias vezes. Por exemplo, limar uma solda num determinado local, nem só um operário é que fazia a limagem da solda, eram 4 ou 5. Também iam 2 ou 3 cronometristas medir os tempos. Num dava 90 e noutra 110 e depois ia-se aferir. A cronometragem era também feita por elementos.

VA – Vocês tinham o mesmo horário de trabalho?

AM – Era o mesmo. Só os escritórios e os desenhadores é que faziam menos horas. Era o sindicato deles que lhes dava essa possibilidade.

VA – Entre vocês havia uma hierarquia muito definida.

AM – A Longra tinha uma certa disciplina. Por respeito e, por vezes, por medo porque ninguém queria vir cá para fora. Ali as pessoas respeitavam-se umas às outras. Mesmo entre pessoas com a mesma qualificação. Se alguém chamasse nomes ou outra coisa assim era imediatamente suspenso. Ali não havia a mínima hipótese. Havia disciplina, hierarquia...

VA – De uma empresa grande.

AM – Não só grande como com estatuto. Os gestores [na altura não se chamavam assim, eram os patrões] e os encarregados gerais já determinavam que assim fosse. Eles não largavam a produção,

passavam de hora a hora, ou de duas em duas horas, quando menos esperavam, quer o Sr. Júlio Martins, quer o Sr. Jaime (que era o encarregado geral) e mais tarde os outros, todos eles passavam pela produção. Qualquer coisa que estivesse mal eles chamavam à atenção.

VA – Eram estimulados a fazer formação, ou só alguns?

AM – Toda a gente que quisesse podia subir na hierarquia se estudasse. Quanto mais estudos tivessem mais possibilidades tinham de singrar lá dentro.

VA – As alterações na produção, através dos tempos e métodos, foi proposta pelo INII e pelos engenheiros que por aqui passaram.

AM – Exactamente. Pelo eng. Ferreira de Almeida.

VA – Como se relacionaram com eles?

AM – Em primeiro lugar todos os que foram seleccionados tinham o desejo de ir. Era uma promoção. Andavam mais limpos. Quem teve esse privilégio sentiu-se bem.

VA – Quantos eram?

AM – Começámos por ser 12 e depois passámos a 15 distribuídos por várias secções, desde a mercearia, os estofos, a pintura,... Quem estava à frente disto era o Sr. Ferreira de Almeida que depois passa ao Sr. António Costa. Nós trazíamos os elementos da fábrica e era o António Costa que compilava todos esses elementos. Fazíamos reuniões para chegarmos a um valor real, e esse valor era lançado por ele para uma gama de operações, e que era um documento onde vinha indicado que um determinado objecto tinha para cada operação um tempo específico.

VA – Na altura isso deve ter sido impressionante?

AM – Devo dizer que isso mudou a minha vida. Eu não era dos mais avançados na área. Havia pessoas com mais queda do que eu. e encaravam aquilo de outra forma. Eu encarei aquilo de maneira a valorizar-me porque, como estava longe da Longra (em Fafe), queria dar o salto para outro lado. Fui o primeiro cronometrista a sair da Longra para o calçado. Falei com o Sr. Júlio Martins e disse-lhe o que se passava e ele responde dizendo que se não estivesse satisfeito no lugar para onde ia que podia regressar. Fui para Guimarães ganhar o dobro.

VA – Como é que o Daciano da Costa lida com o método? Havia as cadeiras de auditório que se calhar não precisavam de estar inseridas no método?

AM – Precisavam. Todas elas entravam na linha e eram cronometradas. Os Sr. Daciano da Costa e o Sr. Carlos Costa entravam bem porque a Longra tinha mesmo uma equipa. Quando vinha a hierarquia toda, a cúpulo, todos se juntavam para discutir. e isto tinha uma cadeia. Vinha de baixo e toda a gente assedia às directrizes que vinham de cima. Discutia-se e a melhor solução era aquela que era adoptada.

VA – Então o que terá corrido mal?

AM – A única coisa que correu mal foi o 25 de Abril. Houve logo uma divisão entre a Longra e Lisboa. Acontece que os nossos grande consumidores eram a Banca e os Seguros. e os Hotéis. Com o 25 de Abril tudo quase desapareceu. O 25 de Abril arruinou a indústria de mobiliário porque eram os grande grupos que consumiam. A nossa facturação de produtos de primeira necessidade era para esses grandes grupos. Desde as secretárias em jacarandá até... tudo isso desapareceu. Repare, no 25

de Abril eu também lá andei,... Não estou a falar mal por falar mas é que a Longra foi muito afectada por esses acontecimentos.

VA – Para acabarmos a nossa conversa, e em jeito conclusão, como vê o trabalho e as acções do Daciano da Costa na Longra ao longo de todos estes anos?

AM – Não sei se seria outro, mas se não fosse ele eventualmente não avançaríamos. Naturalmente iríamos copiar a outro lado, sei lá. Com ele a Longra fabricava produtos próprios, da casa. e depois vieram outros que começaram a copiar-nos: a Adico, a Sotubo, a Famo, a Seldex, a Cortal, a Handy, etc., todas elas vinham copiar, quer os cestos de papéis [os cestos de papéis ovais que saíram assim e toda a gente começou a copiar]. A Longra foi uma universidade para toda a gente; o Daciano da Costa teve uma importância fulcral porque a partir de determinada altura não foi necessário ir a França ou a outro sítio qualquer para copiar; e sobretudo, o grande salto para os grandes grupos foi com o Daciano da Costa quando ele começa a trazer as novas linhas. Começámos a ver sair aqueles móveis, que já não eram a cadeira de dentista, mas sim os escritórios das salas dos grandes grupos.

VA – Quando foi para outras empresas tentou reproduzir o modelo da Longra?

AM – Claro que transportei da Longra para outras firmas. Não vale a pena mentir!

VA – Obrigado.

Anexo 6.8

ENTREVISTA A ABÍLIO PEDRO

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

Abílio Pedro: Contabilista da Longra.

Local: Hotel Horus, em Felgueiras.

Duração: 30’.

Momento: 27-10-08, pelas 21:30H.

Victor Almeida – Estou a fazer um estudo sobre a actividade do designer Daciano da Costa na Metalúrgica da Longra. A escolha da Longra acontece porque é uma fábrica exemplar porque introduziu novos processos de fabricação onde o design estava presente. O aparecimento do Daciano coincide com essas alterações na fábrica. O Eng. Deodato Martins aconselhou-me a falar consigo porque, apesar de não ter trabalhado directamente com o designer Daciano da Costa, é conhecedor da sua actividade e das suas relações profissionais dentro da Metalúrgica. Como se desenvolviam essas relações?

Sr. Abílio Pedro – São os próprios operários que traziam as ideias. Esses operários conseguiam dar a volta ao aço que, até hoje, e com as tecnologias existentes, parece impossível. Dobrar o aço, por exemplo, era para esses operários uma tarefa importante. Moldavam-no e ele ficava bem feito.

Fui para a Longra com 13 anos e recorda-me um homem a dobrar 2 ou 3 cadeiras e a dizer: “Isto não presta, não tem o tempero necessário”. Foram devolvidas várias toneladas porque não tinham a qualidade que a Longra exigia. A Longra foi longe. Os produtos tinham qualidade.

Estamos a falar de 1970. Fui para lá em 1966, com 13 anos. Fui para a parte de escritório porque tinha o 2º ano. Trabalhar na Longra foi como entrar na Faculdade. Em 1966 o Daciano da Costa estava em plena actividade. Eu era responsável pelo café. Por receber as pessoas.

VA – Naquele contexto quem era o Daciano da Costa?

AP – Era um magnata. Era o professor. Na sala de desenho eu passava horas com eles. (Havia, também, a oficina-piloto). O Daciano vinha da sala de desenho e via acompanhar o moldar do aço. Recebiam-no como “o professor”. Mas era capazes de o contestar em função dos seus conhecimentos. O Fernando Pinto, o Manuel Valente, o António Valente, o Abílio Moreira,...

VA – A chegada do designer provocou alterações no processo de fabricilização? Quais?

AP – Aí vem precisamente o design, o estilo dos móveis apresentados. A concorrência que em função das linhas apresentadas criaram grande impacto, sobretudo na área bancária. As linhas Cortez e TL criaram um ambiente completamente diferente nas empresas. Obrigou a dar mais atenção aos trabalhadores, mais dedicação ao produto que se queria fazer. Às vezes era difícil, mas com as mãos conseguiam fazer de modo a que o produto fosse diferente.

Ele apresentava o projecto, aceitava o diálogo com os operários e, a seguir, ia fazer as alterações sugeridas. A Longra teve que adquirir nova maquinaria, balancés, enquinadeiras, postos de soldadura, etc.. Eu era aquele que ia buscar as guias de produtos e introduzia no “computador” (na altura havia

umas fichas com banda magnética).

VA – Havia receptividade do designer a alterações propostas pelos operários?

AP – Inicialmente havia uma certa resistência. Por exemplo: ao nível da marcenaria onde estavam 3 ou 4 a polir um tampo isso (a introdução de alterações na produção) obrigava-os a acelerar o trabalho e os operários não estavam habituados a fazê-lo. Havia uma certa resistência. Mas com a entrada de maquinaria nova houve que melhorar o desempenho. A certa altura chegou um invisual das Oficinas de S. José (Porto) que arrebentava com os tempos de produção. Não se distraía com nada e marcava uma diferença com os operários visuais existentes. Houve que proceder à especialização de alguns deles feita na fábrica.

No que respeita à formação técnica, para lá daquela que recebiam dos chefes e encarregados, os próprios vendedores de materiais e acessórios traziam novos conhecimentos que chegavam a todos os operários. Por exemplo, se um vendedor de tintas trazia algo de novo (até novas instruções da sua fábrica) chegava à secção de pintura e explicava aos operários como tinham de fazer neste ou naquele processo. Era assim que eram transmitidos os conhecimentos técnicos. Havia uma actualização permanente.

VA – Além das relações profissionais havia relações pessoais?

AP – A Metalúrgica da Longra era o coração económico da região. Dali dependia a vida dessas pessoas. No fim do trabalho na fábrica alguns ainda iam para as terras. A saída às 18H. era qualquer coisa de espectacular. Era um formigueiro. Os próprios merceiros de Felgueiras e arredores viviam dos trabalhadores da Longra. Quando não havia pagamentos havia uns vales que os merceiros recebiam em troca da mercadoria. Quando havia pagamentos os merceiros deslocavam-se à Longra e trocavam os vales por dinheiro.

VA – O designer estava presente? Com que frequência? e o que fazia?

AP – O Sr. Daciano da Costa vinha mais ou menos 1 vez por mês. Vinha com ele o Sr. Carlos Costa e um administrador.

O Daciano foi o restaurador. Saiu-se de uma actividade muito antiga a produzir conforme as encomendas vinham do mercado. e a partir do Daciano da Costa nós é que dizíamos ao cliente o produto que tínhamos. O cliente começou a ficar deslumbrado. O cliente ficava agradado com o que via e adquiria.

Tínhamos agentes em todo os distritos. Havia da parte desses agentes uma enorme receptividade do produto. O design impunha-se face a outros proddutos que existiam nas outras empresas.

VA – Como acaba tudo isto?

AP – Foi um conflito de famílias. e geracional. Fernando Seixas retira-se e entra a família Godinho de Oliveira. Começou aí o fim.

VA – Obrigado.

Anexo 6.9

ENTREVISTA A JOSÉ AFONSO MATOS

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

José Afonso Matos (na presença do irmão, José António Afonso Matos) : Da sala de desenho da fábrica.

Local: Guimarães, no Café Óscar.

Duração: 35’52”

Momento: 28-10-08, pelas 17:00H.

Victor Almeida – Estou a fazer um doutoramento e uns dos temas é a entrada do design na indústria portuguesa. A certa altura aparece a Longra como um caso de uma “empresa design”. Nos anos 60 com a introdução de novos métodos de produção suscitados pelo design de uma figura importante como o Daciano da Costa. [Entretanto chega o irmão, José António] O caso da relação do design com a Longra parece paradigmático não só porque trabalhou lá o Daciano mas também porque se juntaram um conjunto de factores determinantes para que isso acontecesse. A ligação ao INII (o Eng. Ferreira de Oliveira), a alteração da metodologia de produção, as parcerias com outras marcas, etc.

Sr. José Afonso Matos – O Daciano entrou em 1965.

VA – No início de 60. A data da linha é de 1962/63.

JAM – Talvez estivesse mais em Lisboa no apoio à administração e na parte comercial. Eu entrei na Longra em 1962 e fui para a tropa em 1964.

Sr. José António Afonso Matos – Na altura não havia administração em Lisboa.

JAM – Que eu me lembre houve sempre administração em Lisboa.

VA – Nas conversas que fui tendo convosco fui vendo que a administração é bicéfala. Ora aqui ora em Lisboa. e com ideias diferentes na maior parte das vezes.

JAM – Na altura havia também o ar condicionado. Tínhamos oficina em Lisboa, embora se fabricassem aqui algumas coisas mas era lá que se montava. Hotel Ritz e outros eram grandes montagens de ar condicionado da responsabilidade da Longra.

VA – Gostava de vos ouvir falar sobre o Daciano da Costa. Como aparece ali na Longra?

JAM – Agora não me recordo se ele apareceu como designer. Eu era desenhador e este (o irmão) também. O meu irmão trabalhou comigo e depois foi para a produção. Comecei nas oficinas (“começámos todos” diz o irmão) mas depois fui para a sala de desenho.

VA – Essa sala de desenho antes do Daciano e das alterações introduzidas pelo Fernando Seixas?

JAM – Já existia embora diferente. Funcionava com o Goes e o Guimarães e depois começou a evoluir consoante as necessidades. O Fernando Seixas coincide com a entrada do Daciano e do Carlos Costa.

VA – e qual foi essa grande alteração?

JAM – Foi no design com a apresentação de novas linhas. Além disso houve a formação de métodos e cronometragens.

VA – Isso foi posteriormente.

JAM – Era paralelo. Estava a andar. Eu ia dar umas aulas de desenho aos trabalhadores. Quando o Daciano vem a Longra tinha uma linha que ele chamava a “Panzer”, era a MIT antiga. Quando aparece a Cortez passa a partir daí a ser tudo dele.

VA – A oficina-piloto já existia?

JAM – Não. Penso que é só por volta de 1968. Mas não sei porque quando regresso nessa altura já estava em funcionamento. Eu não assisti às grandes revoluções na fábrica.

VA – A oficina-piloto suscitava outro tipo de trabalho à sala de desenho?

JAM – Sim e havia o acompanhamento do desenho, as alterações e ouvir o professor que era o Daciano da Costa quando a parte técnica ali na fábrica apresentava os problemas da produção. A peça só era executável se se procedesse às alterações.

JAAM – e ver os processos de fabrico mais rentáveis.

JAM – Isso era por em prática o método. O Daciano da Costa acompanhava todas as alterações propostas por nós e pelo Fernando Pinto. Todos colaborávamos. Por exemplo os dois bancos de comboio reversíveis de 1ª classe que fizemos...

VA – O Daciano não teve participação nisso?

JAM – Teve. Tinha em tudo.

VA – Mas essas encomendas não vinham já com os desenhos técnicos?

JAM – Não. Havia uns esquiços e era preciso transpor para desenho técnico. Desenhos de fabrico com as operações e as fases todas marcadas. Mas isso já na fase de apuramento. Mas era preciso fazer estudos. Ir ao mercado consultar preços. Ver a qualidade dos acessórios. Era um processo complexo onde todos colaboravam, desde o carpinteiro — o Daciano não era estofador, era designer, e dizia ao estofador que queria isto assim e este fazia e mostrava. Se não alterasse muito o que ele pretendia, aceitava.

VA – Vinha muitas vezes à fábrica.

JAAM – Constantemente.

JAM – Vinha. e acompanhava este processo.

VA – Ou enviava o Sr. Carlos Costa.

JAM – Mandava-se uma alteração em desenho e o Carlos Costa, que estava mais ligado ao Daciano, via e geralmente aceitava. Houve sempre muita colaboração e daí ter havido aquela quantidade de objectos.

VA – e a participação nos projectos de interiores?

JAM – Por exemplo os tectos falsos, etc. Na altura em que se montou o tecto falso do Casino Park Hotel eu fui lá porque houve um vendaval e aquilo caiu tudo. Fui ver de quem era a culpa. Por acaso não foi nossa, mas... Era um tecto metálico de cor púrpura. Andávamos sempre de um lado para o outro. O Daciano era uma pessoa que sabia ouvir bem, sabia explicar e integrou-se bem naquilo. Saiu daqui a saber muito de mobiliário.

VA – A Longra foi uma escola para ele.

JAM – e para nós.

VA – Chegou aqui muito novo. Com mais ou menos 30 anos.

JAM – Na altura recordo-me do Raul Solnado quando foi do Teatro Villaret. Foi o Daciano que o trouxe e acompanhei várias vezes esses trabalhos. Quando foi da Gulbenkian, o grande auditório e todas aquelas cadeiras...

VA – O LNETI.

JAM – A Biblioteca Nacional. Na altura foi espectacular.

VA – Na sala de desenho trabalhavam quantas pessoas?

JAM – Ficou o Goês quase sozinho a trabalhar. Eu era da parte técnica e dava apoio ao exterior. No norte tínhamos o departamento comercial do Porto. Íamos aos hospitais, Nós sempre fizemos mobiliário hospitalar. havia os concursos e eu é que acompanhava a produção. Ia a Lisboa. Nos comboios era preciso ver determinadas situações. Concorríamos a tudo.

VA – O comboio que falam é o foguete?

JAM – Não sei.

JAAM – Não era o foguete.

JAM – Era um que tinha 1ª classe. Carregava-se num pedal e quando chegava a Lisboa dava a volta. Tinha um botão para reclinar em várias posições. Era um sistema de banco de avião. Tinha uma cremalheira. Em látex e com produtos igníficos. Exigia andar atrás desses produtos todos. O desenho era o desenho.

VA – Saíam do país?

JAM – Não.

VA – Tinham necessidade de copiar alguns modelos?

JAAM – Não. A Longra era tecnicamente a empresa mais evoluída.

VA – A Longra, por sua vez, também era copiada.

JAM – Sim. Havia aquela de material escolar, a FOC, de Osório de Castro. A Longra era, na metalurgia, uma empresa/escola como foi nos têxteis a Coelima, ou no calçado, o Campeão Português e como foram outras empresas. Em determinadas altura eram as únicas escolas deste país. Não havia mais nada. Os daqui da escola foram quase todos para Felgueiras. Eu fui em 1962.

VA – Deslocavam-se todos os dias?

JAM – Não. Havia uma vivenda alugada pela empresa. Nos primeiros anos tínhamos lá uma barraca...

JAAM – Um pavilhão que era um dormitório.

JAM – Quando eu fui tinha que ir na camioneta de domingo à tarde e vinha ao sábado. Era complicado. Eu trabalhava anteriormente na Coelima. Nunca tinha trabalhado em desenho e foi lá que comecei nesta actividade.

JAAM – O desenho que tu tinhas era da Escola Industrial.

VA – Trabalhar na Longra na altura era como trabalhar para o Estado.

JAM – Era um cartão de visita. Eu andava por for a. Fui eu que fiz o estudo de implantação do Jornal

de Notícias (Porto). Aquele edifício enorme. O mobiliário era da Longra. Eu trazia os projectos e falava com os arquitectos, com os desenhadores, e explicava-lhes qual era o esquema de funcionamento. Havia um gabinete do chefe com um equipamento tipo, etc. Havia uma hierarquia nas empresas. Nos Bancos e em todo o lado. Eu dizia “olhem mete-se aqui a linha Cortez e aqui a Dfi...” Era depois entregue no departamento comercial em Lisboa com a quantidade. Eles só punham os preços e ganhavam dinheiro. Nós ali é que trabalhávamos. Era assim. O Banco do Brasil que abriu no Porto e que depois acabou, também fui eu. O mal da Longra foi ter um mercado alto e, com o 25 de Abril e o período revolucionários, os trabalhadores começaram a mandar nas empresas e nos Bancos e tal e não deixavam comprar material da Longra porque uma secretaria custava 50 ou 60 contos.

JAAM – Uma cadeira custava 15 ou 20 contos.

JAM – Nós numa certa altura, nunca me esquece, aqui na Têxteis Manuel Gonçalves correram com o patrão, e passado um anos, em 1975 ou 76, quando pediram para ele regressar (depois de terem corrido com alguns) o que fizeram foi instalá-lo num gabinete com a linha Cortez em jacarandá ou pau-santo, com a cadeira maior... É para ver que desapareceu o cliente da Longra e as tentativas de Daciano da Costa e Carlos Costa para dar a volta com as linhas mais económicas mas sem hipóteses. Ainda chegámos a ter um protótipo que acompanhámos.

Depois começou a haver uma convulsão grande dentro da Longra entre os sócios.

JAAM – E, a partir de 1978, começou a sair muito pessoal. Os melhores.

JAM – Todos os técnicos e planificadores saíram. A indústria do calçado de Felgueiras beneficiou com isso.

VA – É o caso do Sr. Abílio Moreira.

JAAM – Também foi desenhador. Foi para o Campeão Português. Vinha de Fafe.

JAM – O Abílio Moreira começou a aprender os Métodos e todos eles arranjaram trabalho depois do 25 de Abril.

VA – Quanto à formação, esta era também feita em Lisboa.

JAM – Não. Em Lisboa não fazíamos. Todas as vezes que fui a Lisboa foi para trabalhar com o Sr. Carlos Costa.

VA – O Sr. Domingos Teixeira disse-me que esteve na COPRAI a fazer formação.

JAAM – Esteve a fazer em manutenção. Esteve na Alfa e quando foi para a Longra fez uma formação. Foi numa altura em que andava a estudar de noite, e eu até lhe dei umas explicações... Tu estavas na tropa nessa altura. Ele então fez uma formação não sei aonde e aplicou nos Serviços de Manutenção da Metalúrgica da Longra. Ainda tenho lá gráficos feitos por ele.

JAM – Eu ia a Lisboa só às reuniões com o Sr. Daciano Costa. ou ao gabinete do Sr. Luís Barbosa, o Presidente do Conselho de Administração, na Av. da República. Depois do 25 de Abril naquele período pós-revolucionário.

JAAM – Foi em 80. Tu já não estavas lá.

JAM – Foi no tempo dos Godinhos. Íamos muitas vezes, eu, o Daciano e o Godinho almoçar ao Albano.

JAAM – e depois passaram a ir a Guimarães.

JAM – Depois fui para uma empresa que nasceu de lá, dum colega meu que já morreu, que era planificador e ele com mais dois serralheiros montou uma fábrica de móveis.

JAAM – Isto é de lá (a mesa e cadeiras onde estávamos sentados). Isto é da Sotubos.

JAM – Ele precisou de mim e criámos uma sociedade comercial. Enveredei mais pelo comércio. Estraguei-me porque nunca mais desenhei e hoje tenho pena. Agora estou reformado e gostava de qualquer voltar ao desenho. Ainda não entrei na era dos computadores. Se não tivesse saído da fábrica em determinada altura, depois não saía.

JAAM – Era complicado porque em certa altura a fábrica estagnou. Parou.

VA – Os restantes trabalhadores aceitaram bem as alterações de produção da fábrica, nos anos 60?

JAM – Quando foi dos tempos e métodos faziam manhosices para demorar mais tempo e assim serem melhor remunerados. Só que não sabiam que havia métodos para descontar (risos). A maioria do pessoal tinha a 4ª classe. Depois de ir para lá houve vários que vieram estudar.

JAAM – O Sr. Domingos Teixeira deu-me muitas vezes boleia porque vinha à noite estudar a Guimarães.

JAM – Fui para a sala de desenho porque estive a dar explicações de matemática ao meu chefe de desenho.

VA – O Sr. Goes.

JAM – Não. Era outro que já lá não estava. O Sr. Goês também estava lá, mas outro era mais despachado e tratava de tudo. Esse indivíduo era um tipo esperto, inteligente e eu admirei-o sempre. Fez o curso industrial e o preparatório para entrar no Instituto. Tirou o curso de engenharia e com aquelas histórias todos conseguiu ir para o Porto e montou uma empresa. Foi para o Brasil. Era avançado demais.

depois do 25 de Abril — o Sr. Goes não sei se foi para a reforma? Não. Foi o Sr. Jaime. e nós entendíamos, da mesma forma que sentimos problemas quando íamos para outras empresas, que por termos um curso industrial (e éramos vistos pelos outros trabalhadores assim de lado) havia de existir outras pessoas, engenheiros e outros, que nos viessem ajudar. Que tivessem outro cometimento. Aí começaram a entrar os engenheiros e fomos nós, os chefes, que pedimos que viessem essas pessoas. Não tivemos sorte com aquilo que veio. Mas também não foi por culpa nossa que eles foram porque ajudámos sempre. Entraram numa fase em que a Longra e o país não tinham controle. O pai do Deodato (Júlio Martins) já não tinha a força nem o apoio do Fernando Seixas. Não havia ninguém, por mais inteligente que fosse, que conseguisse segurar aquilo.

JAAM – No tempo dos Godinhos os engenheiros estavam lá mais para fiscalizar. Dos engenheiros que vieram o Brotas de Melo era o único. Veio da Fapobol, da indústria de pneus.

JAM – A falta de hierarquia e de poder acabava com tudo.

VA – Em jeito de conclusão o que fica deste relacionamento com o Daciano?

JAM – Para mim foi espectacular. Da mudança que fiz. Foi pena ter acabado. Era um cartão de visita. O Daciano continuou a trabalhar na Longra. e a Sotubos, empresa onde fui sócio, também fez vários projectos do Daciano. Tínhamos um agente na Madeira, o Canha, que também trabalhava com ele. Apesar de não ter entrado na universidade, o Daciano provocava em mim algum desejo de o fazer.

JAAM – Alguns de nós depois da Longra voltámos a estudar...

JAM – Tinha uma for de ver... uma sensibilidade. e muita experiência. Era de facto um designer. Foi um percursor. Na altura tínhamos o Sena da Silva. Chegámos a trabalhar com ele e, na altura a Longra recebia muitos alunos das universidades. O Sena da Silva chegou a vir com uma escola e também fizemos uma cadeira que serviu para umas escolas. A Longra teve oportunidade de trabalhar com estas pessoas. Na altura falar de design era estranho. O quê? A Longra era uma empresa aberta à inovação.

VA – e abre-se com o Fernando Seixas.

JAM – Foi o administrador que deu a volta aquilo. Penso que terá sido ele a trazer o Daciano. Nós não tínhamos muito contacto com ele. Vinha cá quase só em dias de festas. Quando era o lançamento das linhas vinha o esquema e depois era tudo desfeito. Há uma peça que vem e que trás outras por dentro. Era tudo desmembrado. Nós fazíamos milhares de desenhos, pecinha a pecinha,... e o espírito nunca foi estanque. Havia um grupo de pessoas que funcionavam.

JAAM – Não se escondia nada.

JAM – Ainda hoje nos reunimos, alguns, num almoço. Agora eu faço em Novembro. Tu em Janeiro... Foi uma empresa que marcou.

VA – Obrigado aos dois.

Anexo 6.10

ENTREVISTA A ANTÓNIO COSTA

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

António Costa: Chefe do Gabinete de Cronometristas e de Métodos.

Local: Na Bomba de Gasolina da BP, em Felgueiras.

Duração: 42’56”.

Momento: 28-10-08, pelas 12:00H.

Victor Almeida – Estou a fazer um doutoramento em design e a certa altura deparo-me com o caso do designer Daciano da Costa e a sua actividade na Metalúrgica da Longra. A relação do Daciano com a Longra torna-se paradigmática, ou seja, é exemplar na introdução do design na indústria através de um método de produção, das necessidades de estudar todas as variáveis ligadas ao produto até à apresentação final. O que a Longra estava habituada a fazer antes da sua chegada era dar resposta a encomendas formatadas pelo cliente. A partir da entrada do Daciano da Costa a Longra vai ter as suas linhas próprias que o cliente pode escolher de acordo com as suas necessidades.

Para começar esta conversa gostaria de saber um pouco da sua actividade na Longra, para depois falarmos de como se entendeu com o Daciano da Costa.

Sr. António Costa – A minha actividade na Longra começou em 1949. Fui para lá como aprendiz, tinha 14 anos. Não foi naquela fábrica, foi na “fábrica velha”. Trabalhávamos em sociedade com Sanitas e fazíamos tudo o que fosse para os hospitais: camas articuladas,... Era tudo feito de modo rudimentar. Naquele tempo seria avançado, mas vendo as coisas hoje, estava muito atrasado. Foi passado 2 ou 3 anos, em 1951, salvo erro, que começou a funcionar a “fábrica nova” e que aquilo evoluiu. Evoluiu com a construção dos Hospitais de Sta. Maria; S. João, do Porto, e depois veio a Guerra Colonial e foi preciso fazer beliches e aquelas coisas todas. A fábrica evoluiu bastante e a quantidade de pessoas também. Até que o material hospitalar deixou de ser tão rentável e inclinaram-se para o material de escritório. Foi quando apareceu o Sr. Daciano da Costa.

VA – Quem o traz para a Longra?

AC – Julgo que foi por intermédio da família Cortez Pinto. A primeira coisa que me recordo fazer, e as coisas evoluírem dessa maneira, foi a linha Cortez. Foi uma linha fora de série. Foi um sucesso. Além disso na Longra formou-se uma oficina-piloto onde eram estudados os protótipos,...

VA – O Sr. Costa trabalhava em que secção?

AC – Primeiro trabalhei como soldador e serralheiro. Em 1963 passei para o Gabinete de Cronometristas e de Métodos.

VA – Como é que esse Gabinete aparece? Foi o INII — o Instituto Nacional de Investigação Industrial?

AC – Sim. Veio para aqui o Sr. Eng. Ferreira de Almeida, do INII (antes de vir para aqui tinha estado na CUF) desenvolver a parte de produção com novos métodos e novas formas de ver o produto. Deram cursos de formação (em 2 ou 3 anos) a pessoas que necessitavam...

VA – Não eram os cursos da COPRAI?

AC – Não. Eram cursos escolares na Longra com professores diplomados, da escola. Alguns não tinham a 3ª ou a 4ª classes e fizeram-nas lá. Outros que tinham a 4ª fizeram mais 2 anos e outros conseguiram seguir para a escola industrial.

VA – O curso de cronometrista era tirado à parte? Como seleccionavam as pessoas? Como o escolheram a si?

AC – Não sei. É muito difícil saber porque éramos escolhidos. Há muitas razões. O curso durou para aí 3 anos e nem todos chegaram ao fim.

VA – O que faziam os cronometristas?

AC – Primeiro foi o treino do estudo do método. Treinar a actividade. Havia o treino de cavilhas. Um indivíduo cronometrava e outro trabalhava para ver qual era o corte no cronometro, e no final fazia-se a diferença até acertarmos aquilo. Era muito rigoroso.

VA – Como é que os operários aceitavam essas novas regras?

AC – Aceitavam bem porque aquela gente não era estúpida. Aceitavam porque viam as coisas a evoluir. Quando a linha Cortez foi lançada — foi feita uma apresentação na FIL — e depois aquilo entrou em produção. A produção começou a aumentar porque todos os Bancos e as companhias de Seguros queriam e foi nessa altura que começaram a aparecer os Métodos. Quando estes começam a entrar a sério, nas linhas, foi preciso simplificar muita coisa. Víamos uma secretaria e sabíamos que tinha uma estrutura, um tampo, os pés, as gavetas, o bloco, e tudo... e nós tínhamos de saber aquilo tudo desde os materiais em si — preparar os materiais certos e o seu aproveitamento (caso fosse necessário tirava-se 1 mm do painel para aproveitamento de chapa ou aproveitar em função da dimensão da chapa)—...

VA – Fazer um melhor aproveitamento do material de forma a que o desperdício seja cada vez menor.

AC – Aquilo não era feito ao acaso. Havia um estudo muito rigoroso das operações. Toda e qualquer operação estava discriminada. Desde a parte de marcenaria, a serralharia que era o corte e a quinaagem, a estamparia, a montagem, a pintura, tudo estava discriminado. O pessoal aceitava bem porque via resultados daquilo. Houve casos, como na secretaria Cortez em que tinha um tampo e este era encaixado numa estrutura metálica. O tampo levava laminado por cima, outros eram em madeira folheada em mogno (conforme o cliente pedia) e eram forrados em toda a volta. A saída começou a ser tanta que a marcenaria não dava para as encomendas, ou seja, não faziam tampos em quantidade suficiente.

VA – Isso suscitou um novo alargamento da fábrica?

AC – Não. A Longra habituou-se um bocado a — isto agora fora do contexto — improvisar um bocado e as pessoas eram obrigadas a puxar pela cabeça. Havia máquinas que já existiam, mas comprá-las demorava e era complicado para eles.

VA – No que toca o comprar o Estado não permitia a importação de máquinas. Pelo menos dificultava.

AC – Não. Havia fábricas, como a de Amarante, que já tinham essas máquinas. Na marcenaria fabricavam à volta de 20 tampos por dia. Os tampos levavam uma parte que era colada e sobreposta com

corticite por dentro, depois era prensado e aparado num serrote e, mais à frente, era cortadas as forras e com uma grulopa afagavam isso tudo. Para colarem utilizavam uns grampos e estavam ali um dia inteiro para secar um tampo para depois o acabar...

VA – Eram técnicas rudimentares...

AC – Sim. Era aquilo que se usava em qualquer lado. e aquilo não dava saída. Isto vem a propósito de um homem [nós nem sempre agradamos a todos] que era o Sr. Jaime Ribeiro, foi o chefe de produção, um apoiante acérrimo daquilo. Acontece que nessa parte da marcenaria havia que dar resposta àquilo e recorda-me que o Sr. Jaime disse: Vamos todos lá para baixo (para a marcenaria) e temos que dar uma volta àquilo, não pode continuar assim! e o que nós fizemos? Abrimos uma secção que dava apoio aos métodos. Ainda é vivo o Luís Pinheiro da secção. Ela fazia tudo o que fosse preciso, os escantilhões, e tudo o mais para que fosse mais rentável a produção. Ele lá engendrava aquilo tudo. Improvisámos um serrote que lá estava com uma barras diferentes para aquilo ter um estrado para correr. Compraram-se uns serrotes com pastilhas de diamante. Deu-se mais rotação ao disco para ser mais rápido e não deixar marca. Comprou-se uma máquina para cortar as meias esquadrias. O Pinheiro fez uma máquina improvisada com macacos hidráulicos com uns tubos rectangulares de 50x20 ou 30 e umas cabeças e umas entradas/saídas para um esquentador que estava na parede e a água passava por ali e aquecia os tubos. O tampo era metido certo e os macacos apertavam aquilo e a cola em vez de ser de marceneiro (cola branca) era uma mais rápida, a cola de prensa.

VA – Tinham o apoio técnico dos fornecedores de materiais.

AC – Sim. Víamos com eles o que melhor se ajustava a cada situação. Os tampos aquilo aquecia, estava um quarto de hora, tirava-se metia-se outro tampo.

VA – A Longra em termos locais/regionais era uma fábrica importantes.

AC – Não há dúvida em que dava gosto trabalhar. Pela pessoas, todos colaboravam. Não quer dizer que fosse a 100%. Havia 2 ou 3 no meio de 200 pessoas, de resto era uma família autêntica.

Mas em relação à produção, aquilo evoluiu de tal maneira que de 20 tampos por dia, passou-se na marcenaria a fazer cento e muitos. Quase de 12 em 12 minutos saía um tampo. As pessoas começaram a ver aquilo e a dizer que afinal tínhamos razão. e recordo-me um grande marceneiro que lá trabalhava, e que barafustava e eu dizia-lhe: ao Sr. Adelino vamos ter calma, vamos ver o que sai daqui. e ele mais tarde vem dizer-me que se tinha enganado. Convenceu-se. Estou a frisar esta parte porque havia muitas. A linha Prestígio, do Sr. Daciano Costa, as cadeiras eram curvadas numa máquina, metia-se um escantilhão nas pernas e aquilo era soldado e chegou a um ponto que aquilo evoluiu de tal maneira que funcionava já sem ser preciso empurrar. Trabalhava naturalmente.

VA – Trabalhava em série, como se queria.

AC – As pessoas estavam tão motivadas para aquilo que se não houvesse alguma coisa já diziam que “se houvesse isto e aquilo já fazíamos assim e assado”...

VA – Quem fazia o controle de qualidade?

AC – Era feita na secção. As coisas eram estudadas pelo Sr. Daciano Costa e depois era preciso ver as dimensões, ver tudo e, às vezes. Aperfeiçoar uma coisa ou outra. Na oficina-piloto fizeram um modelo com 2 milímetros e nós víamos que não era necessário tanto, bastava de 1,5 ou 1,6 milímetros. Fazíamos uma estrutura nova, e não sei que mais, aquilo era encaixado e víamos qual era a diferença

e ensaiava-se. A seguir o Sr. Daciano vinha, verificava e dava autorização para andar.

VA – Essa aprendizagem fazem-na todos juntos com o Daciano da Costa.

AC – Naquela altura tínhamos o apoio do Eng. Ferreira de Almeida. Era uma pessoa muito sabida mas que vinha só de mês a mês. Vinha uma semana mas só trabalhava da parte da tarde. Ficava em Vizela e se viesse vinha às 11H e trabalhava até às 2H e depois um bocado da parte da tarde. Orientava as coisas e lá seguia. Em relação ao Sr. Daciano Costa, pouco contacto que tive com ele, nós só entrávamos na oficina-piloto para dizer que o produto estava pronto e para se aprovar e por em fabrico.

VA – Nessa fase ele reunia convosco?

AC – Reunia. Ou reunia o Fernando Pinto da oficina-piloto. Nós pegávamos na peça e levámo-la para o Gabinete de Métodos e lá todos discutíamos e assentávamos como poderia ser. Depois passávamos para a Sala de Desenho e era tudo desenhado. Se hoje perguntar a um serralheiro qualquer como se mede com pequelis? Não sabe. Como se mede uma décima ou uma centésima no pequelis? Não sabem. Mas lá sabiam. Um milímetro numa chapa é uma coisa enorme. Lá trabalhava-se, às vezes a meio.

VA – O milímetro era grande demais.

AC – Tinha que ser feito assim. Trabalhava-se, também, em componentes que se iam fazendo e armazenando. O Sr. Sebastião Moreira fazia uns cálculos e determinava que de tanto a tanto se fizesse uma quantidade específica de tampos, ou de pés, etc. e depois se armazenassem. O Sr. Moreira fazia uns cálculos de saída do produto e via qual a frequência de saída.

VA – Há registos de que a Longra, neste período, tinha a melhor taxa de produtividade. Em termos de empresa, eram incentivados a produzir mais?

AC – Pagavam, não era um ordenado exagerado. Mas as pessoas sentiam-se bem. Começou por haver um prémio mas, como sabe, às vezes o trabalhador com o prémio começa a fugir um bocado. A perder-se na qualidade em favor da quantidade. Começou a fazer-se isso na estampagem e em mais situações que agora não me recordo.

O Gabinete de Métodos, no tempo do Eng. Ferreira de Almeida, chegámos a ter todas as secções, desde a pintura...

VA – Quantas pessoas trabalhavam no Gabinete de Métodos?

AC – Ultimamente [aquilo funcionou até 1974] trabalhava eu — passei a chefe — porque o anterior (o Ferreira de Almeida) passou a encarregado geral, o Sr. Jaime a Chefe de Produção e eu a responsável do Gabinete de Métodos. Eram mais dois que estavam a fazer a planificação e mais três cronometristas. Depois daquilo planificado e cronometrado nas secções, quer nos estofos, na serralharia ou na estampagem, começávamos então a elaborar um plano com a sequencia das operações. O Eng. Ferreira de Almeida inventou uma fichas, através de uns planix, mas tarde eram os planix que encaixavam uma fichas nas secções, conforme o tempo gasto com cada máquina, e... A planificação dava resultado. Sabia-se que aquilo se fazia, que se cumpria. Depois veio 1974 e começou a perder-se... Depois de 1974 o Sr. Daciano ainda veio a criar a linha Mitnova mais económica. Essa linha não teve a saída que se esperava. Isto porquê? É como quem está habituado a comer num restaurante de luxo e depois lhe pedem que vá ali aquela tasca comer qualquer coisa. Os clientes olhavam para aquilo e

aquilo era um bocado galvanizado, como se dizia na altura. Porquê? O tempo era de poupança e era necessário ir ao encontro de um mercado mais pobre. Agora não sei se aquilo foi criado por causa da política que existia na altura e que até 1976 era de indefinição “o que vai ser? À esquerda ou à direita!” e muitas pessoas parece-me que trabalhavam mais à esquerda porque lhes dava jeito. Mas aquilo era um fiasco. Depois ainda criou outras linhas e a coisa lá foi funcionando enquanto pôde. São as contingências do tempo.

Sabe que quando as empresas, quase todas, quando atingem mais de cinquenta ou sessenta anos começa a raiz a faltar-lhes...

VA – Está a dizer que houve um envelhecimento que merecia ter sido substituído?

AC – Era muita gente da parte burocrática. Em Lisboa era por demais! Foi pena aquilo ter evoluído daquela maneira porque as ideias do Daciano Costa — que incutiu na malta toda — o rigor da sala de desenho, os desenhos que acompanhavam a produção, tudo isso era feito com grande exigência.

Mas o mal da Longra foi o 25 de Abril, foi o Sr. Seixas ter saído e eles encostarem-se aos Godinhos. Eram pessoas que não tinham amor pela fábrica. Quase que não a conheciam. Porque quando era o tio (Fernando Seixas) e quando ele vinha cá tudo tinha de estar tudo alinhadinho nos riscos, tudo limpo cá fora, parecia que vinha o Presidente da República. Entre famílias houve opções que não correram bem.

Nós na Longra corríamos tudo desde os estofos até à pintura e sabíamos com tudo era feito. Não quer dizer que soubéssemos fazer mas sabíamos como era feito. A certa altura aquilo começa a tremer e começaram os plenários e, então, uns começaram a fugir para aqui, outros para acolá. Eu não vivia com plenários. Tinha família para cuidar. Lembro-me de, a certa altura o Deodato Martins dizer “se vocês saírem daqui para fora não têm problema nenhum!” e eu dizia “vai-te lixar, estás a falar de cor.” Só acreditei que tínhamos valor quando decidimos sair. Saiu um para o Campeão Português, outro para não sei que mais, e eu saí para a Sotubos, que era uma fábrica derivada daquilo. Fundada por um funcionário da Longra.

Trabalhei na Sotubos dois anos e depois fui para o calçado porque cheguei à conclusão que a nossa vida está em primeiro lugar. Fizemos coisas incríveis na Sotubos. O Sr. Pedro era muito meu amigo. Trabalhava de dia e de noite mas não passava dos 20 contos por mês. Via por vezes que os trabalhadores levavam 28 porque trabalhavam mais horas até à meia noite e eu com vinte ou vinte e dois contos, o chefe, e ainda tinha de vir a casa jantar. e então decidi ir para o calçado. Deram-me, na altura, mais 14 contos por mês.

Mas a Longra era um prestígio. Havia rigor, disciplina, embora esta hoje não fosse aceite. Isto pode não vir a propósito, mas de 34 anos que lá trabalhei só fui castigado meio dia. e porquê? Porque vinha de Salgueiros, lá de cima do alto, ao pé do cemitério, vínhamos a pé (eu e outro, quatro ou cinco) por aqui a baixo, palmilhávamos todos os dias cerca de 5 Km a pé para ir trabalhar. Com uma saca às costas com um tacho e um bocado de broa e nós antes do meio dia mandávamos aquecer e comíamos em cima de umas tábuas. Íamos nesse dia por aqui a baixo, éramos 3, e chegámos à entrada da fábrica [eles tinham um relvado) e como tínhamos que dar a volta à fábrica para entrar e aquilo estava a fechar (fechava 5 minutos antes) e nós saltámos (eram quase 2 metros). O Sr. Júlio Martins viu-nos e aplicou-nos um castigo: arrancar as ervas que estavam no meio do relvado até ao meio dia. Tivemos que nos sujeitar aquela humilhação.

VA – Para acabar esta conversa da sua relação com Daciano da Costa o que destaca?

AC – A minha relação com o Daciano não foi directa. Trabalhava com a oficina-piloto.

VA – Trabalhou com o Sr. Carlos Costa?

AC – O Carlos Costa primeiro foi desenhador ali e depois foi desenhador em Lisboa. Tenho a impressão que antes de se criar o Gabinete de Métodos o Carlos Costa já tinha ido para Lisboa. Tudo isso evoluiu de maneira fantástica que ainda hoje as pessoas recordam.

VA – Há mais alguma coisa que queira referir?

AC – Vim-me embora porque aquilo era só engenheiros. Vinham, andavam meio ano, iam e vinham outros. Não tinha pés nem cabeça. Depois havia aqueles indivíduos que se encostavam a eles e julgavam que aquilo era verdade. Não se importavam com as pessoas certas. e tudo somado contribuiu para me ir embora. Vim-me embora sem indemnização.

VA – Obrigado.

Anexo 6.11

ENTREVISTA A DOMINGOS TEIXEIRA

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

Domingos Teixeira: Chefe da Secção de Cunhos, Cortantes e Ferramentas.

Local: Felgueiras, em casa do entrevistado.

Duração: 58’.

Momento: 27-10-08, pelas 15:30H.

Victor Almeida - Estou a estudar o design português. Às páginas tantas o estudo depara-se com a actividade de Daciano da Costa na Metalúrgica da Longra. Podemos dizer que é um dos primeiros encontros do design com o sector industrial. &se encontro traduzia-se no desenvolvimento de um processo de organização da produção, com a ideia, os desenhos, a oficina-piloto, a sala de desenho e no fim resultava num objecto para comercialização. A Longra parece ser pioneira na utilização deste processo, ainda para mais, integrando nele um designer português. Gostava que ao longo desta conversa pudéssemos falar da actividade de Daciano Costa. Começo por lhe perguntar como chega à Longra o Daciano da Costa?

Sr. Domingos Teixeira - Isso foram as entidades superiores da Longra. e em Lisboa. Como ele era de lá...

VA –O que fazia o Sr. Domingos na Longra?

DT –Trabalhava nas ferramentas, em cunhos e cortantes. Para cortar a chapa que era estampada ou quinada, torcida, etc. conforme a finalidade. Tinha que ser estudada como o Sr. Daciano Costa fazia. Vinha um esboço para cima, em papel vegetal, a dar uma ideia em perspectiva [para não armar confusão a ninguém vinha a perspectiva da coisa] e a partir daí. Só a dar a ideia. Na oficina-piloto começavam a construir as peças e a ver a melhor maneira de construir aquilo e eu começava a olhar para aquilo e como era preciso fazer ferramentas para aquela coisa ia pensando ... Ainda me lembro que quando foi a secretaria Cortez [tinha umas linhas de categoria com duas colunas triangulares] e como haveria de ser feito? e o chefe-geral que era o Sr. Jaime dizia “vai pensando na maneira de fazer a ferramenta” apesar de o esboço não dizer quase nada. Na “piloto” começavam logo a fazer as peças.

VA – O desenho era radical para vocês. Era novo.

DT – Obrigava-nos a interpretar o desenho. Isso no que toca o desenho industrial. Mas começávamos pelo esboço e só depois é que vinham as medidas. Mas aquilo, a começar pelo esboço que vinha para dar uma ideia do que ele queria, ele é que media as alturas e as larguras ... Eu, naquela fase, só via o visual verdadeiramente. e ia pensando nisso. Na “piloto” começavam a fazer algumas peças. Faziam-no à mão do tipo artesanal.

VA – O Sr. na fábrica tinha já uma posição privilegiada. Podia circular e ir vendo o que fazia, inclusivamente na oficina-piloto.

DT – Já era o responsável da secção e tinha o curso da escola industrial. Mas o que acontecia era que fazíamos as peças e o Sr. Daciano Costa vinha apreciar, ver se estava bem e, se fosse caso disso, pedia que se alterasse isto e aquilo. Às vezes não lhe agradava a coisa apesar de ter sido feita por ele.

VA – Com que regularidade vinha cá?

Sr. Domingos Teixeira -Não posso precisar. Quem sabe bem é o Sr. Goes que lidava mais de perto com ele.

VA – O Sr. recebia ordens de quem?

DT –Da produção geral.

VA – Quem era o chefe?

DT –O Sr. Jaime Ribeiro. Quando o protótipo estava completamente desenhado fazia-se o desenho para a construção. Para ser produzido em série.

VA – Entretanto o Daciano já cá tinha estado para fazer testes.

DT –Várias vezes. A ver se está alto ou baixo. O que ouvi dizer-lhe foi a escolha da cor ter influência no ambiente. Mais tarde cheguei a almoçar na Av. Duque de Loulé, ao pé do Hotel Embaixador, havia um restaurante do tipo *self service*, o “Noite e Dia”, que tinha lá as nossas cadeiras Prestígio, e no balcão lembro-me dele a dizer que um móvel estava bem desenhado quando o ambiente da sala nos atraía para lá. Mas num restaurante as cadeiras não podiam ser muitos cómodas porque interessavam que déssemos o lugar a outros. Ele jogava com isso tudo.

Quando chegava a altura de na sala de desenho desenharem as peças eu pedia que me dessem uma para fazer. e aí também havia alterações desde que não estragasse o que o Sr. Daciano queria, sobretudo o visual. Muitas das vezes queriam coisas que não era possíveis fazer nas secções. Não pode quinar desta maneira, ou isto e aquilo. e tentávamos alterar de modo a fazer as coisas maquinadas, automatizadas.

VA – Como era o Daciano como pessoa? Chegou a lidar com ele na oficina?

DT –Era fantástico. Sempre bem disposto.

VA – O Daciano era muito novo (1930-2005). Teria 30 anos quando começou a trabalhar aqui.

DT –Era muito jovem, Eu também mito novo assumi responsabilidades na Longra. Antes de ir para a tropa ... parece-me que a Cortez é dessa época ...

VA – A linha Cortez saiu em 1962/1963.

DT –Então é isso. Não foi antes foi depois. Eu vim da tropa em 1958. Antes de ir para a tropa fiquei a chefiar a secção porque o mestre foi-se embora e fiquei lá interinamente.

VA – Como era a secção de cunhos e cortantes?

DT –Tinha **um** forno para temperar. Os cunhos e cortantes têm que ser em material resistente, aquilo não é para enformar papel ou cartão. Era chapa de aço macio. Os materiais eram especiais e para isso havia as firmas promotoras de aços (Mablack, Universal). Nos catálogos vinha a temperatura em que devia ser trabalhado e em que tipo de banho era arrefecido e a têmpera era revenida a tantos graus ... e nós tínhamos que regular o forno para essas temperaturas.

VA – Os catálogos eram úteis?

DT – Não era preciso nenhuma formação porque nos catálogos vinha toda a informação necessária. Voltando às peças, por vezes não era possível fazer as peças que nos chegavam da oficina-piloto. Ou, embora fosse possível, era necessário facilitar para que não fosse tão caro fazer a ferramenta.

Victor Almeida -A ferramenta durava pouco tempo. Tinham que ser constantemente renovadas.

DT – Não, duravam muito tempo. Só se houvesse um acidente. Umas vezes por deficiência de fabrico, outras por má utilização da ferramenta na máquina, no balancé, outras vezes por aselhice do operador (às vezes cortava dedos, chegava a acontecer), ...

VA – Falou-me de operador. Dentro da fábrica

havia um sistema social. O Sr. Domingos já estaria perto do topo desse sistema.

DT – Eu era encarregado de secção. Daí para cima havia o encarregado geral. Este tinha os colaboradores directos. Ligava muito com os encarregados das oficinas. Também ligava com a Sala de Desenho e com clientes que às vezes vinha. Abaixo eram os executantes.

VA – Os aprendizes.

DT – Exactamente. Abaixo do encarregado havia o sub-chefe, o imediato, e depois havia os serralheiros de ia, de 2^a e de 3^a, aprendizes e praticantes e essa coisa toda. Cada um tinha as suas características. Mais tarde quando saí da Longra andei à procura desses antigos colegas para trabalharem comigo porque queria um que fizesse os escantilhões para a indústria do calçado (neste momento estou a trabalhar numa empresa que faz moldes de injectar as solas), outro que não trabalhasse em força porque o que queria era que fosse minucioso levasse o tempo que levasse. O que interessava é que ficasse bem. Escolho o trabalhador conforme as suas características.

Victor Almeida -Antes de chegar o Daciano vocês estavam muito orientados para a metalurgia. Quando ele chega introduz novos materiais casando uns com os outros. Como lidam vocês com isso?

DT – Não foi só materiais, também ferramentas. A malta tem muito medo de perder o posto de trabalho por causa da automatização da produção. Ainda hoje acontece. Outras vezes é a falta de formação verdadeira. Agora é difícil mas naquele tempo era muito mais. Eu tenho rapazes novos para não virem com vícios.

VA – No entanto quando o Daciano chega a Longa estava já em reestruturação. Chega o Dr. Fernando Seixas ...

DT – Genro do Dr. Cortez Pinto.

VA – e há uma alteração grande nos modos de estar na fábrica. Como recebem isso?

DT – Quando vinha uma máquina nova... falemos antes de ferramentas: quando vinha uma máquina de furar, daquelas portáteis, ou uma rebarbadeira, quem estivesse a trabalhar com aquilo ficava, mas quando vinha uma nova, o vendedor com um carro a fazer uma demonstração, a malta toda a dizer “não presta!” e primeiro que se convencessem do contrário, sobretudo aqueles mais tacanhos (e na altura havia alguns), mas passado algum tempo já não queriam trabalhar com outra coisa. Era só com aquilo. Como aquilo estava sempre a evoluir passado algum tempo acontecia com outra peça ou máquina e voltava-se ao mesmo. Com os materiais era a mesma coisa. Tinha de se trabalhar de

acordo com as instruções dos novos materiais, da origem das máquinas porque quem as faz sabe para que são feitas.

Victor Almeida -Antes do Daciano entrar (e mesmo depois) vocês copiavam algumas coisas. O mercado exigia. e não falo só das camas... -

DT –Quando vim para a Longra no dia 8 de Agosto de 1951 e comecei a trabalhar às 18 horas da noite.

VA – Trabalhavam por turnos?

DT –Não. Revezavam-se. Entrei às 18 horas e trabalhei nesse dia até à meia noite.

VA – Entrou com que competências?

DT –Entreí como aprendiz e tinha 16 anos. Já tinha trabalhado numa garagem de automóveis. Quando acabei a escola primária aos 11 anos fui logo trabalhar para a garagem. Tinha 16 e aquilo faliu.

VA – Entrar na Longra não deveria ser fácil.

DT –Não. Era preciso muitas cunhas. Já nesse tempo.

VA – Trabalhar na Longa era especial.

DT –Era uma categoria.

VA – Ganhavam bem ...

DT –Não ponha a questão assim. Naquela altura eram tempos muito difíceis. Fui ganhar 9,60 escudos por dia. e não ganhava para comer. Os meus pais ainda me davam algum.

VA – **Em** relação a outros empregos esses 9,60 representavam o quê?

DT –Era pouco. Mas o que interessava era ter um trabalho.

VA – Quando chega a encarregado da secção as coisas tomam-se diferentes.

DT –Sim. Eu na Longra fui sempre um privilegiado. Isso ainda acontece no meu trabalho. Há um que tem, suponhamos 35 anos, mas não progrediu e tem de ganhar menos. Tudo acima da tabela. Na Longra passava-se o mesmo. Entrei em 1951, nessa data, porque estava-se a acabar uma encomenda de cadeiras para o Teatro Monumental na Praça do Saldanha, em Lisboa. Foi inaugurado pelo João Villaret.

VA – Mais tarde fizeram para o Teatro Villaret, do Raul Solnado.

DT –Mas isso foi mais tarde. e como estava a dizer quando entrei em 51 foi para limar as molduras que levava no topo da coxia. Umas molduras metálicas com um banho de dourar para por nas ilhargas.

DT –Quando entrei para ali o pavimento era em terra. Sou desse tempo ainda. Então à sexta-feira ou ao Sábado tínhamos que fazer a limpeza da fábrica. Levantava-se um pó que ficava tudo entupido. Até que aparecem as leis que regulamentam a higiene e segurança no trabalho - cheguei a frequentar um curso de higiene e manutenção do trabalho...

VA – O que me diz leva-me a concluir que o Estado Novo testava na Longra algumas das suas ideias.

DT –A rapaziada nova gostava de trabalhar na Longra. Até as moças gostavam mais de quem trabalhasse lá. Era uma das melhores e mais bem organizadas que havia por aí. Tudo programado. Fazia-se

a relação de materiais que se gastava, isso não era das minhas atribuições (chegou a ser mais tarde, antes de sair), e mandava-se a lista para a secção de aprovisionamentos para pedir materiais fora e pedir cotações em função das quantidades de isto e daquilo e para pedir preços ... Era uma coisa a sério.

VA – Estive no local com o Sr. Deodato Martins e vi o local onde guardavam os tecidos...

DT – Nós chamávamos o Unhão porque havia a Freguesia de Rande e a Freguesia da Pedreira e aquela parte pertencia à Freguesia de Unhão. A fábrica pertencia a três freguesias.

VA – Como é que vocês falavam da fábrica. Uma fábrica que vem dos anos 20 e que cresce de prestígio com muitas visitas de pessoas ligadas ao Estado, à indústria e à sociedade. A fábrica tinha exposições em Lisboa, vinha nas revistas ...

DT – Vinham os Secretários da Indústria com os amigos, com o Dr. Cortez Pmtó que fazia parte da Direcção da AIP, na Junqueira. Fui lá frequentar um Curso de Conservação Preventiva na COPRAI (foi quando vim novamente para aqui, para a manutenção das instalações).

VA – Ele vinha cá?

DT – O Dr. Cortez Pinto? Vinha cá muitas vezes e algumas delas em festas que nós organizávamos. Fazíamos teatro e fados (o Sr. Goes tinha muito jeito para isso). Lembro-me do avô do Deodato, que era sócio, embora os outros fossem maioritários, o Sr. Martins ser o chefe da oficina-piloto. Tinha uma paixão por aquilo que até em certa altura houve uma reunião de encarregados de secção e ele dizer “então ninguém me disse nada a mim!” Numa reunião com os responsáveis o Dr. Cortez Pinto disse que queria que estimassem o Sr. Américo Martins.

VA – Como é que uma fábrica tão bem implantada começa a morrer? Sabemos que o Sr. saiu em 1966 e regressa em 1971 e a Longra nessa altura está no seu auge.

DT – Lá está. Era preciso ter a conservação preventiva. Quer dizer cada máquina tinha o seu processo, a sua história. Havia que evitar as avarias e para isso registávamos todo o processo de actividade da máquina. Era preciso prever as avarias e quando estas acontecessem estarmos preparados. Porque se a máquina parasse de repente estragava a cadeia de produção. Dava cabo da programação. Quando voltei foi para isso. Cada máquina tinha a sua história, as peças que deviam ser disponibilizadas para ela, qual a periodicidade das revisões, quem eram os fornecedores dessas coisas todas e lá ia registando tudo. Faziam-se uns mapas para o indivíduo da lubrificação com as indicações dos pontos a lubrificar. Uns de tanto em tanto tempo, outros também, etc. O 25 de Abril mexeu com tudo. Aqui na Longra não havia engenheiros. O único que havia era o tio do Deodato, o

João Martins que estava na administração em Lisboa. Nós aqui não tínhamos ninguém. Quando vim de Guimarães (1971) venho encontrar muitos engenheiros. Conheci lá vários e aquele que mais me agradou foi o que me deu mais dores de cabeça. O Eng. Pinho de Campos. Ele era brasileiro e veio para Portugal como torneiro mecânico trabalhar na CUF. Foi para Inglaterra tirar um curso de engenharia mecânica e de económicas e financeiras, disse-me o Deodato. Era engenheiro mecânico e economista. Mas foi dos tais que aqui na Longra quando foi a linha Prestígio, fez-se uma soldadura por pontos e ele vestia a bata e ia para ali dar cabo da cabeça. Era um prático com muita teoria, e estudioso e exigente. Chegou a dizer-me, ainda quando trabalhava na oficina em Guimarães, que eu tinha que dar o litro.

das cadeiras. Depois comecei a mudar de secção em secção até chegar a um ponto em que estacionei. Mais tarde voltei. Depois disso saí e quando voltei já não foi para a mesma função. Foi para chefe da manutenção.

VA – Saiu para a tropa?

DT – Não. Foi em 1971. Estive em Guimarães, numa oficina de carros, e pediram-me para voltar. Os meus professores da escola industrial enquanto não me levaram daqui para fora não descansaram. e eu lá fui. e passados 5 anos voltei. Saí em 1966 e regressei em 1971 para a manutenção das instalações e dos equipamentos fabris. Era chefe dos electricistas, dos bolhas, dos pedreiros, etc. Era a manutenção da fábrica. Quando acontece eu vir da tropa e entrar nessa função do Sr. Daciano da Costa aí a coisa era mais exigente porque se tinha que obedecer aquelas normas. Antes fazíamos camas de exames para os consultórios médicos e aquilo não tinha que saber. Pegava-se nas pontas, dois paralelos e quatro pernas, uma coisa para levantar e descer, um banco de elevação (bancos tripés) e não tinha que saber aquilo. Mais tarde com o Sr. Daciano Costa a coisa complicou-se. Complicou-se no bom sentido. Era desenvolver a coisa, dar estilo ...

VA – Nem toda a gente entendeu assim.

DT – Não. Não houve problemas. Os patrões estavam interessados nele e quando os chefes decidem contratar o Sr. Daciano Costa todos tinham de puxar pelo mesmo lado. Todos colaboravam.

VA – Pessoalmente o que o desafiava mais naquele trabalho?

DT – Primeiro era idealizar a ferramenta na parte que me dizia respeito. Como é que havia de fazer. Tão difícil mas dava-me gozo. Chegou a acontecer que fazer um cortante não custava nada mas para estimular os outros provocava novas ideias. Por exemplo dizia que era preciso fazer este cortante desta maneira mas que se chegassem a outras formas de fazer para fazerem que depois discutíamos. Isso para responsabilizá-los e dar-lhes o gosto. Sentíamos-nos valorizados se nos dessem importância.

VA – Com o Daciano acontecia isso?

DT – Não sei. Estou a falar do meu pessoal. Oh Sr. Domingos, isto é assim! Não vê outra forma de fazer melhor? Sim tenho aqui esta coisa. Às vezes eram disparates. Mas os disparates avivam outras ideias melhores do que aquelas que tinha dito primeiro.

VA – Não tinham um espírito fechado. Há profissões onde só o mestre é que detém o conhecimento, como os vidreiros.

DT – Não. Mas eu não era assim. Estava feita a peça e mostravam. Depois dizia-lhes para mostrar ao Sr. Jaime para que eles fossem responsabilizados. e também para que o meu chefe soubesse quem fez porque quando chegasse a altura de lhe fazer uma proposta para ganhar mais ele saber quem fez aquilo. Com o Sr. Daciano da Costa quem sabe melhor disso é o Sr. Goes. Ou o Sr. Fernando Pinto.

VA – Durante esses anos sessenta, disse-me que esteve na Longra até 1966, a par das linhas desenhadas por Daciano Costa iam fazendo uma cópias.

DT – As camas de hospitais, os armários e os beliches da tropa. Aquilo era só corte e prega, tudo em força. Em 1961, quando começa a guerra colonial, chegámos a ficar meios malucos, sem dormir. Eu e um colega meu. Foi o nosso início de chefiar a secção. e então o Sr. Martins, o pai do Sr. Júlio Martins e avô do Deodato, dizia “olhem lá, estão soldados em Angola a dormir no chão”. Mesmo para fazer

as punções nas cantoneiras não eram brocas, era tudo à mão. Trabalho duro mas sem técnica nenhuma. Mas tarde, os desenhos do Sr. Daciano da Costa vêm ajudar a desenvolver a produção.

VA – e tudo programado.

DT –O que um não fizesse o outro tinha que encaixar e fazer a seguir.

Victor Almeida - Como eram as instalações da fábrica nessa altura? Tinham tudo lá dentro?

DT –Tinham tudo mas as máquinas eram obsoletas.

VA – Mas havia outro tipo de equipamentos sociais, como refeitórios, uma escola, campo de jogos, etc.. Começou a haver muitos plenários e já escasseava o trabalho. Já havia dificuldades nos pagamentos.

VA – Entretanto os donos são outros.

DT –No meu tempo não (estive na Longra até 1981). Mantinha-se a família Godinho. Houve algumas agruras. O Sr. Júlio Martins, pai do Deodato foi-se embora. O Eng. Pinho de Campos também. Quando se começaram a fazer greves a sério, por não recebermos, dei à sola, saí. Era para ir para o mesmo sítio onde tinha estado em Guimarães, o Pinho de Campo convidou-me (ele também regressou) mas como a minha mulher é de Lousada, fui para outra fábrica concorrente da Metalúrgica e que é a FAMO. Depois apareceram os meus sócios a puxar-me para aqui para montarmos uma firma. Na Longra cheguei ao ponto de dedicar-me demais a ela. Eu julgava que aquilo era meu sem ser nada. Agora ninguém fala nem bem nem mal. Naquele tempo eu afinava se ouvia dizer mal da Longra.

VA – Não tenho mais nenhuma questão a colocar-lhe. Gostava de saber se tem mais alguma coisa a acrescentar ao que já disse.

DT –Espero que a minha colaboração sirva para alguma coisa. Como vê é muito

rudimentar, muito singela. A Longra foi uma escola. Como hei-de dizer. O Carvalho de Almeida veio com o Eng. Ferreira de Almeida para cá (trabalhavam no Barreira) e foi para encarregado geral para o lugar do Sr. Jaime e veio ensinar as cronometragens, os métodos e tempos (isto ainda antes de ser encarregado geral). Medir tempos e simplificar métodos de trabalho. Mais tarde foi dos primeiros a sair, foi para Paços de Ferreira. Lembro-me dele dizer que a malta da Longra não tem medo do trabalho. Isto está mau mas eles não têm medo. Este Carvalho de Almeida também aprendeu muito com o Eng. Pinho de Campos. Como eu.

VA – Obrigado.

Anexo 6.12

ENTREVISTA A FERNANDO PINTO

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

Fernando Pinto: Chefe da Oficina-Piloto.

Local: Felgueiras, em casa do entrevistado.

Duração: 66’55”

Momento: 27-10-08, pelas 18:00H.

Victor Almeida – Estou a estudar o design português e a forma como ele entra na indústria portuguesa. Por aquilo que estudei e por aquilo que fui ouvindo a Longra é um caso exemplar do aparecimento do design num contexto industrial. Nomeadamente com o designer Daciano da Costa.

Sr. Fernando Pinto – Antes o que nós fazíamos ali eram as camas para os hospitais, os economizadores de álcool, e coisas assim. Quando fui para a Metalúrgica da Longra, em 1943, aquilo era um barracão todo velho, onde ainda está uma carvalha. Tinha 13 anos. Era um barracão de madeira todo a cair. Era a Fábrica de Móveis de Ferro. Era o nome daquilo.

VA – Era do Sr. Américo Martins e irmão.

FP – Quando fui para lá aquilo já só era do Sr. Américo Martins. Passado algum tempo fizeram sociedade e começámos a fazer móveis hospitalares para os Laboratórios Sanitas. O Sr. Cortez Pinto era dono e o Sr. Fernando Seixas era genro. [Mostra uma fotografia com Cortez Pinto, Américo Martins e outras pessoas] A partir daí é que a Longra começou a crescer. Porque depois o Américo Martins tinha um terreno mais cá em cima a seguir à tal fábrica de ferro e fez ali a fábrica. Uma fábrica pequenina. Hoje está lá uma casa que pertencia à filha do Sr. Américo Martins. e depois houve necessidade de crescer e viemos para aqui (está a seguir uma fotografia). Na ocasião só fizemos um pavilhão e só depois é que nasceram estes pavilhões todos. Isso em 1950 e tal. Em 1960 ou 61 que o Daciano da Costa entrou para a Longra.

VA – Lembra-se de quem o levou para a Longra?

FP – Foi por intermédio do Sr. Seixas. Apareceu na Longra e resolveram abrir uma linha de escritório. Antes não havia. Havia uma secretárias... O Sr. Daciano desenha a linha Cortez e ela torna-se um sucesso enorme: 60400 de 1962 a 1983 só em secretárias. Mas nós fabricávamos mais coisas: armários, outras linhas,... e aquilo começou a crescer e a crescer...

VA – Como se relacionava o Daciano convosco?

FP – Quando as linhas eram autorizadas em Lisboa vinham de lá os desenhos, iam para a sala de desenho e depois iam para a oficina-piloto, onde eu estava, e era desenvolvido o modelo. A maior parte das vezes era preciso fazer outro, mas nunca se alagava, encostava-se para o lado e fazia-se outro.

VA – Ele vinha cá?

FP – Marcava os dias. Ele e o Sr. Carlos Costa. O Carlos Costa era o desenhador. Quando veio para a Longra veio como electricista. Foi criado numa instituição de crianças que eram bem abandonadas.

Era baixinho mas era muito fino.

VA – Como se desenvolvia o trabalho na oficina-piloto? Só trabalhavam nas coisas do Daciano?

FP –Era quase só para o Daciano. Ele mandava as coisas e eu, dentro daquilo que sabia, apresentava outras coisas. Houve aí um período em que o José Godinho não pagava e o Daciano andou um bocado afastado da Longra. Depois o José Godinho queria que ele fizesse o que ele queria mas o José Godinho não sabia nada, sabia era beber bem, era um pintas... Depois foram buscá-lo outra vez e então fez mais 2 linhas. Mas não tiveram grande sucesso. As que tiveram mais sucesso foram esta (a Dfi) e a Cortez. Então a Cortez queríamos entregar e não podíamos. Entregávamos a meio ano.

VA – Mas o Daciano não fez só linhas de escritório. Fez poltronas de cinemas e auditórios. Fez interiores, etc.

FP –Fez o Castil. Hoje está lá um Banco. O primeiro a ser feito lá foi o Monumental. Tinha 21 anos quando fui para Lisboa. Tinha 3000 e tal lugares.

VA – O Sr. Fernando fazia o quê?

FP –A montagem. No Monumental chegámos a andar 10 homens daqui e o sobrevivente sou eu. Engenheiros e tudo já morreram. O Carlos Costa foi agora o último a ir. Era uma pessoa que estava muito ligada ao Sr. Daciano. Era empregado da Longra mas fazia-lhe muitos favores. Ele lá lhe pagava não sei como. e então essas cadeiras foram para o Monumental, para a Gulbenkian, para o Maria Matos e o Vox — que não sei se ainda existe...

VA – Não.

FP –... o do Raul Solnado que era o Villaret, fizemos um igual em Bragança, na Torralta e outro na Madeira.

VA – No Park Hotel.

FP –Sim apesar da cor ser diferente.

VA – Isso ocupava imenso a Longra?

FP –Fazíamos também móveis para escolas. Cadeiras e mesas de alunos. Numa ocasião fizemos 9000.

VA – Mas nisso o Daciano não intervinha? Nem nos bancos que fizeram para a CP?

FP –Não. Fizemos os bancos do “foguet” tenho a impressão.

VA – Esses desenhos vinham de onde?

FP –Eram feitos na sala de desenho pelo Goes, os irmãos Matos e havia outro. Qualquer coisa que fosse preciso fazer para fora nós é que fazíamos na sala de desenho, fosse aqui ou em Lisboa. Houve uma ocasião quando o Daciano andava afastado da Longra, então o que é que eu fiz, fiz uma linha. Depois o José Godinho pôs-lhe um nome, era a LP (Longra Pinto). Quando fiz as secretarias, o armário e as mesas de telefone, e tal, o Daciano foi quando fez a fusão com o patrão e então veio à oficina-piloto (num período em que nem recebíamos nem nada, não havia dinheiro para comprar as coisas) e eu “olhe fiz isto assim e assim”. e ele “está bem”. O Miguel da Silva que era o Chefe de Vendas de Lisboa veio lá e disse assim ao José Godinho “eu compro o fabrico disto e negocio”. Aquilo naquela ocasião saía barato, cerca de 3 contos, mas faltava o armário. e o Sr. Daciano pergunta-me pelo armário. Eu digo-lhe que ainda não tinha feito. Ele diz-me “agora vais fazer tu também o armário”. Da

Cortez fez o armário. Foi depois disto que o Daciano fez mais duas linhas de escritório.

[...] O Daciano nos móveis trabalhava com a Sousa Braga e havia outra... (ou era a Olaio ou a Campos). Em Lisboa e no Funchal os móveis de madeira era tudo [Ângelo] Sousa Braga. [Continua a desfolhar o catálogo da exposição de Daciano da Costa à procura da linha Logos.]

VA – Vocês faziam cá os protótipos? Fizeram até ao fim da Longra?

FP – Sim. Eu trabalhei lá até 93. Estive 50 anos. A minha esposa adoeceu e o patrão era outro. Não se recebia. Às vezes tinha que fazer uma montagem e o Eng. Pedia-me para por do meu dinheiro. Depois era uma chatice para o receber. [Continua a desfolhar o catálogo.] A linha Metropolis tinha uns caixotes, mas era muito cara. Era tudo em raiz de nogueira. A raiz de nogueira só vem aos bocadinhos e primeiro que se acertassem aquilo ficava caríssimo. Está aqui a Logos. Era semelhante à Cortez mas havia qualquer coisa que a tornava diferente. Que desse feitio. Estes puxadores eram feitos na fábrica. Os puxadores poder-se-ia lá fora comprar mas o Daciano exigiu que se fizessem estes na fábrica. Quando era muita quantidade pedia-se a outro mas não podia fazer para mais lado nenhum.

VA – Para si que assiste à chegada e partida e novamente chegada do Daciano o que se alterou na fábrica com a entrada do designer? Achavam que a entrada dele tinha servido para quê?

FP – Toda a gente fazia. Continuaram a aparecer linhas parecidas com a Cortez, com a Dfi, A Adico, a Imo e a Famo começaram ali a copiar e faziam aquilo muito mais barato.

VA – Numa fábrica tão grande o que se alterou com a chegada do Daciano?

FP – A fábrica cresceu 2 ou 3 vezes mais. Alterou-se a estética e o modo de produzir. Antes aquilo era como nos ferreiros. Houve que comprar máquinas e meter mais pessoal. Com a entrada em Lisboa de um engenheiro a fábrica começou a organizar-se de outra maneira. Cronometragem, os desenhos feitos de outra maneira, onde cada coisa eram um caso. Vinha tudo especificado. Por exemplo numa secretaria todas as peças eram discriminadas no desenho de forma separada.

VA – Vocês sentiam-se com competência para ler os desenhos?

FP – Fomos obrigados a isso. Tivemos uma escola lá com professores e engenheiros a dar aulas. Depois diziam-nos para desmontar uma peça e desenhá-la. Como começa? Com parafusos deste e daquele tipo, a entra aqui e ali, etc....

VA – Como recebiam essa formação?

FP – A gente não estava habituada àquilo e custou um bocado. Mas lá conseguimos. Fomos obrigados a acelerar. [Começou a falar sobre o percurso de declínio da fábrica, dos conflitos internos na administração, dos interesses particulares, etc.]... Se não fosse o Daciano a fábrica nunca chegaria onde chegou. Já viu as instalações? Aquilo é muito grande. Se o Daciano fosse vivo e aquilo pertencesse ao Cortez Pinto (ao Seixas principalmente) a Longra continuava hoje a ser uma escola.

VA – Chegou a sair do país para ir a alguma feira ou outro evento desse tipo?

FP – Fui uma vez a Milão.

VA – Como Daciano?

FP – Não. Com o José Godinho.

VA – Quando foi isso e o que lá foi fazer?

FP – Foi mais ou menos em 1980. Fui ver móveis, talvez copiar... e copiei não é?! Até devo ter

aqui... [Tira um saco com documentação variada].

VA – Para a feiras internacionais onde Portugal estava representado e o Daciano tinha feito o projecto vocês chegaram a produzir vários objectos. Feira de Osaka, etc....

FP – Sim mas era pouca coisa. No Aeroporto de Lisboa e no do Porto há muito trabalho feito na Longra. Fizemos o tecto falso do Casino Park Hotel, na Madeira. É logo na parte da entrada. Olha-se para cima e lá está... São à volta de 7000 m² de tectos falsos. Montámos aquilo no ano em caiu o tal avião ao mar. Ao mesmo tempo que se estava a montar aquilo fui à Guiné montar o auditório do 3º Congresso Nacional da Guiné.

VA – Como se relacionava o Daciano com os outros operários, para além dos da oficina-piloto?

FP – Ficavam contentes quando o Daciano visitava as secções. Era importante para ele verificar como o fabrico se fazia. Acompanhar o processo.

VA – Ele dizia que a Longra tinha sido uma escola para ele.

FP – O modelo era afinado por ele e quando podia seguir para as oficinas fazia uma grande quantidade. Ia para o Domingos (Teixeira) para fazer os cunhos e as peças...

VA – Quem testava os modelos?

FP – Nós e ele.

VA – Estava disponível para aceitar outras ideias?

FP – Estava. Por exemplo (vai buscar um exemplo) quando foi esta secretaria ele, parecia que já estava habituado, dizia “então agora o que é que tem aí?” Eu lá ia buscar atrás da cortina (tinha um cortinado onde atrás colocava os desenhos). A secretaria tinha este tubo e houve necessidade de alterar a ligação do tubo ao tampo. A sugestão do Daciano dava imenso trabalho, metia frezadeira e tudo o mais. Sugerir então que se fizessem dois pernos para ligar directamente à mesa. e disse-lho. “Isto é capaz de não dar a estética que o Sr. Quer, mas como dá muito trabalho rasgar e meter aqui e ali...” e depois disse-me então faz como estás a sugerir.

De vez em quando aceitava. Outras vezes porque lhe retirava a estética dizia que não podia ser.

VA – Na oficina-piloto quem lá estava?

FP – Éramos três. Se tivéssemos muito que fazer pedia auxílio.

VA – Se não houvesse que fazer eram vocês que iam para outro sítio?

FP – Não. Tínhamos sempre que fazer. Quando havia essas montagens grandes eu é que ia para fora. Eu é que controlava a montagem no exterior. Uma ocasião na Madeira, o Daciano gostava muito de cozinhar,...

VA – A filha disse-me que quando ele ficou doente alguém de vocês levou um bolo.

FP – Foi um pudim e fui eu que levei. Fez à dias 5 anos. Ele quando cá vinha levava sempre um pudim de laranja. Mandou fazer na secção de estofos uma saca e pergamoide com uma alça de forma a caber a forma. Trazia da pensão, botava a saca ao ombro e lá ia ele. Mas ele já estava muito doente. Quando morreu o Carlos Costa telefonou para aqui e eu fiquei um bocado chateado. Pelo Natal, faz agora 1 ano, — eu estava muito em contacto com o Carlos Costa, ele aprendeu muito com o Daciano mas o contrário também aconteceu, o Daciano tinha ali uma muleta boa. Conhece o Macara?

VA – Pessoalmente não.

FP –Eram pessoas que estavam muito por dentro dos assuntos. Por isso, fomos para a Madeira e ele ia lá de vez em quando. Eu vinha a casa todos os meses. No dia em que ele lá fosse não podia vir, tinha que esperar por ele. Então ele num dia qualquer mandou arranjar um cabrito, foi assado numa padaria.

VA – Onde deve ser assado.

FP –Para os donos daquilo, para os engenheiros alemães, Carlos Costa e aquela trupe toda. Nós éramos empregados. Então ele mande-me chamar e disse-me “olha logo às tantas horas vem aqui comer um bocado de cabrito.” Lá fui com eles de fato de macaco. Era um tipo aberto. Na Longra houve uma linha que em vésperas, o Sr. Camilo era uma pessoa muito atenciosa para os grandes e tinha sempre um bom presunto, um bom chouriço, uns bons vinhos (lá da quinta) em cima, no escritório. Estava lá uma mesa cheia daquilo. Tive que ir lá levar não sei o que foi. Sr. Daciano está aqui. Ia a sair e ele “anda cá, anda cá”. O Sr. Camilo não me disse nada, mas ele obrigou-me a pegar e estar ali com eles. Ele era boa pessoa.

Ele mandou-me uma carta com um convite para ir assistir a uma aula na Universidade de Aveiro, e também mandou para a exposição de Lisboa.

Quando foi a linha Cortez, em 61/62, ele fez uma estrutura metálica com 10 metros, salvo erro, tinha 10 metros de comprido, ou 15, com 2 pés de galinha a pegar ao meio e um pedaço para cada lado. Aquilo era tubo em U e levava uns parafusos a fixar. Não havia engenheiro nenhum que não lhe dissesse que aquilo não caía a baixo. Antes de levar para Lisboa foi montado na Longra. Eram 3 ou 4 horas da manhã e aquilo tinha de seguir para Lisboa para depois ter tempo de montar na feira. Toca a montar aquilo e ele estava sentado numa lata de 20 litros de tinta. Nós a montar aquilo e ele de frente. Acabou-se de montar e ela cedeu. O homem coçou a cabeça e... Subi (eu era o mais novo ali) e fui lá cima ver aquilo e havia um parafuso que faltava. Chamei o Sr. Brás pedi que me escorassem o tubo e me dessem um parafuso de 6mm de rosca nacional (mais fininha). Quando se tira a escora a estrutura mantém-se. O Daciano diz “o que foi?”. e eu expliquei-lhe. e então disse-me: “Amanhã partes para Lisboa.” Eu não era para ir e então lá fui. Só queria que visse como o homem ficou. Tudo por causa de um parafuso. Às vezes dizíamos para o chatear “vamos levar o aparelho de soldar”. Ele não podia com os pingos. Os parafusos tinham que ficar todos escondidos. Não queria ver a cabeça de um parafuso à mostra. Por exemplo nestas cadeiras há uns parafusos de embeber. Ele para que não se vissem mandou fazer um furinho de 2mm na cabeça do parafuso e mandou fazer um botão de latão e escondia-se assim o parafuso.

[A desfolhar o catálogo] estas cadeiras da Airborne que tinham 4 pés e a malta caía. Mudou-se para 5 pés.

VA – Há mais alguma coisa que queira acrescentar?

FP –Gostava de ir a Lisboa visitar a filha, a Ana.

VA – Obrigado.

Anexo 6.13

ENTREVISTA A LUÍS GOES

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a operário da Metalúrgica da Longra.

Luís Goes: Chefe da Secção de Desenho da MIT/Longra

Local: Felgueiras num café próximo da casa do entrevistado.

Duração: 51’

Momento: 28-10-08, pelas 10:30H.

Victor Almeida – Estou a fazer um estudo sobre a actividade do designer Daciano da Costa na Metalúrgica da Longra. A escolha da Longra acontece porque é uma fábrica exemplar porque introduziu novos processos de fabricação onde o design estava presente. O aparecimento do Daciano coincide com essas alterações na fábrica. É sobre isso que gostava de falar consigo.

Sr. Luís Goes – Qual é a pergunta?

VA – Antes do Daciano aparecer a Longra produzia objectos propostos pelos clientes (Estado). Depois, já com o Daciano, a fábrica começa a ter, também, os seus próprios modelos. Como se processa essa alteração?

LG – Os desenhos de mobiliário eram rudimentares e pediam alternativa. Comecei a colaborar com o Daciano com o objectivo de começarmos a apresentar modelos um bocado diferentes daquilo que era comum o mercado aceitar.

VA – O Sr. começa a trabalhar com o Daciano na sala de desenho.

LG – Começo a trabalhar com o Daciano da seguinte maneira: na altura era “chefe” da sala de desenho. Tínhamos sete desenhadores. O Daciano mandava para cá uns desenhos com alguns esboços. Nós tínhamos que visualizar aquilo. A mim competia-me em função do que via no desenho torná-lo exequível face às ferramentas que estava disponíveis na fábrica.

VA – Mas também preparando novos desafios. Comprando novas ferramentas... os desenhos obrigavam a evoluir.

LG – Ainda antes. Havia uma prospecção do mercado a propósito da possibilidade de uma determinada linha de mobiliário poder resultar ou não. Por exemplo, se houvesse necessidade de fazer só 200 peças fazia-se artesanalmente. Em função disso, faziam-se as ferramentas. Ficava caríssimo se fosse só para fazer meia dúzia de peças.

VA – O Daciano enviava-vos os croquis...

LG – É melhor dizer esboços. Nós recebíamos-los e passávamos a desenho industrial. Esses desenhos eram muito desenvolvidos. Eram de grande precisão porque as coisas eram desmontadas e voltadas a montar e isso tinha que ser feito com rigor. e para a fabricação do mobiliário era necessário fazer ferramentas. e para esse propósito tínhamos que conhecer muito bem a natureza dos materiais a utilizar. Se eram macios ou não e que outras particularidades tinham. Em função disso começou-se a entrar no mercado com outros materiais, que apesar de serem mais caros, eram de melhor qualidade. Dava melhores acabamentos.

VA – *Está a falar da linha Cortez?*

LG – A linha Cortez foi a que mais sensação deu mercê da possibilidade de testar novos métodos. O Daciano entrou precisamente para revolucionar a indústria do móvel metálico mas não só, porque entretanto começou a ser programada a produção através da cronometragem de tempos.

VA – *Essa cronometragem aparece um pouco depois da entrada do Daciano. Em resultado da colaboração com os engenheiros do INII... Mas continue a explicar o processo de entrada dos desenhos. Como funcionavam com o daciano?*

LG – Sim. Vamos chamar croquis. Então recebíamos os croquis e fazíamos os desenhos industriais para as ferramentas disponíveis. Há uma diferença grande entre fazer um móvel manualmente ou mecanizado. Fazia-se depois o modelo (na oficina-piloto) e enviávamos para a fábrica para analisarem aquilo de acordo com a parte estética e a parte funcional. Em função disso havia que fazer rectificações ao modelo. Por vezes faziam-se um segundo e um terceiro modelo de rectificação. Depois do OK era feito um protótipo final e levava-se às nossas lojas de venda para verificar o impacto que tinha junto dos clientes.

VA – *O protótipo era testado no contexto, ou seja, no escritório.*

LG – Era testado ao nível da aceitação.

VA – *Não estavam habituados a esta prática metodológica. A sala de desenho e a oficina-piloto adquirem muita importância na fábrica.*

LG – A sala de desenho absolutamente. Depois de a oficina-piloto aprovar o protótipo fazíamos os desenhos definitivos e entrava-se na parte mecanizada. Eram feitos desenhos de acordo com os sectores fabris que entravam na produção do objecto: esstampagem, marcenaria, quinagem, etc.. O produto era feito por factores de produção...

VA – *Havia um circuito de produção. Tudo ligado.*

LG – Era isso. Depois foi obrigado a intervir o estudo do método.

VA – *O Sr. começa a trabalhar com o Daciano na sala de desenho. Quem introduz o método?*

LG – Foi por mera necessidade.

VA – *Foi o Dr. Fernando Seixas?*

LG – Talvez.

VA – *Iam lá fora e vinham carregados de ideias que chegavam aqui e punham em prática algumas delas.*

LG – Sim. Sobretudo quando vinham de Itália. Mas, ainda sobre o Daciano, os relatórios que acompanhavam os croquis eram incríveis. Eram verdadeiras peças de literatura. Quando me dizia: “Goes aquelas aquelas secretárias d a linha antiga são autênticas divisões panzer”. Sabe o que é não sabe? São uma espécie de carros blindados. Depois de fazermos os desenhos dos produtos tínhamos que fazer os desenhos das ferramentas para a secção de Cunhos e Cortantes.

VA – *Do Sr. Domingos Teixeira. Era uma sumidade.*

LG – O Domingos Teixeira entrava nisso. Era necessário aperfeiçoar as máquinas e as ferramentas às necessidades de fabricação.

VA – *Vocês eram perfeccionistas.*

LG –Trabalhava-se ao milímetro. Na linha Dfi começámos a testar novos materiais e novas máquinas e ferramentas...

VA – *Vocês falam muito da linha Dfi?*

LG –Parafraseando o Daciano Costa, a linha Cortez ainda era muito “panzer”. Mas não era mais diluída. A linha Dfi dava aso a que se pudesse brincar com algumas coisas.

VA – *Era um desafio. Enquanto a Cortez vinha de um processo antigo, integrava o que se fazia antes na Longra mas com ar mais moderno, mas na Dfi houve alterações profundas nos processos. O Sr. Fernando Pinto fala do perfil lateral em tubo que terá sugerido ao Daciano para ser mais leve e mais fácil de construir... A relação com o Daciano era muito próxima. Como viam isso os outros operários?*

LG –É engraçado que o Daciano era um gajo porreiro. Tratava a malta por tu. O Daciano convivia com toda a gente. Para ver o carácter dele, eu, o Fernando Pinto, o Domingos Teixeira e outro que já morreu fomos convidados para a inauguração da exposição dele na Gulbenkian. Estava lá o Ministro da Indústria e a certa altura o Daciano circulava com várias pessoas (entre elas o Ministro) e sai disparado em direcção a nós que estávamos todos a um canto da exposição. Foi uma festa. É para ver o seu carácter. (Tem mais um lapso de memória) O mobiliário da Longra começou a ser conhecido. Em Portugal, nos escritórios, nos stands, nas feiras, nas exposições; e no estrangeiro, em Milão, em Osaka, etc.

VA – *Além das linhas de série o Sr. Goes participou também noutros trabalhos, como as cadeiras de auditório ou os tectos falso. Como decorriam essas actividades?*

LG –As cadeiras de auditório era com o mesmo processo.

VA – *O Daciano vinha com que frequência cá?*

LG –Todos os meses. Era uma festa.

VA – *O Daciano era o único designer com quem trabalhavam na altura?*

LG –Era. Havia o Sr. Carlos Costa mas era o braço direito do Daciano. Era ele que mexia nas coisas. Mas agora desculpe um bocadinho de imodéstia. Só tenho a 4ª classe e sempre gostei de tratar das coisas por tu. De saber o cerne das coisas. Então comecei a entrar no desenho, na arquitectura, na pintura e não sei que mais... (começam a existir lapsos no discurso porque o Sr. Goes esquecia-se do sentido da frase)

VA – *Na sua perspectiva na linha Mitnova o que é que corre mal?*

LG –Não teve o impacto comercial que deveria ter tido. Era uma linha polivalente mas que não foi aceite... Era uma linha um bocado pobre.

VA – *O que ficou da relação com o Daciano?*

LG –Fomos aprendendo, sobretudo coisas ligadas ao design. O estudo dos métodos foi também da responsabilidade dele. Cá a indústria de calçado ganhou muito com isso.

VA – *O que correu mal na Longra para que acontecesse o que aconteceu?*

LG –Foram problemas familiares e também a falta de massa cinzenta. e por vezes dinheiro demasiado fácil.

VA – *Está-me a dizer que tinham relações privilegiadas com o Estado?*

LG – E o Daciano relacionava-se bem e conseguia angariar propostas para o fornecimento de material para auditórios, escritórios, etc.. O Daciano para se deslocar aqui à Longra era só quando havia necessidade da presença dele. e então havia um sujeito que era gerente de uma indústria em Guimarães e que tinha, na altura, a gerência de um teatro local. Um teatro cheio de pergaminhos. e pediu ao Daciano, por intermédio do Sr. Júlio Martins, que fosse lá ver aquilo. e quando lá chega, depois de falar com o tal senhor, vira-se para ele diz: “O Sr. chamou um cirurgião, mas o que isto precisa é só de um enfermeiro!”. O Daciano era assim. A decadência disto tem muitos factores. A família e... há muitos trocadilhos. Interesses. Cascas de banana. Nós dávamos fé que isto melhorasse, mas...

VA – *Obrigado.*

Anexo 6.14

ENTREVISTA A MARIA OTÍLIA LAGE

Caso “**Longra**/Daciano Costa”: Entrevista a especialista (fez o mestrado em sociologia das populações e explorou o caso da Metalúrgica da Longra)

Maria Otília Pereira Lage: Directora de Serviços de Documentação e Publicações do Instituto Politécnico do Porto e Professora na Universidade do Minho.

Local: Biblioteca Central do Instituto Politécnico do Porto, Porto

Duração: 54’32”

Momento: 06-08-08, pelas 14:30H.

VA – Gostaria de perceber como esta industrialização, vocacionada para a metalurgia, aconteceu na região onde a Metalúrgica da Longra (Longra) estava implantada e conduz, mais tarde, à chegada do design.

Otília Lage – A Longra, tanto quanto eu pude perceber com a pesquisa que fiz há anos para a tese de mestrado, surgiu como uma pequena oficina de serralharia junto da Paróquia de Sta. Maria de Pedreira resultante da iniciativa do Américo Martins cuja trajectória curiosa eu estudei. Ele era natural de Sta. Maria de Pedreira e eu estudei essa Paróquia — a constituição da população — e procurei perceber as ligações e as origens do mesmo e a sua relação com este processo de criação de uma fábrica. Ele era filho de proprietários rurais, esteve ligado (e a família) a uma instituição muito curiosa e que era a Confraria do Espírito Santo ou Santíssimo Sacramento, que são instituições de passagem, digamos da sociedade religiosa do antigo regime para a sociedade laica. Em Sta. Maria de Pedreira houve, proporcionada por essa Confraria, uma escola primária que funcionou muito cedo, no primeiro período da República e, também naquela região, houve uma outra iniciativa de construção do caminho de ferro no período da I República que pode ter sido favorável a iniciativas como esta de criação de pequenas fabriquetas metalúrgicas. Esta zona está próxima da Lixa onde houve, também, desde cedo, surtos de “industrialização” metalúrgica. A partir daí, digamos, desse ambiente indutor de uma certa iniciativa privada...

VA – Qual era o mercado para essas pequenas metalurgias?

OL – Era o mercado local de artefactos agrícolas, camas de ferro, mobiliário caseiro, lavatórios, bancos, etc.

VA – Numa tradição artesanal.

OL – Sim. Ainda que no período da Guerra Civil de Espanha tenha tido já influência numa certa expansão desta oficina o fabrico de caixas para medicamentos e objectos para os soldados em campanha, etc., porque o fundador da Longra era um homem de tendência e ideário republicanos. Curiosamente a sua trajectória individual teve também relação com expansão da sua própria actividade na oficina. A mulher ficou bastante doente e ele teve de levá-la a consultas, designadamente a Coimbra, ao Prof. Bissaia Barreto (que era um homem do regime) e com o qual se vieram a estabelecer relações não só pessoais como de algum favorecimento em que ele foi agente de influência. De tal modo

que algum mobiliário, que começou mais tarde e por influência desta rede de relações a ser feito na Longra um mobiliário não muito conhecido que se destinou a jardins de infância para Coimbra. Encomendas criadas em torno do Hospital Bissaia Barreto e do próprio médico.

VA – *Isto em que período?*

OL – A oficina começa a desenvolver-se a partir de 1930. Isto ocorreu um pouco mais tarde, aí por volta da 2ª Guerra Mundial. Anos de 1940.

VA – *Não haverá aí já um “olhar” de Cortez Pinto dos Laboratórios Sanitas?*

OL – Mas aí vou mencionar outro aspecto que é importante. Esta fábrica tinha desde o seu início uma característica: captar indivíduos engenhosos, digamos, a mão-de-obra era fundamentalmente local (de agricultores ou artesãos/serralheiros)... Eu tive ao longo do meu trabalho de campo um informador privilegiado, o sr. Firmino da Costa, que começou por aprender a arte de serralheiro e depois emigrou para o Brasil (era um homem que gostava muito de pintura e de desenho tornando-se um artista naíf. Morreu com noventa e muitos anos e a Câmara de Felgueiras promoveu uma exposição com a obra dele. Fazia uma esculturas das casas, dos monumentos, das pontes de Felgueiras como pintava e desenhava. Estava sempre em actividade. No Brasil frequentou aulas de pintura e desenho ao mesmo tempo que trabalhava) e com vinte e poucos anos regressou e voltou para a Longra. Na empresa para além dessa característica de recrutamento de pessoal na terra com o “jeitoso” as pessoas começavam a trabalhar muito cedo. No fundo era mão-de-obra infantil, eram os chamados “pinchos”. Começavam a ir para a fábrica com 12 ou 13 anos e continuou assim até fechar.

VA – *Era uma “fábrica escola”.*

OL – Sim. Uma fábrica escola a várias dimensões, assim gostava de chamar Daciano Costa ao nível do design industrial. Daciano Costa teve na Longra as suas origens, os seus primórdios.

VA – *O Daciano começa no atelier de Frederico George e, em 1959/60, quando conclui o curso de Pintura na ESBAL, resolve instalar o seu próprio atelier. A relação com os Laboratórios Sanitas e Cortez Pinto terá começado antes quando Frederico George colaborava com os Laboratórios.*

OL – Os Laboratórios Sanitas estiveram trinta e tal anos ligados à Longra. Foram sócios.

VA – *Tinham, também, outros interesses. Compraram a Altamira, o Império (café e cinema), etc.*

OL – Aliás por esse lado esta empresa chegou a estar ligada ao Marques de Fronteira.

VA – *Podemos afirmar que o Daciano da Costa começou a sua actividade de designer industrial na Longra.*

OL – Ele próprio me referiu isso. Também a esse nível esta fábrica foi uma fábrica-escola. e com muita influência na expansão do design em Portugal. Um outro aspecto que gostava de referir tem a ver com a ligação à Sanitas. Dos primeiros móveis industriais produzidos pela Longra foram camas de operação hidráulicas. O técnico Firmino da Costa, que regressou do Brasil e voltou a trabalhar na empresa (era um homem com muita piada como outros, conheci imensos técnicos da Longra praticamente todos com a mesma característica: vestiam a camisola amarela da Longra, era gente com grande iniciativa, com muito gosto por aprender, por aprender tudo... A esse nível a Longra foi também uma escola de *know-how* do melhor. Não muitos, embora a fábrica num determinado período chegasse a ter quinhentos ou seiscentos operários, mas era uma fábrica de média dimensão. Nos anos setenta com um lugar de destaque no contexto da indústria metalúrgica mas por factores que

tinham a ver com os índices de produtividade, etc., não em termos simplesmente quantitativistas.) Começaram por construir, nos anos quarenta, as primeiras camas de operação hidráulicas. De certo modo tem piada a origem disso com a prática das primeiras operações de espionagem industrial. Este Firmino da Costa tinha familiares a trabalhar aqui no Hospital Militar do Porto e um dia o patrão fez-lhe o desafio: há necessidade deste mobiliário em Portugal, não se fabrica cá e importou-se da Alemanha uma ou duas camas que estão no HMP (porque soube através de alguma conversa com o Bissaia Barreto) e então lá vem o FC para o HMP tentar “crocá-lo” o modelo que estava lá e fazer o croqui da cama. Para replicar.

VA – Fazia-se isso também nas visitas às feiras internacionais.

OL – É por isso que eu digo que, também a esse nível, a Longra foi uma fábrica paradigmática do ponto de vista, digamos, da pirataria. Uma outra dimensão que foi sempre importante e que passou a ser privilegiada, em especial na década de sessenta. A formação e especialização dos próprios funcionários era realizada na fábrica e no estrangeiro (França, Espanha, etc.) onde iam frequentar cursos...

VA – Provavelmente já havia aí influência do INII.

OL – Do INII e provavelmente havia influência do Daciano da Costa. Uma outra característica ligada ao design (que poderá ver nos fragmentos da entrevista que fiz ao Daciano) tinha a ver com o facto de todos os funcionários qualificados da Longra produziam seguindo rigorosamente o plano de fabrico no qual a concepção da linha é fundamental. e nesse aspecto está bem presente, desde cedo, a importância do designer. Claro que, depois da Longra equipar praticamente todos os Ministérios, parecendo que não, dá um desafoço incrível. Começa a equipar os hospitais, depois os cinemas, os comboios (os bancos), os teatros de província, etc.. e particularmente, ainda hoje há funcionários públicos que têm a secretaria “Longra”. Esses já são dinossauros, já estão a ir para a reforma mas não abdicam. Durante os anos sessenta e setenta o estatuto do funcionário público tinha muito a ver com a secretaria que ele usava para trabalhar (risos). e grande parte delas, no serviço público, era mobiliário Longra.

VA – De certa forma o que está a dizer é que a Longra, apesar do condicionamento industrial e do proteccionismo económico, tinham-se adaptado ao sistema. Isso à custa das influências junto do aparelho do Estado e, também, uma grande sabedoria sobre as necessidades do mercado...

OL – e uma grande dose de engenho da mão-de-obra técnica que se formava ali. A lógica doméstica na Longra foi sempre muito preponderante e coabitou bem com a lógica industrial. Embora eu não considere que haja ou tenha havido em Portugal um processo de industrialização como nos restantes países da Europa, designadamente em Inglaterra ou França...

VA – Neste caso a Longra chega ao fordismo só nos anos de 1950 através das novas instalações.

OL – e depois não tem condições de reprodução e que tem sido o grande problema na indústria portuguesa. É também a tese que eu defendo na parte final desta tese de mestrado, isto é, a Longra é um caso no modo português de industrialização. Defendo que não há industrialização mas fabrilização. Aliás a própria Longra na zona de Felgueiras acabou depois por potenciar o aparecimento de outras empresas. A IMO que é uma fábrica de mobiliário e que foi fundada por um indivíduo que trabalhou na Longra. Houve gente que saiu da Longra e foi criar as suas próprias empresas.

VA – *Com o filão dos equipamentos hospitalares acabado a Longra, depois de 1960, vira-se para outros equipamentos. Como se explica a entrada na Longra do designer Daciano da Costa?*

OL – Justifica-se com o alargamento do mercado para as ex-colónias e facto da Longra equipar os serviços do Estado e a exigência estética começa a ter outra preponderância.

VA – *O que me está a dizer é que a Longra sai de uma produção para serviços e com os anos sessenta passa para um mercado mais aberto onde as necessidades de comercialização determinam que se potencialize o factor estético. Passam a existir anúncios publicitários das linhas de mobiliário e outras iniciativas ligadas ao marketing empresarial.*

OL – Isso era um dos aspectos. O próprio valor dado à marca MIT/Longra, que começa quando a fábrica comemora os trinta anos de existência, é denotativo de um conjunto de preocupações e de interesses já muito mais próximos de sociedades de consumo.

VA – *e a Longra estava preparada para esse embate?*

OL – Penso que sim porque não houve rupturas. A ruptura deu-se nos anos noventa...

VA – *A entrada da Sanitas é um momento determinante na MIT/Longra. e a partir dos anos sessenta a entrada do administrador Fernando Seixas parece dar algum protagonismo às estratégias da Sanitas.*

OL – Sim, digamos de reforço financeiro e também de expansão da marca. Na altura criaram no Porto uma loja de exposição de mobiliário.

VA – *Como é que a fábrica encaixa esta modernização?*

OL – A modernização fez-se pacificamente. Aliás, estava a lembrar-me agora que actas de assembleias que li onde não se notavam fissuras nem rupturas. Onde eu notei foi com a compra da empresa pelo último proprietário. Os trabalhadores entraram nesse projecto com a mesma filosofia de sempre e que era aderir à inovação, aliás era uma das coisas que os caracterizava. Por isso eu chamo “tradição e inovação” porque de facto se fez sempre esta articulação de uma maneira muito definidora do que é a Longra.

VA – *Geralmente há tensões.*

OL – Costumo dizer que esta tese (a de mestrado) lida com atenção permite ver um outro trajecto de Portugal no período do Estado Novo. Mas permite ver, também, muitas facetas desse Estado Novo que conseguiu por um conjunto de circunstâncias e factores ir fazendo um percurso de desenvolvimento até fundir que acho que é interessante.

VA – *Mas não vê a Longra como paradigma da situação industrial nacional.*

OL – Não. Era um caso. Embora seja um caso alargado na medida em que pode permitir por transparência observar um dado período da história social, da economia portuguesa e da própria indústria metalúrgica. e que merecia, talvez com um modelo idêntico, ser aplicado a outros casos, porque acho que se conseguiria perceber melhor as raízes da nossa falência industrial. Da nossa não reprodutibilidade.

VA – *Na altura tivemos empresas industriais de grande dimensão e qualidade. Havia a MDF (Metalúrgica Duarte Ferreira), a Olaio,...*

OL – A Olaio não é tão antiga quanto a Longra. A Longra tornou-se mais visível pelo produto de

fabrico. Era um fabrico de utilidade pública e social. Cobriu sectores de grandes públicos.

VA – A chegada do Daciano da Costa à Longra como se fez? Lembra-se de ter falado disso com os “seus” informantes? Qual era a relação com a fábrica?

OL – Ele tinha um gabinete na fábrica. Ia lá frequentemente. Desenhava e conversava com os operários e estes seguiam rigorosamente as suas instruções. Os operários diziam que a partir do momento em que ele veio para a Longra “seguiram a linha do Daciano”. Ou o “DACIANO DA COSTA” como alguns o chamavam.

VA – Essas relações eram por vezes muito tensas porque o operário via o designer ou o artista mais ligado ao “patrão”. Quase como um seu representante na linha.

OL – Mas não era o caso. Há um aspecto que queria à pouco referir e não consegui. A própria Longra chegou a ter uma escola a funcionar nas suas instalações. e começou a mandar frequentemente os seus operários fazer cursos industriais a Guimarães. Havia ali, digamos, formação técnica intermédia (quadros médios) que favoreciam o diálogo e a aprendizagem. Isso foi uma característica e uma das razões de sucesso da Longra. e da manutenção durante décadas.

VA – e também da sua reprodutibilidade exemplar. Mas voltando atrás como é que a relação do Daciano (e também do INII) se fizeram efectivamente. Já me disse que tinha um gabinete e trabalhava lá...

OL – Fazia os protótipos. Quanto à acção do INII não a estudei com muita profundidade. Fiz uma abordagem à fábrica através, digamos, dos actores da mesma. Tomei os actores a sério e tentei reconstituir a história da Longra.

VA – A Longra foi uma empresa muito bem situada no seu tempo. Com ligações bem definidas nas diferentes áreas do mercado. Por exemplo, a ligação ao INII é uma ligação ao Estado.

OL – Isso é. A Longra deixa transparecer o período do Estado Novo. De uma maneira subtil mostra esse lado, que não é muitas vezes tido em conta na história do Estado Novo, e que do ponto de vista da historicidade é muito verdadeiro.

VA – Por exemplo o Estado controla a Fábrica Escola Irmãos Stephens na Marinha Grande através do INII. Se compararmos os resultados das acções do INII, que tanto numa como noutra empresa se destinavam a ajudar a ajustar o processo de industrialização vemos que na Longra os resultados obtidos são bastante melhores do que na FEIS. Isto deve ter leituras que transcendem a natureza diferenciada do sector industrial em cada uma se inseria.

OL – Uma das características desta empresa foi o casamento feliz que foi possível ir sendo feito entre lógicas ou mundos — as lógicas doméstica, industrial, cívica, a inspiração (que tem a ver com a sensibilidade estática e que cria as condições de facilidade de entrada do designer). A este nível a Longra foi uma fábrica piloto.

VA – Na Marinha Grande, e no sector vidreira, existe uma forte ligação do movimento operário ao sindicalismo e ao Partido Comunista. Se calhar na Longra não se passa o mesmo?

OL – Aqui passa-se outra coisa. A relação de paróquia, de província, as relações de vizinhança, o trato fácil entre os mais velhos e os mais novos, a reprodução das gerações (cada pessoa dentro da metalúrgica tinha um apelido e, a partir dos anos sessenta, tinha um número) e depois havia outra coisa: o próprio Martins era um homem de ideário republicano muito amigo, por exemplo, do Cap.

Sarmento Pimentel que, como sabe esteve exilado uma vida inteira no Brasil e foi o grande protector dos exilados, escritores muitos, e o impulsor do Movimento Anti-Fascista, designadamente em S. Paulo. e era muito amigo do fundador da Longra. Por sua vez o Daciano era um homem com ideias sociais perfeitamente de esquerda. A maior parte das pessoas que eu entrevistei, por exemplo, entrevistei um sujeito que foi durante muitos anos operários na Longra e era da Direcção da Intersindical aqui do Porto. e os outros operários com quem trabalhei eram pessoas com ideias liberais, mesmo que tivessem a ideologia do Estado Novo, porque tinham, (alguns tinham porque havia equipas de basquetebol, de futebol, participavam naquelas coisas do regime)...

VA – *Um forte corporativismo.*

OL – Mas a esse nível. O corporativismo notava-se mais ao nível das classes privilegiadas. Mas dominou sempre uma ambiência doméstica aberta à novidade e à mudança. Acho isso uma característica da Longra e que a diferencia das outras empresas. e para além disso uma forte presença familiar. Porque no fundo a Longra não deixa de ser uma fábrica familiar mesmo quando os sócios são de fora.

VA – *A reprodução social que vai de dentro para fora.*

OL – É.

VA – *O facto de, nos anos sessenta, a fábrica se dispersar por Lisboa e pelo Porto não alterou essa dinâmica de reprodutibilidade?*

OL – Não. Quanto muito serviu para vitalizar num ou noutro ponto. Por exemplo, a FAMO formou-se com gente da Longra. Há nesta tese um quadro com as diversas empresas que se formaram a partir da Longra.

VA – *A Longra, como já vimos, desenvolvia os seus próprios projectos com a actividade do Daciano da Costa. Simultaneamente comprava direitos de produção de determinadas linhas de mobiliário no estrangeiro, nomeadamente em França. Como explica este fenómeno sabendo nós que as linhas projectadas por Daciano tinham tanto sucesso comercial?*

OL – Pode ser explicado de uma forma curiosa. Havia muita tendência de alguns operários em consultar catálogos estrangeiros para “tirar” modelos. e isso obrigava depois os responsáveis a adquirir os direitos de produção. Não tenho nenhum indício certo. Porque faço esta conjectura? Trabalhei durante alguns anos, antes do 25 de Abril, nas Edições ASA, aqui no Porto e que depois a filha (Zita Areal) saiu e formou a AREAL. e lá ocorreram coisas dessas.

VA – *As coisas são, por vezes, mais simples do que aquilo que parecem. Nas muitas conversas que manteve com os funcionários da Longra que critica é que foi ouvindo sobre este processo de desenvolvimento industrial da fábrica?*

OL – É engraçado que pensando nessa pergunta, sinceramente não há nada que me ocorra de particularmente relevante. Houve queixas em períodos de crise económica em que se ganhava menos, mas eram aspectos, digamos, laterais. Mesmo o Daciano (só o entrevistei uma vez, em Lisboa, no atelier). O que se notava, e que se sobrepunha ao resto, era uma ligação de afectividade das pessoas à fábrica, à escola deles. Isso foi sempre muito mais relevante do que qualquer crítica.

VA – *Voltando atrás gostava que explicasse melhor a diferença entre a industrialização e a fabrilização. e se há alguma relação com o design industrial.*

OL – Pode ter mas não posso meter a foice em seara alheia. Não percebo nada de design. Mas a diferença está fundamentalmente nisto: enquanto num processo de industrialização ocorre depois da reprodução social das próprias empresas industriais, na fabrilização não. No movimento de fabrilização essa reprodução nunca chega a acontecer. As empresas podem atingir um determinado âmbito, um determinado volume, mas depois encerram. Não há reprodução. É como se elas se desenvolvessem por processos endógenos e não chegam. Essa é uma característica da indústria portuguesa. A coluna de endogeneização não se faz. Os factores exógenos acabam sempre por ser mais determinantes do que os endógenos. Por exemplo, a Vista Alegre, uma fábrica que vem do século XVIII, já passou por não sei quantas mãos e ainda tem familiares descendentes dos primeiros donos, já se reconverteu, mas é um caso. Se tivéssemos industrialização a Longra hoje continuaria a fabricar e a vender. Há descendentes do Cortez Pinto, do Fernando Seixas, e alguns são engenheiros dotados para actividades similares, mas... Um processo que estudei em termos de doutoramento foi a questão da exploração do volfrâmio em Portugal. Verifico a mesma coisa. Deste processo, que deu imenso dinheiro e que ficou cá ao contrário do que muita gente afirma (em ouro no Banco de Portugal, o Cavaco Silva quando foi primeiro-ministro usou algum), deu origem a três empresas que faziam preparação de tungsténio. Uma na Buralha que fechou; outra em Albergaria-a-Velha que ainda existe e outra em Matosinhos que fechou. A de Albergaria já foi comprada por não sei quantas pessoas e a última vez que lá fui tinha acabado de ser comprada por uns polacos. O capital nacional não se reproduz cá dentro para desenvolver a indústria, por exemplo.

VA – *Terá a ver com o facto de a industrialização se ter feito tardiamente?*

OL – Isso é uma característica da não industrialização. Penso que tem um bocado a ver (isto já é a minha tese de fundo) com o que eu chamo de má formação da burguesia nacional.

VA – *Está a referir-se à escolaridade?*

OL – e não só. Isto é mais antigo. Pode ter a ver com as características do império português. Foi demasiado grande para tão pouca ambição. e depois, primeiro os nobres e depois os burgueses acabaram por funcionar um bocado como capatazes dos de fora.

VA – *No caso do design, nos anos sessenta, não estariam a ser utilizadas estratégias para as quais as empresas não estavam preparados?*

OL – É isso. Depois vamos tendo iniciativas de ir apanhando o comboio. Vamos sobrevivendo. e isso, sobretudo à custa dos recursos humanos. Aí somos, de facto, óptimos. Tenho dito isso muitas vezes, mas não sabemos aproveitar. No meu trabalho de campo para a Longra (trabalho que gosto muito de fazer porque ao contrário dos documento, que me dão uma perspectiva parcial, o trabalho de campo dá-me outras pistas e outros dados) conheci gente espantosa que anda por aí, que acompanham tudo, que se reciclam, que compram revistas estrangeiras, e que não são convidados para ir falar a uma universidade. Por exemplo, nesta biblioteca (Biblioteca Geral do IPP) colaborei com o arquitecto Filipe Oliveira Dias em todas as discussões. Tive muitas reuniões com ele. Quando foi para escolher o mobiliário fui eu que fiz os concursos públicos (foram europeus). Quando foi para escolher as empresas nem imagina o que me ajudou o facto de ter feito esta tese. e com quem aprendi? Foi com as pessoas da Longra.

VA – *Não quero incomodá-la mais. Gostava que me dissesse se há mais alguém que deva entrevistar no que respeita a este assunto?*

OL – Há uma pessoa que é o neto do Américo Martins, o Deodato Martins. Havia alguns funcionários da Longra que já faleceram: o Firmino da Costa, o Jaime Ribeiro que foi capataz durante muitos anos; o sr. Adelino, o carpinteiro. Tenho alguns contactos de outros que lhe posso enviar. Mas o Deodato, que teve contacto com o Daciano, e vive em Felgueiras, quando o contactar ele dá-lhe, de certeza, os nomes de outras pessoas.

VA – Obrigado.

Anexo 6.15**ENTREVISTA A CARLOS ROCHA**

Caso “PROFISSIONAIS”: Entrevista a designers com actividade no período do estudo.

CARLOS ROCHA: Iniciou a sua actividade com Eduardo Anahory no projecto de arquitectura do Hotel Porto Santo - 1961-62. Trabalhou depois na MARCA — Centro Técnico de Desenho Industrial e Propaganda até 1970, com um intervalo para trabalhar na APMAL, em Angola, em 1967. De 1970 a 1972 foi director criativo da HORA e em 1972 fundou a Estúdio Técnico de Comunicação Visual (LETRA), gabinete onde continua a actividade de design gráfico e de design de produto. É Professor Convidado no Mestrado de Design do Departamento de Design e Arte da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Local da entrevista: Nos escritórios da LETRA/EFT, Linda-a-Velha.

Duração: 1:38H.

Momento: 05-03-08

Victor Almeida - O que o levou a ser designer?

Carlos Rocha - Costumo dizer que sou designer graças a um senhor chamado Bernardo Marques. Que sendo mais velho que o meu pai e o meu tio quando eles foram viver em casa da Ofélia foram influenciados pela actividade que o Bernardo e a Ofélia já desenvolviam em casa e isso veio pegar-se a mim. Como o meu pai também trabalhava em casa eu nunca pensei ser outra coisa por mera imitação. Também porque comecei muito cedo a ler muitas coisas, por exemplo, tenho uma GRAPHIS de 1952 (tinha 9 anos) que ainda guardo. Portanto a minha cultura do design foi muito visual, até. Fui fazendo uma aprendizagem por aquilo que se ia fazendo lá fora. Tanto que para mim foi um grande choque quando cheguei à António Arroio e ter que air outra vez para os primórdios das coisas, a litografia, e não sei que mais. Achava aquilo muito déjà vu. Fiz um bocado a formação do design, a análise visual e não só, a aprendizagem dos materiais, como é que se faziam, com o meu pai e o atelier em casa. É daí que nasce a vocação. Por imitação e por escolha. Desde miúdo que sabia que era aquilo que queria fazer.

VA - Quase como uma continuidade familiar?

CR - Não porque o meu irmão que é mais novo três anos nunca fez nada nesta área.

VA - Quem o influenciou mais, o seu tio ou o seu pai?

CR - O meu tio, sim. Há uma coisa. O próprio Pitum do Amaral, que era afilhado do meu tio José Rocha, escreveu-me agora uma carta a recordar o que era entrar na casa do meu tio. O meu tio era casado com uma suíça, ex-mulher do Fred Kradolfer, e dizia-se que entrar em casa deles era como ir ao estrangeiro (eu confirmo). e não só porque era um português que vivia com uma estrangeira mas a casa transmitia coisas. Curiosamente o Pitum que é mais velho que eu — tenho 64 —, tem 70, aquilo que ele me descreve do que era a casa quando ele era miúdo era a mesma que eu sentia. Não só pelas peças que eles tinham, pelos quadros, havia ali um cheiro (ainda hoje tenho livros com esse cheiro) cuja influência era muito importante. De resto, influências... como tenho um percurso escolar muito esquisito, fiz o liceu e depois fui para a António Arroio ainda por cima à noite, sem colegas (as pes-

soas que iam à noite iam pouco à escola por razões completamente parvas) não tenho muitas influências, nem de professores. Um defeito que sempre tive foi ser muito crítico em relação aos professores “este tipo está a ensinar-me assim desta maneira e não será a melhor”. e começava por excluí-los porque não me interessavam. Isto tinham alguma lógica com o que acontecera no liceu, por exemplo, o professor de Sacadura de matemática, era o autor do livro único e um homem importante no ensino da matemática só que já o apanhei completamente senil, que não ensinava nada e quase me ia custando um chumbo no 1º ano. Ao nível do desenho tive um professor, infelizmente não era o autor do livro da altura por sinal muito bem feito, que não ligava nenhuma às pessoas. Dava aulas à quarta e ao sábado e a preocupação dele era roubar-nos o Cavaleiro Andante para ler durante as aulas.

VA - O contacto com a profissão acontece quando?

CR - Isso acontece muito cedo. Tive outra coisa que agravava isto tudo e que era ser mentalmente precoce. O meu pai era autor de muitos livros, principalmente de uma editora que começa nos anos 40 que é a Inquérito. A Inquérito nessa época lançou quase todos os modernos da altura: os americanos, os suecos, e os não sei quê. Como o meu pai fazia as capas e os livros estavam lá em casa, e eu aos nove anos lia aquela tralha toda de coisas que possivelmente na altura nem percebia muito bem, e o meu pai não me proibia de ler seja o que fosse. Os Padres Amaro do Eça e todas essas coisas deram-me um amadurecimento precoce que não considero muito benéfico, apesar de não me conseguir libertar dele, porque comecei a tornar-me cedo muito exigente. Isto fez o senso crítico em relação aos professores e a outras coisas. Levou, também, a começar a fazer coisas muito cedo e ir para a escola era perder tempo em coisas que não tinham interesse. Ou seja, um tipo ao querer queimar etapas, para chegar mais depressa, mais tarde vê que lhe faltam esses tempos de amadurecimento.

VA - Isso por um lado, por outro vinha de um ambiente privilegiado.

CR - Sim. Ainda as influências. A GRAPHIS e o grafismo suíço foram das coisas que mais me marcaram desde muito cedo, dos anos cinquenta. Por isso é que eu digo que a minha cultura gráfica é muito mais visual que teórica.

VA - Quando começa a sua experiência profissional?

CR - Acontecem coisas... o meu pai tinha uma galeria de arte que era STOP (quando saiu da ETP fez uma agência que era a STOP Galeria) na Rua da Trindade ao Chiado e eu lembro-me, ainda miúdo, ir para o atelier e haver um concurso famoso na altura que era o “Cabeças no Ar” do Século onde as pessoas colavam as cabeças dos artistas, e coisas assim. O Zeiger (pai da Marina Zeiger) que tinha chegado à poucos anos a Portugal e fez a primeira exposição de aguarelas na galeria do meu pai e muito rapidamente comecei a perceber os meandros das coisas. Quando o Zeiger abre a agência o meu pai foi fazer lançamentos de campanhas, foi dirigir o atelier do Zeiger. Esse atelier era ao lado do do Manuel Lapa, naqueles ateliers do Cottineli Telmo em Campo de Ourique a caminho do Liceu Pedro Nunes. Muitas vezes à hora de almoço quando vinha almoçar a casa ia ao atelier do Zeiger ter com o meu pai o que levou a que os primeiros stands que fiz na vida foram nas férias do liceu para uma exposição de indústrias britânicas e fiz um stand para umas rollotes (SPRITE) e um stand para umas gabardines Burberies (ou parecido). Tinha 14 anos e foi uma gracinha, e ajudei algumas vezes o meu pai nos seus stands. Tive outra coisa (com alguma piada) que era uma loja em frente a nós em Campo de Ourique e que era a Selina. De um tipo que tinha sido empregado de grandes lojas da Baixa e que depois teve as suas lojas. Apesar de serem lojas de bairro o tipo tinha ganho um óptimo

gosto com produtos idênticos aos que havia na Baixa para homem. e eu propus-lhe fazer as montras a troco de géneros. e aos 14 anos os meus pais deixaram de comprar-me roupa porque passei a fazer as montras desse tipo. Isto no sentido de fazer coisas e ganhar dinheiro para tornar-me independente. Aos 16 anos consigo que o meu pai me deixe ir para Inglaterra com a mania que ia tirar um curso de design.

VA - Estávamos em...?

CR - Em 1959/60. O meu primeiro filho nasce em 1960 e isso complica porque em Londres não tínhamos condições económicas e fomos obrigados a regressar.

VA - A estada em Londres foi reveladora para si do estado da profissão? Estava em que escola?

CR - Estive no Royal College. Foi importante a cidade em si, os dois meses que trabalhei nos armazéns Selfich a fazer montras em apoio a um tipo inglês já bastante velhote. e apesar de serem só dois meses tive oportunidade de fazer coisas...

VA - Entre cá e lá quais eram as grandes diferenças em termos de trabalho na área do design?

CR - Eram enormes... mas se pensar nas coisas que se faziam cá, principalmente o meu tio e o meu pai, não era. Mas em termos gerais eram abissais.

VA - Quando chega cá vai para a Câmara Municipal de Lisboa.

CR - Sim. Tinha a ver com a planta da cidade era uma coisa muito burocrática. Mas não aguentei os 12 meses de contrato. Fui aliciado para trabalhar com o Eduardo Anahory no projecto do Hotel Porto Santo.

VA - Isso tem a ver com o trabalho dos designers em ateliers de arquitectura.

CR - O caso do Anahory nem tanto. Isso acontecia mais nos grandes ateliers como o do Conceição Silva. O Anahory era como o Daciano. Era um tipo que até pintava, apesar de ter frequentado arquitectura em Lisboa e no Porto mas nunca acabou o curso, pelo que foi sempre ostracizado pelos arquitectos diplomados, principalmente porque ele publicava muitas obras no estrangeiro (na DOMUS) e quando se publicavam obras vinha lá “architeti” e no meio da profissão havia quem não achasse graça àquilo... Agora havia gente que o respeitava o ponto do Hotel Porto Santo ser assinado pelo Pedro Cid. e eu sei quantas vezes o Pedro Cid foi ao atelier ver o projecto. O projecto durou um ano porque era tudo pré-fabricado e fabricado no continente para ir para a ilha. Isso demonstra o respeito que os arquitectos amigos do Anahory lhe tinham. O Eduardo sendo um homem que também fez artes gráficas — a capa do catálogo da Exposição do Mundo Português é dele — faz um percurso de abandono do design gráfico e dessas coisas todas. Curiosamente a empresa que ele cria em 1959 é a primeira empresa em que se diz Centro Técnico, Desenho Industrial e Propaganda (MARCA). “Propaganda” é por influência dos brasileiros. e “Desenho Industrial” por influência francesa. Ele depois abandona a MARCA, apesar de continuar a ser sócio, mas já não aparece lá. O atelier era só de design de interiores e arquitectura. Não se fazia lá design gráfico. No fundo é um caminho muito parecido com o do Daciano. No início também chega a fazer gráficas mas depois abandona isso e dedica-se aos interiores. O meu tio (José Rocha) é um bocado ao contrário porque tendo frequentado arquitectura nas Belas-Artes acaba por se dedicar mais à parte gráfica, apesar de ter feitos os stands e as exposições que se conhecem.

VA - Os profissionais que se dedicavam à actividade gráfica na altura eram muito poucos?

CR - Sim. No design gráfico a minha grande influência vem do Victor Palla, as capas dos anos 50 e 60; o António Garcia, as capas e os símbolos, e do Sebastião Rodrigues.

VA - *Talvez o Manuel Rodrigues?*

CR - Sim na parte mais comercial. O Sebastião dizia “não faltava mais nada que fazer uma embalagem para sabonete”. e eu dizia-lhe: “Está calado porque tu ganhaste um prémio em 1961 com o creme NÚBIA.” Não há dúvida que o Sebastião conseguiu isso graças à Gulbenkian, e sobretudo à Verbo e à Gris. Começa de facto a trabalhar na área da cultura sem ter de recorrer à chamada publicidade. Que ele acabava por fazer, os cartazes e coisas assim, mas não era o cliente comercial.

VA - *O seu caso não é esse.*

CR - Com alguma frustração. Eu que sou desde miúdo maluco por livros (com a casa cheia de livros) tenho uma capa feita por mim. O que me atrai acima de tudo, além dos símbolos que gosto muito de fazer e fiz muitos e aí foi a indústria que me deu essa oportunidade (se bem que o Sebastião acabou por fazer alguns sobretudo na área das editoras), e outra coisa que sempre gostei muito de fazer foi o cartaz. Comunicar com poucas palavras e com uma imagem é muito interessante.

VA - *O trabalho nesse período estava muito dirigido. Havia pessoas ou grupos que faziam especialmente isto e aquilo.*

CR - Quando comparo o design português com o estrangeiro lembro-me sempre de uma coisa que nos levou a fazer a exposição “Design & Circunstância”. Ou seja dar o nome àquela exposição. Tudo isto uma pessoa não faz aquilo que escolhe, podemos tentar, mas é sobretudo pelas circunstâncias. Houve ali uma oportunidade, por exemplo, o dono da Verbo (que até era um homem de direita) cruzou-se com o Sebastião e talvez tivesse sido a propósito do ALMANAQUE, mas houve ali uma circunstância que encaminhou o Sebastião naquele caminho. Ele começou na APA, uma coisa comercial. Por exemplo a história do sabonete, para mim há uma grande diferença entre o artista e o designer que é o objectivo do seu trabalho. Fazer um quadro para ter em casa, para mim não dá gozo nenhum. A Maria Keil com noventa e tal anos disse isso exactamente à pouco tempo o que a leva a deixar de pintar. O que queria era fazer coisas que atingissem as pessoas em geral. para mim fazer uma embalagem de sabonetes era chegar às pessoas todas. e quais as vantagens disso? Por exemplo, os maços de tabaco foram, na nossa profissão, sempre resolvidas pelos melhores designers. É exemplo disso o maço SAGRES desenhado por António Garcia.

VA - *Mas o designer e as circunstâncias acontece com todos. Por exemplo, o encontro do Daciano com o dono da Longra. Quaisquer das formas sendo o grupo de profissionais muito reduzido na altura...*

CR - O Daciano é uma das minhas influências. Apesar de falar nos cartazes o que sempre me interessou fazer foi trabalhar com as três dimensões. Mas houve sempre o problema da dispersão.

VA - *... como se relacionavam? Conversavam uns com os outros, encontravam formas de discutir a profissão, como era?*

CR - Todas estas ligações, conhecendo o trabalho do Sebastião, do Sena, do Daciano, do Garcia, nunca tinha tido contacto pessoal com eles. até porque eu estava na área das agências e esta era uma zona onde eles não andavam e, também, havia grandes diferenças de idade. e só nos encontramos na APD. Entre os 25 que funda a associação e os 80 que conseguem associar na altura (sem contar com

os alunos), ainda hoje mantemos os laços de amizade, de conversa e de reunião. e tudo a partir dessa altura. Até aí as pessoas conheciam-se quando trabalhavam nos ateliers uns dos outros.

VA - Mas não se discutia a actividade?

CR - Houve uma coisa que aconteceu antes na área da publicidade que era o Clube dos Publicitários...

VA - Do qual chegou a ser Presidente.

CR - Presidente não. Mas cheguei a fazer parte da direcção assim como o Balsemão. Dentro da área das agências fui um elo agregador, por exemplo, havia as agências multinacionais como a Téboul que depois foi Lintas e como trabalhava para a Lever — uma agência que não tinha contactos com ninguém lá fora — e foi graças a isso que conseguimos estabelecer contacto. Sempre tive a mania do associativismo e tudo o que apareceu, exceptuando o Clube dos Criativos onde nunca me senti lá muito bem (mas continuo a ser sócio), eu tentava pertencer e conhecer as pessoas apesar de em Portugal o associativismo ser um insucesso completo basta a gente ver as associações de industriais deste país que não conseguem substituir os presidentes ao fim de 20 anos porque ninguém quer ir para aquilo. Nós os designers culpamo-nos muito mas o problema do associativismo é o panorama do país inteiro. Em todas as outras associações as coisas também não funcionam. Funcionam uns carolas, uns para ter notoriedade e outros para estarem lá e... mas não é um problema só dos designers. Infelizmente no nosso caso deveríamos funcionar melhor até pelo método e pela formação...

VA - Como definia alguém ligado ao design no final dos anos sessenta em termos de empenhamento político e social?

CR - Até tenho um retrato interessante feito por um amigo meu que era economista e fervoroso militante comunista. Na altura era consultor de empresas mas não deixava de ser um tipo muito crítico. e quando fizemos o “Design & Circunstância” na Sociedade Nacional de Belas Artes disse-me “gostava de ver aquilo mas gostava que fosses lá contigo”. e eu lá fui. e ao longo dos painéis da exposição ele obrigou-me a ajudá-lo a responder ao que você está a perguntar-me: “E este é do PC ou de não sei o quê?” e curiosamente na exposição toda quando me fazia a pergunta tinha que fazer um esforço para me lembrar e ia dizendo “este é do PC” ou “este é simpatizante” e só havia uma excepção de todos os que estavam expostos que era o José Brandão, que era do PS assumidamente. Isto responde. Toda aquela malta era simpatizante do PC. É claro que as coisas mudaram e hoje muitos deles não o serão. Houve muitos que foram inclusivamente militantes como o caso do Manuel Paula e o próprio Henrique Cayatte andou por lá. Nessa altura havia uma maneira de estar, na Pintura ou nas chamadas Artes não comerciais como eu considero, muito social por influência do Maldonado e daquelas coisas todas. Estar no design era contribuir para o bem-estar do mundo, fazer as coisas mais baratas e melhores, isso era patente em todos nós. e isso fazia com que estivéssemos politicamente mais activos.

VA - A criação da APD surge dentro desse espírito.

CR - Sim, a seguir ao 25 de Abril. Até mesmo o Clube dos Publicitários, apesar de ser das agências, já aí estava presente. Fizemos sessões com o Carlos Paredes e houve um artista espanhol que agora não me lembro que chegou a ser expulso quando o convidámos para uma sessão público e este teceu um comentário contra o regime. Mesmo em coisas não do design mas da publicidade havia já uma atitude política.

VA - A propósito da institucionalização do design já vimos que a prática vai construindo essa institucionalização de diferentes modos. Por outro lado, em 1959, surge o INII que terá construído de outra forma a institucionalização do design. Uma e outro como definem a institucionalização do design?

CR - O INII é também uma circunstância e está muito relacionado com as pessoas que na altura dirigiam o instituto. Eram pessoas com uma abertura e cultura diferentes. Sabiam o que era o design no aspecto da qualidade dos produtos e que deixou rastros. Ainda há designers que estiveram no INII e ainda lá estão numa coisa que já não é INII mas é Instituto Português da Qualidade donde a Alda Rosa se reforma à cerca de 8 anos, mas ainda lá está a Conceição Espinho e julgo que ainda lá estão mais duas designers. A Margarida d'Orey saiu e a Cristina Reis por lá passou. Mas os dirigentes mudaram e a instituição desapareceu.

VA - Aquilo que o INII e a prática da profissão fazem como se encontram?

CR - O INII foi um organismo do Estado que dinamizou o design com as Exposições de Design.

VA - Entre 1959 e 1971 — altura da 1ª exposição — o que é que ficou?

CR - Há ainda uma outra instituição importante que é o Fundo de Fomento Nacional. Tinha uma posição muito parecida com o INII. Lançou alguns concursos e exposições na FIL. Algumas destas coisas eram disparatadas porque a indústria nunca ligou muito.

VA - Sobretudo a partir de 1969 com o Eng. Amaro da Costa. Mas o que se passou naquele intervalo desde 1959 em que o Magalhães Ramalho está na direcção do INII e depois é substituído por Torres Campos em 1969?

CR - Não se reflecte na actividade. O que preenche esse buraco são os ateliers. É o do Daciano da Costa, do Conceição Silva com designers como o Eduardo Afonso Dias e a actividade do Sebastião Rodrigues na Gulbenkian. É curioso, e tenho pena que assim tenha sido, o Sebastião a certa altura faz menos para a Gulbenkian porque há colegas nossos que estão lá dentro da Fundação, o caso do Vítor Manaças, que gostavam muito de fazer coisas e como estavam dentro da organização e das exposições e ficava mais barato à Gulbenkian... Hoje concordam comigo ao dizerem que alguns desses objectos ficariam melhor se fosse o Sebastião a resolver.

VA - Ainda no domínio da actividade há o apoio dado pela Gulbenkian aos designers que saíram do país para estudar através de bolsas de estudo.

CR - Sim. Mas no trabalho do Sebastião é a Gulbenkian que lhe dá oportunidade de trabalhar numa instituição culta. e fez também coisas importantes para o Instituto dos Museus — Mosteiro de Alcobça, dos Jerónimos, e outros — que foram trabalhos igualmente importantes. Essa actividade do Sebastião foi muito importante para nós todos.

VA - O trabalho do Sebastião cumpre uma etapa da institucionalização. O seu gabinete (a Letra) também tem a sua importância neste contexto?

CR - Nós, em 1972, quando fundamos o atelier temos um anúncio no Anuário da Publicidade onde dizemos “Nós não somos uma agência de publicidade, somos um gabinete de design”. Era uma posição diferente porque havia um outro que nunca esteve bem cá que era o José Moura George (que fez o curso em Inglaterra) e que por influência inglesa já usava esse nome e, curiosamente, já dizia que tinha representações em Londres e Nova Iorque!

VA - Além da Letra havia a Praxis no Largo da Graça.

CR - Havia essa tentativa muito política, porque parte de elementos do PC, de fazer a Praxis. Já numa perspectiva de cooperativa. O próprio Sena da Silva faz também a Cooperativa Dez depois do 25 de Abril e que funcionou onde hoje é um supermercado na Alexandre Herculano. Mas rapidamente desaparece. Mas a PRAXIS foi importante. Começa por razões políticas e depois tem um desenvolvimento grande. Foram eles que executaram a *2ª Exposição de Design Português (1973)*...

VA - *Algumas pessoas que trabalhavam no INII colaboravam na PRAXIS.*

CR - A Alda Rosa, a Madalena Figueiredo e a primeira importação que é o Robin Fior. Eles ajudaram o Daciano da Costa quando este quis concorrer ao concurso da SPAL foi a Praxis que executou as maquetas... A Praxis naquela altura foi muito importante. Mas quem pode falar mais da Praxis é o Luís Carrolo e o Manuel Paula. O Paula é anterior à entrada do Carrolo. O Manuel Paula era na altura colaborador do PC e conhece melhor que o Carrolo essa parte política de formação da Praxis. Eu tive contacto com eles nessa altura a propósito da 2ª exposição de design. Há, também, uma coisa que o Daciano faz que é o Risco que no 25 de Abril ganha aspectos de cooperativa. Era uma sociedade do Daciano com a Companhia de Seguros Império...

VA - *e com o Cruz de Carvalho.*

CR - Não sabia que ele estivesse ligado a isso. Aquilo é uma jogada do Daciano que ao dividir o capital tornava mais difícil a liderança. Aliás a Império só tinha 49%. Aí o Carrolo acabou por ser administrador depois do 25 de Abril com toda aquela divisão...

VA - *À Império também interessava que o Cruz de Carvalho lá estivesse para manter a ligação com a fábrica que era a Interforma, apesar dele já não ser accionista.*

CR - O Cruz de Carvalho é muito importante. Começa na Altamira e desenvolve não só a área projectual como também a área de negócio e de organização empresarial. Na Interforma é cilindrado pelo capital.

VA - *A própria Altamira é vendida à Handy...*

CR - Sim na altura convidaram-me para fazer uma linha de escritório para a Handy. Aliás é um homem que hoje está muito falado porque é um dos sócios do BCP, e que é o Gois Ferreira. A Handy é hoje o fornecedor de equipamentos para o BCP.

VA - *Podemos dizer que a relação do design com a indústria terá contribuído para a sua modernização?*

CR - O grande cliente, nos anos 60, além da excepção que era a Longra, havia a Siderurgia Nacional (havia os cartazes e os folhetos feitos pelo António Garcia) e as coisas que os Champallimaud e os Melos (por exemplo, o Garcia ao nível dos interiores trabalhou muito com o Grupo Melo, os escritórios importantes eram os da CUF Sanders, a Companhia Império também era deles)...

VA - *Renovou muitas agências bancárias do BNU e da BFB.*

CR - Por acaso a banca foi importante. Uma das pedradas no charco foi a sede do Banco Português do Atlântico do Eduardo Anahory na Rua do Ouro e que era uma fachada toda em vidro com uma escadaria transparente. Muito pouco falada agora mas na altura foi importante. Depois o Daciano também fez umas coisas para o Banco do Alentejo... Os bancos começaram a ter alguma importância na renovação, embora muito tímida e nada tinha a ver com o que se faz hoje em que se muda de imagem de um dia para o outro.

VA - Mas eram situações pontuais ou sentia-se que o design ajudava a modernizar?

CR - Tinha a ver com as pessoas que estavam nos Grupos. Por exemplo os Catrogas e outros eram pessoas que estavam a começar na CUF. Vinham com cursos do estrangeiro e depois tentavam aplicar cá.

VA - Alguns até tinham sido formados no INII ou com o apoio do INII.

CR - e tinham alguma cultura de modernidade e de desenvolvimento industrial. A CUF foi de facto um sítio onde algumas pessoas trabalharam e puderam ter acesso a outras coisas. Apesar de eu sempre ter achado a administração da CUF muito pouco ambiciosa. Aquilo tinha um alfobre de gente (porque dava emprego a muita gente) que teve influência na utilização do design em diferentes coisas. Eu na altura como trabalhei muito com o Grupo e com muita dessa gente nem me parecia que houvesse na administração uma consciência de que fosse necessário modernizar. Eles próprios chegaram a ter um gabinete de design que era a PENTA, que fazia publicidade e era propriedade do grupo.

VA - Quem é que estava lá?

CR - Estava lá um dos nossos colegas mais notórios que era o Paulo Cardoso e que fez, por exemplo, quando aquilo é nacionalizado o símbolo da Quimigal e todo o desenvolvimento gráfico. Como era uma empresa do Grupo foi bastante importante ainda antes do 25 de Abril e depois da nacionalização. Havia a agência Latina ligada ao Banco Borges & Irmão, à TAP, à Central de Cervejas que estando ligada às grandes empresas teve importância no meio do design gráfico. O Banco Fonsecas & Burnay fez cá com o Celso Marques uma experiência que os Bancos suíços fizeram lá fora e que se via na GRAPHIS e que era os bancos que tinham montras para a rua porem-nas ao serviço dos seus principais clientes, ou seja, faziam publicidade aos clientes deles nas montras do banco. O Celso, que o banco tinha mandado para a Suíça ver como era, fez óptimas montras ali no Marquês de Pombal. Há, infelizmente, muito pouco registo disso.

VA - Por exemplo e a actividade do Luís Dourdil para a Sanitas?

CR - Isso também tem a ver com as circunstâncias. Há um problema que ainda hoje permanece e que na altura era espectador era os tipos que trabalhavam para clientes como independentes ou integrados em agências e ateliers e que não tinham uma estrutura financeira nem contribuíam com descontos e depois havia os ajuizados que tinham tido a sorte de ter um emprego. É o caso do Mário Costa que trabalhava na Mobil, ali perto da Rua da Emenda onde hoje é o Ministério da Economia. O meu pai sempre disse bem dele e eu, nos anos 60, quando começo a trabalhar na Marca e vejo as coisas que vêm do atelier assinadas por ele (MC) já eram muito démodés. Há um outro caso que é o Fernando Bento, um tipo muito conhecido da banda desenhada, fez coisas para o Cavaleiro Andante, e que era chefe de atelier da BP. Era um desenho que nunca achei muita graça... O Dourdil também e eu já não conheci o trabalho dele no meu tempo. Só mais tarde fui encontrar na EDP alguns trabalhos dele que estavam assinados por LD e que eles lá não associavam ao Dourdil como tendo lá sido funcionário na EDP. e no seguimento disto contaram-me que o filho lhes vendera um quadro do pai onde estava representada a fábrica de carvão da 24 de Julho. Lá está mais uma actividade do Dourdil que era a de pintor. Um caso mais recente é o Luís Duran que trabalha nos CTT, na filatelia. Hoje até é mais um encomendador a outros de selos.

VA - O que é que os industriais pensavam da nossa actividade?

CR - Estávamos misturados com os artistas. As pessoas mais ligadas à indústria, os engenheiros, já percebiam a diferença. Agora havia um respeito pela nossa actividade muito diferente do das novas gerações de patrões e encomendadores. Cheguei a almoçar com o sr. Champallimaud por causa de stand na FIL. e tinha 19 ou 20 anos e ele já era presidente da SECIL. Nós éramos tratados como os Medicis tratariam os pintores da sua época. Éramos sopeiros na mesma deles, faziam a encomenda, mas éramos tratados com uma certa deferência. Hoje isso só acontece se fizermos um orçamento mais barato.

VA - *O INII fez algumas acções dirigidas aos industriais. Gostava de saber se isso deixou lastro?*

CR - Acho que sim. Pelo menos tornou público que havia uma actividade, mas agora considero que isso foi marcante mas pontual.

VA - *Quando ouviu falar pela 1ª vez no INII?*

CR - Na 1ª Exposição de design, em 1971. Curiosamente eu não entro mas ajudo, à última da hora, a trazer o trabalho do Eduardo Anahory que estupidamente não aparece publicado no catálogo porque se atrasou. Aparece a indicação de que está presente, com o curriculum, mas há inclusive uma cadeira lindíssima dele que está na exposição mas que nunca foi publicada porque ele não entregou as fotografias.

VA - *O facto de só em 1971 ter tido contacto com o INII pode parecer que o Instituto estivesse fechado em si mesmo. Essa seria uma característica do INII?*

CR - Eu tinha 20 anos na altura...

VA - *Em 71? Não.*

CR - Mas a 1ª exposição é de 1971? Não pode.

VA - *É verdade. e a 2ª é de 1973.*

CR - Então eu estou baralhado. Se calhar o Anahory pediu ajuda à Marca. (pausa) Nessa altura há nos Laboratórios de Engenharia uma abertura muito grande a novos processos.

VA - *Os profissionais tinham conhecimento disso. Por exemplo, da actividade do Núcleo de Design Industrial do INII?*

CR - Sim com a entrada de um grupo de designers para lá. A exposição é quase coincidente com a sua entrada no INII. O Sena da Silva também colaborava com eles e com os Laboratórios e isso estabelecia uma dinâmica. O próprio Daciano que a partir de 1962 no seu atelier consegue ter contacto com muitos industriais e contribuir para que se comesasse a reflectir sobre isto. Lembro-me da relação com a Metalúrgica do Tramagal, com as alfaias agrícolas e depois com a representação da Berllier e com o material de guerra. Havia aqui um movimento em redor da influência do Daciano da Costa. O exemplo da Longra é o mais importante. Há ainda muitas empresas que se formaram com ex-trabalhadores da Longra que primeiro começaram por copiar linhas de mobiliário, como por exemplo, a linha “Dfi” (1971). A PRAXIS trabalha também para a Longra. O lançamento da “Dfi” é feito na Praxis com o Luís Carrolo. No aspecto industrial a Longra foi a excepção à regra e influenciou muito todas as indústrias ali à volta e não só.

VA - *É um caso exemplar.*

CR - Que acabou bastante mal. Uma das machadadas é o 25 de Abril. Eram os netos que estavam à

frente daquilo e nada tinham a ver com o avô, o Francisco Pinto Cortês.

VA - A institucionalização do design, à chegada ao 25 de Abril, estava em marcha. São as exposições, os cursos de design, a associação dos designers...

CR - A primeira vez que se fala em design na Assembleia da República é pela boca do CDS. Em 1976 falam da necessidade do país... Não me lembro que foi.

VA - ... esse processo de modernização alavancado pelo design. A ruptura social perpetrada pela Revolução terá deixado marcas na institucionalização em curso? Ou seja, como é que o design continua a ter expressão no novo clima político?

CR - Eu por acaso tenho um bom exemplo para isso. Eu trabalhava com a CUF e ia muito à sede da CUF ali na Infante Santo e as estruturas lá dentro, onde estava o Catroga (que estava antes e ficou depois do 25 de Abril) e outros altos dirigentes que agora não me lembro dos nomes, a revolução teve o bom senso não tirar das empresas as pessoas que as conheciam. Ficaram as que eram mais à esquerda ou que eram assim-assim. Temos o caso da FISIFE, que era nosso cliente e era (e é) uma fábrica ligada ao Projecto de Sines, e que era uma associação dos japoneses da Mitsubishi com os Melos e, curiosamente estava à frente daquilo o João Dotti casado com uma sujeita que era activista do CDS. Mas foi um indivíduo que nunca foi retirado da frente da empresa. Não houve em muitas dessas empresas aquilo que aconteceu nas Universidades e que foi um “limpar” e expulsar das pessoas. No caso da CUF houve alguma moderação e a passagem para a Quimigal foi normal. Uma das coisas que me lembro é que havia uma grande burocracia nessas estruturas e tinham muitos dos defeitos do próprio Estado. Chegava-se aos corredores e os contínuos não estavam lá. Estava a secretária mas eles não... Quando as pessoas falam que na privada isso não acontecia é um bocado treta, principalmente quando as privadas são muito grandes e ganham as características do Estado. A diferença que senti foi que comecei a trabalhar antes e depois da revolução com a mesma empresa. a diferença maior é que nunca tive que me identificar à porta. Cheguei ater militares armados na recepção da CUF e que me exigiam uma identificação completa. Foi a grande diferença. Porque depois chegava-se lá cima e as pessoas eram mais ou menos as mesmas. O contínuo continuava a não estar. Houve casos em que os patrões foram postos fora e outros em que se piraram com medo. Por exemplo, não percebi muito bem porque o Conceição Silva teve que ir para o Brasil. Está bem, era um atelier muito grande, ligado á Torralta, mas... houve ali uns medos.

Se fizesse esta pergunta ao Daciano ele dir-lhe-ia que como nós estávamos no mercado antes e não tínhamos nenhuma ligação à direita, até pelo contrário (também beneficiávamos disso), não tivemos problemas. Mas o Moura George foi-se embora.

VA - Mas porque houve necessidade do associativismo?

CR - No caso da publicidade eu tenho uma história que é uma parvoíce. Eu — na altura era empregado da HORA, do Manuel Martins da Hora, e devia ser dos tipos com o ordenado mais alto entre os publicitários — e o Vasco Lapa (que trabalhou com o Sebastião Rodrigues e que estava na Latina e tinha um óptimo ordenado) por carolice metemos na cabeça, mais o Alvim que era advogado e trabalhava na Lintas, e conseguimos por de pé o Sindicato dos Publicitários antes do 25 de Abril com Pide à porta do Clube dos Publicitários. O Sindicato estava instituído antes do 25 de Abril. Hoje não há Sindicato dos Publicitários. Houve muitas agências a fechar no 25 de Abril, a Marca fechou, por exemplo. A malta já não quis saber de reivindicações, queriam era o seu tacho, queriam lá saber do

sindicato. O 25 de Abril, no caso da publicidade, acabou com o sindicato que se tinha acabado de formar. Por reacção e por medo. Até hoje não há sindicato dos publicitários.

Assim que apareceu a APD fui dos primeiros a intervir.

VA - Como explica a actividade da APD hoje?

CR - A associação acaba em 1995. Muito por culpa de uma pessoa que é o Henrique Cayatte. Foi convidado por mim para uma coisa que eu e o Robin tínhamos conseguido trazer para Portugal através de uma candidatura que por circunstâncias da malta estar farta de ir para os Estados Unidos quando aparece Portugal a candidatar-se toda a gente votou a favor. Portugal nessa altura estava na moda. e o que acontece é que o Cayatte aceita fazer todo o tipo de exposições, até as técnicas e eu que dirigia a organização da comissão demito-me. Inclusivamente uma quantidade de colegas que estava nessa comissão demite-se também sem que eu tenha falado com eles. O Manuel Paula, o Vítor da Silva e fiquei um bocado aflito porque aquilo podia ter consequências chatas que eram não se fazer o congresso. O Cayatte e o Carrolo disseram logo que “a gente continua”. e continuaram. Fizeram uma data de disparates e a APD, apesar de termos conseguido coisas espectaculares, por exemplo, as instalações da Gulbenkian sem pagar nada) acaba o congresso com dez mil contos de prejuízo. Que naquela altura, numa associação que se pagava quinhentos escudos por mês, foi uma desgraça. e acabou aí porque não se podia fazer eleições enquanto as contas não ficassem resolvidas. Agora convidaram-me para o Conselho Fiscal e lá fui e fiquei com uma grande desilusão porque a malta nova não é muito diferente da anterior. Todas as semanas fazíamos reuniões de trabalho e agora fazem-se uma vez por mês.

VA - Porque é que o ensino esteve desfasado da prática e da institucionalização do design até 1974?

CR - É por não haver mercado para o design. O que acontece é que a malta acaba o curso e não tem saída profissional e tenta entrar para o ensino e torna-se uma pescadinha de rabo na boca. Montes de gente que está no ensino nunca foi à profissão. Mas não há encomendas para todos.

VA - Mas a importância do design não é reconhecida?

CR - Uma coisa é reconhecer outra é haver trabalho. No design gráfico ainda vai havendo mas ao nível do design industrial o que há?

VA - Com o aparecimento dos cursos em 1974 o que mudou?

CR - Necessariamente serviu para alguma coisa. A oferta que temos hoje de gente formada nesta área é de muito melhor qualidade o que não significa que pelo simples facto de ter um diploma o torne apto a exercer a actividade. Se me disserem que não andaram em curso nenhum posso experimentar mas não há dúvidas que só tenho tido licenciados a trabalhar. Outra coisa que foi discutida em tempos ao nível da Associação era a homologação dos cursos das escolas e eu sempre estive contra isso porque se pode ser um óptimo profissional e designer vindo de uma péssima escola e vice-versa. É claro que se o curso for bom ajudará, mas... Eu já cá tive gente do IADE (sempre tive uma certa desconfiança em relação a eles) com bastante qualidade assim como tive gente de outras escolas mais oficiais e que não tinham essas qualidades. Uma das dos estágios que cá esteve veio da escola de Castelo Branco (uma escola que tinha começado na altura, e pelo que me apercebi com um programa muito de artes manuais como tínhamos na António Arroio, muito tecnicista) e que depois de ter

estado aqui no estágio foi para a Pentagram em Londres e por lá ficou.

Também acho que ao longo destes anos todas as escolas não se têm aberto aos profissionais, ou seja, à discussão. Rareiam os convites para a ida dos profissionais às escolas. Em Portugal não há nenhum profissional que, se for convidado, não vá à borla à escola. Claro que haverá uns que não se mostrarão muito receptivos, como o caso do Duran que falei à tempos e que me disse logo que não era capaz de falar. Outro que me disse o mesmo, e que fiquei aflito, foi o Francisco Providência e ainda para mais é professor.

VA - Em que estado estamos desta institucionalização?

CR - Em relação às expectativas de 1976 estamos em muito mau estado. Eu acho que deveria haver uma orientação nas saídas profissionais. Uma informação às pessoas naquilo em que se estão a meter quando escolhem estes cursos.

VA - Em termos sócio-culturais como está a institucionalização do design?

CR - Isso (dos cursos) tem reflexos imediatos. Isto está numa situação do salve-se quem puder. Com o desemprego de milhares de licenciados em design, todos eles têm ligações a gente que trabalha aqui e ali,...

e hoje com um computador e uma impressora faz o que antes se fazia só em ateliers como este e isso leva a que os ateliers com a estrutura deste tenham que baixar os preços. Com tudo isso é difícil pagar bem às pessoas... Isto ainda é mais grave noutra área que é a fotografia comercial. Há trinta anos para fazer uma fotografia de um produto levavam trinta contos, hoje se derem dez está cheio de sorte. A menos que seja o fotógrafo do Rei ou não sei o quê. Eu fiz há uns anos uma coisa para uma empresa, os tabuleiros de refeição da TAP e que obrigou a empresa a construir uma fábrica de raiz para o efeito, e quando lhes pedi três mil contos pelo projecto os gajos não pagaram e tive que baixar para dois mil. Quando os três mil contos não pagava as horas todas do projecto. O mesmo acontece com os símbolos. Aconteceu com o Banif que nunca pagaram o símbolo mas depois andámos dois anos a trabalhar para eles para compensar. Nas depois vem o Hollins de Inglaterra e chega a Portugal e faz a Telecom por cinquenta mil contos. Está bem, não foi só pata o símbolo... Se virmos a quantidade de ateliers a fechar... O Manuel Paula fechou e tinha actividade continuada.

VA - Acabei. Há mais alguma coisa que queira referir?

CR - Não.

VA - Acha que devo falar com alguém em especial?

CR - No caso da PRAXIS com o Manuel Paula porque tem uma vivência de alguns factos que eu não tenho.

Anexo 6.16

ENTREVISTA A JORGE PACHECO

Caso “PROFISSIONAIS”: Entrevista a designers com actividade no período do estudo.

JORGE PACHECO iniciou a sua actividade de projectista em Inglaterra, no início dos anos 70. O trabalho desenvolvido em Portugal acontece depois de 1974 e destaca-se a sua actividade na CENTREL (telefones) e na MAP (acessórios de casa de banho).

Local: No atelier do entrevistador.

Duração: 1:54H

Momento: 07-02-08, pelas 16:00H.

VA – Esta entrevista serve para eu ter a sua interpretação da institucionalização do design português. O design é um instrumento nos planos de desenvolvimento do país...

Prof. Jorge Pacheco – Isso é mencionado?

VA – Não com a palavra “design” mas é subentendido a necessidade de se dar atenção à componente estética associada ao produto industrial para corresponder às necessidades do mercado externo.

JP – Tens ideia de quando é que isso é mencionado pela 1ª vez?

VA – No II Plano de Fomento Nacional de 1959. É a partir dessa necessidade do regime que o Ministério da Economia cria o INII com a incumbência de “ajudar” os industriais a modernizarem-se e adaptarem-se às necessidades de um mercado mais amplo. O que gostava de saber (e com aproximação a esta problemática) é que país é este, em termos industriais, no final dos anos 50?

JP – Que país era este?! Eu era muito miúdo na altura (tinha 18 ou 19 anos) mas já dava para perceber... Se nós achamos que estamos neste momento desfasados vários anos em relação à Europa industrializada, na altura esse desfasamento era maior. Estávamos no auge do regime salazarista, por conseguinte, na ditadura do pobrezinho mas honesto, do ignorante que não dá problemas... O Salazar de forma sistemática limitou a educação do país e (vou dizer uma coisa que não pode ser provada) encorajou o analfabetismo junto das massas porque era uma forma de mais facilmente controlar as ditas cujas. Porque educação quereria inevitavelmente dizer abertura ao exterior, mais cultura e por conseguinte muito menos fácil de controlar e meter “debaixo da bota”. Não é por acaso que o gajo se chamava o “Zé das Botas”. Não era ele que usava botas mas sim a PIDE. Era um país que era consequência dessa situação. A indústria era praticamente não existente com duas ou três excepções como os vidros de Alcobaça, alguma cerâmica que começava a emergir na SECLA (não sei se a SECLA é tão antiga como isso, mas é por volta dos anos 60 que aparece associada ao design) com uma série de artistas convidados que iam para lá trabalhar. Havia uma metalurgia no Porto que fazia tachos e panelas para a qual o Zé Santa-Bárbara começou a trabalhar com o Daciano ou sem ele (parece que foi através dele que foi lá parar). Mas eram as honrosas excepções.

VA – O que me está a dizer é que no país existiam duas tendências industriais?

JP – Não se pode chamar tendências. Havia uns empresários, mais cultos, um bocadinho mais visionários e que se aperceberam que havia lugares para o design. Ou para produtos de qualidade e na qualidade está intrínseca o design. Mas eram excepções, contavam-se nos dedos de uma mão.

Eram estas que acabei de falar e, que eu saiba, mais nenhuma. Vivíamos da exportação da cortiça, da indústria de peixe enlatado, e praticamente mais nada. Na altura começou a vender-se muito bem a pedra, porque somos o segundo maior produtor de mármore e de rochas ornamentais da Europa, a seguir à Itália. Por conseguinte a nossa economia era a do pobrezinho. Vivíamos das colónias para onde exportávamos as ordinariças que produzíamos, os têxteis na altura eram importantes mas iam todos para África (julgo que não exportávamos para mais parte nenhuma, corrige-me se estou errado) e íamo-nos safando numa paz podre e pobrezinha.

VA – O que me está a dizer é que as trocas comerciais eram com as ex-colónias africanas.

JP – Importávamos do resto da Europa e exportávamos para África. Era assim que conseguíamos equilibrar a nossa Balança de Pagamentos da nossa Economia. Além disso tínhamos o ouro que vinha de África e aquele que negociámos com os nazis na altura da Guerra. Durante a Guerra fartámo-nos de vender volfrâmio para os dois lados (para a produção de aço super-duro) e fizemos “negócios da China” — o Salazar não defendeu a neutralidade por razões ideológicas, aquilo foi um “negócio da China” porque o tipo negociava com os dois lados. e assim mantinha-se defendido de qualquer represália e fazia negócios e negócios uns atrás dos outros. O país enriqueceu e conseguiu sobreviver até 1974 à custa da fortuna que amassou durante a Guerra e com as Colónias.

VA – Esta é a situação de fundo. O que é um facto é que em 1959 aderimos à EFTA.

JP – Mas isso foi porque era difícil falar com o resto da Europa sem fazer parte de alguma organização. O Salazar foi obrigado por razões políticas a aderir a isso porque era ostracizado pela Europa democrática. Portugal e Espanha eram os meninos mal educados da Europa. A Itália e a Alemanha também eram mas a Guerra tinha sido ganha e esses gajos tinham sido arrumados. Portugal e Espanha continuavam fascistas e eram muito mal vistos pelo resto a Europa. A Europa constrangia-se a fazer negócios às abertas com Portugal e Espanha. e então convenceram-se, porque não queriam perder o mercado (nós éramos importadores da Europa) e queriam continuar a vender-nos produtos.

VA – Nesse relacionamento a Inglaterra aproveitou-se disso. À pouco o professor falou dos , e a certa altura a Inglaterra negocia com Portugal a entrega de maquinaria pesada para a instalação nas ex-colónias portuguesas, nomeadamente aquelas que produziam algodão. Fez isso com outros sectores, por exemplo, os comboios. e é claro a adesão à EFTA era interesseira por parte dos países que compunham a organização. Ao instalar cá as suas fábricas usufruíam de melhores condições de exportação.

JP – Podiam continuar a fazer negócios com Portugal, mas era mais embaraçoso. Ao passo que Portugal fazendo parte da EFTA já não se notava tanto. Quando as Guerras Coloniais começaram em 1961, as coisas começaram a fiar mais fino. A abertura do regime quando Salazar caiu da cadeira, por parte do Marcelo, já foi em consequência disso porque a opinião mundial era muito contra Portugal que estava a combater três Guerras Coloniais em condições perfeitamente insustentáveis do ponto de vista moral, político, ou qualquer que ele fosse. e voltando atrás, em relação à indústria era isso. Havia uma indústria era incipiente com duas ou três honrosas excepções, o resto, as que ainda produziam alguma coisa, copiavam, mas não éramos só nós, é todo o terceiro mundo que copia. Nunca me esqueço numa primeira visita à Feira Internacional de Milão, uma que é todos os anos, (esta era de casas de banho e foi quando estava a trabalhar para a MAP), onde a maioria dos stands era fechados por causa da espionagem, do copianço. Os gajos só deixavam entrar quem eles queriam porque co-

nheciam e sabiam que não eram concorrentes que lhes iam roubar as ideias. Apesar da Itália ser um país desenvolvido e ter uma das Leis de Propriedade Industrial mais desenvolvidas da Europa mas a cópia ali é mato. e são gajos que são criadores por excelência. Cá é um ver se te havias...

VA – Está a falar de que período? Quando é que isso aconteceu?

JP – Ainda hoje. Foi em 1978, por aí. Mas isto sempre aconteceu. Desde que houve um gajo que fez uma peça original lá fora e alguém exportou para cá e ao alguém ver a peça achou que conseguia fazer igual e fez. e em vez de vender a coisa que veio lá de fora por 50 paus vai vender a que fez por 40. e como faço cá não tenho despesas de transporte, nem de desenvolvimento (é só fazer igual), não tenho que pagar a um designer ou a um não-sei-quantos. embora isso seja a verba mais insignificantes, mas sobretudo tenho a minha mão-de-obra baratinha e posso fazer isso por uma fracção ínfima do preço e vou ganhar muito mais dinheiro. Mas ganho sempre vendendo mais barato. e é essa a grande tragédia da indústria portuguesa que não se conseguiu libertar desta psicose do vender barato em vez de vender bom. e por conseguinte o design é uma coisa irrelevante. É uma coisa de segunda, terceira, quarta, centésima importância...

VA – Na sua perspectiva ainda não entrámos ainda na modernização.

JP – Não embora já se esteja a falar nisto há trinta anos. Desde 1974 que se fala nisto oficialmente. Mas já se falava antes através do INII, em 1959. Desde essa altura que o INII anda a bater na cabeça dos nossos industriais a dizer que “vejam lá...”. A percepção que eu tenho da altura é esta embora esteja a relevar um pouco demais porque, como te disse, era um pouco novo na altura. Mas já se falava de design. Eu sei que tinha uma família onde um irmão era arquitecto e que tinha uma série de amigos — o tipo fazia parte do grupo do Santa Bárbara, do Pitum, o José Almada Negreiros, o Pulido Valente que vive no Porto agora. Era uma série de malta conhecida como o cromos de arquitectura da Escola de Belas Artes de Lisboa que se formaram na década de 50 e 60. Não sei quando o meu irmão José (Pacheco) se formou, se foi em 1959, ou 1960.

VA – O José Brandão fazia parte do grupo?

JP – Não. Estes eram mais velhos. O José Brandão trabalha para o Daciano até 1966 quando vai para Londres. Bom, já nessa altura se falava de design embora não se soubesse muito bem o que era. Sabia-se mas de uma forma muito superficial. Era fazer bonitinho, as questões de usabilidade não entravam, as questões económicas não entravam,...

VA – Falava-se de design pela via da arquitectura?

JP – Já estavam separados. Arquitectura é arquitectura e design é design. Por exemplo, em Itália os designers eram todos arquitectos. O design oficialmente em Itália só existe há uma vintena de anos. Não havia escolas de design em Itália. Os arquitectos ou faziam arquitectura ou dedicavam-se ao design. Como tu sabes são disciplinas muito próximas. Há designers que fazem arquitectura. Eu, embora não o faça oficialmente, também faço arquitectura.

VA – Se recuarmos até ao Peter Behrens já nessa altura, na AEG, houve necessidade de tornar o design uma disciplina separada da arquitectura.

JP – Sim. Eu depois saio daqui e não sei o que se passa cá. Para além das ligações familiares os meus amigos também foram para fora e mais tarde ou mais cedo acabaram por ir para Londres. e por conseguinte não havia grande necessidade de estabelecer contactos aqui. Estes começaram a ser

reactivados pós-25 de Abril.

VA – Ainda antes. Eu julgo que interessará perceber como é que começa esse gosto pelo design e pelo projecto. Naturalmente começou nessa tertúlia de amigos arquitectos.

JP – Sub-repticiamente através dessa tertúlia.

VA – e em termos de produção nacional, antes de ir lá para fora, o que é que lhe despertava a atenção, o entusiasmava? As coisas do Cruz de Carvalho na “Pórtico”, a Altamira nos finais dos anos 50, etc.

JP – Algumas coisas da SECLA. Embora as primeiras coisas de SECLA serem muito incipientes também. A Altamira tinha umas estantes copiadas dos dinamarqueses e que eram feitas em tola, de modo que quase não tinham veio, e eram muito primárias, muito minimalistas. Isso deu que falar e não havia arquitecto nenhum que não as tivesse nos seus ateliers. Algumas das peças da SECLA, as mais espectaculares eram decorativas (fruteiras e outras peças). De resto não me recordo mais nada..

VA – Em termos de arquitectura o que havia?

JP – Era o “português suave”. O Cristino (da Silva)... O Salazar não deixava fazer coisas modernas! Há uma história famosa passada com o velho Keil do Amaral, contada pelo próprio, que quando desenhou o Parque Eduardo VII o laguinho em frente ao restaurante era para ser uma piscina. e quando ele mostrou o projecto ao Salazar (o chefe tinha que dar o OK) “Ah, um laguinho, isto o que é?” “Uma piscina.” e o Salazar não disse nada fez o gesto de negação com a mão. De modo que de piscina inicial passou a laguinho. De modo que o Salazar não deixava fazer coisas mirabolantes e só quando era um gajo muito prestigiado, por uma razão ou outra, — havia algumas contradições com aquele gajo — ... O Keil do Amaral (pai) nunca escondeu a sua antipatia com o Salazar e no entanto era um arquitecto do regime, estranhíssimo. O Salazar tinha, apesar de tudo, alguma percepção de que alguma cultura era precisa para as elites que o suportavam. Dessas ele tratava bem. e como tinha elites que o suportavam também havia outras de sentido contrário.

VA – A amizade com António Ferro era um sinal dessas relações.

JP – O Ferro dava uma no cravo e outra na ferradura. e estava numa posição chave em relação a isso. A Exposição do Mundo Português foi uma estufa de designers. Desenvolveram-se aí a primeira geração de designers portugueses. e isso foi em 1940.

VA – Já vinha de trás com Kradofer, Botelho, José Rocha e outros.

JP – Mas foi aí que tomaram balanço.

VA – Diria mais que essa geração acabou aí.

JP – És capaz de ter razão.

VA – A Exposição do Mundo Português é um acontecimento de tal modo grandioso para o regime que depois dele não acontece mais nada e é natural que quem nele participou também acabe por ser arrastado para a penumbra. Em termos históricos há um fosso para a geração seguinte.

JP – A importância desses eventos não é tanto em termos de resultados imediatos, físicos, mas em mentalidades. Os próprios a perceberam-se que podiam fazer muito mais do que aquilo. e isso passou para as gerações seguintes. A geração a seguir já beneficiou dessa experiência que lhes terá aberto várias portas. Embora as portas que tenham sido abertas até hoje tenham sido pouquíssimas. Nós

temos quantos anos de Centro Português de Design?

VA – *O CPD foi criado em 1986. Tem 21 anos.*

JP – Eu devia saber disso porque estava lá. O que é que evoluímos nestes vinte anos? De um INII supostamente a sério... Na minha opinião “rigorosamente nada!”. Continua a ser terrivelmente difícil convencer os industriais. Estou a falar estritamente de design industrial. O design gráfico é um mundo que desconheço quase na totalidade, embora tenha feito algum, não consigo interessar-me por esse assunto.

VA – *Estou convencido que o design industrial é aquele que melhor reflecte melhor as alterações do paradigma económico da sociedade.*

JP – Estava a dizer que se abriram pouquíssimas portas neste país. A seguir à criação do CPD — porque a coisa não foi muito badalada — ,...

VA – *O CPD é criado no tempo do Mira Amaral...*

JP – É criado pelo Mira Amaral por imposição da Europa. Os Fundos de Coesão vinham e traziam uma etiqueta a dizer “para design”.

VA – *O CPD não é uma tentativa de criar cá um “Design Council”? e essa pretensão já vem dos anos sessenta.*

JP – É. O INII foi a primeira tentativa de criar um “Design Council” precisamente. Que não deu em nada como o CPD. Sejam realistas. Que design é que se faz neste país? O que é que acontece depois da criação do CPD? O CPD era suposto promover o design junto da indústria e junto da economia em geral. Praticamente não houve evolução nenhuma. O que acontece é que foram criados mais uma dúzia de postos de trabalho de funcionalismo público encapotado (os funcionários do CPD são funcionários públicos na sua forma de funcionar) que em termos práticos, de desenvolvimento da indústria em Portugal teve um efeito absolutamente nulo. Existir ou não é rigorosamente igual ao litro. As acções que fizeram junto das indústrias onde os jovens iam para lá estagiar durante seis meses, três ou quatro, era uma forma de as empresas terem um pouco de prestígio junto dos colegas da concorrência — “tenho um designer!”. Assim que acabava o estágio tudo terminava. Houve alguns que ainda lá ficavam mas desapareceram rapidamente. Os industriais não estão dispostos a incorporar o design na sua actividade. Porque, por um lado copiar é mais barato porque não tem custos de desenvolvimento e, por outro lado, a ausência de confiança. Na grande maioria os industriais são pessoas pouco preparadas e incultas. Temerosas do desconhecido. Aquilo que eu não vejo a funcionar tenho muitas dúvidas se sou capaz de por a funcionar.

VA – *e que papel poderá ter o ensino nisso tudo?*

JP – O ensino tem o papel de formar designers.

VA – *Nós nunca tivemos o ensino a funcionar em fundo. Nos anos 60 não havia ensino do design em Portugal. e também tenho dúvidas que esta dificuldade tenha sido resolvida a partir de 1974.*

JP – Mas é que esta dificuldade não é para ser resolvida pelo ensino. Pode ser resolvido pelas universidades mas não pelo ensino. Aquilo que as universidades fazem, ou escolas superior, aquilo que quiseres chamar, é criar profissionais num determinada actividade. Ou seja, dá-lhes as ferramentas necessárias para um tipo exercer a profissão. Uma delas devia e não é ser o seu relacionamento com a indústria. Isso foi uma falha do nosso curso e pelo que eu sei ainda tem. Mas é difícil superar. Agora

as universidades, essas sim, têm a obrigação de estabelecer ligações com a comunidade...

VA – Como era o caso da Ravensbourne, em Londres?

JP – Tinha contacto com indústrias locais, e às vezes não eram só locais iam mais longe, e outras vezes não eram só indústrias, eram, por exemplo, eu durante o curso fiz dois, três, quatro projectos para uma associação de paralisia cerebral com muitas carências e os tipos vinham ter com a escola para que nós lhes ajudássemos a resolver o assunto. A escola criava equipas de alunos com professores, estudavam o assunto e dialogavam com os tipos e resolviam o problema. Às vezes as coisas eram peças únicas ou pequenas séries que eram necessárias. Outras vezes eram pequenas coisas que poderiam ser comercializadas e os tipos estabeleciam contacto com a indústria. Isto nunca foi feito cá.

VA – Tem alguma ideia de quando se passou isso?

JP – No final de 68 e 69.

VA – Como era a institucionalização do design em Inglaterra?

JP – A senhora Thatcher fez um grande cavalo de batalha da indústria com o design, ou seja, ela achava que Inglaterra só poderia voltar a ganhar a sua posição no mundo industrial através do design. É claro que aquilo era tudo conversa fiada.

VA – e nos anos sessenta?

JP – Quando fui para lá, em 1966, a coisa estava institucionalizada. Os cursos de design existem em Inglaterra à mais de cem anos. As primeiras escolas que não se chamavam de design mas de arts and crafts, mas que para todos os efeitos era design aparecem no final do século XIX.

VA – Com o Morris e o Ruskin.

JP – São esses gajos que introduzem essa necessidade. e quando a Bauhaus é instituída na Alemanha a Arts and Crafts já tinha barbas. Aliás a Bauhaus foi muito influenciada pelo Arts and Crafts. Mas voltando atrás. O panorama da indústria no final dos anos sessenta era este: a indústria de mobiliário eram pequenas indústrias que faziam coisas em série mas que tinham a mesma disponibilidade para fazer as coisas à mão. Este fenómeno ainda existe em Paços de Ferreira ainda há fábricas de mobiliário de madeira que tu chegares lá com um projecto e com a medida da parede eles fazem ao mesmo preço das outras coisas. e isto porquê? Porque a indústria ainda se baseia essencialmente na peça feita peça a peça. Não há uma verdadeira industrialização onde qualquer alteração ao programa é um berbicacho do caraças. Ali ainda não. Há uma grande incorporação de mão de obra e de peças feitas uma a uma.

VA – Na sua opinião isso deve-se a quê?

JP – Deve-se a muitas dinâmicas e não é necessariamente negativo.

VA – Numa perspectiva humana é positivo.

JP – O que acontece é que esses gajos ficam-se por aí.

VA – Isso suscita o “design inclusivo” do Bonsiepe, ou seja, das práticas ligadas ao lugar. Em Portugal nunca se chegou avançar muito por aí. Houve umas tentativas do Eduardo Afonso Dias.

JP – Sim, mas mais uma vez e aquilo que eu estava prestes a dizer é relevante para o fenómeno Afonso Dias é que os nossos industriais são essencialmente industriais não são comerciantes. Os tipos sabem, quando sabem, e de uma maneira geral sabem, fabricar mas não sabem vender. Os

compradores mundiais funcionam por encomendas e vêm cá e pedem um orçamento. Uma coisa que os gajos trazem debaixo do braço. Quanto que me levam por fazer não sei quantas mil peças deste bocado que está aqui?

VA – Há o caso da Marinha Grande em que a encomenda de milhões de copos são feitos à mão!

JP – O Afonso Dias foi um gajo que superou essa deficiência. e assumiu o papel do comercializador para não arranjar o anglicismo do marketing. O gajo estudava o mercado, fazia as encomendas e vendia-as. e por conseguinte o tipo tomou o lugar do comprador estrangeiro que vem cá. Com as vantagens, por um lado, de ser português e dialogar melhor e, por outro lado, ele próprio produzir coisas originais. e aí exercia a sua profissão de designer.

VA – e porque não pegou essa via? Não tanto no caso dele mas no geral. Porque é que nos anos oitenta temos as peças únicas e o design de autor?

JP – Isso é uma fórmula boa de vender aos meus alunos. Aliás, andava a vender-lhes, porque já não os tenho e que era “quando acabarem o curso vocês não se ponham à espera que os clientes vos caiem no colo e não vão vender o vosso peixe às fábricas porque não conseguem de forma nenhuma. Vocês tratem de se organizar com gajos das economias, dos mercados, porque já há licenciados nessas áreas todas, de forma a terem empresas de comercialização e façam o mesmo que o Afonso Dias fazia.” Pode não ser exactamente igual porque as variações possíveis são mais que muitas mas “não esperem que os industriais tomem a iniciativa porque eles não o farão”. Infelizmente isto ainda não aconteceu muito mas tenho a impressão que...

VA – Houve sempre tentativas de ir por esse caminho. A Metalúrgica da Longra com o Daciano, o Cruz de Carvalho com a Interforma.

JP – Eu estava a falar de um caso posterior. Mas esses são excepções que eu, por não estar cá na altura, conheço mal. Em Inglaterra, por exemplo, que eu conheço bem, as excepções são ao contrário. Os gajos excepcionais são os tipos que não usam design (não precisas de ter designers para ter design). Quando digo designers é com canudo podes ter designers sem canudo nenhum. Quando estava aqui na ESBAL e quis fazer a agregação (aquilo tinha um estatuto semelhante ao politécnico) e por conseguinte não havia doutoramentos. O equivalente era a agregação e eu quando acabei o período em que podia ser assistente meti um requerimento para fazer a agregação para seguir a carreira.

VA – Como os seus colegas pintores e escultores.

JP – Sim, como os colegas das artes plásticas faziam e podiam fazer. Foi-me recusado. Aliás nunca foi respondido. Oficiosamente foram dadas várias explicações. Uma delas era a dificuldade de estabelecer um Júri, tinham que vir gajos do estrangeiro e não havia dinheiro para isso,... Desculpas chochas que basicamente não lhes interessava ter mais concorrência.

VA – Era o corporativismo...

JP – Corporativismo e o Rei da mediocridade. Ferreirinha & Companhias.

VA – Bem. Voltamos a Londres.

JP – O design em Inglaterra está completamente institucionalizado e ninguém põe em causa a utilidade e a necessidade do design no desenvolvimento de produtos. É uma coisa interiorizada.

VA – e cá?

JP – Cá não era na altura e ainda não é agora. Os designers acham que sim, que é preciso institucionalizar. e as pessoas mais iluminadas também acham.

VA – *Quando o professor chega cá com ais uns quantos colegas seus...*

JP – Chego cheio de esperança e cheio de vontade por fazer coisas pelo país. Tinha havido uma revolução — que foi mais um Golpe de Estado, mas enfim — os efeitos esperavam-se que fossem mais dos do tipo de uma revolução e havia coisas para fazer. e eu vim cheio de vontade. Para além de ensinar (fazia parte da minha militância) ingressei na Associação. Por um lado fui militar ensinando e por outro resolvi começar a estabelecer contactos com a indústria e fui falar com o IAPMEI. O IAPMEI recebeu-me muito bem, muito simpaticamente. Disse-me que ia fazer uma série de listas comentadas sobre indústrias que poderiam estar interessadas em usar os meus serviços e depois, passados vários meses de eu insistir e insistir, deram-me uma listinha com uma dúzia de nomes, sem comentários rigorosamente nenhuns, sem contactos, sem nada. Ainda tentei contactar algumas delas, as que me pareceram mais prometedoras, mas não deu em nada.

VA – *e depois surge o ensino.*

JP – Não. O ensino já existia e era aquilo que me permitia estar em Portugal. Não podia regressar sem um emprego. Já tinha dois filhos na altura e não poderia correr o risco de estar cá e ficar no desemprego. Apesar de lá estar no desemprego mas tinha perspectivas de emprego como profissional que nunca teria aqui. Eu voltei quando fui convidado pelo Rogério Ribeiro para dar aulas na ESBAL. Eu, o José Brandão e a Salete.

[entretanto estamos a desfolhar o catálogo da exposição “design & circunstância” de 1982, e deparamos com o telefone desenhado para a CENTREL]

VA – *Como surge este contacto com a CENTREL de Rocha de Matos?*

JP – Surge no seguimento de um ideia do Rogério Ribeiro de colocar alguns dos nossos alunos a estagiar nas empresas. Não sei como é que se estabeleceu o contacto com o Eng. Rocha de Matos mas o que é um facto é que houve um aluno que estagiou lá. e quando acabou o estágio os tipos convidaram-no para ficar. Só que ele tinha outros planos e perguntou-me se eu estaria interessado. Fui falar com eles e aquilo que me propunham era interessante e aceitei. e a colaboração começou com o desenvolvimento desse telefone. Quando acabou esse projecto (levou ano e meio, talvez, dois) os tipos perguntaram-me se queria continuar com uma avença e eu disse que sim e fiquei mais uns quatro ou cinco anos. Desenhei n coisas. Até coisas ridículas. Os gajos tinham uma consola, bem não era consola porque era na vertical, um módulo para telefones de central telefónica para a rede nacional e aquilo tinha um ar muito industrial, de engenheiro, e os tipos pediram-me para dar uns toques, para introduzir alguma cor, (risos) — apareceu nesta exposição apesar de não estar aqui a fotografia. Desenhei variadíssimos telefones, alguns em regime desse TA, telefones pequeninos compactos. Havia na altura (já tinha uns aninhos) uma coisa desenhada pelo Sotsass um telefone que abre e tem a campainha na tomada, todo mecânico (sem electrónica) e a ideia era pegar nesse conceito e transferi-lo para a tecnologia actual. Desenhar coisas muito mais compactas porque eram electrónicas, só havia as partes móveis do teclado, a própria campainha era electrónica e eu só desse exercício devo ter desenhado para aí uns 15. Aquilo era quase dar à manivela e sai um. Aquilo era o que viesse à cabeça, não tinhas quase restrições nenhuma a não ser um tamanho máximo e mínimo das “tripas” que iam lá para dentro. Desenhei modems, desenhei RAQ’s que são coisas para fixar electrónica, desenhei

um teleponto, enfim muita coisa...

VA – Não tinham concorrência de outros produtos?

JP – Nenhuma. Eram coisas feitas essencialmente para clientes nacionais, tinham séries muito pequenas, talvez os que tivessem séries maiores seriam os modems (os telefones tinham séries grandes). Venderam telefones para Angola e Moçambique,... O colonialismo continuou! (risos)

VA – Trabalhava inserido numa equipa...

JP – Numa equipa de engenheiros e desenhadores. O chefe da equipa era um engenheiro que coordenava o projecto.

VA – Os telefones eram cá produzidos?

JP – 100% cá produzidos. Os moldes foram feitos na Marinha Grande e as peças eram injectados também na MG.

VA – Que problemas surgiram na altura com o projecto?

JP – Surpreendentemente muito poucos. Os tipos, mais uma vez por falta de experiência e por falta de pensar sobre o assunto, fizeram uma coisa que não é eticamente correcta, contrataram outra pessoa para desenvolver o design também sem me dizerem nada. Tiraram a coisa da cartola. Quando eu apresentei o meu projecto isso deveria ser dito à partida porque eu como profissional e o nosso código deontológico dava-se direito de recusar fazer isso à concorrência com outro, embora os tipos me pagassem o projecto. Ainda por cima foi o projecto do desenhador, o Sr. Freixo, por sinal um gajo simpatiquíssimo com quem eu me dei às mil maravilhas e que já tinha feito um boneco e umas coisas e foi encorajado a ir até ao fim.

Produziu-se um modelo (mocap), aliás produzido por mim, e fizeram um dele e em “casa” avaliaram os dois projectos para ver qual dos dois é que gostavam mais. Isso tudo anti-deontológico, não é assim que se faz, deve ser com um painel escolhido de forma científica, e não é perguntando qual é que gostas mais. Assim não tomavam conta da sua qualidade nem da sua performance. Felizmente que foi o meu que foi escolhido.

Apesar deste episódio nunca tive problemas com eles, acataram sempre a minha opinião, sem discussões, os nossos campos não se sobrepunham muito, mas até certo ponto sobrepunham-se, por exemplo: uma coisa que foi discutida bastante foi a forma do punho. e aquilo que eu tinha proposto era uma forma muito mais fininha, mais leve e mais fácil de agarrar. Nesta altura já tinha preocupações de design para deficientes. Os deficientes no conjunto de utilizadores do objecto. e havia a questão da cápsula microfona que entra aqui dentro e que era um matacão. Aquilo que eu propunha não cabia. Mas havia cápsulas mais fininhas, inclusive há umas coisas chamadas “eletrec” que são muito pequeninas (isto aqui dentro é do tamanho de uma cabeça de alfinete que capta o som). A questão era que eram mais caras e eram electrónicas enquanto estas são electromagnéticas. Ainda tentei puxar a coisa para a “minha sardinha” porque se fosse mais fina o design melhorava. Esse era o meu argumento.

VA – Neste período desenhou para a GALP a garrafa de óleo.

JP – Aquilo era para óleo de motor de dois tempos. Por isso é que tinha aquela tampa que era um copo medidor. Há ali dois pormenores que não são desse “brief”: um é o copo medidor e o outro é o rebordo que é um rebordo que sela hermeticamente porque aquilo é óleo e às vezes transborda. e era importante que ficasse vedado e não vertesse. Esses dois pormenores que condicionam o design

todo deixam de fazer sentido quando aquilo é óleo para meter no motor. Nessa altura deveria ser uma coisa mais compacta, mais maneirinha. Além disso houve também uma embalagem de 5 litros, que depois passou para 3, e isso foi com um ex-colega nosso (Pacheco não se lembrava do nome mas deve ser o Prof. Araújo) que era funcionário da GALP e foi através dele que apareceu isto que não chegou a fazer-se.

VA – Quando chega cá em 1976, entre aquilo que deixou e aquilo que veio encontrar houve alterações profundas?

JP – Quando voltei o país estava praticamente igual excepto a liberdade que se respirava no ar. Mas fisicamente o país estava igualzinho. Houve mais mudanças nos 13 anos seguintes ao 25 de Abril do que nos 13 anos anteriores desde que eu saí. Eu voltei e fui para casa dos meus pais, a primeira vez que vim passar férias, em 1974. e saí à rua para ver como estavam as coisas e a rua estava igual, igual, não havia diferença rigorosamente nenhuma. As mesmas lojas, as mesmas pessoas, por trás dos balcões (não sei se eram os mesmos, mas eram iguais). Não notei diferença praticamente nenhuma.

VA – Mas, partindo do meu caso, lembro-me de no final da década de 60 haver em casa dos meus pais objectos contemporâneos, sobretudo electrodomésticos. Havia sinais de modernização nas casas das pessoas.

JP – A Fundição de Oeiras começou a fabricar máquinas de lavar, fogões (eu cheguei a desenhar algumas coisas para eles) e, nessa altura, em 1974, havia alguma indústria de montagem. Nós montávamos automóveis cá. Montavam-se camiões (Berllier) na Fábrica do Tramagal...

VA – Isso vinha de antes e tinha a ver com os acordos do regime com a indústria automóvel. Cujos incentivos não tinham paralelo noutros sectores industriais.

JP – Havia fábricas a montar outras coisas, como frigoríficos, etc. Mas nada disso era original. Ou eram coisas anódinas, como a máquina de lavar loiça que não tem muito que desenhar — a minha intervenção foi no painel de controlo e que é o único sítio a merecer intervenção — o resto é uma caixa...

VA – Estou sobretudo a afirmar que o convívio com esses objectos acaba por criar uma apetência para o design.

JP – Mas isto são objectos que não têm um design muito visível. Mas está lá. Mas os objectos bem desenhados sempre foram importados. Nos anos 50 e 60 o que estava na berra era o design escandinavo. O design dinamarquês e sueco. Algumas coisas do Vircaenen... Bom design sempre houve cá, mas era importado. Depois apareceram as cópias dos gajos das mobílias, de madeira, mais precisamente, que faziam umas cadeiras e umas coisas que eram cópias descaradas das cadeiras dinamarquesas mas feitas cá. Uma a uma feitas à mão. Depois houve uns gajinhos que fizeram uns designs muito inspirados, também, como o António Garcia que faz umas cadeiras fortemente inspiradas nas escandinavas.

VA – Gostaria de saber qual a sua opinião sobre o papel do INII e do FFE, organismos agregados ao regime, que terão contribuído para institucionalização do design português.

JP – Eu tenho sobre esse tipo de organismos uma opinião muito pessoal e que é a mesma que eu tenho em relação ao CPD. Neste país as coisas têm tendência a ser feitas não porque há uma necessidade e então cria-se uma máquina para suprir essa necessidade mas sim porque há uma necessidade e então

isso cria uma oportunidade para fazer uma organização que vai fazer de conta que resolve essa necessidade mas que sobretudo vai dar emprego a uma série de gajos. É uma interpretação pessoal que eu faço e que acho não estar longe da verdade. Se calhar é um bocado facciosa mas na minha leitura é verdade. Porque a gente vê que esses gajos passam o tempo a fazer estudos e que é basicamente a andar em círculos. Andam a passar papéis de uns gajos para os outros como os comerciantes de antiguidades. Vendem-se uns aos outros para fazer subir os preços...

VA – *Alimentam a máquina.*

JP – Alimentam aquela máquina alimentando-se a si próprios. É o que acontece com o CPD. De vez em quando fazem uns fogachos, saem umas coisas cá para fora, e que é na mesma dar de comer a não sei quantos.

VA – *Falei com a Alda Rosa e ela tem uma visão por dentro da coisa...*

JP – A Alda Rosa não tem a mesma visão que eu. Eu sei. A Alda esteve no INII no início, no INII-cio!!!

VA – *Um dos objectivos do INII era formar quadros técnicos para as empresas e, na opinião da Alda Rosa, o facto desses quadros co-habitarem com a “estética industrial” acabou por tocá-los.*

JP – Não sei qual era o programa do INII. Sei qual era o programa do CPD. Fui eu que fiz. Que depois foi completamente alterado pelo Taveira que foi convidado pelo Mira Amaral para ser o 1º Presidente.

VA – *O INII no início não tinha inscrito a palavra industrial nem a estética industrial. Tinha a palavra “qualidade” nos seus objectivos. As anteriores vêm mais tarde por via dos contactos estabelecidos com os franceses, primeiro, e com os ingleses, depois. O INII era sobretudo um instituto de qualidade e que mais tarde vem assumir essa característica em definitivo.*

JP – Mas falavam em Estética industrial...

VA – *Falavam nisso e inclusivamente há a Quinzena de Estética Industrial, realizada em 1965. Mas o INII começa em 1959. Mas o que é um facto é que se deu muito pouca continuidade a estas contribuições.*

JP – Pois foi porque nós não somos consequentes. Se a gente queria encorajar a indústria a usar designers então devíamos dar incentivos à indústria para incorporar designers nas empresas. Isso nunca foi feito. Os únicos incentivos que foram dados foram umas bochechadas de uns estágios e com o pior dos incentivos que é pôr putos inexperientes na fábrica com trabalho de super responsabilidade. Deviam era meter lá designers estabelecidos e, na falta de designers estabelecidos, obrigar as indústrias a cumprir um determinado programa. e isso não era feito. Os gajos desaguavam os putos naquele mar.

VA – *Ainda hoje continua a ser assim?*

JP – Diz-me uma indústria portuguesa que esteja a funcionar com designers de forma sistemática.

VA – *Se calhar estamos num período de muitos designs de objectos do mesmo produto. Ou seja variações sobre o mesmo design elevado ao expoente máximo.*

JP – Mas sempre foi assim. Porque as pessoas têm pouca imaginação. Mas sobretudo, por que se fazem novos produtos, não é porque eles façam falta mas porque a fábrica que os fabrica tem de ser

alimentada. Tem de fazer sair cá para fora coisas que se vendam e o público é um pouco como o nosso industrial, não gosta de coisas muito diferentes. Gosta de olhar para uma coisa e perceber que é um agrafador. Mesmo que agrafe melhor que os outros se não parecer familiar as pessoas têm alguma dificuldade. Este exemplo que eu estou a dar se calhar nem é o melhor. A inovação é uma coisa que é difícil de fazer. É difícil inovar a sério. Ter ideias verdadeiramente originais é extremamente difícil. Ponto 1º. 2º ter ideias verdadeiramente originais e que funcionem bem ou melhor do que as que já existem ainda é mais difícil. e por conseguinte aquilo que as pessoas têm tendência a fazer é o mesmo mas diferente.

VA – Que é o styling.

JP – Sim. É curiosamente aquilo que muitos industriais me pediam. As raras vezes que os industriais vieram ter comigo foi virem com o objecto e dizerem “olhe eu gosto muito deste objecto mas não o quero copiar e agradecia que o sr. desenhasse uma coisa igual mas diferente!”. e eu mandava-os à fava como é óbvio. É isto que a maior parte das pessoas fazem e que os designers fazem muito bem. Os designers não inovam, os designers modificam. Em 99,9% dos casos o designer redesenha e não inova.

VA – Mas aparentemente é um paradoxo porque nunca se consumiram tantos produtos como hoje. Nesse caldo caberia um design inovador, ou não?

JP – Mas não porque basta redesenhar para que todos sobrevivam. Se o mercado estivesse em recessão e só se produzisse aquilo que se necessitava esses gajos estavam no desemprego. Esses gajos e essas indústrias. É por isso que nos países onde a indústria é a sério não há nenhuma indústria que se preze que não tenha um departamento de ID (investigação e Desenvolvimento) que está constantemente a fazer investigação. A inovar.

VA – Mas ainda há países com indústria a sério?

JP – China.

VA – A China!? À custa de mão de obra barata e das agressões ao ambiente.

JP – Mas o desenvolvimento é feito no ocidente e eles usam a China como usam Portugal.

VA – A China replica.

JP – Mas isso é o capitalismo. Compra o mais barato que puder. e vende o mais caro que conseguir. Esse é o princípio da nossa economia.

VA – Mas isso altera toda a configuração do design. Como é que o designer integra uma estrutura onde é necessário fazer ininterruptamente carapaças para as “tripas” como chamou à pouco ao interior?

JP – Então não acabei de contar que num espaço de um ano debitava telefones com características diferentes.

VA – Mas isso não altera os pressupostos do design e da sua actividade?

JP – O designer não tem de inovar a todo o tempo. O Stark é especialista a inovar não inovando. O gajo inova visualmente. É genial a fazer isso mas não inova a nível funcional nem do interface.

VA – Nem espreme...

JP – Por acaso o espremedor ainda funciona mas aquela chaleira que queima a mão quando verte a

água a ferver essa é um caso típico. e a escova de dentes!?

O designer sempre funcionou assim, fazendo igual mas diferente. De vez em quando aparece um “brief” que tem condições para um gajo inovar.

VA – Em Portugal fomos cavalgando um conjunto de estágios da modernidade, inclusivamente passámos em voo rasante pela industrialização e agora, estamos numa fase em que os designers industriais não estão a trabalhar e, em resposta, estamos com vontade de começar de novo.

JP – O pior é que não passámos em voo rasante pela industrialização. Os designers nunca estiveram a trabalhar, só excepcionalmente. e os casos cabem nos dedos de uma mão nestes anos todos. Mas o grande equívoco é que o design a sério em Portugal nunca existiu. Há estas excepções: o Daciano, o caso da CENTREL, o caso do Eduardo Afonso Dias, o caso do Santa Bárbara num tempo muito curto... A gente nunca passou pela fase industrial para estar neste momento na fase pós-industrial. O que se passa é que os 2000 designers que saem das escolas todos os anos andam à toa para arranjar dinheiro. e então o que fazem? Fazem peças únicas que é aquilo que podem fazer. Se têm sorte arranjam um cliente que lhes compra a peça única se não ficam com ela em casa a apodrecer.

VA – Isso sempre aconteceu.

JP – e foi a única coisa que aconteceu ao nível do design em Portugal. Qualquer das formas, significativa.

VA – Santa Bárbara disse que isso não é design.

JP – A velha escola diz que isso não é design porque o design implica a existência de uma indústria. Implica uma produção em larga escala. Implica um consumo. Não é consumo é uma utilização em larga escala. Em abstracto, a peça única até pode ser uma peça muito boa mas não é design porque é estéril.

VA – e implica o anonimato.

JP – Não, nem por isso. É preciso saber como é o não-anonimato. Se as peças são identificáveis como sendo da autoria de fulano de tal, porque têm o rabisquinho que é a assinatura do gajo, isso se calhar é negativo, mas se forem desenhadas por alguém e isso é referenciado nos créditos da peça não me parece nocivo.

VA – Mas como sabe a assinatura significa um acrescento de valor à peça, sobretudo monetário. É o caso das peças de mobiliário desenhadas pelo Siza Vieira.

JP – O Siza é outro que alimenta o equívoco. Como é um gajo com muita influência lá em cima consegue produzir industrialmente peças que são peças únicas. Que não são passíveis de serem feitas eficazmente em grandes quantidades. e sobretudo porque são mau design. Um gajo senta-se naquelas cadeiras do Siza e fica com dores nas costas. e se passarmos para a arquitectura então... temos as escadarias sem corrimão que ainda por cima é ilegal. Mas como é o famoso Siza arranja que fabrique a preços verdadeiramente ridículos.

VA – Não acha que a indústria quer isso?

JP – Não. A indústria é humana (risos) e se lhe oferecerem um bom negócio os gajos fazem-no. Caramba, não é. Mas voltando ao equívoco do design o que tem acontecido é que a malta faz peças únicas. Também tenho peças únicas em casa e já apareceram em catálogos. Uma tesoura que foi mostrada em Espanha é peça única. Andei a mostrar aos industriais portugueses e ninguém se interessou

por aquilo.

VA – Uma tesoura para deficientes?

JP – Não. Pode ser usada por deficientes mas é para toda a gente. Tu podes usar aquela tesoura que é mais fácil de usar que as tesouras normais. Sobretudo se fores uma costureira que anda o dia todo a cortar. As costureiras têm uma doença, como as dactilógrafas tinham. Aquela tesoura pode ser usada durante horas a fio que não causa esforço porque não obriga a mão a adaptar-se. A mão é usada na sua posição natural.

VA – Esta preocupação legítima do design não estará a desaparecer?

JP – Por minha iniciativa não. Durante todos estes anos em que estive a ensinar na ESBAL, sobretudo nas Caldas e depois em Arquitectura com toda a força, a questão da universalidade do design foi uma coisa que andei a matraquilhar na cabeça dos putos o tempo todo. e os gajos interiorizaram isso.

VA – Mas a fábrica tem a porta fechada.

JP – Mas eles não chegam à fábrica e o drama está aí. Quando chegarem à fábrica vão tentar vender esse peixe. Será ou não aceite pelo cliente mas vão preocupar-se com isso. Se entretanto não se corromperem pelo...

VA – Mas o que eu vejo muitas vezes, até nos autores, é uma ambivalência onde nas peças únicas desenvolvem uma determinada expressividade longe dos factores funcionais, porque estão mais libertos, e quando sujeitos a um programa disciplinado não conseguem atingir o mesmo grau de qualidade.

JP – Isso tem a ver com a formação desses designers e os Starks & Companhias têm imensas culpas no cartório. Essa personificação do design, o ir além da forma/função — a grande descoberta do William Morris e depois desenvolvida pela Bauhaus — que não pode ser, na minha opinião, dissociado do desenho. O design tem que ser antes de mais nada forma/função. Depois a forma pode ir um pouco além da função desde que não prejudique a função. Esses gajos que fazem essas peças únicas, artistisses, é na minha opinião, porque são maus designers. É evidente que na lógica da peça única não há restrições da produção industrial, da produção por máquina, por conseguinte o indivíduo pode ser mais livre, mas só até certo ponto porque se essa liberdade formal prejudicar a eficiência do objecto então isso é negativo. e isto é uma coisa, infelizmente, que eu vejo acontecer em muitos casos. Sobretudo em gajos mais novos, mais inexperientes, que se sentem mais impelidos a serem mais livres pela insegurança. Um caso que é muito claro do amadurecimento, do afastamento e da liberdade é o do Pedro Silva Dias. As primeiras peças dele eram formalmente muito fortes...

VA – O “Igor” ...

JP – e uma cadeira com três pernas, onde um gajo senta-se e se chega para o lado cai e parte as costas, e que a pouco e pouco tem vindo a amadurecer e tem vindo a fazer menos peças únicas e coisas mais a sério.

VA – O Pedro Silva Dias é um caso exemplar para a sua geração, ou seja de designers formados na década de oitenta. Ele e o Filipe Alarcão.

JP – O Filipe é mais discreto, até na actividade. O Filipe vive da actividade essencialmente. O Pedro não sei. e isso é muito importante.

VA – Um e outro marcaram a geração seguinte capitaneada pelo Paulo Parra.

JP – Ainda bem, era inevitável. Eu próprio tenho imensas influências da geração de designers alemães do pós-guerra alemão, com Dieter Reims à cabeça. e de algum design italiano, não muito, não sou grande admirador do design italiano, é “flamboyant” demais.

Tenho pena de não ter vivido cá durante esses anos pré-vingte e cinco de Abril porque, sobretudo nos últimos seis anos depois da queda da cadeira do Salazar, nesses anos aconteceu muita coisa aqui. Houve uma maior abertura para o exterior e tenho pena de não ter tido conhecimento em primeira-mão dos acontecimentos que resultam dessa abertura.

VA – *A institucionalização do design teve em Portugal um percurso sui generis porque é introduzida pelo Estado e não é alavancada pelo ensino superior nem pela indústria. É o Estado que sente necessidade de colocar o design no mapa das indústrias. e este facto torna a institucionalização do design um caso diferente e sui generis como disse.*

JP – Isso é o resultado da ineficácia dos organismos que o estado criou para promover o design: nem o INII nem o CPD fizeram aquilo que deveriam ter feito. Se podiam ou não, é outra questão

VA – *É então na sua perspectiva um percurso incompleto?*

JP – Nem sequer começou!

VA – *Interrompe em 1973 com a retracção do regime e, lá fora, com a crise petrolífera, mas sobretudo com o endurecimento das políticas internas no que diz respeito à participação na Guerra Colonial. e a partir daí há um vazio enorme, com a excepção da criação da APD em 1976, mas só em 1982 com a exposição “Design & Circunstância”, que funciona como extensão das exposições de 1971 e 1973, e como verificação do estado das coisas na altura no que respeita ao design...*

JP – A “Circunstância” é um fenómeno engraçado. O Sena da Silva tinha estado envolvido na edição dos catálogos e tinha sido eleito para a Associação Portuguesa de Designers e o gajo pensou e disse: “É altura da gente fazer outra vez um apanhado do design que se faz neste país”. e organizou-se o “Design & Circunstância” que se chamava assim, “circunstância” porque era o design que se podia fazer. Que as circunstâncias permitiam fazer.

VA – *Mas a APD foi criada em 1976 e levou 6 anos a fazer uma exposição?*

JP – Mas aquilo era muito lento e estou convencido que a APD ainda não arrancou. A doença crónica da associação é a falta de gente disposta a trabalhar. A falta de militantismo. No início como era novidade e era a seguir ao 25 de Abril havia uma onda de associativismo que permitiu a sua criação. Eu acho que nunca como agora uma Associação de Designers é necessária. À falta de organismo do Estado que venda o peixe então que haja uma associação profissional forte que promova a sua classe.

VA – *Podemos falar destas coisas sem institucionalização?*

JP – Não há institucionalização. O design em Portugal não foi institucionalizado. Foi no papel mas na realidade não existe.

VA – *Mas na opinião pública há uma forte consciência do design, mesmo que em algumas pessoas seja distorcida.*

JP – Na opinião pública sim até ao ponto de dizerem “isto é estilo design”. Quando digo que não há design em Portugal estou a exagerar. Há designers a fazer design em Portugal só que são uma minoria tão ínfima que não tem qualquer significado. Significado tem, não tem é consequência. É inconsequente o design que se faz em Portugal. Se calhar as coisas do Daciano foram as peças que maior

exposição tiveram, que mais contacto tiveram com o país, com a população portuguesa e tiveram influência na maneira como as pessoas vêem e utilizam os objectos. Tudo o resto que aparece, por muito bom que seja, não é nem em número nem em exemplo suficiente para fazer qualquer moossa.

VA – e como dar a volta à questão como acontece na Finlândia ou em Itália?

JP – São países verdadeiramente industrializados e são países cultos — estou a entrar num campo um bocado perigoso porque isto da cultura tem muito que se lhe diga. Temos, ainda, uma taxa de analfabetismo muito alta. O nosso cidadão médio não tem um curso superior e muitas vezes nem sequer secundário. e mesmo quando têm um curso secundário são quase analfabetos. Lêem uma coisa e não percebem o que lêem. Eu dava enunciados aos meus alunos, onde fazia uma pequena apresentação da questão e enquadrava o “brief” num cenário histórico evocativo do que era e entregava a todos. Os gajos liam e no decurso do desenvolvimento do projecto faziam perguntas de quem não tinha entendido o “brief”. Ou seja, não tinham entendido uma palavra do que tinham lido. Ou aquilo entrava por um olho e saía pelo outro ou não percebiam o que estavam a ler. e os relatórios escritos por eles?!

VA – Uma última pergunta. Acha que o assunto da institucionalização do design português é pertinente?

JP – Acho que sim. Tudo o que seja estudar o percurso do design em Portugal é útil para esclarecer os equívocos em redor do design. O importante é que se fale sobre o assunto. A seguir à exposição “Design & Circunstância” estive fora da Direcção uma data de anos e depois fui eleito outra vez e uma das coisas que quis fazer foi um congresso de design porque é fundamental que a classe discuta os seus assuntos. Entretanto fez-se um congresso organizado pelo Rotary de Leiria, com o apoio do empresário Rui Filipe da MAP.

VA – Professor, obrigado.

Anexo 6.17**ENTREVISTA A JOSÉ BRANDÃO****Caso “PROFISSIONAIS”: Entrevista a designers com actividade no período do estudo.**

Nome: JOSÉ BRANDÃO

Momento: 07-02-07

Duração aprox.: 2:30H

Local: No atelier do entrevistado.

Gravação audio: sim (Hi-MD)

Gravação vídeo: não

VICTOR ALMEIDA - Ao longo do estudo que estou a fazer, cedo deparei com uma evidência — o design gráfico nacional não estava, até aos anos 70, distante daquele que se fazia internacionalmente — sobretudo com dois autores: Sebastião Rodrigues e Victor Palla — quer se tratasse de um design gráfico de autor ou inserido na publicidade.

Independentemente do contexto cultural e social (incluir o político), os desígnios do design nacional manifestam-se, nesse período, dentro do perfil do “conteúdo que modela a forma”, ou seja, do modularismo objectivo de que a escola suíça é exemplo e, neste aspecto, não são muito diferentes dos de outras partes, onde a democracia estava implantada há mais tempo. Gostaria de ter a sua opinião sobre este assunto.

PROF. JOSÉ BRANDÃO - Mesmo dadas as circunstâncias de algum isolacionismo em que nós estávamos, o próprio país pela sua natureza geográfica não é só uma consequência directa do fascismo, isto é, a própria situação geográfica e algumas dificuldades de comunicação, que hoje estão muito ultrapassadas, tornaram-nos, através da história, o país mais isolado dos centros de decisão. Aliás isso é uma preocupação portuguesa, nós estarmos sempre em paridade e, sempre a queremos comparar-nos com a França, com a Inglaterra e com a Alemanha — o centro da Europa —, sem pertencermos a esse centro. É natural que nós, sem termos dimensão e escala, tivéssemos um período histórico que, de certa maneira, foi um pouco empolado pelo nosso sentido patriótico e, que deu mais ou menos um século. Começa com o Infante D. Henrique e termina com a ocupação Filipina, apesar de já antes disso estarmos em derrocada, esse é um período que é mencionado na História Internacional, com alguma presença, embora muito mais reduzida que aquela que nós tentamos projectar. Houve muitos mais descobridores e muitos mais territórios de grande importância que temos tendência para esquecer e nem falamos.

Uma vez que estamos sempre com esta preocupação de estarmos mais ou menos inseridos, o que nos diferencia não são as excepções, não são os casos históricos que nós possamos notar, como qualquer outro país tivemos sempre algumas figuras em diversas disciplinas, mais ou menos, pode haver algumas que ouvimos falar pouco, mesmo a literatura inglesa, com a excepção de Shakespeare e, mais dois ou três, não é tão conhecida como a francesa ou como outras literaturas, como até a espanhola, etc., ou como a nossa, porque há expoentes em Inglaterra que marcam mais o conhecimento na ge-

neralidade.

Portanto, a primeira coisa é que, de facto, a compreensão que temos das sociedades mais evoluídas e, que nos distingue dos outros, é que determinado tipo de comportamento tem uma extensão e penetração na sociedade, muito maior, ou seja, há uma grande quantidade de pessoas com uma intervenção na sociedade que não se verifica em Portugal. Nós temos alguns nomes que podemos apontar, mais do que estes, Sebastião Rodrigues, Victor Palla — que eu sempre indiquei como o grande homem de ruptura. O Sebastião como o grande talento. Victor Palla também o tinha mas é o que rompe, é o que é mais de ruptura.

VA - *O Victor Palla faz a ponte entre o neo-realismo e o modernismo.*

JB - É o primeiro, antes do Sebastião, digamos, a introduzir uma leitura e uma atitude imaginária do design gráfico, em muitos aspectos até na arquitectura, mais avançadas que o Sebastião.

VA - *O próprio Sebastião reconhece isso.*

JB - Embora o Victor Palla tenha morrido à pouco tempo (na APD deixámos passar essa data sem fazer um comunicado a sério!), tem um significado muito grande para todas as gerações...

VA - *Para mim tem um significado especial pelo objecto LISBOA “cidade triste e alegre” que é editado no mesmo ano que o Almanaque (1959). Esse ano pode constituir um ponto de viragem no panorama gráfico nacional.*

JB - Em quase todas estas culturas, mesmo quando há alguma repressão, alguma dificuldade, há sempre figuras de excepção...

VA - *Quem eram para si essas figuras, para além destas duas, no campo da cultura?*

JB - Temos na área da literatura um conjunto de pessoas, como o José Cardoso Pires, o Luís Sttau Monteiro,...

VA - *O O'Neill que sai com o No Reino da Dinamarca nesta altura, finais de 50...*

JB - Sim, sim, eu vivi o final dos anos 50 intensamente. Começo a meter-me nestas coisas, a sério, em 56, mas em 59 conheço o Cesariny, o Vergílio Ferreira publica em 59 ou 60 a *Aparição*, o Augusto Abelaira publica *A cidade das flores*...

VA - *O Gomes Ferreira tinha saído um ou dois anos antes com a Poesia I e II. O Lopes Graça andava a fazer o Cancioneiro com o Giacometti.*

JB - Temos um conjunto de excepções, se quiser incluir o meu avô (Vianna da Motta) como um dos principais personagens... Na área da música se há alguma tradição em Portugal, que tem conseguido perdurar é o piano. Não quer dizer que não apareçam figuras como a Anabela Chaves, porque há sempre rupturas. Mas há uma continuidade com o meu avô, embora haja outras pessoas igualmente importantes, como o Artur Napoleão (1843-1925). Há determinados meios muito pequenos para a totalidade do país, são como círculos muito fechados, nós estamos até confrontados, inclusivamente, no próprio regime fascista surge uma figura que se distingue das outras que é o António Ferro, por ter uma sensibilidade na área da leitura dos fenómenos estéticos que achava que era completamente compatível, desde que as pessoas não utilizassem o seu trabalho para combater ou perturbar o regime, apesar de ter consciência das limitações da influência que poderia ter, por exemplo, uma pintura mais agressiva. Ela não teria impacto junto das camadas do operariado. Seria sempre vista por um número restrito de pessoas. Num país tão longe do centro da Europa, como nós estávamos, por mais

que se queira, mesmo as didaturas italiana e alemã não puderam impedir toda a vulnerabilidade, toda a quantidade de informação que estava a fervilhar naquelas fronteiras e naquela conjugação, até pelo papel que desempenhavam nas economias europeias.

VA - Até a particularidade desta ditadura ser civil.

JB - Sim, temos aqui a barreira de Espanha que era difícil de ultrapassar. Posso dizer-lhe que a minha mãe que viajou com frequência para a Alemanha por razões musicais, entre 1935, 36 e 39, nunca atravessou a Espanha. Foi sempre de navio porque a Espanha estava mergulhada numa Guerra Civil e atravessá-la era um risco. Nós já estávamos fechados. Estávamos longe, virados para os Pirinéus, a escala é pequena... já conhecemos essa história.

Havia algumas figuras que estavam sensibilizadas e, quem tinha uma certa preocupação podia encomendar aqui e acolá revistas com informação que chegava. Algumas pessoas, com o fim da Guerra, começaram a viajar... Estivemos fechados mas já antes se viajava, o Eça de Queiroz esteve em França, como o Almeida Garrett, até o D. Pedro, filho de D. João I, tinha feito uma viagem pela Europa em contacto com algumas das melhores monarquias.

VA - Mas, apesar de terem estado fora sempre estiveram cá dentro, não absorveram...

JB - Mas há outros casos... o meu avô com a *Sinfonia à Pátria*, com vinte e poucos anos, na Alemanha, evoca o país. É dedicado a Camões e com essas temáticas é considerado dos principais precursores da incorporação de componentes de cariz nacionalista na estrutura musical. Quem é formatado no país, e eu tenho imensa experiência pessoal, aqueles primeiros anos de vida que nos constroem completamente, é muito raro, não nos identificamos com ele. O contrário, verifica-se mais no proletariado que ao abandonar, porque nunca tiveram oportunidade de se formatarem, andaram por aí a cavar batatas em vez de irem para a escola e, chegam lá fora e não sabem falar língua nenhuma, nem percebem o que se passa. Agora as pessoas que tiveram uma formação sólida é impossível deixarem de *ser portugueses*...

VA - Mas havia uma grande clivagem entre o meio rural e o meio intelectual. Mesmo a carta do Bispo do Porto (a carta a Salazar) vai nesse sentido, critica as condições do povo rural.

No caso do Sebastião Rodrigues, que é o caso que o professor tem mais presente e mais estudado, como terão sido introduzidas as questões do modernismo. Terá sido através da viagem que fez ao Brasil, onde terá permanecido cerca de um ano, entre 1954-55, nas comemorações do 2º centenário da cidade de S. Paulo...

JB - Antes disso ele já estava completamente sensibilizado para essas coisas. Penso que os contactos mais importantes são com o Manuel Rodrigues, que é um homem do mundo, um homem viajado, havia toda uma apetência por uma fase tardia do modernismo em Portugal. Há a fundação do movimento surrealistas, há o neo-realismo como uma outra forma de modernismo em si, há uma conjuntura do mundo com o fim da guerra, para nestes grupos de que falamos, o caso do Pomar, da Alice Jorge, do Rogério Ribeiro, que hoje estarão na casa dos oitenta e noventa,... o Cesariny funda o movimento surrealista quase 30 anos depois dos dadaístas!

VA - No caso do Cesariny houve mesmo um contacto com os surrealistas franceses. Há um contágio presencial. Como nós sabemos, o Brasil, até aos anos cinquenta, estava muito aberto à cultura americana. O contacto do Sebastião com essa cultura, em S. Paulo, deverá tê-lo marcado?

JB - Conheço muito pouco do Brasil. Mas posso dizer-lhe que o modernismo no Brasil era uma realidade muito desenvolvida. O Portinari, o Milton da Costa,... e eu que nasço em Nova Iorque em 1944, uma das pessoas que vem estagiar e fica em nossa casa, é a _____, e que faz parte deste grupo que se estende pelos neo-realistas brasileiros de feição “modernista”, não é um neo-realismo conservador, é inovador na forma de exprimir. Estou convencido que a viagem foi importantíssima até porque o Sebastião colocava algumas reservas sobre alguns episódios da sua vida, e agora vai ser difícil encontrar alguém que fale disso, morreu o Vasco Lapa, talvez haja uma pessoa que possa contar as aventuras pitorescas, que você podia entrevistar, que é a Isabel Rodrigues de Oliveira, que tem oitenta e um anos e, apesar de não ser artista, foi galerista numa galeria que pertenceu ao arquitecto Conceição Silva e conviveu com estes grupos todos. Foi casada, em segundas núpcias, com o Manuel Rodrigues e este assunto constituiu uma tragédia porque o Manuel Rodrigues morreu em consequência de um desastre em que ela ia a guiar. Foi para o hospital, estava bem e, no dia seguinte estava morto. Esta senhora conheceu muito bem esta gente toda mas não numa visão profissionalizante, mais numa perspectiva vivencial.

VA - O meu enfoque no Sebastião vai no sentido de que ele marca as gerações seguintes. O Victor Palla também, mas o Sebastião é mais um trabalho de autor que se confrontava com o trabalho dos ateliers de publicidade que dariam resposta a outro tipo de solicitações. Outro personagem que gostava que falasse é do Frederico George, até porque o professor começou por estagiar no atelier do Daciano da Costa e sabia da importância do Frederico George quer através do Daciano quer do sobrinho do Frederico, o Moura George, com quem contactou em Londres.

JB- Sou amigo do Frederico George, sobrinho. Se quiser entrevistá-lo, pode ser interessante.

VA - Qual a importância, na sua perspectiva, do arq. Frederico George. Tenho conhecimento que terá sido professor do Sebastião Rodrigues, na Escola Marquês de Pombal. Não sei se é verdade, se não?

JB - É. Está registado. As pessoas têm propensões para determinadas áreas, enfim, chamo-lhe também, jeito ou talento... apetências. O Sebastião tinha uma apetência por esta área. O pai era tipógrafo, ele ia para lá e começou a interessar-se muito por esta área plástica.

VA - Através do pai...

JB - Ele, aliás, só falava do pai. A mãe morreu numa altura em que nos dávamos regularmente e ele chegou e disse-me “a minha mãe morreu...” e depois nem foi ao funeral. É um mistério. O pai era uma referência. e quem sabe parte desses mistérios é a Isabel Rodrigues. Há o primeiro casamento que durou pouco e que ele dizia que tinha acabado mal para ele.

A questão do autor é contrariada, de certa forma, pelo Sebastião. Eu tenho alguma resistência a um culto que existe em Portugal do quer-que-seja de autor, no sentido em que há uma cultura em que nós achamos que fazemos o que é bem e os outros que se lixem porque isto é que é a grande maneira de estar no mundo quando ainda se é incompreendido. Esta cultura de que o autor continua a fazer filmes que ninguém vê...

VA - Uma ideia romântica de artista.

JB - Exactamente. Historicamente está localizado num período que dura cinquenta ou sessenta anos, que vai desde de 1870 a 1920 ou 30. e mesmo assim ainda tiveram o apoio de muitos sectores da

sociedade. e a ruptura que se dá com os impressionistas em 70 e que dura com os artistas que morrem novos e de fome, naquela coisa que se tinha que morrer de fome,... isso está mais que acabado, hoje os pintores estão mais que milionários. e os cineastas, também.

VA - O Sebastião não permitia que se entrevistasse no seu projecto, na sua decisão.

JB - Não estou de acordo. O Sebastião, como eu, somos pessoas que têm um caminho, determinado modo de estar no mundo, isso é uma coisa. Mas somos sensíveis ao problemas das pessoas, procurávamos equacionar de uma maneira correcta o problema das pessoas e, não estávamos a fazer um trabalho que encolhíamos os ombros se ele fosse aceite ou não.

VA - A responsabilidade do designer...

JB - Ele e eu tínhamos um respeito enorme pelos nossos clientes. Agora, também, não se ia ter com o Sebastião, nem agora se vai ter comigo, ou com outras pessoas se não se tiver determinado tipo de expectativas.

VA - O professor não consegue concordar comigo que havia uma diferença entre o trabalho desenvolvido pelas agências de publicidade e o trabalho do Sebastião, do Victor Palla e de outros.

JB - Com certeza que havia uma clivagem como ainda há hoje. Havia um bocado de tudo. Há o António Alfredo que aparece nas agências de publicidade a fazer um trabalho notável. Eu tive uma agência que era a ÊXITO, onde tentávamos fazer um trabalho dentro da limpeza e da correcção que estaria conforme com a expectativa das Bolachas Triunfo. e outra coisas desse género. Era necessário vender bolachas e isso não é a mesma coisa que fazer a exposição do teatro No na Gulbenkian! São duas coisas totalmente diferente. Tratava-se de dizer às pessoas que o esparguete da Triunfo era muito bom...

VA - Era um trabalho que o Sebastião não gostava de fazer particularmente. Em conversa, terá dito isso.

JB - Eu também não gosto. Você cita o Paul Rand, que é um homem que está na área da persuasão, praticamente a vida toda. O forte do início da carreira é na área da publicidade, a desenvolver a persuasão, numa atitude interventiva de dizer este produto é mesmo bom, vale a pena, é melhor e até faz... até vai aos charutos, como sabe. Que é uma coisa que hoje é considerada pernicioso, e mesmo assim é uma influência porque era um homem de grande qualidade intelectual...

VA - O próprio Sebastião terá feito alguma publicidade, como a caixinha dos “ananases”.

JB - Fez coisas para a divulgação do país, de Portugal, para o SNI. Mas isso é um problema de apetências por parte das pessoas. Eu nunca tive muita apetência para a parte persuasiva. Mas não se trata de ignorar o mérito de muita actividade persuasiva, que por vezes é de enorme qualidade.

Mas as agências da altura, tudo isto se insere num período que, primeiro isto era tudo muito morno, as agências... a maior parte da publicidade era feita por tipógrafos e por uns jeitosos que sabiam fazer umas coisas. Havia, também, um conjunto de artistas plásticos, mais ou menos frustrados, alguns de 2^a outros até de 1^a, mas que precisavam de ganhar uns “tostões”. Não sei como é que o Almada Negreiros encarava os cartazes que fez e não sei se fazia para todos, porque estes até marcam porque tinham uma construção gráfica e uma noção do que era comunicar que em outras coisas eram um perfeito disparate. Eu conheci vários, um deles, o Artur Belas Tavares que era pintor que considerava esse trabalho uma forma menor, uma substituição como ele dizia “eu faço isto para ganhar a vida e a

grande arte nas outras horas”.

VA - Ainda não falámos do Frederico!

JB - O Frederico chega-me sempre em segunda-mão. É como o caso do meu avô que morreu quando eu tinha 4 anos. Eu vivi sempre a passagem do meu avô em segunda-mão. Não tenho quase memória dele. Com o Frederico não. Jantei várias vezes com ele e até fiz o catálogo da sua exposição mas numa relação onde o afastamento da idade, do Daciano eram 14 anos e do Frederico 28. Isto faz com que, quando eu começo com o sobrinho, no INII, no Gabinete de Planeamento Regional, em 63, eu tinha 19 anos e se agora somarmos 28, ele teria 47 ou 48 anos. Isto passava-se em Santos e o gabinete do Frederico George era ali.

VA - Com a M. H. Matos, no INII.

JB - Não, eu não estou a trabalhar com ela. Estou no primeiro Gabinete de Planeamento Regional que existiu em Portugal, com o arq. Mário Chelas (?), com o arq. Frederico George e outro que eu agora não me recordo. É através do Frederico George Rodrigues, do sobrinho, que me restabeleço, porque em 1963 estava a ser confrontado com um dilema entre, digamos as minhas tendências, que ainda subsistem, para uma atitude artística introvertida e a necessidade de manter uma certa coerência entre a minha atitude social e política com a minha actividade profissional. O Frederico George Rodrigues fala-me desta coisa do design que eu nunca tinha ouvido falar. Era uma palavra que não constava da História da Arte, nem sequer era assunto académico, nem entre os colegas. Havia uma Pop Arts que já contrariavam alguns princípios, que faziam um contra-ponto ao modernismo, já eram hiper-figurativos outra vez, ou seja, havia todo esse tipo de perturbação, mas esta, que um tipo se punha a vender objectos que tinham uma cultura, a Bauhaus,... eu nunca tinha ouvido falar disso, nada! e é nessa altura que o Daciano aparece, como já expliquei.

VA - Que leitura faz da sua passagem por Londres, num período tão estimulante como foi o final dos anos 60 e o início dos 70. Adivinho que, quando chegou cá, se deparou com algumas barreiras, nomeadamente, de base ideológica. As discussões aquando da criação da APD são disso reflexo. Na altura, na sua perspectiva, o que significava “o design é as suas circunstâncias” (conceito donde sai o nome da exposição que inaugura a actividade da APD)? Não lhe parecia muito redutor, mesmo tratando-se de uma época pós-revolucionária? O design não cria, também, as circunstâncias? Gostava, também que falasse da Escola de Belas-Artes de Lisboa no período em que por lá passou como aluno.

JB - Estive 6 anos na escola. Era um panorama indescritível abaixo de tudo. Isto é, se o país estava em geral pouco desenvolvido e era mau a Escola de Belas-Artes era uma coisa que envergonhava o próprio fascismo. Porque este meio era pequeno também tinha acesso a figuras do Estado Novo, havia filhos de ministros que estavam na esquerda connosco, era um espaço muito limitado, quase incestuoso. Como as famílias dos faraós onde se casavam uns com os outros. Era um meio muito fechado, éramos meia-dúzia. Lembro-me que o Galvão Teles, que era ministro da Educação tinha vergonha da Escola de Belas-Artes, isto da parte de um homem do regime, um homem culto, que tinha viajado e visto um bocado do mundo, apesar de concordar com muita coisa achava que teria de haver uma certa qualidade no ensino artístico... Quem estava à frente da escola era um homem louco, que se chamava Paulino Montez, uma coisa indescritível, o ensino não era coisa nenhuma, aquilo era comandado pelos contínuos, os professores submetiam-se aos maiores dos vexames, eles iam para lá

partir quadros por acharem que eram modernos, eu fui para lá e puseram-me 3 peças e 1 pano e eu faço uma coisa bastante livre e vem toda a gente ter comigo a dizer que estava a riscar muito! e estava a riscar tanto que chumbei. Isto em escultura. Em pintura deixaram-me passar. Embora já houvesse os sintomas de uma certa ruptura as pessoas não podiam fazer senão aqueles gessos, aquelas coisas de uma escola completamente conservadora. Embora já se começasse a permitir algumas libertações. Posso dizer-lhe que o Fernando Conduto, o escultor abstracto, embora tenha feito um guerreiro para o Ultramar, deram-lhe 10. 10 significa que uma pessoa não pode repetir e fica para toda a vida com essa nota. Se tivesse 9 podia ter repetido a tese, mas para se vingarem, porque ele apresentou uma coisa moderna. O Pedro Vieira de Almeida teve que ir ao Porto fazer uma tese teórica.

VA - *A escola do Porto era mais liberal.*

JB - No Porto já havia outro tipo de cultura. Foi um azar. Ainda tentámos investigar o porquê disso tudo. Fomos a única escola que na crise de 62 não foram tiradas as faltas da greve aos alunos. De forma que eu voltei a chumbar outra vez. Houve até uma manifestação de propósito à porta da escola. O ensino era totalmente inexistente e a única coisa que começou a haver foi essa experiência do Daciano...

VA - *Mesmo em arquitectura?*

JB - Mesmo em arquitectura era muito mau.

VA - *e como se dá a sua vontade de sair, aproveitando as bolsas da Gulbenkian?*

JB - Não é bem assim. Claro que a partir do dia 1 de Janeiro de 1964, ainda com 19 anos, assino a revista "Design", estavam-se a publicar os métodos sistemáticos do design e começámos a estar focalizados. O Royal College abre nessa altura, em 1964,...

VA - *Em 65 realizaram-se as Jornadas Estéticas Industriais no INII.*

JB - No SNI. Organizadas pelo INII.

VA - *Onde chegaram a intervir pessoas muito importantes na época.*

JB - Claro e isso deve a uma pessoa muito importante que você não pode perder, a M. H. Matos.

VA - *De alguma forma nesses anos, de que estava a falar, 64 e 65, começa a falar-se do design.*

JB - Na Sociedade Nacional de Belas-Artes começa a haver um curso nocturno onde o Daciano e outros participam. Eu nem como aluno estou lá. Iniciam-se aí os primeiros sintomas de ruptura em Lisboa. O Porto era mais aberto, o Armando Alves já tinha iniciado uma outra leitura dos objectos com as suas aulas de Desenho. Mas o espectro era muito mau, vivia-se ainda aquela ideia que ir para pintura era para morrer de fome, mesmo a situação das galerias (isto não tem a ver com o design) onde ninguém que fosse moderno ou modernista tinha qualquer hipótese de vender.

VA - *Como se comportava o Estado. Nas leituras que tenho feito há um declínio do Estado Novo a partir de 58, com a derrota eleitoral do Gen. Humberto Delgado. Mas um declínio lento, sem pressas.*

JB - O SNI começa a perder uma certa importância com, por exemplo, os Salões dos Novíssimos e a SNBA fazia o Salão de Arte Moderna e começava a afirmar-se outro tipo de correntes, mas é uma altura que para sobreviver, para se vender arte era muito difícil.

Nessa altura falava-se mais do design industrial apesar do design gráfico ter um passado mais antigo

e ter alguns campos de referência que se afirmavam e alguma excelência que pedia uma intervenção aqui e acolá, que era o caso do Sebastião que continuava a manter uma linha de clientela. Havia mais dois ou três que estavam nessa linha, como o caso do Câmara Leme. A minha chegada a Londres. Para já eu tenho que optar por abandonar o país por causa do serviço militar. Em 1965, foi inaugurado, como já vimos, o novo edifício do Royal College, que víamos e deliciávamo-nos como aquele mundo que estava a horas e horas de distância. Longíssimo, como se fosse uma Austrália de hoje. e Londres era culturalmente para nós uma coisa que não tinha feito parte da minha formação até àquela idade, era quase ignorada, havia aqueles vestígios do Sherlock Holmes e outras tradições, mas Paris é que era. Com 16 anos já tinha estado em Paris. Paris era o centro. Mas nestas áreas começámos a perceber que não era aí que estavam as fontes. Havia os países do norte que se estendiam até aos países escandinavos que se tinham desenvolvido a partir do artesanato. Aliás, os italianos afirmavam que quando começaram foram buscar as coisas nórdicas que, até se afirmavam melhor no mercado.

VA - É engraçado que a Bauhaus não terá tido, aí, uma influência que era suposto ter tido. A Bauhaus quando se extinguem vai para Chicago fazendo uma ponte com Inglaterra.

Não fez a travessia pela parte central da Europa. tanto é que os franceses só mais tarde se interessam por ela e a “descobrem”.

JB - Os franceses não descobrem coisa nenhuma!

VA - Os anos 60 são muito importantes em Inglaterra porque se dá uma abertura ao consumismo pela via do liberalismo económico através da influência americana.

JB - Os anos 60 ainda são dominados pelo *heavy party*, completamente. ainda um liberalismo económico muito cauteloso, desde haver o cabaz de compras... eu nunca vi em nenhuma sociedade estar tão próxima daquilo que possamos imaginar como socialismo decente, sem uma componente persecutória, tão próxima de ser igualitária, de dar oportunidades, desde haver o cabaz de compras que dava para as pessoas subsistirem com preços controlados e subsidiados, até haver todos os estudantes universitários tinham direito a uma bolsa de estudo integral e se fossem ricos era descontado do ordenado dos pais para lhes darem, como os serviços sociais e médicos tinham um alcance extraordinário,... é claro que o choque com Inglaterra era inevitável. Eu sou forçado a ir-me embora e vou para França. Entretanto na perspectiva desta profissão Inglaterra era o país mais acessível, mesmo sem dominarmos a língua, mas estávamos mais à vontade do que se fosse a Suécia, ou a Alemanha, ou mesmo a Holanda. Eram focos importantes no desenvolvimento desta profissão...

VA - e estavam lá muitos amigos...

JB - Estavam lá amigos que tinham começado a abrir o caminho e que facilitavam. A primeira foi a filha do Frederico George, a Elsa George, que vai para Inglaterra ainda nos anos 50.

VA - Na área das artes houve, nesta altura, muita gente a passar por Inglaterra. Do Porto o Ângelo de Sousa,...

JB - É que de repente Inglaterra começa a ser o centro. Não são só os Beatles é tudo. A França não deixava entrar a Bauhaus e não estava atenta a nada...

VA - Antes do Maio de 68.

JB - e mesmo depois continuou. Vivia muito fechada sobre si própria.

VA - O Maio de 68 que o professor terá “visto” a partir de Inglaterra?

JB - Não, eu por acaso fui a Paris e estive lá 10 dias, nesse Maio de 1968.

VA - *Como foi essa experiência. Foi com o espírito de participar e dar apoio às manifestações estudantis?*

JB - Se tivesse sido em Londres era mais fácil. Nós corríamos riscos. Eu estava numa situação muito vulnerável, isto é, a partir de 68 ainda tinha passaporte, que já não sei se era legal, mas houve alturas em que estive fechado em Inglaterra porque não tinha forma de sair. Os ingleses não se importavam nada que eu não tivesse passaporte. Para eles, mostrava-lhes o passaporte caducado e era o mesmo, olhavam e a pessoa era a mesma. Como sabe eles ainda hoje não têm BI. Essas coisas não faziam confusão nenhuma mas ao nível das outras fronteira já não era a mesma coisa. Como é que eu chegava a França com um Passaporte caducado? Eu andei nas manifestações contra a guerra no Vietnam e corri o risco de ser posto na fronteira. Fomos lá (a França) porque ali estava um resíduo ou toda a esperança duma sociedade nova ali concentrada em Paris. Éramos a Alda Rosa, o José Pinto Nogueira, a Cristina Reis, fomos num carro pela Bélgica...

VA - *O Moura George não fez parte deste grupo?*

JB - O Moura George sempre se acautelou nestas questões. Era um homem de negócios.

VA - *Mas quando regressou terá colaborado com o PC, feito alguns cartazes de propaganda.*

JB - Penso que não terá sido o Zé Moura George mas sim o irmão Manuel George que, esse sim, esteve ligado ao partido. Eles são vários irmãos.

O Zé só se por oportunismo porque na altura estava a pensar-se que o PC ia tomar conta do regime. Mas de repente eu que tinha sido membro do PC, tinha controlado 2 células, tinha um passado anti-fascista consequente e, uma vez, o irmão mais velho Manuel Moura George encontra-me e dá-me uma boleia e começa a falar comigo como se eu fosse do partido,... um tipo que andava de *Rolls*, em Londres, há duas semanas atrás!

VA - *O que era esta Londres e o ensino na Ravensbourne?*

JB - O aspecto mais importante em Inglaterra é o confronto com uma outra cultura. A Inglaterra tem uma outra atitude perante a vida que hoje está muito difundida por todos nós, muito mais conhecida. O tipo cartesiano francês, tudo organizado, metódico, sabíamos onde estavam as coisas, o que era o centro, a esquerda, a direita, em Inglaterra nada disto. Inglaterra é mais, no sentido filosófico da palavra, pragmático. Os territórios não estão totalmente definidos, as coisas não são clarificadas dessa maneira, há toda uma outra forma de reagir. Os ingleses passaram pelo Maio de 68 com 2 ou 3 pequenos episódios académicos e a primeira coisa que fizeram foi chamarem os estudantes, inclusivamente a mim, ao Parlamento, como quem diz, “você não precisam de fazer barricadas nem partir nada na rua, nós falamos com as pessoas, digam lá, falem connosco”. Esse foi o primeiro confronto, com uma cultura que me marcou profundamente e, que de facto, correspondia, por um lado, a uma alta qualidade de intervenção profissional generalizada, a tal diferença com Portugal, em que havia um pequeno núcleo de qualidade e depois era tudo uma porcaria, os jornais, isto, aquilo e aqueloutro. O bric-a-brac do dia-a-dia era pouco consistente. Esta noção de que não havia territórios assim tão claramente definidos, não havia a escultura e havia a pintura, tudo era expressão, até os programas da rádio, pela primeira vez, eram olhados por mim como sendo uma forma como qualquer outra forma de expressão. Que a televisão, que tinha os programas mais fabulosos deste mundo. Era em si mes-

mo um veículo de cultura, de interesse, enfim, de entretenimento. e depois um outro tipo de ensino completamente consolidado dentro da sociedade, como não há hoje, ainda, em Portugal.

VA - Muito exigente.

JB - Não só exigente como, também, com total autonomia. Desde o director da escola que era um designer até todos os professores que eram, também, designers. A escola era de design com fundos para desenvolver essas operações, naquela altura, desde as máquinas tipográficas, com oficinas, ou seja, auto-suficiente. Sem esta confusão dos conselhos científicos que vão decidir sobre nós e que nunca pensaram nem têm uma noção daquilo que fazemos. Num estado de desenvolvimento — então quando nós visitamos o Royal College! Ainda hoje, no Royal College, a sua Secretária é uma portuguesa, isto já há 20 anos, é a Secretária da instituição. Aquilo é extra-terrestre para Portugal.

Nem na América. A minha mulher visitou mais escolas que eu na América e, nem lá se atingiu aquele grau de desenvolvimento e de enraizamento na sociedade. Os Royal Colleges são os colleges que estão para além das universidades, são instituições com estatutos especiais, como o Empyirical College para as ciências, etc.. Bem, é isto que eu vou encontrar em Londres...

VA - Quando vocês chegam cá, e prolongando a questão, deparam-se com uma realidade completamente diferente.

JB - Isso do ponto de vista institucional ainda hoje nos deparamos. Embora em graus diferenciados. Entre os colegas não tivemos barreiras, nem sequer do ponto de vista de alguns clientes que se foram formando. Eu tive a sorte porque as encomendas foram aparecendo à minha volta e fui criando um relacionamento e daí não tive grandes questões. As questões colocam-se ao nível institucional, ainda hoje eu sinto isso, pela forma com saí da vossa escola e tudo o mais, enfim, ainda estão muito longe de perceberem o que é isso do design e, sobretudo até mesmo nesse sentido de estarmos sempre numa dependência de alguém que tem outros fins na vida. Não se consegue que exista nenhuma escola que seja do Estado e que seja uma Faculdade do Design. e que o director e todos sejam do design, pode não ser designer mas tem que perceber o que este representa. Isso é que foi a grande barreira, posso dizer-lhe. A questão das circunstâncias, do design e as suas circunstâncias, eu acho que isto não é necessariamente redutor porque era uma exposição que dentro das circunstâncias era o que podíamos mostrar.

VA - Era o estado da arte.

JB - Era o estado da arte, era uma sintonia, uma aferição. Era o tirar da febre ou da temperatura do que se estava a fazer.

VA - Mas que ideias traziam para o design, em 76, e que eram necessariamente diferentes dos designers indígenas?

JB - Não muito dos nossos colegas Esta noção de que tínhamos que institucionalizar a profissão, que ela tinha que ter um reconhecimento, quando havia matérias que nos diziam respeito nós é que tínhamos que ser os interlocutores, não é o presidente da câmara, o chefe de secretaria ou o doutor não-sei-o-quê que vão decidir sobre as nossas matérias. Nisso havia muita sintonia.

VA - Como explica que hoje estejamos ainda a fazer o reconhecimento fiscal da nossa actividade?

JB - Evoluímos alguma coisa mas estamos ainda muito longe de como se estava nos anos 60 em Inglaterra. e não sei se alguma vez lá chegaremos. Posso dizer-lhe que nós solicitámos, nos anos

80, fazer o doutoramento na Escola de Belas-Artes. e foi-nos recusado. Nós não podíamos ter progressão na carreira e a equiparação não dava acesso a lugar nenhum. Nunca estivemos no Conselho Científico. Quero aqui fazer um parêntesis. Eu e mais um grupo de pessoas que vieram de Londres e que representam a 1ª geração de pessoas formadas em design que estão agora inseridas no meio profissional e académico. Isto não quer dizer que saibamos mais ou menos, mas tivemos uma educação formal, digamos assim, durante um tempo que se passou por um período académico onde se reflectiu dentro e fora profundamente nessas matérias sem estar ligados directamente à profissão e ao acto de o fazer. O Daciano — não quero comparar-me sequer com a importância, capacidade e com todas as qualidades que ele tinha — não tinha passado por estes anos. Nós (eu, a Alda Rosa, a Cristina Reis, o Moura George) somos os primeiros a ter uma formação e uma licenciatura em design.

Enfim, queríamos transportar para cá essa experiência. O meu sonho era ter feito mesmo uma escola de design ou ter tido um curso com autonomia suficiente para ser um verdadeiro curso de design.

VA - *e então o que falhou?*

JB - Certamente eu é que falhei.

VA - *O professor sai da Escola já Faculdade, em 95. O que o levou a sair da Faculdade e a aceitar o convite de Daciano da Costa para integrar um curso novo na FAUTL? Isso poderá ser visto como um regresso à habitual convivialidade com os arquitectos, de que são exemplos, os ateliers de Frederico George, Daciano da Costa, Conceição Silva e Tomás Taveira? Não terá sido um retrocesso naquilo que a sua geração tinha conquistado com a APD e na Escola de Belas-Artes?*

JB - Na Faculdade de Belas-Artes o curso de design de Comunicação continuava a ser o de maior sucesso, embora o de Equipamento fosse importante. Você não apanhou o auge que é quando me vou embora tinha 60 alunos inscritos numa só turma. Isto dá uma ideia. A Escultura tinha 3, o Equipamento 25 assim como a Pintura.

VA - *Eu ainda apanhei esses números, não como aluno mas como assistente. Como aluno éramos cerca de 15.*

JB - Não. Eram à volta de 20. Foi um ano especial, foi um *vintage*, não há dúvida nenhuma.

VA - *Já foi à bastante tempo.*

JB - Quando é que fui vosso professor?

VA - *Foi em 1985. à 22 anos.*

JB - A ESBAL era uma escola completamente bloqueada. Nem sequer se dignava olhar para uma pessoa, que talvez com alguma arrogância que pudesse revelar, para o profissional que tinha alguma inserção no mercado e que interessava — permita-me a imodéstia — a todos os sectores intervenientes na cultura e, que estava com 50 anos idade completamente bloqueado, que me era exigido um contracto anual em que cheguei a ter 7 bolas pretas porque falava muito e era agressivo com as pessoas, de forma que, quando me surge a oportunidade de vir colaborar com uma equipa onde vou encontrar um ambiente incomparavelmente diferente. Uma equipa de pessoas que eram os meus colegas e que tinham a mesma postura, embora na área do design de produto. Apesar de não ser a minha área central...

VA - *Está a falar do Eduardo Afonso Dias, do...*

JB - Do próprio Daciano, da Salete, do Silva Dias, da Rita Dias que entrou entretanto, do Jorge

Pacheco, do Ferreira Gomes que é um homem que está ligado ao Marketing, do José Pereira que é um engenheiro que trabalhou com o Daciano durante anos nas questões tecnológicas. É uma equipa de pessoas num ambiente... tenho a confessar que sempre me dei melhor com os arquitectos, com as pessoas da área do projecto. Com os pintores,... não é que eu não tenha amigos, mas em termos profissionais as sintonias são muito maiores. Mesmo quando eu era aluno nas Belas-Artes, nos anos 60, era mais próximo dos arquitectos até pela postura intelectual, pela maneira de olhar o mundo, até porque a pintura naquele tempo estava cheia de meninas que faziam croché, de um nível cultural muito baixo, entrava-se com o 5º ano. Não é que isso seja muito importante, pode ter-se só a 4ª classe e ser-se formidável. Também definia um pouco as formas de acessibilidade. Aquilo entrava-se sempre desde que tivesse 10.

A entrada na FAUTL é já na qualidade de professor. Entretanto passei de professor auxiliar para professor associado e tenho uma equipa onde só a presença do Daciano é altamente estimulante. Há um departamento com mais que um curso. Há um departamento que é mais do que um curso que é o da Moda e agora já temos a variante de design de Comunicação e a variante em design do Produto.

VA - Não se pode configurar aí, com o desaparecimento do Daciano, uma certa ideia de “orfandade” do design em relação à arquitectura no futuro? Os seus ideais, na minha opinião, fariam mais sentido serem concretizados, hoje, na FBAUL.

JB - Sim, é verdade, agora. Mas agora é tarde demais!

VA - Além da sua actividade de designer é um excelente professor de projecto. A sua ligação à FBAUL foi determinante para uma geração de designers. Para mim foi fundamental, foi das pessoas mais estimulantes que conheci lá e, compreendendo a sua situação, mas hoje a luta seria mais enriquecida se lá estivesse.

JB - É difícil dizer isso. Tenho que dizer que na FAUTL conseguimos — embora a luta requeira muita persistência porque em Portugal tudo isto é muito lento — não só estabelecer a variante e agora com o mestrado vai ser mais fácil porque vai permitir ter a especialização em Design de Comunicação. Começámos a introduzir o design de comunicação no 2º ano. Já vamos no IV mestrado de design (o 1º tivemos perto de 100 candidatos e não podíamos aceitar mais do que 25) e eu sou responsável pela especialização em design gráfico, chamemos-lhe assim. e agora iniciámos o curso de doutoramento em design e sou convidado e faço parte do conselho de doutoramento, coisa que não estava a ver acontecer na Escola Belas-Artes. Porque eu não sou doutor e não estou em fase de fazer um doutoramento, se quiserem dar-mo dão se não quiserem não dão! Mas que me reconhecem competência dentro da Escola para o desempenho de uma série de funções e isso é uma luta que hoje que compete mais a vocês, mais jovens, porque isto tudo causa cansaço, não sei se está a ver, faz agora 30 anos que estou metido nisto, à 30 que me dizem em reuniões que a Escola de Belas-Artes está para fechar, que ia passar para o Politécnico, ou para o Ensino Secundário, que não-sei-o-quê, as guerras internas e depois, esta coisa inacreditável, onde toda a estrutura académica que impõe, isto não tem a ver com a escola em si mas com o país, que só os doutores é que podem decidir sobre matérias que dizem respeito aos outros. Foi preciso eu sair das Belas-Artes para que passasse a haver professores auxiliares convidados. Não foi só por mim mas aquilo cobriu-se de panos pretos e ficou praticamente em greve e foi uma paralisia que a Clara Meneres, que em princípio me tinha apoiado, mas ela ficou bastante ofendida com isto tudo, aliás o José Cândido chama-me, e ela chama o José Cândido e depois o José

Cândido diz-me que aquilo não era uma coisa que se fizesse, você mete uma demissão a meio do ano e deixa a escola numa situação. Isto não é coisa que se faça. “Desculpe” digo eu. “O responsável pelo curso de design de comunicação é o senhor e tem de tomar o assunto nas mãos!” “Que escola é esta que quando sai um professor fica paralisada?” Isto é só para lhe dizer que vou para outro meio, com outra cultura, com outra aceitação. O nosso curso tem uma enorme aceitação na faculdade de Arquitectura. A arquitectura é uma coisa banalizada e o design continua a ser uma frente de maior sucesso. Vale a pena ver o que se passa na Moda porque é o único sítio que eu acho que estou quase no estrangeiro. Não se imagina em Portugal existir uma escola universitária, integrada na UTL, ensinar moda daquela maneira com as costureiras a fazer vestidos com isto e aquilo. Parece que se está em Londres.

VA - Vai-me desculpar mas eu julgo que teria sido útil a sua permanência na Faculdade de Belas-Artes. Até pela passagem à UL.

JB - A passagem à universidade era a promessa que nos tinham feito. Era o rabanete que nos tinham dito, que quando passássemos à universidade nos iam reclassificar. O que é que eu descobri? Os professores catedráticos que lá estavam, que eram 3, tinham o 5º ano e tinham que ver se conseguiam não mexer muito naquilo porque se dessem que um tipo ia passar a ser catedrático, de “capoeira”, não tem importância se eles tivessem mérito, estavam apavorados porque se isso viesse ao de cima se calhar diziam-lhes que não. Agora é verdade, que provavelmente na área do design de comunicação, a FBAUL hoje tem uma boa equipa de docentes. Antes a equipa do design de equipamento era melhor porque tinha á frente uma pessoa muito esclarecida que era o Rogério Ribeiro que sempre se rodeou de pessoas que o apoiassem com qualidade. No caso do design gráfico não se contratavam pessoas, contratou-se o Jorge Carvalho e não havia mais ninguém. Você andava lá e quem eram os professores de design de comunicação? e lembro-lhe que até à 4 anos atrás não havia nenhum professor que não tivesse sido meu aluno. Até o Ceia.

VA - Isso é de certeza motivo de orgulho da sua parte.

JB - É com certeza.

VA - Eu sempre defendi a necessidade da Faculdade ter professores tutelares, os mais novos tudo bem, é o ciclo da vida, mas a escola deve ter professores que “transportem” a história do design e da profissão. O seu caso, e na altura quando cheguei, em 96, ao não encontrá-lo fiquei algo decepcionado. E, também, porque é uma figura respeitada na profissão. A Faculdade, enquanto instituição, precisa de algumas pessoas e isto passa-se em todas as escolas. Temos o exemplo do Paul Rand na Universidade de Yale onde foi sempre acarinhado e prestigiado, ao ponto de ter uma cátedra com o seu nome. Isto é fixar nomes às instituições porque é isso que as credibiliza.

JB - A FA está a fazê-lo, por exemplo, com o Carlos Rocha.

VA - A do Porto fá-lo, também.

JB - Com o Siza que dá uma aula por ano.

VA - e com o Távora.

JB - e o Tainha, que com 80 anos voltou a entrar como professor.

VA - Porque não o fizemos?

JB - Até podiam ter ido buscar alguém que eu não concordasse, mas nunca houve oportunidade para

isso. Nunca houve autonomia nos nossos cursos e o sítio onde temos mais proximidade, e eu agora estou com responsabilidade científica no curso de doutoramento, e há várias correntes que temos que apoiar, por exemplo, o João Paulo Martins, até porque tem que haver um doutor, tenho estado a fazer os convites às pessoas que acho relevantes para este processo.

VA - A importância de Sebastião Rodrigues no panorama gráfico nacional foi enorme. Secundada, a meu ver, por Victor Palla. Atribuem-se muitas influências a Sebastião, sobretudo Alvin Lustig (1915-55) e, outros como Paul Rand, Bradbury Thompson, George Tscherny e Saul Bass (da escola de Nova Iorque). Mas o que os marca a todos é a procura da essência do problema, na tentativa de tornar forma e conteúdo uma única coisa (Philip B. Megs). Porque será que a partir de uma obra tão importante, nunca houve uma preocupação de a colocar na história do design gráfico mundial? Digo isto porque, inevitavelmente, isso teria um efeito catalisador, tanto no público como em todas as gerações de profissionais.

JB - As pessoas não são colocadas no panorama mundial porque os países não têm isso nas suas prioridades. O Prof. António Damásio aparece esta semana na Time Magazine. Se em vez de estar na América se estivesse em Portugal ninguém lhe perguntava coisa nenhuma! Há outras pessoas com o mesmo prestígio e com a mesma craveira intelectual que não são notadas, simplesmente porque ninguém sabe onde fica Portugal. Quando pergunto aos meus alunos onde fica a Ucrânia, eles não sabem. A Ucrânia é um país com a mesma dimensão da França. Agora imagine o que é o mundo todo civilizado da China à América a perguntar onde fica Portugal? Não sabem.

VA - Por isso tudo o Sebastião merecia estar numa História do design. e é uma responsabilidade nossa.

JB - Mais vossa que minha. Fiz o que estava ao meu alcance. Tentei fazer o melhor que pude. A exposição do Sebastião, que chegou a ser premiada como a melhor exposição, com a excepção do catálogo, que eu achava que deveria ter sido o Robin Fior a fazê-lo, bem eu não achei que era o Robin, achei é que não deveria ter sido eu para que houvesse uma certa isenção ou um aproveitamento da posição de comissário. O que é um erro porque estou farto de ver comissários, como o Henrique Cayatte, que também faz o catálogo e ninguém achou que isso seja aproveitamento, nem eu acho.

Agora o Sebastião chegou na altura a ser reproduzido numa *Graphis*. Há milhares de designers gráficos tão bons como o Sebastião por este mundo fora, no Egipto, no Irão, no Iraque, por todo o lado,... há centena de pessoas nesses países periféricos totalmente ignorados.

VA - Há um espólio que está na Gulbenkian, que foi o da exposição.

JB - Não é. Fica já a saber que o que está na Gulbenkian é uma pequenina parte que representa 5 ou 10% do que estava na exposição. Foi uma parte que se fez um lote de acordo com um valor que a Fundação decidiu atribuir e que me pediu para fazer uma selecção. Foi esse lote que ficou lá. O resto está com a viúva.

VA - Qualquer das formas, em conversas com o Ceia e com outros colegas, já sugeri que se criasse, na Faculdade, uma cátedra com o nome do Sebastião Rodrigues.

JB - Nós criámos uma cátedra que se chama Daciano da Costa. Isso já faz a diferença.

VA - Há duas ou três coisas que fazem falta no nosso panorama do design gráfico, que são: um sítio onde estivesse a biografia de todos os designers, pelo menos, os mais significativos. Com uma bio-

grafia autorizada e revista por aqueles que estiverem vivos e um site do Sebastião Rodrigues, que permitiria que se estudasse melhor a sua obra. Isto seriam pequenas coisas que ajudariam muito a desenvolver o design gráfico português, não acha?

JB - Isso só há uma maneira é haver pessoas que se debatem por isso até ao fim.

VA - *Eu vou tentar com o Victor Palla porque o acho ostracizado.*

JB - Alguma vez deu aulas ao 1º ano?

VA - *Não.*

JB - Porque é uma pergunta interessante a fazer-lhe. Quantos designers portugueses conhecem?

Nenhum. Conhecem o José Brandão, por exemplo. Ou às vezes o Daciano.

VA - *O Cayatte, possivelmente.*

JB - Mesmo o Cayatte já teve uma época mais conhecida do que agora. e no cinema? Conhecem o Manoel de Oliveira sem terem visto algum filme dele.

VA - *É melhor não irmos por aí!*

Podemos falar agora das influências do Sebastião...

JB - Fez uma escola que se reflecte em várias pessoas, como os TVM, fez uma escola de rigor, de qualidade, de denúncia e isso foi mais longe do que na área industrial, por uma questão económica. Hoje as grandes visibilidades, como a Experimenta Design, estão na área dos objectos impossíveis, dos objectos não praticáveis, que não estão integrados no nosso quotidiano. Não quer dizer que isso não seja um outro campo. Mas essa escola é mais difícil pela dureza e pelo custo de estar envolvido numa indústria de forte concorrência.

VA - *A sua actividade de designer acompanhou a história do design gráfico em Portugal, desde a sua participação no atelier do Daciano da Costa até à constituição de um atelier próprio onde fez capas de livros para, entre outras, a editora Perspectivas & Realidades e, por exemplo, os cartazes de cinema para os filmes do José Fonseca e Costa e os dos Festivais de Cinema da Figueira da Foz. Neste percurso, que é, também, o da construção de um Portugal contemporâneo, que desafios se colocaram, e que se colocam hoje, ao design gráfico nacional?*

JB - O último cartaz que fiz para a Figueira da Foz, foi em 82. Das coisas mais visíveis há, também as capas de discos que fiz para o Fausto, Zeca Afonso, Janita Salomé, Sérgio Godinho,... É claro que eu acho evidentemente que tive um papel importante na chegada. Tenho várias fases, uma em que faço o design conciliando-o com a capacidade de desenhar, outra em que deixei de desenhar ou, digamos, já não havia espaço para o meu tipo de desenho, sobretudo a partir de 82 em que começo a trabalhar com a Gulbenkian. Eu tenho um desenho muito especial, nem sempre muito socialmente aceitável. Contribui para a continuação do trabalho do Sebastião acertando mais o passo com as tecnologias que iam surgindo e que as quais o Sebastião entrou em pânico — ele quase que nem chega a ver o computador a aparecer — mas todas estas coisas já lhe estavam a escapar. A forma de controlar a qualidade com o mesmo rigor que ele fazia mas sem ser possível economicamente. Tenho um exemplo, a 1ª edição do livro “Gulbenkian, um coleccionador”, que tem 23 ou 24 impressões de coisas que não são possíveis fazer e temos de encontrar soluções que têm que ficar economicamente viáveis e de alta qualidade. Nesse aspecto até da normalização e da criação de uns “colos” junto das próprias tipografias e dos próprios produtores que eu ajudei a elevar e a perpetuar a obra de Sebastião Rodri-

gues no sentido de ser reconhecida a diferença no trabalho. Com o aparecimento dos computadores qualquer pessoa fazia um boneco e, mesmo assim, continuávamos a ter imenso trabalho para fazer. As pessoas viam a diferença entre uma coisa e outra. Muitas das coisas que eu sempre achei que eram importantes tinham a ver com a inserção social, isto é, não era só pelo “bonecos” que fazíamos em resposta às solicitações, era a relação com o cliente, o estudo, de uma forma que não fosse só agressiva, que nos afastasse do mercado de trabalho, mas que educasse o cliente, que o preparasse para um outro tipo de leituras e nunca me retirar de uma posição de interveniente. É uma coisa como a história do escorpião, que tem a ver com carácter, é inultrapassável.

Também na moralização das relações, no aceitar deste esbanjar de soluções “então, mande para cá 5 ou 6 bonecos para escolhermos”, esta tentativa que têm estado a fazer cada vez mais de nos pedirem de “graça” para poderem escolher, portanto, esse fundamento sindical ou pedagógico e, até revisitando coisas um bocado absurdas, não se vai pedir 5 ou 6 orçamentos a médicos para uma operação à barriga! As pessoas têm uma posição no mercado.

Foi por tudo isto que militei o mais possível nas associações, tive uma enorme pena de não se ter conseguido, mas agora está a tentar voltar, para que houvesse uma associação profissional forte e consistente, capaz de nos representar — embora os arquitectos com a sua Ordem estejam a ser maltratados. As relações com as pessoas no atelier, por princípio os meus trabalhos são assinados em co-autoria. Houve sempre níveis maiores ou menores com o desenvolvimento do atelier, e quase que o meu colaborador era, pelo menos na formalização, mais interveniente do que eu. Mas havia sempre uma definição do projecto e todo um passado histórico que até se provou que quando as pessoas saíam daqui depois, afinal, tinham um papel muito grande cá dentro mas depois sem esse suporte ficavam desamparados. Mas achei sempre isto nas relações com as pessoas e quer com os clientes nesta atitude pedagógica, quer com as pessoas que trabalham comigo, essa atitude igualitária e participativa.

VA - Como é que lidou com o caso do último cartaz do filme do José Fonseca e Costa?

JB - O Caso do José Fonseca e Costa não foi mais nada que só mandar a conta, não é! Foi um assunto que nunca tratei com o cliente, que tratei com o realizador. Ele é que foi directamente agredido, digamos que *in extremis*, neste caso, considero que o cliente poderia não aceitar a minha proposta, até porque ela foi construída com o José Fonseca e Costa. Não era a última das palavras, nem a última das maneiras de encarar o problema. Ele até tinha alguns aspectos que poderiam ter sido levados de outra maneira, de outra sabedoria de comunicação. A ideia de fazer coisas que fossem *teasers* de comunicação...

VA - Houve uma postura incorrecta do cliente. Não se sentiu no dever de reagir perante essa agressividade?

JB - O cliente não só aprovou o meu cartaz como mandou todos os dados, todos os patrocinadores, para poder inserir. A agressividade, neste caso, eu não a senti directamente comigo, o meu contracto foi com uma pessoa que aceitou o meu trabalho. Havia uma outra pessoa com quem o José Fonseca e Costa tinha negociado, e que concordou e, de um dia para o outro, mudou de atitude.

VA - Não estarão, aqui, em causa os direitos da actividade do designer?

JB - Não porque ele nunca recusou o meu trabalho. A ruptura é entre o Fonseca e Costa e o produtor.

VA - *Então ele não terá batalhado pela sua posição?*

JB - Ele batalhou ao ponto de ter ido para os jornais dizer isto tudo. De tal maneira que foi mais que uma vez advertido que estaria a prejudicar a sua própria carreira, etc., etc..

Tenho outras agressões! Posso mostrar-lhe a capa do catálogo da exposição “Barroco em Portugal” em que a capa foi-me imposta à última da hora, e eu acabei por aceitar e, isso sim, teria merecido uma outra resposta. Tive de ressaltar na abertura do catálogo, nos créditos, que a responsabilidade da capa é do comissariado da exposição.

Esta minha campanha tem sido feita mas junto das pessoas porque cada vez que me solicitam “há, temos aqui um concurso onde estamos a consultar 5 empresas”, eu aceito um concurso de preços...

VA - *Mas ainda no cartaz, não terá havido ali outros objectivos, como integrá-lo num pacote de comunicação? Isto não configura, hoje, a nossa actividade de outra forma?*

JB - A nossa actividade eu próprio, uma coisa que acontece é que há muitos anos houve uma ligeira distração da minha parte. O querer assegurar bem estas actividades e levá-las com grande profissionalismo, que é uma coisa que sempre incomodou muito os meus cliente, o excesso de profissionalismo, fez-me distrair um bocado. De repente apanhei-me com 62 anos sem ter percebido que lá tinha chegado e que isso tem o seu reflexo. Se calhar houve alguma parte de mim que não foi totalmente reciclada. De repente a pareceram as Brandia, as Novo Design, as agências de design que, cada vez mais, vieram ocupar os nossos espaços, até com outras técnicas de estar.

VA - *Então o que mudou? Foi o marketing que fez mudar?*

JB - Primeiro é porque o tempo mudou. Há muito mais empresas com consciência que precisam da prestação de um determinado tipo de serviços que, por vezes, não têm bem a noção de qual seja. Isto fez aumentar o mercado e, por outro lado, só eu devo ter estado na formação de mais de 1000 alunos, 1000 profissionais que mais ou menos estão aí no mercado e que estão a oferecer serviços, muitos deles, com uma óptima qualidade. Com um outro tipo de formação que não era a de 1975, onde éramos meia dúzia de pessoas num mercado, também, mais pequeno. Era, no entanto, um mercado emergente, com as nacionalizações e as mudanças de nome das empresas e começava-se a ter uma grande preocupação com a imagem, trazida em parte, pelas pessoas que chegavam de fora. Depois mudou que cada vez mais porque as pessoas precisam não de pequenas prestações de serviços mas desses serviços englobantes muito grandes que tenham uma cobertura integral.

E a estrutura que eu criei não está completamente adaptada, pois, teria que ter copyrighters, pessoas que escrevessem, que lidassem com as diversas tecnologias, inclusivamente vendedores, pessoas que têm uma outra postura para vender e arranjar formas de aliciar e formar pacotes... uma das coisas que sempre me furtei a fornecer produções muito caras porque eram um grande risco.

VA - *Mas o professor sempre esteve na vanguarda desse relacionamento... O que me está a dizer suscita-me algumas interrogações. A sua posição no mercado sempre foi, para nós todos, paradigmática e exemplar. Muito como acontece com o posicionamento dos arquitectos, onde se encomenda um projecto individualmente àquele arquitecto e não a outro. Pedem ao Souto Moura, ou ao Siza, ou ao Soutinho que desenhem isto e aquilo... Ao designer José Brandão acontece o mesmo, ou devia acontecer. Não estou a ver que esse trabalho possa ser pedido a uma agência com não se pede um projecto de arquitectura a uma agência. Não fará grande sentido.*

JB - Foi o que sempre me aconteceu a mim.

VA - *O José Brandão ou o Henrique Cayatte e, até o Jorge Silva, trazem um input grande.*

JB - O João Machado, no Porto.

VA - *Está a falar de um desacerto com as agências de publicidade mas isso parece estranho. Para nós isso nunca foi um problema, porque nós sempre trabalhámos para elas e com elas.*

JB - Eu nunca trabalhei...

VA - *Trabalhou com a Letra, do Carlos Rocha.*

JB - É uma agência muito pequenina, é como o nosso atelier...

VA - *Mas precisam deles para vos colocar o trabalho, para difundir, etc..*

JB - Sim, sim, é verdade.

VA - *Custa a acreditar que peçam a uma Brandia, por exemplo, que desenhem um logotipo.*

JB - Mas fazem-no!

VA - *Mas eles não têm profissionais e especialistas nessa área! Por exemplo, no caso dos Correios, mexeram-lhe no cavalo e no cavaleiro, como foi possível isso?*

JB - Como foi? O assunto está em tribunal. Mas olhe que a maioria dos colegas medianos não notaram que havia outro cavalo. Mas isto são 20 milhões que estão envolvidos, em modificar estações, em pintar tudo de novo, em pintar a frota e... mais, eu, há um ano atrás, fui almoçar perto das instalações da Brandia, na Doca do Espanhol, fui com uma pessoa que encontrou outra da Brandia e que disse que tinham ganho o prémio da imagem dos Correios. Ora, qualquer cidadão não percebeu nada do que ali se passou com a imagem dos correios. Não tem nenhum sentido. O que está em causa é que se criou uma base de negócio que ultrapassa a criação da marca — eu fiz uns pequenos milhares de contos por este trabalho porque aquilo englobava um exigente manual de normas, a frota, e outras coisas a fazer durante vários anos — e a Brandia deve ter sido paga por milhões de euros. O que acontece é que há aqui grandes interesses e são estes que no lançamento do catálogo — que custou 1 milhão de euros (veio no jornal) —, passado no Pavilhão Atlântico, com um cavalo gigante pintado de encarnado...

VA - *Sem nunca terem falado com o professor!*

JB - Nada. Absolutamente nada. Como eu continuo a trabalhar com eles, nos selos e faço coisas para o sector de filatelia, na altura sabia que se estava a mexer, mas isso era porque havia um *lobby* lá dentro, um negócio muito grande que, enquanto nos apertavam nos nossos orçamentos, vendiam um prédio, como veio nos jornais, por 11 milhões de manhã que depois foi vendido pelo novo proprietário, à tarde, por 15 milhões! Esta é que é a diferença que está acontecer.

A geração que agora está no poder tem 45 anos, não tem 60 como a minha. As pessoas que me acompanharam ou se reformaram ou foram postas de lado. Isto também faz a sua diferença. e depois há essa imagem de que ele é uma pessoa muito especial só faz isto e aquilo. Ainda à dias estava com uma pessoa dessas que tem uma posição de comendador que me dizia que se quiser fazer uma determinada coisa vem ter comigo. Mas não é bem verdade porque no dia-à-dia fazemos de tudo.

As agências viram aqui um campo importantíssimo com o BES, com as mudanças de imagens, e muitas delas sem experiência nenhuma...

VA - *Mas o professor não sente que por não se manifestar não estará a consentir, por exemplo, o caso dos Correios?*

JB - Era um caso que podia ser interpretado como ressentimento.

VA - *Houve uma deselegância, para não chamar outra coisa, dos Correios para com o seu trabalho...*

JB - Era uma outra época! Isto foi entregue a uma série de bárbaros. Da sensibilidade à deselegância foi uma coisa, que então essa, só se fosse naqueles bailes de gala do Horta e Costa.

VA - *Acha que é eticamente aceitável que se altere a imagem com o designer responsável por esta ainda em actividade? Em arquitectura há muitas precauções nesse campo.*

JB - É um pouco diferente. No BES não foram consultar quem fez o primeiro trevo...! Eu acho que eles têm direito de encomendar, mas o que seria correcto e elegante era que me convidassem para o fazer. Ou então alterava-se o *lettring*. Nós até tivemos que desenhar estas letras baseados numa certa tradição e nem sequer temos o alfabeto completo. Foi o Paulo Ramalho que nos fez as letras para podermos escrever Correios de Portugal. Mas isto podia ser reformulado e não havia necessidade nenhuma de fazer um boneco que é praticamente igual, que tem uma pata um pouco mais para a frente que a outra, onde ninguém nota a diferença. Há casos, da Shell, por exemplo, onde de 3 em 3 anos, ou de 5 em 5, a imagem é afinada e depois, ao fim de 30 anos vê-se uma evolução natural.

A diferença que há é que o design nunca foi um território de grande interesse económico, com é a arquitectura, e agora, de repente, foi descoberto que pode ser. Porque mudar as estações todas do BES, como vieram dizer, numa noite, isto é uma operação — já não sei que em que fez — com um volume de negócios extraordinário.

VA - *Por isto tudo poderá haver uma necessidade do designer se posicionar de forma diferente.*

JB - Por exemplo, a propósito da encomenda ao Stefan Sagmeister por parte da Casa da Música, ainda telefonei ao Gonçalo Falcão, como ele tem mais jeito, para que escrevesse qualquer coisa sobre isso. O que os levou a encomendar a ele? O que traz, a longo prazo, de benefício, de cuidado ou de atenção? Talvez apareça, por ser ele, a Casa da Música nas revistas com mais divulgação no estrangeiro.

VA - *O Sagmeister é um ícone, uma imagem. Eles encomendam uma imagem a uma imagem. É como o Starck. É uma imagem com valor acrescentado.*

JB - Com certeza. Quando foi da PT, que nunca me disseram o valor, e que eu calculo em 150 ou 200 mil contos por a Wolff Olins⁴ ter feito, mas o que é que isso trouxe como *rapport* para a PT? Isso talvez tenha colocado a PT em algumas páginas mas, como ninguém sabe o que é a PT e onde é Portugal, fica tudo esquecido.

VA - *Mas não se vêem os designers a manifestarem. Há algumas excepções. Ainda há dias o Frederico Duarte, que foi meu aluno, escreveu um texto publicado no jornal Público a propósito do cartaz institucional do Referendo (da STAPE)⁵. Onde ele alerta para a responsabilidade das instituições,*

4 Aqui há uma confusão do Prof. José Brandão. O Wally Olins foi um dos fundadores da agência Wolff Olins especializada em *branding*, juntamente com Michael Wolff, nos anos 60. Mas hoje estão desligados da agência que, entretanto, se tornou enorme.

5 Texto intitulado “O burocrático dever de Informar”, em *Público*, Lisboa, 4 de Fevereiro de 2007.

nomeadamente aquelas que estão sob a alçada do Estado, de encomendarem os trabalhos a designers e não a técnicos gráficos. Há imenso trabalho, por exemplo, das Câmaras Municipais que não passa por designers. Onde anda a responsabilidade institucional ou o dever de comunicar melhor?

JB - Mas há uma coisa que tem que ver, que é o seguinte, tem que haver ou devia haver, pessoas que intervêm e que escrevem também esses artigos, como há o Pacheco Pereira que escreve crónicas, e isso continua a faltar-nos. Havia o Sena da Silva que era o teórico destas coisas todas.

VA - Há uma coisa que eu lhe perguntei e, que ainda não foi desenvolvido por si, que são as primeiras e históricas reuniões da APD. Gostava que falasse sobre elas, tanto das questões estatutárias como das profissionais.

JB - Eu fiz parte de várias associações. Fiz parte da comissão Pró-Associação das Belas-Artes no tempo da crise académica, antes disso quando se formou. Lá dentro não podia haver associações. Existiam associações de estudantes nas outras Faculdades mas nas Belas-Artes não, ninguém se podia reunir. Para ter uma pequena ideia, uma vez fizemos uma pequena manifestação e concentrámo-nos à porta do director que era onde no seu tempo foi a biblioteca e sai de lá a polícia a bater-nos.

Uma das aspectos que é interessante, nestas coisas, há sempre um elemento que está ali para chatear, para levantar questões que por vezes têm algum fundamento, mas que são especialmente chatos. Naquele tempo havia o Oliveira Martins, e outro que era o Francisco Lapa, filho do Manuel Lapa, um semi-designer que por aí havia e, depois, no nosso caso, era o Robin Fior. O Robin tinha que complicar tudo. É um tipo interessante mas nestas reuniões públicas era incapaz de se expressar. Não fala nada que possamos entender. Mesmo em inglês aquilo é pouco linear, não faz sentido. Com discursos paralelos, com pressupostos para que se perceba o alcance subtil do que está a dizer, e nem toda a gente consegue atingir aquelas coisas. Para além deste elemento não havia muitas divisões. Uma das preocupações principais partia de dois tipos de coisas, o Manaças e o Américo Silva (nº1 e nº2) vêm ter connosco, quando regressámos de Inglaterra, para termos umas conversas a propósito disto tudo e da chegada dos “ingleses” ou dos “inglesados” como nos chamava o Daciano. É claro que no seio desta organização também havia, alguns pequenos agrupamentos políticos/partidários. Sobretudo do PC porque tinha, ainda naquela altura, uma preponderância porque as pessoas tinham um passado que não era fácil de renegar. Eu tenho uma cena, pouco simpática da minha parte, com o Jorge Vieira, que foi lá assistente na FBAUL, e que um dia vem ter comigo para eu assinar um abaixo-assinado de apoio ao PC. Tinha alguma razão, estava ligado ao Hotel Victória, mas eu disse que não, que nesse momento não estava interessado na conotação que aquele gesto poderia ter. Ele não gostou e eu a certa altura digo-lhe que “fui durante muitos anos membro do PC e tu andavas aí fora nos tempos em que era perigoso. Agora não sou e tenho a mesma legitimidade que tu. Tu és depois do 25 de Abril!

VA - Mas o que nos diferencia do design industrial?

A questão, em termos de posicionamento, na particularização do exercício há especificidades técnicas que nos diferenciam. Na formação fundamental, na atitude perante o projecto, na leitura do problema é comum às duas disciplinas. Eu tenho uma grande proximidade aos arquitectos, como já lhe disse. Mas agora, a ideia que o arquitecto tem que também é capaz de ser designer gráfico parece-me um pouco corrosiva. Os arquitectos também têm a mania que fazem tudo.

Havia necessidade de, pessoas que não tinham formação e que não tinham uma formação específica, nem sequer seriam os tais arquitectos, porque a sociedade já os aceitava embora os confundisse com

os engenheiros, isso uniu-nos muito. O grupo era relativamente pequeno. Fizemos várias reuniões, o Sena da Silva até facilitou porque era dono de um prédio ali na Alexandre Herculano.

VA - Quem fazia parte do grupo?

JB - Vem no fim dos estatutos a assinatura de vários nomes que constituem os corpos directivos para dar credibilidade. Do grupo fazem parte o Manaças, o Américo Silva, o Sena da Silva, O Sebastião Rodrigues, o Daciano, o Carlos Rocha, depois eram os “ingleses” que eram eu, a Salete, a Alda Rosa, menos frequentemente, a Cristina Reis, o Robin Fior, a Madalena Figueiredo, o Luís Carrôlo,... Há uma lista de sócios fundadores que está disponível.⁶

VA - Para concluirmos gostava de o ouvir falar de alguns projectos que o marcaram mais.

JB - É muito difícil destacar ao longo destes 40 anos de actividade. Mas as capas de discos, alguns cartazes, os selos estão nesse rol. Há o trabalho na Biblioteca Nacional, onde trabalhei. O teatro Villaret como colaborador do Daciano, um regresso ao período formativo. O primeiro trabalho que tenho de fazer é organizar metricamente o tecto do Teatro Villaret. Estas coisas marcaram-me. Quando à pouco tempo regresssei ao teatro isto ainda lá está por dentro quase igual ao que era. Por fora é que está um pavor. Um dos cartazes que mais gostei de fazer foi o “Ninguém”, uma peça de teatro encenada pelo Ricardo Pais; os cartazes do Festival de Teatro que se tornaram selos e que me deram imenso gozo fazer, foi um regresso à minha fase de eremita e vir para aqui aos fins de semana, completamente sozinho, porque esta pressão dos telefonemas e das coisas que estão sempre a acontecer; o livro do Lalique, da Gulbenkian; o roteiro da Fundação Ricardo Espírito Santo e algumas invenções pequeninas, por exemplo, tivemos que relacionar os textos com as peças e aí coloquei uma miniaturas das peças junto do texto para que as pessoas reconhecessem visualmente; foram muitos os trabalhos, muitas vezes pela sua natureza e, outras, pela sua envolvimento. Pela equipa que se criou, pelas decisões, por exemplo, uma coisa que considero indiscutível é que um livro não se deve virar ao contrário e, temos ali um livro em que decidimos que a 1ª metade era num sentido e a outra noutro. Nós queríamos fazer o livro ao baixo e eles não nos deixaram. e como o livro tem muitos mapas ao baixo fizemos metade onde mudamos tudo. Outro projecto foi o livro do Ruben A., que me interessou muitíssimo. É uma fotobiografia do Ruben A.. O autor do livro, eu acho que também sou co-autor, encheu-me o atelier de material do poeta, com esculturas e tudo, e tive que ter um sentido de síntese e não podia fazer o livro com mais que 250 páginas. Tivemos que seleccionar os textos, as peças, fotografá-las, etc., foi uma operação de grande logística e isto tem um conjunto de percursos, porque tem legendas, tem o percurso do autor, tem os textos do Ruben A. e das pessoas a falarem dele e o leitor tem que se aperceber através das leituras que estão em territórios diferentes. Vamos agora ver algumas coisas que tenho no meu gabinete.

⁶ A lista de sócios fundadores e que fizeram parte dos primeiros órgãos directivos eram os seguintes: José Francisco da Mota Sampaio Brandão; Rogério Fernando da Silva Ribeiro; Fernando Augusto Libório Pires; Maria Madalena Álvares Cabral de Figueiredo; Daciano Henrique Monteiro da Costa; Robin Anthony Fior; Américo Ferreira da Silva; José Carlos Coelho Rocha Pereira; Luís António de Matos Carrolo; Maria de La Salette Tavares Aranda Brandão; Vítor Manuel Teixeira Manaças; Armando José Ruivo Alves; António Alfredo Paiva Ferreira Nunes; Ana Filipa de Magalhães de Amaral Neto Tainha; José Manuel Ludovice Santa Bárbara; Maria Beatriz Gentil Penha Ferreira Morais Alçada; Maria da Assunção Cabral Cordovil Vitorino; António Martins Sena da Silva; Sebastião Campo Rodrigues; Afonso Santos e António Carlos Garcia.

Anexo 6.18**ENTREVISTA A VÍTOR DA SILVA**

Caso “PROFISSIONAIS”: Entrevista a designers com actividade no período do estudo.

VÍTOR DA SILVA: Profissional ligado aos jornais (fez parte da equipa que desenhou e pôs em marcha o jornal EXPRESSO, antes de 1974) e edição de livros e catálogos.

Momento: 17 de Janeiro de 2007, pelas 10:30H.

Duração prevista: 2:00H.

Local: Na residência do entrevistado.

Gravação áudio: sim (Hi-MD)

Gravação vídeo: não

Obs.: Texto revisto pelo entrevistado.

VICTOR ALMEIDA - Vamos falar, se assim o achar, sobre a identidade do design gráfico em Portugal. A razão prende-se com um desconhecimento das gerações de artistas que estiveram na sua génese e, também, de outros que se lhes seguiram.

VÍTOR DA SILVA - Há, algures, um texto do Sena da Silva, que diz que nós fazíamos umas coisas sem sabermos que éramos designers. Até porque não existia a expressão. Hoje ela ganha foros de importância e, alguns designers são “importantes” demais. Nós, no fundo, fazíamos bonecos para determinadas coisas. Fazíamos coisas, desenhávamos coisas, arranhávamos coisas. Mas estávamos de facto a ser designers. Para já, não tínhamos formação nenhuma. Eu, inclusive, fui estudar para Inglaterra em 1962 e, nessa altura, em Portugal, não existia a palavra «design» no nosso ensino. As pessoas que saíam das Belas-Artes eram pintores, eram escultores ou eram arquitectos. É por tanto numa geração posterior que vão aparecer os designers.

VA - Mas havia um conhecimento da disciplina, quer pelos livros/revistas, quer pelas pessoas que viajavam ou frequentavam cursos, como é o seu caso.

VdS - Não havia oficialmente, em nenhuma escola, o curso de design. Aliás, a António Arroio, é o sítio em Portugal onde, pela primeira vez, aparece a palavra «design». Pelas mãos de 2 ou 3 professores: Frederico George, depois o Daciano da Costa... e depois, aparecem outros sempre com o apoio do Lino António.

Já agora, qual é a minha paixão pela António Arroio? Costumo sempre fazer um paralelo com a pescada que “já o era antes de o ser”, fui aluno da AA, antes de o ser. Conheci um professor, naquela altura era designado por mestre e, agora estamos a caminhar novamente para uma situação semelhante, com os professores titulares e os outros. Vai ser um enorme estigma. Naquela altura havia os professores e havia os mestres. Os mestres tinham ordenados mais baixos e horários mais longos. Pela mão do José Garcês (n. 1928), que era meu amigo e meu vizinho, aliás brincávamos no Jardim da Alegria e, o Garcês levou-me a um dos seus mestres, que eu depois de ter sido aluno na António Arroio e, de ter passado 40 anos por lá a ensinar, reconheço como o mais brilhante a ensinar, se não for o mais brilhante, foi provavelmente um dos mais brilhantes professores que ensinaram na AA — Mestre

Rodrigues Alves. Se nos reportarmos a tudo o que ele fazia, podemos considerá-lo um dos primeiros designers gráficos, em Portugal. Sobretudo, em tipografia e em jornais. Era uma figura extremamente interessante, com aspectos de humanidade e de pedagogia que eu encontrei muito pouco nos anos em que fui aluno e depois, professor. Infelizmente, ninguém lhe reconheceu esses méritos. Abandonou o ensino por uma incapacidade física horrível e, há 4 anos fizeram uma exposição sobre a sua obra... De facto, os alcatruzes da vida são incríveis. Como aparece a exposição do Mestre Rodrigues Alves? Já lhe mostro o catálogo, que é a única peça que ficou de alguma qualidade. O Mestre Rodrigues Alves pertencia a uma família de média burguesia, era um indivíduo, muito introvertido, em alguns aspectos, extremamente generoso noutros, mas, que nunca constituiu família. Viveu sempre com a mãe e com uma irmã que também não casou (havia um outro irmão, esse sim constituiu família). O núcleo familiar era muito unido e ele, a certa altura, adoece, confinado ao ambiente de casa, com a mãe e a irmã... a mãe não sobreviveu à doença do filho e morreu antes, sem que ele chegasse a saber. Quando ele morre, a irmã, uma figura típica de uma determinada época, muito religiosa, fica com todo o espólio e vem a entregá-lo à Misericórdia de Lisboa, há meia dúzia de anos. Resultado disso, o Museu de Arte Sacra de S. Roque, ligado à Misericórdia de Lisboa, fica com o espólio, interessantíssimo e, resolve fazer uma exposição. A exposição foi notoriamente mal construída, até por falta de espaço, o próprio museu reconheceu-o. O museu é de Arte Sacra e ficou com o espólio só porque houve aquela doação. Aproveitaram as circunstâncias para, com essa exposição, se candidatarem a uma posição qualquer para museus que existe internacionalmente... A exposição foi abaixo do que se poderia esperar. Eu próprio (não colaborei oficialmente) colaborei por fora, porque era uma das pessoas que melhor conhecia aquela figura. Mais de metade, uma parte significativa do espólio, não ficou à vista, até porque não havia espaço, e por outro lado, a hipótese da exposição ter de ficar na sacristia de igreja, levou a excluí-la à partida. Fiquei admirado...

O que fazia o Mestre Rodrigues Alves? Trabalhava no jornal "O Século", era um indivíduo com muitas relações numa determinada geração de intelectuais. Tinha uma paixão por várias coisas, pelos jornais, pela banda desenhada, que nessa altura não se chamava assim mas "histórias aos quadrinhos", foi, também, o primeiro a fazer um desenho animado em Portugal e exibido oficialmente num cinema. Tornou a escola AA, naquela geração, numa verdadeira escola de banda desenhada. Todos os desenhadores de BD passaram por lá e tiveram contacto com ele. Não é que ele desenhasse muito, mas movimentava-se no meio dessa geração e — como sabe, nós temos na nossa história uma das maiores figuras internacionais da BD que foi o Eduardo Teixeira Coelho (1919-2005). Mestre Rodrigues levou-o lá. Chegou a ser uma das visitas frequentes nas aulas do Rodrigues Alves. É a geração do Garcês, do José Ruy (n. 1930), minha também (fiz muita BD), do Fernandes Silva, do Luís Soares, do Baptista Mendes, do Pepe, do Carlos Roque (1936-2006), enfim... Por outro lado, o Mestre Rodrigues Alves foi um indivíduo que, nos anos 40/50 (é, seguramente, a primeira pessoa neste país) se preocupa com o arranjo gráfico dos jornais. Os jornais nessa altura, como se podem ver, eram uma amálgama de tipos de letra e de acumulação de títulos, estou até a referir-me aos jornais diários e, ele sonha modificar o aspecto gráfico d' "O Século" (1880-1978). Já estava, entretanto, a modificar O "O Século Ilustrado", porque era o chefe da sala de desenho, um verdadeiro atelier cheio de artistas brilhantes naquela época, como o Domingos Saraiva (pai do Pedro Saraiva, Fbault), o Méco (grande artista de que fui particular amigo, falecido nos anos 50 e pai do actual e conhecido ilustrador, vitralista e cartoonista Zé Manel, também meu particular amigo e antigo aluno. o Baltasar), o Taborda. Eu

fiz parte da equipa, depois. É provavelmente, não há outro, o primeiro designer de jornais em Portugal. Passou-me a bola, por assim dizer. Mas, repito, fui aluno da António Arroio, antes tinha sido um “visitante” da escola. Hoje quando falo nisto, as pessoas ficam admiradas, porque não percebem como era possível. A escola tinha meia dúzia de alunos, era uma família, digamos assim.

VA- Tinha o espírito e forma de oficina/atelier.

VdS - O Mestre Rodrigues Alves por quem eu tenho uma admiração espantosa, uma dívida, incentivou-me sempre muito. Eu ia lá mostrar os desenhos e, esperava ansiosamente que ele me dissesse que estavam bem ou mal e, alterava tudo segundo aquilo que ele me indicasse. Até que a certa altura, ele tanto insistiu para eu ir para a AA... mas, eu contrapus “o meu pai não deixa!” Elaborei, então, um estratagema horrível. Estava já a passar para o 5º ano da Escola Machado de Castro e, chumbei de propósito a todas as disciplinas, à excepção de Desenho de Máquinas, para que o meu pai ficasse desgostoso comigo. Com este episódio, o meu pai disse-me que tomasse as decisões por mim que ele já não queria saber dos meus estudos. Matriculei-me na AA e fiz aquilo de uma forma brilhante, com notas acima da média. Tive então, uma relação espantosa com todos os professores. Também tive aulas com o Frederico George. Não fui aluno do Lino António, embora tenha sido examinado por ele, como também não fui aluno da Estrela Faria, mas fui examinado por ela. Fui aluno, sim, sobretudo do Mestre Rodrigues Alves. Fiquei amigo dele, de tal maneira, que ele depois me colocou n’ “O Século” e, ao dar-se a doença dele, substituí-o em tudo o que ele estava a fazer.

Depois aconteceram coisas infelizes, que têm a ver com a idoneidade daquela gente que estava n’ “O Século” na altura e, acabei por ir estudar para Inglaterra... Quando voltei, fui professor por quase 40 anos, na António Arroio.

VA - Foi estudar para Inglaterra para que escola?

VdS - Fui num ano importantíssimo. Comecei por ser aluno na *London School of Printing and Graphics Arts* e, acabei na mesma escola, na *London College of Printing* quando mudou de nome. O Neville Brody foi lá aluno e o Erik Speakermann foi lá professor, não na minha altura, claro.

A António Arroio é uma escola, para mim, muito significativa. Organizo uns jantares com os antigos colegas e estou com um projecto, porque fiz uma recolha sobre a AA, desde a sua criação e os professores que por lá passaram, para um pequeno livro. Vou explicar isso num livrinho, com o *patrocínio da actual AA*.

VA - Gostaria que desmontasse um pouco, como era a sua actividade, por exemplo, em ambiente politicamente hostil — se isso foi ou não determinante no seu caso — e, se com a Revolução se dá, de facto, a tão desejada abertura e, por fim, se o advento do digital alterou a actividade do designer. Ou, se quiser, se o designer é indiferente ao ambiente ou às circunstâncias.

VdS - Eu não queria ir pelo lado da politica. Não queria entrar por aí. Mas quero deixar alguns pontos bem expressos. As pessoas, hoje, põem isso um bocadinho à frente. Eu na minha actividade profissional comecei por fazer BD. Para mim foi o primeiro objectivo. Simplesmente concluí que, a BD não tinha o cifrão devidamente colocado, por assim dizer. Eu tinha uma admiração espantosa, já na altura da BD, por duas figuras em Portugal, que eram o Sebastião Rodrigues (1929-97) e o Victor Palla (1922-2006). Eu ficava doido com as capas que eles faziam. Eu tive o privilégio de visitar constantemente o Sebastião e tornei-me amigo dele. Ainda tenho memória dos ateliers que ele tinha, um deles

no Bairro Alto, onde trabalhava com um indivíduo brilhante, que já faleceu também, o Manuel Rodrigues. Ambos tinham o mesmo apelido mas não eram familiares. Visitava-os muito, porque ficava no meu caminho, vivia junto à Praça da Alegria e eles vinham do Bairro Alto para fazerem as montras no SNI, nos Restauradores. Por outro lado, no Bairro Alto havia o Mosquito, era muito amigo do José Ruy, de quem eles eram também amigos e, enfim... tornei-me visita do Sebastião Rodrigues e tinha uma grande admiração pelas suas coisas. Do Victor Palla, achava que aquilo era uma loucura, aquelas capas eram as que eu gostaria de fazer. Mas eu fazia histórias aos quadrinhos e ilustrações e, também, nunca me interessou ser pintor.

Entretanto, fui convidado pelo Mestre Rodrigues Alves para ser professor na AA. É até, uma história curiosa, ele lutou muito para introduzir uma disciplina na escola e, o director de então conseguiu apoios para que o currículo fosse alterado e, assim aparecem as disciplinas de Desenho de Letra e Caligrafia. Mas, ele não era professor disso, apesar de conhecedor das matérias, era o mestre de Litografia. De modo que, a disciplina foi ensinada por outros colegas. Naturalmente, ao fim de algum tempo, aquilo foi um falhanço extraordinário. E, perante os factos, assumiu a responsabilidade da disciplina, deixando a Litografia. E, quem foi para a Litografia? Foi o aluno preferido dele, eu.

Mas a Litografia não me preenchia totalmente. Cada vez ficava mais deslumbrado com as capas de livros, de discos (apesar de poucas), de cartazes. Isso é que me excitava. Comecei a desejar ser, apesar de cá não se falar muito, designer gráfico. Não descansei, enquanto não fui tirar um curso de design gráfico lá fora. Fui para Inglaterra, com uma bolsa da Gulbenkian. Quando regresssei, já não voltei a mestre de Litografia, que dei a outro e, passei para a aula de Pintura, onde se ensinavam aspectos relacionados com o design gráfico, porque não havia cá uma disciplina específica.

Entretanto os cursos foram-se alterando, passou a existir o curso de artes gráficas, mas, penso eu, por muitos anos a expressão design gráfico na António Arroio não existiu. Foi essa aproximação ao Sebastião, repito, que me levou a enveredar por este caminho. Hoje, por exemplo, abrimos o computador e digitalizamos uma imagem e, depois, carregamos numa teclazinha e fazemos automaticamente a separação de cores (CMYK). Ora, antigamente, tínhamos que saber isso tudo e fazê-lo desde o princípio. Fazer os desenhos, as gravuras,... Quando comecei a fazer revistas, por exemplo, a primeira que fiz foi uma revista técnica que se chamava ELECTRICIDADE. Era tudo a p/b e tinha uma capa a cores, com fotografias que eram gravadas para tipografia, em fotogravura, onde nós íamos assistir à gravação (feita por um mestre gravador) e que levava dias e dias a ser feita. Víamos provas de ensaio e, corrigíamos e, voltávamos e, voltávamos... ganhando com aquela experiência um conhecimento da evolução do processo. A tipografia apaixonou-me sempre muito também, desde o início. Ir para o pé de um tipógrafo, de um compositor manual e, estar a montar aquelas galés com chumbos, foi uma coisa que sempre me deixou fascinado.

Comecei então a interessar-me pelos jornais, pelas revistas, pelas capas dos livros e, digo que o impulsor disso, foi o Sebastião Rodrigues. Mais do que o Victor Palla apesar de eu o admirar muito. Aliás, pessoalmente nunca o conheci. Mas tinha a minha actividade estruturada no desenho. O Sebastião não era um desenhador nato. Tinha era um gosto muito requintado, de uma grande cultura, cultura essa que não tinha vindo de uma formação académica normal. Era uma actividade empírica dele, de estudar por fora... Mas não era um grande desenhador.

E, a certa altura disse para comigo: “se eles não desenharam e fazem aquilo porque não sou capaz de o

fazer também?” E, foi isso, que me levou para Inglaterra. Tirei o curso, desisti quase completamente da ilustração e da BD e, sentia-me muito bem nas artes gráficas, assumindo que era um designer gráfico.

O contacto com a escola de Inglaterra foi muito curioso. Admito que nessa altura já tivesse mais conhecimentos que os meus colegas. Não achei grande diferenças. O que encontrei foi um maneira mais livre, mais aberta, de abordar as coisas. Menos pretensiosa. Porque nós cá, formávamos a ideia de que éramos uns artistas fabulosos. Lá não, o design gráfico, era uma actividade como outra qualquer. Aliás, lá fora é comum depararmo-nos com essas coisas, sei lá, um médico em Inglaterra é uma figura normal... e, hoje, está a criar-se uma classe de designers que são pessoas muito importantes! Demasiado importantes. O que ganhei lá? Uma humildade enorme. No curso, tínhamos actividades práticas como compor à mão, na velha maneira tipográfica e, compor numa língua que não era a minha fiz brilhantes e, nem percebia bem, qual a dificuldade que os meus colegas tinham. A maioria eram ingleses e, ficavam admirados como eu fazia aquilo tudo. Nessa altura o *offset* ainda era uma coisa muito incipiente, pouco eficaz. A tipografia é que nos permitia criar. E, com a experiência, íamos ganhando conhecimento da tecnologia.

Em Inglaterra, compunha em inglês, ia para a fotografia e revelava, achava aquilo tudo muito acessível. No fundo, não fazíamos cá, porque o não tínhamos na escola. Mas há o reverso da medalha, os ingleses são horrorosos... são catitas numa série de coisas, mas se lhes pisam os calos, são... um indivíduo que é português e, vai para Inglaterra estudar, a norma inglesa é que ele fique para trás, ser o melhor é para eles uma ofensa. Estou encantado com o Mourinho (treinador do Chelsea). Lembro-me do prazer que tive... Tive um prémio, logo nos primeiros meses. Fui seleccionado para representar a escola (aí foram maravilhosos, não olharam à nacionalidade, se eu era o melhor, eles reconheceram isso) num concurso internacional e, ganhei-o (1963). Passei a ser olhado pelos meus colegas de outra maneira. O prémio foi entregue pelo Lord Mayor de Londres e, tive que ouvir o hino inglês, porque representava uma escola inglesa. Na minha aula havia várias nacionalidades. Nós, naquela altura, estávamos em guerra com a Índia e, os professores metiam-se muito comigo e, com um indiano, meu colega. Havia vários ingleses, a esmagadora maioria de Londres e, notei esta coisa formidável: quem foram os indivíduos que me apoiaram no prémio, que me deram grandes felicitações? Dos professores, todos os que não eram de Londres e, dos alunos, todos os que não eram ingleses, excepto dois, que achei muita piada, porque não eram de Londres, eram de Manchester. Cá como lá, a história do Norte e do Sul... Até houve um professor... ele acabou por se justificar no final... que me deixou triste porque fez uma afirmação, de tal maneira acintosa, que quando fui receber o prémio, o tipo vem e diz-me se eu já tinha alugado o fraque numa casa famosa em Londres que os alugava, uma espécie de Anahory, de cá. Nesse período, aprendi, sobretudo, relações públicas. Aprendi a encaixar as coisas.

Voltando ao que cá fazíamos, as coisas apareciam sem sabermos que éramos designers. Uns jornais mais bonitos, umas capas que fossem mais agradáveis,... Isto que hoje se aprende, uma série de regras para tornar as coisas mais legíveis, eram intuitivas, eram um aspecto de gosto, gosto esse que se perdeu hoje. Hoje, há mau gosto! Antigamente, as pessoas enfiavam por determinado caminho para criar uma certa elegância das coisas. Hoje não, não sei se é pelas catadupas de designers, se as pessoas vêm dos sítios mais diversos... Há uma alteração de costumes. Nós, aprendíamos as coisas por gosto, para aprender como se fazia, isso caldeava-nos cá na cabeça as coisas e, executávamos de

acordo.

Fui colaborador, depois de vir de Inglaterra, da Fundação Gulbenkian, durante trinta e tal anos. Eu sempre fui uma espécie de estafeta, que seguia o trabalho dos outros. Comecei com o Mestre Rodrigues Alves, que me passou alguns trabalhos e, o mesmo aconteceu com Sebastião Rodrigues. Colaborei em alguns sectores da Gulbenkian, especialmente um, o Serviço de Música, onde tive as melhores relações com a Dra. Madalena Perdigão. Fiz coisas espantosas que vão, desde os catálogos, aos programas. E, quando vejo os de hoje, acho imensa piada. Há um mundo completamente diferente mas a base é igual ao que eu fazia. Outra história, na Gulbenkian, as senhoras que estavam à frente, pediam-me para fazer livros, fiz vários, mas estou a lembrar-me de um, que tenho agora em Santarém, em que fiz uma capa de livro em cartolina, uma caixinha que levava o volume do livro onde colei uma folha que abria e fechava e, eles ficaram com a ideia de como o livro iria ser impresso. Hoje não se faz isso. Era uma maquete à mão que era tal e qual o que foi a obra. Ainda, há pouco tempo, fiz uma exposição dos meus trabalhos, no Instituto Politécnico de Castelo Branco e, esse livro foi para lá.

Aqui há uns anos, no ano em que abandonei a António Arroio, fiz uma exposição na galeria da escola (foi a sua inauguração) e fiz um catálogo, onde pode ter uma ideia da minha actividade. O texto de apresentação, é de um grande amigo meu, o António Gomes de Almeida, humorista, mas no fundo, ele só escreveu a introdução e o final, a ideia é minha. Aí se explica porque quis ser designer. O catálogo tem a actividade, como desenhador de histórias aos quadrinhos, como ilustrador e, como designer gráfico.

VA - *(Folheando o catálogo chega-se aos objectos da Gulbenkian) Havia uma certa competição entre o Vítor e o Sebastião Rodrigues. Uma competição saudável, naturalmente.*

VdS - Ah, sim!

VA - *Até porque estavam em secções diferentes. O Vítor estava na Música e o Sebastião no Museu e nos trabalhos institucionais.*

Eu também colaborei com o Museu. Mas a minha actividade foi sempre mais centrada na Música e, depois, na ponta final, no ACARTE, enquanto foi viva a Dra. Madalena Perdigão.

VA - *Quem foi a sua grande influência ao nível do design gráfico, se é que posso colocar a questão? Terá sido o Sebastião Rodrigues...*

VdS - Não, não. O Sebastião levou-me a fazer as coisas. Mas depois como vê, enveredei por um aspecto completamente diferente. A minha influência é uma mistura que vem das histórias aos quadrinhos, na qual tem influência um grande desenhador americano, tenho que reconhecê-lo, que era o Alex Raymond (do Rip Kirby e do Flash Gordon). O Sebastião levou-me a fazer coisas mas, que eu não as copiava e acho que não tenho uma figura na minha mente, tudo o que fazia e, que o Mestre Rodrigues Alves dizia, era para seguir... Depois enveredei, também, pela caricatura e... pela letra. Apaixonei-me pela letra, tanto que o meu livro é sobre a letra (*20 Alfabetos Tipográficos de Vinte Designers do Século XX*, ed. do autor, Lisboa, 2002). Tenho no meu currículo, uma coisa muito importante, fui eu que estudei o jornal “Expresso” (1973), quando ele começou. Trabalhei com o Balsemão (Francisco Balsemão, proprietário do “Expresso”). Mas logo que o comecei a fazer, 2 semanas depois, pensava que não podia ter um emprego daqueles. Nunca tive um emprego, fui sempre livre,

como um passarinho, excepto a escola. Não gostava de ter patrões e, a escola não tinha propriamente um patrão, pelo menos não tinha rosto. Além disso, era uma actividade de uma certa irregularidade, os horários de um ano não eram iguais aos do ano seguinte, os alunos eram sempre diferentes também e, aquela ideia de emprego assustava-me muito.

VA - A própria actividade de designer também obriga um pouco a essa liberdade. No seu caso, por exemplo, a escola perto de uma tipografia (a Antunes & Amílcar, na Alameda), o sobe e desce...

VdS - Comecei a trabalhar na Bertrand (Bertrand e irmãos, Lda.). Não é do seu tempo com certeza. Nada tem a ver com a Livraria Bertrand. Foi aí, que comecei a ganhar interesse pela tipografia. Na Manuel A. Pacheco, também. Havia lá um indivíduo formidável, que tinha o mesmo nome que eu, o Vítor Silva, eu sou Vítor da Silva — isto deve-se a uma coisa muito curiosa. Quando estive em Inglaterra, toda a gente me tratava por Da Silva e, vim de lá a assinar Vítor da Silva. O que mais me irrita é os Bancos retirarem o “da”, já pensei, até, em agarrá-lo ao “Silva” e ficava “Dasilva”, como “Dacosta”. Mas desisti.

VA - Ainda falando do “Expresso” houve muita gente que transitou d’ “O Século” para lá?

Não. O “Expresso” teve sempre outro tipo de pessoas a fazê-lo. Voltando ao “Expresso”, fui sempre contra a rotina e o “Expresso” afigurou-se-me logo, que iria entrar nessa rotina. Ao fim de 2 meses já tinha um ajudante e, depois de mais 2 meses falei com o Balsemão e disse-lhe que não continuava, mas que lhe deixava uma pessoa que fazia tão bem quanto eu e, até há pouco tempo foi o “homem do Expresso”, o Mestre Ribeiro. No último congresso de design de periódicos, patrocinado pelo “Expresso” fui convidado, porque nunca perdi as relações com o jornal que nasceu, no meu atelier. Logo a seguir, também fui responsável por um outro jornal, o “Tempo” (1975) e, aí estive mais tempo. Mas também me assustou a rotina e, arranjei outras pessoas (que eram sempre os meus alunos). Portanto não podia estar sempre a fazer as mesmas coisas, tinha necessidade de mudar.

Vítor da Silva foi ainda responsável por projectos ou reformulações de design tipográfico dos jornais “Diário de Notícias” (1979), “Record” (1994) e das revistas “Electricidade” (1958), “Moviecord” (1963), “Tempo Económico” (1973), “Documentos” (1983), “Moda & Moda” (1984), “Lloyds Bank Magazine” (1989).

O design gráfico acabou por preencher as minhas expectativas porque, é sempre diferente, hoje faz-se uma coisa amanhã outra e... fiz uma coisa ultimamente, importante, mas nem sempre compreendida, fiz algumas alterações em jornais, alterações sem dor. *Alterações sem dor*, como se diz. Alterei o “Record” sem se dar por isso, porque agora há a mania de mudar tudo, fazer de novo. É uma chatice porque as coisas ficam sem continuidade. Hoje já não é o “meu” Record!

VA - E, as coisas não são efectivamente novas. Olhamos hoje para o “Expresso” e vemos coisas do “The Guardian”.

VdS - Ah, bom. Mas a originalidade também... Uma das coisas que os designers mais antigos queriam era ser diferentes. As coisas não eram iguais a nada. As coisas eram procuradas. Eram estudadas e, hoje, não. Hoje, fazem-se “à maneira de...”. Aqui o “bicho” (fala do computador i-Mac que está ao lado) tem muitas culpas. Porque há muitas soluções gráficas que vêm com ele...

VA - A culpa é nossa. Nós é que decidimos...

VdS - Ahhhhh... Pois, mas quer dizer o “bicho” facilita. Hoje vêm-se soluções gráficas, como por

exemplo, um rectângulo com os cantos arredondados e, isso está lá tudo feito. O mercado também não permite outra coisa, uma solução nova leva mais tempo... e, o cliente quer a coisa para o dia seguinte.

VA - O que leva o designer a aceitar que o cliente determine, unilateralmente, as regras do jogo? Que determine o layout final e chegue a dizer, por exemplo, que gostaria que fizesse assim, como este exemplo aqui. E, há aquela história do “Expresso” que gostava de ser como o “The Guardian”...

VdS - Repare, quando começou o “Expresso” a ideia era fazer um jornal como os ingleses. E, o jornal não era igual aos ingleses. Tinha algumas coisas idênticas, mas não era uma cópia. Isso eu assumo-o porque fui eu que o fiz.

VA - Era um jornal com perfil português. Bem desenhado e com um elevado nível de legibilidade. Mas o de hoje, não é bem assim.

VdS - Bem, não é todo mau. Na televisão há um canal, o “Euronews”, que vejo muito e, a certa altura tem um olhar sobre a imprensa europeia e, fico espantado porque há já 4 ou 5 jornais com uma faixa azul, com as letras a branco de lado a lado — é o Expresso, o Guardian, o Fígaro e um jornal espanhol,...

VA - e se se interessar por saber quem os desenhou vai ver que foi a mesma equipa e, tudo terá começado no “The Guardian”.

VdS - Mas eu aprendi sempre... ainda há um cabeçalho, na imprensa portuguesa, que foi desenhado por mim, que é o “Correio da Manhã”. Só o cabeçalho. Eu já tentei mexer no jornal mas eles colocaram aquilo nas mãos dos espanhóis. Tentei dar várias voltas aquilo, limpar, mas não consegui tudo e, eles continuaram... não me chatee. Mas o cabeçalho é meu, desde o primeiro número. É o único jornal português que ainda não mexeu no cabeçalho. Por exemplo, o “Diário de Notícias”, a certa altura, alterei um pouco as letras, mas depois veio outro indivíduo e, mexeu mais e, por fim vieram os espanhóis e, agora voltaram a alterar outra vez... Eu acho que os jornais deviam ter esse prestígio que era manter os cabeçalhos. Não é que o cabeçalho leve alguém a comprar, mas é uma marca...

VA - Um selo...

VdS - No acaso no “Correio da Manhã”, os espanhóis queriam alterar tudo e, eu até argumentei em texto longo, a importância de manter o cabeçalho. E, eles concordaram. Sempre aprendi e, até vem nos livros como se costuma dizer, que o contraste entre o preto e o branco e o vermelho não são um acaso. As pessoas vêm logo dizer que até a Bauhaus usava isso... É porque o vermelho tem uma violência e um chamamento que é o que os jornais precisavam e, agora estão a ficar todos azuis!

Por exemplo, a ideia deste livro (“20 Alfabetos...”) prende-se com o facto de eu, sempre me ter interessado por letras, primeiro a desenhá-las e, depois, a utilizá-las na tipografia. E, o que eu acho, é que os designers têm os computadores com fontes, sempre muitas fontes e, desconhecem totalmente aquelas fontes. Donde vêm, o que são, quem as desenhou, etc.. A minha ideia foi agarrar no facto de estarmos a passar o século XX, arranjei 20 alfabetos de 20 designers desse século.

Não sou fumador, havia aquele maço de tabaco (“20 20 20”). Sempre achei piada a estes “três vintes” e, então, escolhi 20 alfabetos que influenciaram imensas coisas e fiz o retrato de quem os fez. Porque o que acho espantoso, na nossa actividade de designers, é que usemos, por exemplo, o “Times” e não saibamos a sua história.

VA - Hoje, nas escolas de design já se dá muita importância à tipografia.

VdS - Se o livro, que saiu há 4 anos, contribuiu um pouco para isso, já fico satisfeito. No livro apresento os tipos de letra em 3 versões, na 1ª parte, em Tipografia, na 2ª parte, em Fotocomposição e, na 3ª parte, em Tipografia Digital.

Durante algum tempo colaborei com a Editora Sá da Costa e tenho orgulho de ter feito “alguma coisa”, as pessoas não notam isso, mas se estudarem esses livros vão reconhecer que tinham muita qualidade gráfica. As capas eram do Sebastião Rodrigues, de uma maneira geral e, o interior, que era meu, passou a ser cuidado, desde o papel, a mancha, o tipo de letra, o entrelinhamento, tudo aquilo foi estudado num período muito bom. Eu gostei muito. Mas a maioria das pessoas não liga nenhuma a isso. Não sabe.

VA - Não sabe mas liga imenso porque até pode nem chegar a ler o livro porque não consegue fazê-lo.

VdS - E, outros lêem porque aquele livro era fácil de ler, não é. Naquela altura que trabalhei para a Sá da Costa (anos 70), aquelas publicações eram uma pedrada no charco. Hoje, já há umas quantas editoras que têm cuidado, sobretudo informam sobre o tipo de letra em que o texto é composto, o papel de impressão, que foi uma coisa que eu sempre defendi. Lamento que não vão ao ponto de dizer quem as fez (os tipos de letra), dizer que é o tipo tal, o corpo tal, não chega. É preciso dizer quem os desenhou, porque se tratam de criações artísticas.

Nessa altura da Sá da Costa, aconteceu uma coisa espantosa. Não sei se sabe, mas o Sebastião Rodrigues adoeceu com uma doença gravíssima (Alzheimer) e, assisti à degradação dele e, fui até responsável por uma cena que me deixou extremamente triste, sem querer. Nessa altura ainda não sabíamos que estava doente e, eu na qualidade de professor da António Arroio, fui destacado para representar a escola num concurso para fazer o símbolo do Instituto Nacional de Estatística.

VA - Que foi desenvolvido pelo Carlos Rocha.

VdS - Mas espere, a história é outra. Nós reunimo-nos, era um júri muito complexo, com representantes da comissão de trabalhadores, eu representava a AA, o José Cândido representava a ESBAL e, havia outros, mas na parte artística, era só eu e o Cândido. Eles começaram, de forma errada, por atribuir uma verba para um concurso interno. O resultado foi péssimo. E, concordaram e, fizeram um segundo concurso, pedindo às agências de publicidade. Mais uma vez erraram, porque as agências, regra geral, não têm especialistas nesta área ou, pelo menos na altura não tinham. E, como nada servia, sugeri — e aqui entra a minha culpa nesta história — “vocês só têm uma solução” dizia eu, ao então presidente do Instituto, “convidam um artista muito bom e pedem o trabalho, sem concurso, é um convite” “E, quem há-de ser?” perguntaram eles. Entre nós, eu e o Cândido, sugerimos que aquilo era um trabalho para o Sebastião Rodrigues. e eu vou, certo dia, ao atelier do SR e, encontro-o (acheio-o estranhíssimo) quase às escuras e, perguntei-lhe como estava o trabalho e, ele diz-me que as coisas estão difíceis e tal... [na altura (anos 80) não tinha muito trabalho]. Propus-lhe, então, que fizesse aquele para o INE e, ele aceitou. Levei-o ao Instituto e, combinou-se tudo. Ficou um determinado indivíduo com as relações do trabalho. Nós, não quisemos fazer parte do júri, por se tratar de um convite, mas, eles fizeram questão disso.

No dia combinado, estávamos todos à espera do Sebastião e dos projectos anunciados. Eu estava na

expectativa, porque me lembrava das coisas que ele tinha feito para o Laboratório Nacional de Engenharia Civil e, de outros magníficos trabalhos e, chega-se quase à hora e, do Sebastião Rodrigues, não há notícias. O Sebastião não guiava, não tinha carta de condução e, até era giríssimo, não andava de avião. Não gostava de viajar. Fez uma única viagem (aliás duas, uma de ida outra de volta) quando foi ao Brasil, montar uma exposição do SNI. Obrigaram-no. Aquilo foi um trauma para ele. E, de carro quando eu ia com ele, ia sempre a dizer “oh Vítor já vai a 80 ou já vai a 90, veja lá!”. Mas, voltando ao INE, telefonaram-lhe para o irem buscar e, ficaram muito admirados com as evasivas dele. O Sebastião aparece e, nós ficámos gelados, porque aparece-nos na sala onde estávamos com uma folha de papel A4 na mão. Não era um dossier, nem um livro, era uma folha. Apercebi-me que a folha vinha em branco. O director pede-lhe que apresente as soluções encontradas. O Sebastião mostra um papel, onde era visível uma leve quadrícula, pouco mais que isso. Olho para o Cândido, e... o Sebastião com evasivas perante o director e... então, o Cândido tem uma ideia genial, “tenho a impressão que há aqui uma coisa que não está bem esclarecida, nós não perguntámos, se o Sebastião Rodrigues estava interessado em fazer este trabalho, ou até se tinha disponibilidade”. O Sebastião olhou para nós e disse “a mim, de facto, não me dava muito jeito” e ouve-se um *bruá* na sala. O director “oh homem já podia ter dito. Esteja à vontade...” e o Sebastião, lá se foi embora, perante a nossa estupefacção. No dia seguinte, fomos tentar saber o que se passava e, ele estava já francamente enfiado na doença. E, um mês depois estava declarado incapacitado de tudo. Foi horrível, o final.

Entretanto, no INE, o director pergunta-nos “e agora como vai ser?”. Voltei à carga e, disse que tínhamos outro — o Carlos Rocha. O Carlos no espaço de 2 ou 3 semanas resolveu o assunto, com um embaraço enorme para nós, porque apresentou várias propostas e, houve necessidade de uma escolha criteriosa, que também criou história.

O Sebastião, há muito tempo que estava com indícios da doença, só que nós não sabíamos tirar conclusões. Vou-lhe dar dois pormenores. O Sebastião Rodrigues levou anos a fazer um trabalho na Manuel A. Pacheco para o Banco de Portugal (o livro “O Papel Moeda”). O indivíduo que estava à frente daquilo, dizia-nos que não sabia como era possível levar tanto tempo. O Mário Rui, antigo jogador do Benfica, que foi o responsável do Banco de Portugal pela publicação do livro, lamentava-se, às vezes, para mim e, para o Vítor Silva, responsável da Manuel A. Pacheco. Assisti a outra, também na mesma tipografia, a propósito do cartaz do Mosteiro da Batalha, o Sebastião a dizer que a cor não estava bem e, que regressava no dia seguinte... e eles, ficavam todos a olhar uns para os outros. “Mas, sr. Sebastião, agora temos de tirar isto da máquina e, isto vai dar uma trabalhadeira e uma despesa...” e o Sebastião a dizer “mas, tem que ser, que eu agora não...” Nós achávamos, até certa altura, que aquilo era uma marca de genialidade e, não era. Ele estava doente. Outra história, esta a última que o liga com a Sá da Costa. Como eu disse, fazia os livros da Sá da Costa todos catitas e o Sebastião, as capas. A certa altura fiz um livro (miolo) de uma colecção e, o Dr. João Sá da Costa (já falecido) perguntava ao Sebastião pela capa e, este dizia, que para a semana entregava, ou amanhã, uma coisa assim. Entretanto o livro estava impresso, tudo acabado e, na página 3, ou 4, ou 5, vinha escrito “capa de Sebastião Rodrigues” e, o Dr. chama-me e diz-me “oh Vítor estamos com um problema a capa tem que ser feita” e, eu a dizer “mas está lá escrito que a capa é do Sebastião” e, o Dr. a repetir que tínhamos que avançar com o livro e, que eu resolvesse a capa. No dia seguinte, estava a fazer uma coisa “à maneira de Sebastião Rodrigues”. A capa circula aí como sendo do Sebastião, mas é minha. O assunto passou, voltaram a falar com ele, mas nunca ninguém se tinha apercebido

da doença. Todos diziam que era uma personalidade com um feitio esquisito e, isso eram sinais da doença. Isto passou-se umas semanas antes da outra história.

VA - Sempre se falou do Sebastião com essa marca de genialidade.

VdS - Mas a certa altura já não era. Era já uma dificuldade que ele tinha e, que foi notório nesses pontos, a capa que não fez, a duração excessiva do livro das Notas e, o cartaz para uma exposição no Mosteiro da Batalha. Estes são pontos que eu conheço, naturalmente no dia-á-dia haverá mais coisas. Nós, atribuíamos o seu estado de espírito, à disposição do momento, mas ele estava a caminhar para uma situação dessas.

VA - Como estamos a acabar esta nossa conversa gostava que me dissesse qual o trabalho que destaca de todos quantos fez.

VdS - Não sei. Como vai ver por aí, eu tive várias facetas. O design gráfico foi onde tive mais actividade. Mas agora, dizer o que gostei mais de fazer, são 3 ou 4 peças, que eu não consigo destacar, uma delas está aqui (*um cartaz com dezenas de caricaturas da redacção do jornal “Tempo”*).

Anexo 6.19**ENTREVISTA A JOSÉ CÂNDIDO**

Caso “Educação”: Entrevista a intervenientes no processo de abertura dos cursos de design na ESBAL.

JOSÉ CÂNDIDO: Foi até 1996 responsável pelo grupo de Design de Comunicação da ESBAL. Conciliou a actividade académica com a actividade projectual na área da edição gráfica. É formado em Pintura.

Momento: 27-02-07

Duração aprox.: 1:30H

Local: Atelier do entrevistado no Palácio dos Coruchéus, em Lisboa

Gravação audio: sim (Hi-MD)

Gravação vídeo: não

VICTOR ALMEIDA - Antes de falar sobre a criação dos cursos de design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa gostava que fizesse um resumo da sua actividade profissional visto coincidir com o período que estou a investigar.

PROF. JOSÉ CÂNDIDO - A minha actividade como designer — acho que agora não sou designer — foi desenvolvida por uma questão social, para me defender da vida. A escola pagava muito pouco e recorri à ilustração, na Bertrand, a fazer capas de livros, mas como uma actividade secundária. A minha área é a pintura e a minha ambição, ainda hoje, é ser pintor. Não sei se chegarei a isso! Mesmo a minha actividade nas capas era de pintor que intervinha e não de ilustrador. Procurei não abdicar da pintura e ilustrar a capas com um sentido pictórico, não gráfico, apesar de algumas delas recorrerem a processos gráficos através do uso do *lettring*, mas isso só por obrigação.

Também nunca misturei as coisas, ou seja, não fui pintor nas gráficas. Procurei conciliar as coisas de modo a não ferir nenhuma. Estive, também, na Verbo, numa época em que saí da Escola zangado com o director Montez que entretanto se reformou e passados uns tempos voltaram a convidar-me para professor.

Andei por várias áreas nos design, do mobiliário — dirigi, nos anos 60, durante pouco tempo, o sector no grupo Altamira porque encontrei gestores que percebiam pouco desta actividade, sem grande ligação ao design e impunham o seu gosto, que era mau. Zanguei-me com eles porque nunca consegui expor o que sentia, o que sabia e o que pensava em termos de mobiliário. Cheguei a fazer algumas coisas sem nunca as aprofundar. Isto em 1966. Aprendi muito, sobretudo na construção de mobiliário.

VA - *O Daciano da Costa tinha algum contacto com a ALTAMIRA?*

JC - Não. Começaram por ter com o Cruz de Carvalho. Lá fiz muito o móvel especial para pessoas que numa determinada casa tinham necessidade de lá colocar um móvel que se fosse de produção em série não cabia. Era a estante especial que cabia na parede tal, a cama especial, a cadeira especial.

Era tudo especial para as pessoas que não podiam comprar os móveis recorrentes e de mercado. Depois saí da ALTAMIRA estive na VERBO durante pouco tempo e, entretanto fui, novamente, para a Escola de Belas-Artes. Também estive na SOMBRA a fazer mobiliário de jardim e algum de interior em *rotim*. Aí tive um director que também ia muito às revistas e por graça, a certa altura, fomos os dois a Paris fazer uma espécie de espionagem industrial.

Nesta altura ainda se usavam processos de produção muito arcaicos, por exemplo, torcia-se o *rotim* a maçarico. Já havia outros processos para o fazer. Como sabe o *rotim* é maciço. Aqueles móveis que se dizem de cana da Índia, isso é falso porque a cana não dobra sem partir, mas o *rotim* por ser fibroso, tem uma membrana fibrosa, é muito fácil de moldar. Havia um molde em ferro e o *rotim* era aquecido de maneira a adquirir a forma pretendida. Tínhamos por baixo uma calha com água que ajudava a arrefecer o *rotim*. Foi um processo que um engenheiro nosso trouxe da Holanda e que nós adaptámos e aperfeiçoámos. Foram experiências muito engraçadas que tive na vida e onde deu para aprender muito.

VA - *Qual é a sua formação de base?*

JC - Tirei o curso de Pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Mas nunca consegui viver da pintura, em Portugal é muito difícil, sobretudo para alguém, como eu, que não abdica de fazer o que quer. Mantenho uma estrutura mental que me obriga a mudar constantemente os temas ao contrário de agarrar num tema e explorá-lo até ao fim da vida. Gosto de fazer as minhas experiências, de brincar no bom sentido, de fazer à vontade sem quaisquer preocupações.

Depois do curso acabado entrei para a Escola como assistente, fiz a agregação em 70 e fiquei até 97, meti uma licença sabática e nunca mais voltei. As pessoas também se esqueceram rapidamente do esforço titânico que fizemos, eu, o Rogério Ribeiro e o Rocha de Sousa na implementação dos cursos de design. No Ministério havia pessoas que se opunham, assim como na Escola.

VA - *Antes de abordar o tema dos cursos de design gostava que falasse sobre o panorama das artes, em geral e do design, em particular neste país nos anos 60.*

JC - A Escola era má. Os professores estavam ultrapassados. Ainda apanhei o Armando Lucena, o Manuel Alvim e outros, que não nos ensinavam nada. Um ensino deplorável. Mais tarde, ainda como aluno, apanhei os professores Manuel Lapa e Frederico George, que de facto eram grandes personalidades que conseguiram propor um ensino mais aberto e desempoeirado. Foram somente dois ou três anos de um ensino muito agradável e muito explícito. Aprendi muito com o Manuel Lapa e depois tornei-me seu assistente. Com o Frederico não tive grande contacto. Era pintor e tinha uma visão diferente que não tinham os velhos professores que tive. Ainda apanhei, como professor de desenho, o Leopoldo de Almeida, enfim era um bom professor, não nego, mas não ligava com os alunos. Emendava as coisas sem explicar porque estavam erradas. Sentava-se no nosso banco e fazia correctamente o que tínhamos errado. Era uma pessoa muito reservada. Enquanto o Manuel Lapa era totalmente diferente, muito mais disponível e com uma personalidade muito charmosa. Entrei como assistente para a Escola em 61 e fui dar tecnologias: vitral e fresco. Na verdade eu não sabia nada daquilo e investiguei e estudei e fui aprender. Encontrei um inimigo naquela Escola, que era o director. Opunha-se a qualquer prática material. Tive repreensões porque sujava a sala de cimento quando dava aulas de mosaico ou porque sujava tudo quando fazia vitral ou fresco e chegou a proibir-me de fazer experiências dizendo que ao pintor bastava fazer um cartão, uma maquete, o resto era com os

artífices. Eu achava isto tudo errado e isso provocou um *frisson* muito grande entre nós os dois. Tive uma repreensão registada no Ministério com um episódio muito revelador da personalidade desse director. Houve uma aluna que estava grávida pediu dispensa da aula para ir a uma aula pedagógica. Eu autorizei e não lhe marquei falta e o contínuo, por embirração ou por descuido, assinalou a falta. A aluna, neste cenário, tapava de faltas e chumbava, não acabando por isso o curso. Recorreu, fazendo um pedido por escrito ao director, alegando que eu a tinha autorizado a faltar. O director, através de uma carta, pergunta-me em que lei é que me tinha baseado para autorizar a aluna a faltar à aula, mais ou menos nestes termos. Eu respondi dizendo que não conhecia nenhuma lei que autorizasse, naquelas circunstâncias, a aluna a faltar à aula mas, também, não conhecia nenhuma lei em contrário. e a partir daí o homem participa ao Ministério e levo uma repreensão registada. Foi ultrajante. Estive 2 ou 3 anos fora da escola e depois voltei a entrar.

VA - *Isto coincide com o período das primeiras manifestações estudantis.*

JC - Exactamente. Nos anos 60 há várias manifestações e há registo de algumas intervenções vergonhosas do director da Escola. Numa altura em que os alunos queriam dialogar e pediram-lhe uma audiência e ele recusa. Então nós, os professores, estávamos numa reunião de um conselho qualquer onde, a certa altura ele diz que “estes *teddy boys* queriam que eu os recebesse, mas eu até os ignoro!”. Um director ignorar a população estudantil é ignóbil, isso dói. Estavam alguns professores responsáveis que até se riram e não se manifestaram. Ficaram com o rabinho entre as pernas. Assisti a cenas muito desagradáveis de ele ser quase cuspidado à entrada da Escola...

VA - *Isso passava-se na Escola. e no resto do país qual era o panorama?*

JC - Era um tempo de repressão. Não havia muita abertura. Havia uma abertura relativa de indivíduos mais atrevidos que procuravam romper essa opressão e que eram sempre castigados. Eu era novo e não estava ainda muito envolvido no meio das artes para lhe responder à pergunta. Observava o que estava a passar mas nunca fui político nem intervencionista.

VA - *e o panorama das artes gráficas?*

JC - Devo dizer-lhe que as duas pessoas que mais me influenciaram, quando eu comecei a ver com olhos de ver a ilustração, primeiro foi Fred Kradolfer — que na altura ilustrava as montras do Instituto Pasteur, na rua Nova do Almada —, e em segundo, António Garcia, que conheci através das capas que via numa livraria da minha terra. Gostava imenso do seu trabalho.

Comecei a fazer capas em 63. Os grandes nomes eram o Sebastião Rodrigues, Victor Palla, o Vítor da Silva no arranjo gráfico do miolo, etc.. Com o Sebastião ainda convivi uns tempos, era simpáticoquíssimo.

VA - *Que destaque se dava a esse trabalho? Havia alguma divulgação, alguma informação ou comentário sobre esta actividade?*

JC - Só mais tarde, a partir de 71 com as exposições de design português, promovidas pelo INII. Começámos a ter reuniões no Fundo de Fomento de Exportação. Havia um rapaz chamado, salvo erro, António Conceição, que estava à frente de um dos núcleos do FFE e era um entusiasta das coisas do design e começou a promover umas reuniões convidando gráficos, engenheiros, empresários ligados à indústria, a propor a colaboração de uns e de outros. Nestas reuniões as pessoas não sabiam o que era o design (que até pronunciavam mal!). Parece anedótico! e como não houve resultados palpáveis

as reuniões acabaram. Esta adesão das pessoas ao design começou por ser uma grande carolice, como eu e o Rogério Ribeiro.

VA - Os autodidactas.

JC - Sim, a formação em design era nula. Tinha informação porque assinava revistas suecas, em sueco que não conseguia ler, mas as imagens já me diziam bastante. Assinei as revistas porque me interessava a qualidade das imagens e as novidades que traziam. Assim como assinei revistas de design inglesas, mais acessíveis, e o “meu” design vem daí, das assinaturas que fazia. Devo dizer que as revistas suecas poucas chegava cá porque a PIDE as apreendia por causa das questões de África que os suecos estavam particularmente atentos e interventivos.

VA - Os cursos de design na Escola de Belas-Artes como terão aparecido? Não foram, de certeza, de geração espontânea?

JC - Quase! Olhe que foi quase de geração espontânea. Em 71 ou 72, com o Rogério Ribeiro tentámos criar uma empresa com o nome de Centro de Arte e Design, só que o termo foi proibido e não conseguimos registá-lo. Não admitiam que se utilizasse a palavra “design” porque era um estrangeirismo. e então mudámos o nome para Objecto Contemporâneo. A empresa durou pouco tempo porque um dos sócios, que era o contabilista, também não entendeu o que era o design. O Rogério Ribeiro acabou também por sair, aliciado pelo Carlos Roxo (arq.) para integrar a sua equipa. Ainda fizemos algumas coisas. Abrimos uma oficina de serigrafia onde imprimimos obras do Jorge Pinheiro, do Eduardo Nery e de outros. Fizemos, também, a exposição Compasso d’Ouro, cujo projecto era italiano e nós executámos o stand para a FIL, só com objectos italianos, sobretudo da Olivetti. Estiveram algumas personalidades do design italiano, donde se destacava Enzo Mari, e houve, até, um concurso de design de cadeiras (não sei quem promoveu o concurso). Foi uma experiência muito boa, óptima até. O Fundo de Fomento de Exportação organizou, ainda, uma espécie de congresso com designers finlandeses, onde esteve presente um finlandês ligado à indústria do vidro, o Kaj Franck (1911-1989), isto em 75 ou 76, num almoço no Castelo de S. Jorge, que nos disse que o Museu de Design na Finlândia já tinha 50 anos!

VA - Quando diz que se sente mais pintor que designer as duas disciplinas não terão aspectos comuns?

JC - Sobretudo na metodologia. O design tem uma filosofia muito própria. Aliás a minha definição de design é que este é a filosofia no projecto. É da tomada de consciência até ao utilizador.

VA - O design pode retirar coisas da pintura...

JC - Pode, no campo da formação, da metodologia,...

VA - Como pensamento, como cultura,...

JC - Tudo isso, claro.

VA - Daí a pertinência dos cursos de design coabitarem com os cursos de pintura e de escultura, como já o referiu o Prof. Rogério Ribeiro.

JC - Seria negativo se houvesse um divórcio entre estas actividades.

VA - Mas esse divórcio é uma eminência parda. Está sempre no ar.

JC - Porque se estão a criar escolas de design sem as artes plásticas.

VA - *Há quem chegue a dizer que a razão da saída de Arquitectura da escola terá começado na criação dos cursos de design.*

JC - Não creio. O principal motivo tinha a ver com as instalações. Era incomportável para todos os cursos estarem naquele edifício.

Voltando aos cursos de design, começámos a tomar as rédeas da situação depois do 25 de Abril de 74. Já tínhamos concordado que seria útil criar uns cursos de design.

VA - *O Prof. Rogério Ribeiro tinha trabalhado no projecto do Museu Gulbenkian e, através da conversa que tivemos, pareceu-me que esse trabalho deixou um lastro para o design. Deixou uma ideia de que se teria que fazer qualquer coisa pelo ensino do design.*

JC - Falei à pouco da nossa empresa, a Objecto Contemporâneo, e foi aí que começámos a dar corpo a essa ideia da criação dos cursos.

VA - *Só vocês os dois? O Prof. Rocha de Sousa ainda não participava?*

JC - O Prof. Rocha de Sousa aparece numa fase de formulação burocrática, digamos assim. Foi um contributo muito válido porque conseguiu traduzir a partir da escrita o nosso pensamento e o nosso anseio. Foi isso que deu origem a toda a documentação que foi enviada para o Ministério da Educação e que foi sistematicamente recusada durante quase 10 anos. Houve uma oposição não só no Ministério como na própria Escola através de alguns professores de pintura e de escultura. Havia um homem no Ministério que vilipendiava as Belas-Artes. Foi um imenso empecilho.

Então, depois do 25 de Abril, quando começámos as aulas quisemos formar os nossos cursos de design com o apoio de alguns alunos.

VA - *Lembra-se de alguns nomes de alunos envolvidos?*

JC - Estou lembrado do José Frofe e da Sílvia Chicó. Também o Helder Baptista. Havia vários alunos que apareciam nas reuniões e discutiam os assuntos connosco.

VA - *O Prof. Rogério Ribeiro fala do modelo de uma escola em Cuba que terá servido de referência para os cursos de design que foram implementados.*

JC - A escola de Cuba, na altura, era a mais avançada que existia. Os programas deles eram muito interessantes. Apanhei uma revista espanhola numa viagem que fiz com o Rogério Ribeiro a Barcelona, à procura de um designer muito conhecido na época chamado André Ricard (Barcelona, 1929). Estávamos no Colégio dos Arquitectos e comprei uma revista que trazia o programa de uma escola em Cuba. O programa deles era baseado nos chamados códigos mínimos, repartido por vários anos. Começavam por ter os CÓDIGOS PERCEPTIVOS — para as pessoas entenderem o objecto que tinham na mão; os CÓDIGOS CONSTRUTIVOS; os CÓDIGOS REPRESENTATIVOS; os CÓDIGOS ICÓNICOS e os CÓDIGOS GRÁFICOS. Portanto, era um leque de disciplinas fabuloso. Eu quis de facto aplicar essa filosofia nos primeiros anos na escola e comecei por fazer uma investigação não dirigida. Aquilo que se estava a aprender a manipular e a estudar daria para qualquer coisa seja ela, um papel de embrulho, um azulejo,..., não era dirigida a nada. Começámos por criar uma estruturas elásticas, onde os módulos iam crescendo à medida que a malha também crescia, ou que diminuía. Também podia rodar, etc., e iam criando coisas muito interessantes. Tinham um aspecto gráfico espectacular, com cor ou sem ela. Depois daí passavam a uma 2ª dimensão onde cortavam o papel e depois para a 3ª dimensão através dos chamados módulos espaciais. Era fornecido um cubo

que lhe fazia uns cortes quaisquer de modo a destruir a sua forma inicial que, de seguida, ia planificar só com uma peça, sem colagens e depois arma-a e repete, e por aí adiante até terminar com o registo fotográfico que explorava várias situações lumínicas. Foi muito estimulante.

Nessa altura vem a Portugal o designer do “calhambeque” e ficou encantado com o que fazíamos nas nossas aulas. Esse programa de Cuba era muito aliciante. Mas o que acontece é que vieram os tais alunos de Londres e, quando foram admitidos como assistentes, borrifaram-se para aquela filosofia da escola cubana. Nunca mais se fizeram aquelas coisas e começou-se a fazer coisas gráficas e não de comunicação. Separam a investigação, que era muito necessária e que levaria a qualquer plataforma dentro do design de comunicação visual e, passaram a utilizar uma linguagem mais gráfica trazida de Inglaterra.

VA - *Quando diz “eles” refere-se a José Brandão, a Sallete Brandão e a Jorge Pacheco.*

JC - Sobretudo o José Brandão. O Pacheco é um caso à parte. Ainda hoje o admiro. É um homem com uma visão do design muito avançada. Colaborei com ele numa embalagem de óleos para a Galp — ele fez o frasco e eu fiz os elementos gráficos.

VA - *Então porque convidaram o José Brandão?*

JC - Porque era licenciado em design de comunicação e vinha com uma aura. Para mim foi uma desilusão.

Voltando atrás, a viagem a Barcelona por volta de 72, foi planeada com a intenção de observarmos coisas que nos apoiassem na criação de seminários com o convite a designers de formação. Isto era para ser feito na nossa empresa (Objecto Contemporâneo). O primeiro que nos lembrámos foi o André Ricard, que era um homem do design industrial, com a ideia de que essa iniciativa despertaria o *interesse dos industriais e de outras pessoas envolvidas nesta área. Entretanto a empresa acabou.*

VA - *Não havendo ainda cursos de design em Portugal, havia uma consciência elitista do papel do design na sociedade. Há aplicações desse entusiasmo em hotéis, em cinemas, em auditórios, em museus, em cafés, por exemplo, aqui perto, o Café Vá-Vá do Eduardo Anahory. Havia um compromisso social de tratar bem o espaço público — uma mensagem que vinha da arquitectura — e que deixou lastro para o design. Como podemos justificar este súbito interesse social pelo design?*

JC - A cidade estava mais bonita que é visível, por exemplo, na avenida Infante Santo com os azulejos de Sá Nogueira e de Carlos Botelho. Mas nem tudo corria bem. Há um episódio caricato que se passou comigo. A M. H. Matos estava a dirigir um núcleo responsável pelas vidreiras da Marinha Grande, com o objectivo de as preparar para o mercado e publicou um anúncio de imprensa a solicitar a apresentação de propostas de design de objectos de vidro para uso quotidiano. Concorri e fui falar com ela na expectativa que entendesse as minhas propostas. Depois de falarmos diz-me que esquecesse aquilo e que apresentasse uns copos pintados à mão, que poderia ser uma ideia melhor. Recusei. Foi um grande equívoco.

VA - *Depois de se criarem os cursos, em 76 constituiu-se a Associação Portuguesa de Designers.*

JC - Fiz parte da lista de sócios fundadores. Mas nem sei como aparece o meu nome ali. Deve ter sido pelo Rogério. Também apareceu o Daciano e o Sena da Silva que foi o grande carola da associação. Houve uma viagem organizada pelo Sena da Silva a Helsínquia para assistirmos a um seminário sobre Gestão do Design. De modo que apresentávamos de manhã as coisas, numa escola secundária

de lá, e, depois de assinarmos o ponto, íamos para Helsínquia ver arquitectura do Alvar Aalto e descobrir o design finlandês. Foi uma aventura formidável. O que nós aprendemos, os três. Tudo isto na sombra da APD.

VA - Essa experiência vai culminar com a exposição “Design & Circunstância”, em 82. A Partir daí vai haver um certo declínio das expectativas.

JC - As coisas são assim. Fui ao Ar.Co, agora, em Madrid e o que é que se passa? O Ar.Co tem interesse na mesma mas está a banalizar-se. Está a tornar-se uma coisa muito comercial.

VA - Com muitas instalações...

JC - Não há instalações nenhuma. Está a regressar-se à pintura de cavalete. Já não há as experiências em vídeos e outras tecnologias modernas. Chamo aquilo o salão de antiguidades, com os Picassos, os Sauras, os Tápies, e montes de pintores espanhóis. Ganhou estatuto, armou-se e banalizou-se.

No design é o mesmo. Se não houver uma indústria que estimule o designer, que lhe dê trabalho e que o faça pensar ele não evolui, estagna. Não há indústria em Portugal. Não gosto muito de falar das coisas industriais porque sei pouco, mas nunca mais vi coisas do Jorge Pacheco. Que é feito dele? As pessoas apagam-se sem o apoio da indústria. Há outro episódio engraçado que se passou na ALTA-MIRA. Eles é que iam às feiras de design no estrangeiro. A certa altura foram à Suécia e trazem de lá uma mesa de jantar. Estavam muito entusiasmados com aquilo e perguntam-me se gostava. Eu digo que sim e que já conhecia. “Já conhecia como? Se isto foi comprado agora!” Olhem para este livro aqui na estante. Tem 10 anos e a mesa está aqui. Isso era frustrante para o designer. Quando saí de lá deixei, pelo menos, 50 projectos de móveis que eles nunca executaram. A filosofia deles era se isto está aqui na fotografia da revista e se resultou vamos copiar!

VA - Qual é opinião do professor sobre o que é hoje o design?

JC - Hoje o design está entranhado. É como quem respira não se questiona o que é o design? Mas continua a haver muitos equívocos. O primeiro é pronunciarem mal a palavra. Dizem o “dEsign”. O Bonsiepe dizia que a componente estética do objecto não ultrapassa os 6%, a menos que seja decorativo. Mas numa cadeira, num elevador, ou noutra objecto qualquer a parte estética tem essa percentagem o resto é tecnologia, é tudo material e funcionalidade. Desde a ergonomia à antropometria, tudo isto passa pelo objecto sem que as pessoas se apercebam disso. Isto pode aplicar-se ao design de comunicação. Há uma área, como sabe, designada por Higiene de Leitura, que aplica as questões ergonómicas nos objectos bidimensionais. A letra tem que ser visível e legível a uma certa distância: a linha tem que ser curta para que não canse o leitor, etc., tudo isto faz parte da funcionalidade dos objectos.

VA - Mas com um cartaz talvez não se aplique a regra do Bonsiepe. O facto de ter que estimular o leitor para a “sua” mensagem faz com que a dimensão estética tenha uma importância muito maior.

JC - O Bonsiepe refere-se, sobretudo, aos artefactos industriais. Num cartaz pode pôr aí 80% para a componente estética.

VA - Para finalizar, com o advento do digital muita dinâmica do design se altera.

JC - O advento do digital foi uma das razões por que deixei a escola. e porquê? Sou um homem da pintura e o trabalho era reconhecido. Sabia-se quem fazia isto e aquilo porque havia marcas distintivas. Sou um homem de mãos. O que acontecia à 10 anos atrás? As coisas eram mais limitadas que

hoje e os alunos que já usavam o computador e os seus programas faziam todos trabalhos iguais e o que me dava gozo ver era a ideia melhor expressa ou melhor desenvolvida porque a linguagem gráfica deixou de existir. e comecei a pensar que seria melhor dar lugar a gente nova que sabe mexer nestas máquinas. e vim embora!

VA - É também uma forma de pensar...

JC - Admiro imenso. Tenho filhos arquitectos e de vez em quando vou ao atelier e vejo o projecto de um edifício sem terem usado um lápis ou uma borracha. Tudo a partir do computador. É muito despersonalizado. Mas não se pode ser mais romântico, os tempos exigem-no.

VA - Acabámos. Obrigado, professor.

Anexo 6.20**ENTREVISTA A ROGÉRIO RIBEIRO**

Caso “Educação”: Entrevista a intervenientes no processo de abertura dos cursos de design na ESBAL.

Rogério Ribeiro: Depois da criação dos cursos de design na ESBAL foi coordenador do grupo de Design de Equipamento. Além da vasta experiência pedagógica, Rogério Ribeiro é reconhecido como pintor e como designer de interiores (integrou a equipa de projectistas do Museu Gulbenkian).

Duração aprox.: 2:00H

Local: No atelier do entrevistado.

Gravação audio: sim (Hi-MD)

Gravação vídeo: não

Momento: 13-02-07

(Entrevista revista pelo entrevistado em 2 de Novembro de 2007)

PROF. ROGÉRIO RIBEIRO - Quando foram os 50 anos da Gulbenkian fiz lá uma intervenção e estive a pensar nisso. Há uma coisa que saltou com muita importância que foi o seguinte: houve grandes nomes que mexeram nas coisas do design, quer fosse gráfico ou de equipamento. As coisas estavam muito misturadas. Naquelas exposições de representação portuguesa, com vários pavilhões lá fora, etc., foi o Bernardo Marques, o Fernando de Azevedo, o Fred Kradolfer e, o essencial disso, foi que toda essa gente tinha que ver com a coisa artística, de uma maneira ou de outra. Há uma vertente criativa, de capacidade artística que sempre acompanhou esta área de trabalho e, só muito mais tarde é que ela veio a ganhar forte individualidade. Quando falas do Sebastião Rodrigues, que apesar de tudo fez os seus desenhos, ele era essencialmente gráfico, não era o Bernardo Marques — que ilustrava de uma maneira e quando fazia o stand fazia-o de outra forma.

Começamos a aproximar de um certo profissionalismo, duma exigência do próprio mercado, dos meios, etc., que acabam por empurrar as pessoas e, aí, surge o Sebastião e surgem os outros. Repara, o Lima de Freitas andava a fazer publicidade, os escritores todos escreviam para a publicidade, o O'Neill, o Cardoso Pires, etc....

VICTOR ALMEIDA - O Sttau Monteiro.

RR - Há aqui um mundo gráfico muito enriquecido intelectualmente, na APA, por exemplo. Portanto, a fronteira é móvel e, há um momento em que ela se encaixa e o mercado começa a tomar conta. Isso acontece um pouco connosco quando na Escola de Belas-Artes as matérias não satisfaziam o leque de preocupações que as pessoas tinham. Eu penso que estas coisas são, por um lado detectáveis, mas posteriormente, porque é *à posteriori* que tu consegues encaixar umas nas outras. Só assim é que consegues perceber. Quando estamos no calor das coisas, do entusiasmo, tem de ser desta maneira, daquele e daqueloutra. Nós estamos a ser empurrados pelas circunstâncias e pela herança que levamos às costas.

VA - *Que circunstâncias são essas? As circunstâncias políticas e sociais. O declínio do regime?*

RR - O nosso caso, começa com isso. Mas antes disso, se quiseres, na Primavera Marcelista, como a chamamos, já havia uma certa deslocação de preocupações. Eu estava a dar aquela cadeira “Síntese das Artes”, no 5º ano e, já na altura procurávamos resolver painéis de arte pública e todo o sentido era completamente diferente daquele que tínhamos recebido atrás. Há aqui mudanças que se foram operando, apesar de tudo, mas não estavam maduras, estavam verdes e, quando veio o 25 de Abril, politicamente aquilo era uma fornalha e, quando abre as portas, tudo acontece.

VA - *Quais foram os sinais que historicamente possam ter contribuído para o despoletar dessa ruptura com o status quo?*

RR - Aqui entre nós, o caso Daciano. O Daciano é uma peça importante neste assumir do design.

VA - *Antes do Daciano talvez o Frederico George.*

RR - O Frederico George é diferente. Enquanto o Frederico tinha um atelier de arquitectura, que também fazia outras coisas, o Daciano quando faz o seu atelier é de design e, repara, tem o curso de pintura como eu e como toda a gente tem. O que é curioso, é que não são os arquitectos, são os pintores e isto tem significado especial para mim. Daí eu ter pensado muitas vezes numa escola, penso que este pensamento é importante, na medida que achei sempre que a Escola de Belas-Artes deveria ter um curso de design ou, cursos de design num curso de design, porque têm uma vertente criativa que se modifica quando estão numa escola de belas-artes.

A importância dos pintores parece-me, até certa altura, que isso era um vector. Quando estava a falar do caso Daciano, ele assume o atelier como designer, investe tudo naquilo e, esse investimento caracteriza profissionalmente a actividade que ao desmultiplicar-se, garante-lhe a cidadania que não tinha.

O designer estava mais perto da feira das indústrias ou da gráfica não-sei-quantas ou da companhia de seguros do que estar relacionado com grandes empresas ou com grandes empreendimentos com grandes projectos, isso era subalterno do arquitecto. A partir de certa altura o designer era chamado para o equipamento do projecto e, isso é um grande passo em frente em termos do reconhecimento e do amadurecimento profissionais.

Começa a ser possível ao designer, instalar-se. Do ponto de vista gráfico há uma modernidade que se começa a instalar, com as técnicas que vão mudando e que obrigam ao aparelho do trabalho a mudar também e, surgem pessoas com capacidade para isso, que é o caso, só para citar um exemplo, do Sebastião Rodrigues. Já de forma diferente é o Victor Palla, que tanto faz um pic-nic como faz uma boa capa. É um arquitecto, um gajo móvel, tira uma fotografia, faz não-sei-o-quê. Isso, na nossa gramática, era o “faz-tudo”. Aprendíamos a fazer tudo e fazíamos-lo, simplesmente a partir de certa altura, começam a aparecer pessoas que só fazem determinadas coisas e, penso que esse é o grande passo que se dá.

Quando fizemos a Escola, no 25 de Abril, isso estava já no ar. Eu estava muito ligado ao design, na altura com o José Cândido e, forçámos muito para que aquilo acontecesse. Havia, também, um grupo de alunos muito empenhado. Houve uma costela de indefinição. Imagina, hoje, a Escola sem design. Não é fácil de imaginar, pois não? Mas imagina que não há e, tens a escultura e a pintura para te movimentares. Há pessoas que não são escultores nem pintores e que são outra coisa, que tem que

ver com a pintura e com a escultura mas não é essa a actividade principal.

VA - Como era o ambiente intelectual e artístico da Escola nessa altura?

RR - Antes do 25 de Abril? O Rocha de Sousa dava aulas magníficas nessa altura. Havia grandes buracos, no fundo, o “passador” estava a começar a deixar passar as malhas, não eram os tempos em que fiz o curso, em cinquenta e tal, em que tínhamos a PIDE à porta e, paradoxalmente, tinha-a na Secretaria. Lembro-me, quando fui convidado para assistente, o moço que estava na Secretaria disse-me para não gastar dinheiro nos papéis sem que isso fosse primeiro à PIDE. Isto é-te dito na Secretaria, ao balcão. Tinhas que ter o Registo Criminal, a Certidão de Nascimento,..., era uma resma de papel e, para poupar papel e dinheiro à malta, ele dizia “deixa primeiro ir à PIDE” “se disserem que sim, tudo bem” “se disserem que não, escusas de estar a gastar dinheiro!” É claro que sem a PIDE não avançava. Isto ilustra bem a situação em que se vivia. Havia gajos que denunciavam as coisas lá dentro. O clima era péssimo mas, muito bom entre alunos.

VA - Entretanto começaram a aparecer os cursos na Sociedade Nacional de Belas-Artes...

RR - Os cursos alternativos! Eram alternativos àquilo. Não tinhas que ter habilitações mínimas. Sempre entendi que isso não são cursos alternativos, uma coisa é a universidade, a escola oficial, com este tronco de ensino onde a guerra se deve fazer e, outra coisa são as pequenas escolas como o ARCO e, outras coisas que copiaram e copiaram. Quantas mais melhor, tudo bem, mas são escolas que facilmente se reclamam de inovadoras porque não têm obrigações com ninguém.

Nós, por exemplo, fazemos uma escola, tu és o director e eu também e ensinamos o que nos apetecer. Desde que haja gente a pagar a mensalidade está tudo bem.

Ora uma Faculdade não é isso, nem a ESBAL era isso, daí eu pensar que a guerra feita ali foi bestialmente útil no sentido de implicar o próprio Governo e o próprio Ministério a terem consciência de que estavam a decretar um novo curso. Isso foram muitos anos de trabalho.

VA - Como começou esse processo?

RR - Começou logo com professores e alunos. Havia um grupo de alunos muito empenhado. No fundo tivemos ali uma preocupação, na altura, ao preparar os currículos dos cursos, conseguirmos juntar muita documentação de muitas escolas de todo o mundo. Discutíamos o que valia a pena aproveitar, o que não valia a pena, que tipo de modelo, etc..

VA - Viram algum modelo com mais atenção? A Escola de Ulm...

RR - Essas eram escolas, na altura, já com diferenças muito grandes. Havia uma escola de design em Cuba muito boa, em Havana, tinha um programa muito interessante com uns cursos muito adequados àquilo que nós queríamos.

VA - Isto em 1973?

RR - Em 74, já depois da Revolução. Começámos em reuniões um ano inteiro a discutir e, aí é que houve um levantamento muito grande de vários materiais, de Inglaterra, da Holanda, de várias escolas, etc., para conseguirmos ver o que podíamos fazer para inventar um curso. A ver como nos adaptávamos a determinados modelos.

VA - O que vos atraía nessa escola cubana?

RR - Penso que era uma escola muito próxima da nossa, no sentido do Design de Equipamento e do

Design Gráfico. Tinha, de alguma forma, orientações que nos pareciam importantes, com a primazia do projecto.

VA - Era uma escola integrada nas Belas-Artes?

RR - Penso que sim. Houve problemas iniciais que ainda existem, para mim, que eram da seguinte ordem: porque é que é design de equipamento e design de comunicação? Porque são dois cursos de design? Porque não há um único tronco de design? Depois houve, a certa altura, uma implicação do Ministério por causa do reconhecimento, porque estas coisas passam, também, por cedências — tu tens uma ideia, uma força e, ela tem que ser negociável com outra e, a outra força é o Ministério e, se ele não cede, tens que ir cedendo tu e que plataformas é que arranjas para não perder o barco — e, a certa altura, tinham uma ideia fixa, peregrina, que era as saídas profissionais. Muita gente ainda fala nisso, mas eu acho que é perfeitamente ridículo. Não quer dizer que eu ache ridícula a actividade profissional, mas entendo que o curso que se intitula de universitário não se deve preocupar com saídas profissionais, como se fosse um curso médio. Imagina que tens para Têxteis o Desenho de Têxteis, que foi uma ideia que houve na altura, quando os Têxteis estavam na ordem do dia. Formavas em 2 anos os gajos com o Curso de Têxteis e tinhas 40 pessoas que durante 50 anos entupiam o país com designers nessa área. Em têxteis, desenhar um pano não é tão diferente de desenhar um banco, ou conceber não-sei-o-quê. Há tecnologias e processos de trabalho que estão integrados, são coisas integradas, sobretudo há que ter uma filosofia de pensar, uma metodologia de pensar e uma forma de actuar. Perguntar às coisas e dar respostas.

É isso que ainda me convence que o curso poderia ser muito mais forte se ele fosse completamente integrado, não fosse tão desgarrado. Eu costumava dizer “não sou cozinheiro, mas se me derem um livro de 100 receitas de bacalhau, dentro de 1 mês sou capaz de fazer bem o primeiro bacalhau e, em 6 meses, sou capaz de fazer mais. Porquê? Porque sei cozinhar, tenho os rudimentos, sei pensar a cozinha.” É isso que é preciso fazer. Quando saís da escola aparece-te a capa de um livro e, só te aparecem capas de livros? Ou só sabes organizar texto? Ou só sabes pôr ilustração não-sei-onde? O problema é muito mais complexo. Se vais mobilar uma casa, ter um sofá ali ou uma letra acolá, são problemas muito parecidos, em si. Aquilo que representam filosoficamente, a sua essência. Como há um curso de pintura e um curso de escultura, haveria, também, um curso de design e, depois, lá dentro, uma quantidade de outras coisas.

Na escola antiga, com arquitectura integrada, quando eu fiz o curso, era muito mais útil para nós enquanto formação para trabalhar com os arquitectos taco-a-taco. Saíamos dali e já tínhamos trabalho cá fora, já os conhecíamos, mas eles é que tinham o trabalho, não éramos nós. Nós desenhávamos painezinhos nos projectos e, mais tarde, vim a fazê-los cá fora, ou trabalhávamos para eles no estirador — com outros já instalados — e a arquitectura tinha muito que ver com a pintura e a escultura, era uma coisa integrada. Essa integração numa história de arte comum, na compreensão comum dos problemas da arte em geral, era extremamente favorável.

VA - A saída do curso de arquitectura não veio ajudar.

RR - Penso que não. Pode haver uma escola de arquitectura mas faz falta uma escola de belas-artes, no sentido lato do termo, ou seja, pluridisciplinar. Uma escola que forme. No fundo, uma escola de belas-artes é uma escola de autores, de autoria. Com pessoas que queiram marcar a sua autoria nas coisas. Penso que essencialmente é isso. O estímulo para que essas autorias sejam melhores. Tens a

percepção que és bom a fazer isto e aquilo e, a escola deve estimular-te a que cresças dentro de ti, que tenhas mais ambição, que sejas capaz de fazer.

VA - Voltando atrás, esses princípios tentaram ser postos em prática?

RR - Quando estou a falar assim, estou a emitir a minha opinião que, depois, foi discutida. Na prática acabou por não ser assim. Acabou por, os cursos serem adaptados, e as saídas mais claras do ponto de vista profissional. Gráficas, ou melhor Comunicação por um lado e, isso já foi um favor para que tivesse mais amplitude, se fosse só Gráficas não tinha, assim como Equipamento também tem um sentido mais lato.

VA - e a escola do Porto? Nunca houve um interesse da vossa parte em discutir este assunto com eles?

RR - Nunca houve. Havia uma divergência muito grande. Forma e processos completamente diferentes.

VA - A escola do Porto não era mais progressista que a nossa?

RR - Eles tiveram um bom director, bem situado politicamente, que foi o Carlos Ramos. Nós aqui tivemos uns “sapateiros”. Era o Piloto e uns gajos não qualificáveis, nem pelo governo eram respeitáveis. O Carlos Ramos era um tipo importante e, no outro dia, ouvi uma conversa numa sessão ali na Casa da Cerca sobre a Escola do Porto que foi interessante. Nós todos estamos mais longe, e vemos a figura do Carlos Ramos como titular e, essa pessoa falava do Távora e mais um ou outro como sendo, efectivamente, os professores da escola. É a dimensão do Távora que é transportada para a escola. O professor de pintura era o Júlio Resende, não era o Conceição Ferreira, sem desprimor. O Conceição Ferreira aprendeu a fazer um desenho e nunca mais pegou no lápis. Não era pintor era um tipo da Secretaria. O Resende é um pintor, ainda hoje. Grande pintor.

De forma que, aqui há uma diferença de raiz, tens de um lado os tipos da profissão, instalados, eles próprios protagonistas da profissão e, aqui em Lisboa, tens um tipos que imitam isso e não são coisa nenhuma.

VA - Mas havia cá, em Lisboa, um bom naipe de professores. Mais novos.

RR - Um naipe frágil, sempre. Se olharmos para o Porto, podemos falar do Ângelo de Sousa, do Jorge Pinheiro, do José Rodrigues. e estes nomes ficaram na escola, fizeram lá o curso e continuaram como professores. Nós aqui, era o Filipe de Abreu, o Ferreirinha,... não tinha meças para esses tipos.

A escola do Porto teve esse lado que a favoreceu, de ter professores que eram representativos daquilo que estavam a fazer e isso é um prestígio para a escola.

É claro que na escola de Lisboa, depois, aparecem alguns nomes. O Rocha de Sousa fez um bom trabalho, o Jorge Vieira, o Jorge Pinheiro (veio para Lisboa), a Isabel Sabino, essa geração que veio depois, já era bastante melhor que aquela que estava instalada anteriormente. Acabámos por, no Conselho Científico, poder escolher as pessoas que se distinguiam nos seus cursos, aquelas que tinham mais qualidade. Então a escola começou a enriquecer-se com algumas pessoas dessas. Hoje, já não te sei dizer, não faço ideia. Mas na altura isso eram melhorias.

No caso do design de equipamento o facto do Raul Cunca ter entrado, o Vítor Manaças, o Paulo Parra também, tudo pessoas que foram chamadas, que foram meus alunos e que, ou fizeram ou estão a fazer o doutoramento.

Estabeleceu-se um percurso de passagem de uma escola para a outra, fez-se uma ponte e, agora está entregue. Agora, será o que vier.

VA - Mas durante muito tempo não se alterou o modelo herdado de vocês. Agora, por imposição, está a alterar-se.

RR - Sim, agora está tudo alterado e há coisas aqui que não estão bem. As coisas são informadas de uma ideia e, ela é que enforma as diversas maneiras de o fazer. Essa ideia já está muito chocalhada. Essa ideia não é a mesma que o Miguel Arruda tem e, não é a mesma que eu tenho. Aliás a participação dele em todo o curso foi sempre muito pouca, mas agora é ele que dirige a escola. É completamente diferente. As coisas têm outro sentido. Repara, no tempo em que eu estava e, que nós nos estamos a reportar, combinávamos entre nós fazer dois anos de trabalho como presidente do Científico ou da escola, disto ou daquilo e, íamos mudando entre nós. Era à borla, não se ganhava nada e estava-se ali 24 horas por dia. Hoje, esses cargos são pagos. Deixou-se de ter um serviço à escola, de cidadania, onde podias dizer “eu sou professor nesta escola e, agora, durante dois anos tenho que dirigir este sector ou departamento porque me cabe a mim e, em tempos coube a outros, sem recebermos nada por isso”. Isso faz doer.

VA - Ao longo destas conversas fico com a convicção de que o vosso modelo de escola estava, por um lado, a consolidar-se e, por outro, havia pessoas que se movimentavam em sentido contrário. Refiro-me ao José Brandão, com os seus modelos retirados dos colleges ingleses, escolas só de design, não integradas nas belas-artes e, ao Sena da Silva.

RR - Qualquer deles foi convidado por mim. A Salette e o Pacheco quando vieram, a nossa ideia foi aproveitar a sua experiência curricular dentro de uma escola de design. Podia ser importante para a nossa escola. Mas estás na altura em que o coração está na mesa, está tudo na mesa. “Eh, pá, vieram um camaradas lá de cima que tiveram uma experiência nas escolas e vamos reproduzir isso aqui”. O Pacheco tinha uma experiência, que do ponto de vista humano, era de outra qualidade. O Brandão era outro tipo. Estava ali para dizer que sim, mas, também, estava ali para ser catedrático. Ele queria uma carreira feita, por isso é que vai para arquitectura. O Sena da Silva foi diferente. Quando veio para a escola era para termos alguém com uma grande experiência e com outra linguagem do design. A certa altura estás a dirigir uma coisa e tens necessidade de ter outras vozes que te acompanham, não para estarem de acordo contigo, mas para garantirem aquilo que estás a fazer. Agora, a ajuda dessas pessoas, nem sempre corresponde às expectativas. As pessoas queriam honras militares e não havia major para andar, paciência. e quando acabou o contracto, acabou tudo. O Brandão foi para o outro lado.

A Pintura e a Escultura acabaram por se sentir fragilizadas com o crescimento que o design teve. Facilmente encontras tabelas. Chegámos, em dois ou três anos, a ter metade da população escolar e, nós que estávamos dentro do design, sentíamos que aquilo estava a corresponder às necessidades das pessoas. Havia uma resposta, que era de tal maneira forte, que “para que serve o curso de Escultura se ninguém se inscreve?”, então o curso de Escultura que se cuide. Então já estavam com uma ideia (falando de nomes, era o Luís Filipe de Abreu e o Lima de Carvalho) e fizeram-me uma pergunta directa — “vocês querem fazer como a Arquitectura. Um dia saem daqui e ficamos pendurados.” Para mim a Pintura e a Escultura eram inquestionáveis.

O curso nunca foi acarinhado e sempre teve dificuldades, sempre teve impasses. Quando queremos

instalar um curso temos de instalar com letra das cadeiras que pertenciam à Pintura e à Escultura e, conseguimos que no curso de História de Arte já tinha número suficiente para haver uma turma separada, que agarrasse o design. Não ser a História de Arte *tout cour* do outro lado. Era como número que íamos tentando influenciar as cadeira comuns para que tivessem uma especificidade mais acentuada. Porque era indispensável tê-la. O curso ficava pendurado nos ateliers. Se vires o organigrama, tens quatro ou cinco cadeiras e, tens o resto tudo cozido nas cadeiras da Pintura e da Escultura. O que não tinha sentido. À medida que o curso crescia essa tendência era cada vez maior.

Acho que a Pintura e a Escultura não têm que pedir desculpa a ninguém. São dois cursos essenciais, importantíssimos, só que lhes estávamos a retirar a qualidade que podiam ter. São dois cursos fundamentais para a formação de qualquer indivíduo. Agora, se começas a fazer sapatatas e começas a ter professores que não têm um nível para aguentar os cursos, então assim é que se estraga tudo.

VA - Entretanto o que terá mudado no entendimento do que é o design, desde o desenho inicial do curso até à sua saída da escola? Posso colocar a questão de uma forma mais abstracta. Será que Pintura e Escultura acompanharam a mudança que se processava ao nível do curso de Design? A escola, em si, será uma mesma árvore ou o design não terá tendência a retirar visibilidade às belas-artes, puxando-a para si? E, ao retirar-lhe o foco, isso não traz agarrado outros problema, tornando-se nocivo para a escola enquanto um todo? Também há o mercado e a sociedade a olhar para nós e a interrogar-se.

RR - Acho que mudou muita coisa, aliás, como diz o outro, o mundo é feito de mudança. Eu pegava na questão de outra maneira. Não te podes esquecer uma coisa, para avaliares tens que fazer em retrospectiva e, estamos em 74.

Quando pensamos num curso de design, pensamos num curso de serviço. Tens as experiências do Gui Bonsiepe no Chile, da escola de Ulm, da fábrica da Braun e, tens uma quantidade de outras coisas em que sabias que pequenas unidades podiam fazer bom desenho e que esse podia servir as pessoas. Há aqui um primado do desenho e da qualidade útil, imediatamente útil, do ponto de vista cultural e da carga estética que tem, onde tu dizes assim: “se eu desenho uma colher, se for um designer a desenhá-la, o que a torna diferente em relação ao operário que a estampa na fábrica?” Tem que haver qualquer coisa mais. Tem que haver uma informação cultural qualquer que uma colher tenha que a outra não tem para valer a pena ser desenhada. Tem que ser mais confortável, mais leve, tem que se olhar para ele e ser bonita, tem que haver uma adesão à peça, etc.. Estão aqui uma quantidade de coisas que são o teu trabalho como designer, que é, em relação à sociedade, teres o teu comprometimento de enriquecer a sociedade, por um lado e, de a servir, por outro. Isto não é o Philippe Starck! Esta conversa não encaixa aí, nem nos designs mais recentes, porque as pessoas acabaram por se submeter à moda — que era uma coisa marginal ao design, andava ali a roçar. A moda não conseguia ter a importância que hoje tem porque havia outras coisas onde se chegava por raciocínio e depois dava-se o salto.

VA - Mas isso não foi sempre uma constante ao longo dos anos? Não houve sempre uma moda? Sobre o modernismo não pairou no ar sempre um pós-modernismo?

RR - Falemos, por exemplo, das cadeiras tubulares da Bauhaus. O que aconteceu foi que eles conseguiram dobrar o tubo e ao fazê-lo, conseguiram criar um novo desenho. A tecnologia associada

à imaginação... o Alvar Aalto conseguiu dobrar madeiras, colando-as e, este simples facto de colar madeiras e dobrá-las permite um enorme avanço no desenho. É a tecnologia associada a isso e aproveitada para fazer outras coisas. Temos a cadeira de Palmio⁷ que foi estudada para a utilização de tuberculosos para que não fizessem pressão no peito e tivessem os pés no chão. Aquilo é muito bonito, mas a cadeira tinha a curva necessária para esse efeito, para que o tuberculoso estivesse sentadinho, na varanda, em Palmio. Este sentido de desenho, com a capacidade inovadora, com esta *réucit*...

VA - *Ela hoje ao ser adquirida como...*

RR - Hoje acaba por ser, de facto, um bicho de luxo. Mas estamos a pensar quando a cadeira nasceu e a importância que esses diversos nascimentos tiveram para o design e, nunca para a moda. A moda vem a seguir quando há sucesso num desenho é que passa a ser moda. Passados uns anos, todos querem ter como isto e como aquilo. Isso é diferente de hoje estares, como estás, a trabalhar na moda. Por exemplo, estas coisas de design que acontecem com essa jovem Guta é o espectáculo do design. Posso dar espectáculos com o design, disto e daqueloutro, mas não adianta para a vida. Vamos ver as exposições, — não entrei porque aquilo não tinha a ver comigo —, eram habilidades, eram invenções, posso pôr uma caneta assim, com asinhas, ou com o rato mickey, é engraçado mas acabou aí.

Aquela velha questão da Exposição de Londres, de 1891, do texto do Pevsner, em que ele fala dos objectos decorativos que lá estavam e que tínhamos que olhar muito tempo para eles, a tentar perceber se eram um bule, ou uma chaleira, ou uma chávena. Era de tal maneira a carga do ornato que disfarçava o objecto que eles não identificavam. Hoje tens problemas semelhantes, de identificação de objectos que não reconheces. É macaquear para ser parecido com outros, só para sair.

VA - *O que leva um aluno formado sob os preceitos modernistas e enveredar depois por esta via?*

RR - Aí... o que leva um pintor a fazer vídeos? Não sei. Porque é que na FBAUL toda aquela gente deixou de pintar? A aula de pintura não tem pintura! A sociedade tem estas coisas, umas vezes desencaixa e depois é preciso encaixar novamente.

VA - *Quando criaram o curso de design estavam conscientes de que estavam a introduzir um curso balanceado para o mercado, nas fronteiras e nos limites definidos pela arte.*

RR - Era muito claro o objectivo da formação e da preparação das pessoas. Era muito nítido. A vontade que tínhamos era que as pessoas fossem solidamente formadas. Para mim foi sempre essencial a questão da metodologia. Perguntar vou fazer isto, porquê? O que estou a fazer?

VA - *O professor, além do seu percurso de pintor, trabalhou muito com o Daciano da Costa na área do projecto.*

RR - Trabalhei muito em ateliers de arquitectura e trabalhei muito o projecto. Organizar um projecto, percebê-lo é, por si próprio, um acto cívico e um acto de inteligência. É uma proposta exacta daquilo que se quer fazer. Nas aulas dizia muita vezes assim: fazer a proposta de um trabalho é um grande trabalho. Organizar a proposta para um trabalho é, em si, a compreensão da problemática que esse trabalho está a exigir e, temos que aferir todo o campus em que nos movimentamos. Para fazer isto tenho que percorrer este percurso todo para ver se me entendo — a minha proposta é esta e o meu caminho vai ser este. A mera proposta de um trabalho implica um conhecimento e uma segurança daquilo que vamos fazer, temos que nos segurar, portanto, uma âncora forte. É a partir dessa segurança

7 “Cadeira para o Sanatório de Paimio”, 1931, de Alvar Aalto. Materiais: vidoeiro (bétula) e madeira laminada comprensada. Dimensões: 65 x 65 x 85 cm.

que podemos desenvolver o trabalho.

VA - *Como lida com esta parte mais pragmática e, paralelamente, com o lado poético da pintura?*

RR - Não é pragmática. Acaba por não ser. Eu não vejo grandes diferenças. Estive aquele tempo todo na Gulbenkian, foram 4 anos com o projecto do museu e, foi, talvez, das experiências mais ricas que tive. Aliás, começámos esta conversa a contar isto: trabalhei com o arquitecto Sommer (Sommer Ribeiro, 1924-2006) e fui responsável por várias áreas do museu, nos anos 60. Tínhamos condições de trabalho óptimas, além de estar a ser bem pago, tinha um horário livre, ia lá quando era necessário e punha os projectos a fazer e, depois acompanhava-os, ensaiava, fazia chaços em madeira, ia estudando e montando. Tudo isto era feito com uma noção de projecto e uma noção do final.

VA - *Tiveram apoio dos ingleses?*

RR - Eram consultores, eram para conversar com eles. As *vitruines* nasceram ali. Os estrangeiros que estiveram lá foram consultores, foi o Martin, que foi estupendo e, o outro, foi um italiano que nem cheguei a vê-lo. Sobretudo aquilo não encarreirou na moda — na altura na museologia havia o Scarpa (Carlo Scarpa, 1906-1978), e para ele era mais importante o plinto que a peça que lhe colocava em cima —, ora, o nosso objectivo era completamente ao contrário. Nós queríamos exaltar a peça e não os plintos. Há aqui uma atitude interessante.

No meio desta roda podia aquele museu ter inchado por um lado qualquer, mas felizmente aquilo abriu com muita segurança.

VA - *Notou-se isso e também o espírito humanista.*

RR - Neste país sem gente formada, os decoradores eram o Daciano, o Anahory e eu, os três que tinham sido chamados, fora os arquitectos que tinham feito o projecto e já estavam em casa. O Sommer é que foi, de facto, o grande artesão deste acompanhamento. A ponte entre os conservadores, os arquitectos, a administração, ele é que fazia esse trabalho.

VA - *Havia também o Vítor Manaças.*

RR - Também lá estive e ficou lá. Além do Vítor havia gente muito qualificada, sobretudo desenhadores. A determinada altura, isto é marginal à nossa conversa, houve um entendimento da importância do projecto e, então a Gulbenkian, a dado momento, pensava criar um gabinete que, em vez de fornecer dinheiro aos museus pelo país fora, fornecia-lhes os projectos. Foi uma pena não ter ido para a frente. Isto porque tinham um gabinete especializado, sabíamos tudo, iluminar, não deixar entrar poeiras, sabíamos de segurança,... havia ali pessoal impecável.

Um projecto que era diferente, onde estávamos instalados no terreno (em barracões) e o museu estava ali. Íamos à obra vê-la a construir-se, a crescer e tínhamos os chaços em madeira que encostávamos na parede a testar, foi um trabalho de prática projectual...

VA - *Que voltou a praticar na Casa da Cerca esse espírito, do ver nascer.*

RR - É uma maneira de ir trabalhar, claro que os meios e as pessoas com quem colaborei eram diferentes. Ali estava rico porque tinha meia dúzia de pessoas muito boas.

VA - *Como transporta isso para a Escola?*

RR - Transporto a noção de projecto que era aquela que eu tinha e, era esta que tentei criar, de alguma maneira, uma cultura de projecto. Que as pessoas trabalhassem, cortassem, montassem, deitassem

fora, fizessem,...

VA - Nós, em design de comunicação, tivemos problemas porque essa cultura de projecto não era transversal. Julgo que posso dizer que o curso de design de equipamento, da escola, esteve sempre na vanguarda da cultura de projecto porque havia uma ideologia do projecto que nós não tínhamos.

RR - Eu falava muito com o Ceia. Ele era muito preocupado com isso. O José Cândido é um homem muito habilidoso. Aquilo sai-lhe dos dedos, não se pergunta muito. Vai fazendo, é muito ligeiro. Ali, no nosso caso, tentava muito dificultar as coisas, criar problemas. É nos problemas que a gente se entende, é preciso tentar fazer. Isso acaba por ser uma paixão. Temos que estar apaixonados pelo projecto.

VA - Isso é perfeitamente transportável para o design gráfico.

RR - Eu acho que sim.

VA - Até à criação dos cursos de design na ESBAL, o que predominava era o autodidatismo. ou seja, a aprendizagem fazia-se em ambiente de trabalho profissional, geralmente em ateliers de publicidade ou de arquitectura. Como é que a escola lida com esse legado?

RR - A escola tem a obrigação de ir superando isso, muito lentamente. A disciplina tem que se ir instalando e ter uma componente teórica muito forte de quem a faz, em termos teóricos e práticos. Para poder superar esse tipo de amadorismo, que acaba por ser o dos expedientes que resolvem uma quantidade de problemas. Isso é uma coisa que sobreleva sobre o outro, é fácil, é porreiro.

Insisto que não era nada mau os cursos estarem juntos, porque repara, a questão da comunicação é, também, muito ampla. Se tivermos uma formação idêntica de designer e, quando a partir de certa altura a formação estava adquirida, já se podem inclinar para um lado ou para outro. Numa pós-graduação, por exemplo. Agora, teríamos é que ter o mesmo “tronco”. O equipamento e a comunicação fazem parte da mesma “panela”, o “tacho” é o mesmo, quando, “chama lá o tipo das letras, para ver isto” e ele chega e, está fora! Enquanto se o tipo tivesse uma leitura mais abrangente, ele conseguia pedir melhor ajuda e explicar melhor aquilo que precisa ao colega da área mais perto.

VA - Toda a actividade desenvolvida até aí, obriga-os, em 76 (o professor terá feito parte dessas primeiras discussões), a criar a APD. Quais foram as vossas intenções, para lá das motivações associativas que então eram muito fortes.

RR - Era uma organização de classe para se defender. Já era emergente, já aparecia. Sabes como é que isso se formou? Quando foi o 10 de Junho de 75 houve uma tessitura colectiva, no Museu de Arte Popular e, depois em 75 ou 76, a 5ª Divisão do MFA arranjou uns 500 contos para a malta fazer uma festa semelhante,...

VA - O que foi a 5ª Divisão?

RR - Estava ligada às questões da cultura, no MFA. Os tipos lá nos arranjam dinheiro para comprarmos telas e tintas e tal, para fazermos a festa. Eu fiquei encarregue disso. Sobraram-me 50 contos. Disse-lhes “e agora como se faz?”, e eles respondem “eh pá, tu não tragas isso para cá que é uma confusão porque já deu saída” (eram aquelas questões da contabilidade). Falei entretanto com o Daciano, e disse-lhe que tinha 50 contos e que, se esse dinheiro desse para fazer os estatutos da Associação, avançávamos. e quem é que faz os estatutos? Foi o Jorge Sampaio que esteve lá, sentadinho,

num Notário perto da Praça do Comércio, à nossa espera e, lá fomos nós assinar o papel e, toma lá 50 contos, está aí. Ficou, assim, formada a APD à custa da 5ª Divisão.

O Daciano é que era conhecido do Jorge Sampaio e aquilo cozinhou-se em meia dúzia de dias. É interessante que as coisas sejam possíveis de acontecer desta maneira. Conteí isto, ainda não há muito tempo, ao Sampaio e ele não fazia a mínima ideia. Ali na Cerca, uma vez quando ele lá foi, pediu para descansar um pouco e eu, contei-lhe. Teve graça porque não se lembrava, “ah, pois foi!” “fiz os estatutos para o Design?” “você não me diga!”. Frutos do tempo.

VA - *Quais eram as vossas intenções?*

RR - Reunimo-nos, mas aquilo começou a dar uma salada, foi muito complicado. Uns queriam de uma maneira e outros de outra. Depois já achavam que aquela poderia ser uma Ordem e as pessoas tinham que prestar provas e fazer não-sei-o-quê. Eu depois deslaguei porque tinha outros interesses. Aquilo acabou por ser desgastante. Aí começa uma rampa em que um tipo começa a estar cansado. A escola era fatigante, saía de lá às 3 e 4 da manhã, com discussões e chatices com a associação, com os colegas, com isto e aquilo. Era arrasante. Por outro lado, as coisas começaram a ser mais mastigadas, perderam o encanto, havia muita gente, que podemos dizer claramente, eram contra-revolucionários. Isso exigiu esforços inúteis, redobrados.

Depois começou o Centro Português de Design, que é uma plataforma mais alta mas, que eu não faço ideia do que seja. Aí já deixei de estar. Eu lembro-me de ir ao *Design Centre*, em Londres, e um tipo babava-se a ver aquilo. Isto em setenta e tal, antes de 74. Víamos as peças marcadas com *Design Centre*, peças aconselhadas como peças de design e, víamos aquilo e dizíamos “com o caneco, isto é fantástico!”. Eram peças muito bonitas, bem acabadas e, pensava, “podia haver uma coisa destas, de design português!” que puxasse por isto, mas nós nunca conseguimos.

VA - *Aproveito estar a falar dessa frustração para lhe perguntar qual o estado da arte do design português?*

RR - Penso que houve um período, na escola, quando nos ligámos ao IAPMEI, a certos organismos e a gente lá fora, houve uma tentativa. Vieram cá pessoas importantes e saíram estudantes para Milão e para outros sítios. Penso que isso foi um bom trabalho e quem esteve muito ligado a isso, porque eu não sabia inglês, foi a Salette. Tratava bem desses assuntos e recebeu cá pessoas, etc., e aquilo funcionava. Dá-me ideia que com a sociedade em que vivemos hoje, já falámos na Guta e noutras pessoas assim,... basta olhar para o Museu do Design, no CCB, o que é aquilo?

VA - *É o Museu da Moda!*

RR - Não é coisa nenhuma. Sofás com beicinhos. Aquele gajo resolveu comprar uma coisas. Se aquilo é um museu que está oficialmente instalado, qual é o pensamento oficial disto? Não percebo porque o CPD não diz que essa coisa não é nada! Meus senhores isso acabou. Tinham que tomar uma posição sobre isso. A colecção do Paulo Parra é muito mais útil. Tens os objectos a crescer, as variações formais que foram tendo, mas a essa colecção “dão sopa”. É capaz de a pôr em Milão ou qualquer coisa assim porque a mostrou aí a uns tipos e estes ficaram entusiasmados. Neste momento, do Peter Behrens (1868 - 1940) tem 12 peças originais. Continua a comprar o que vai aparecendo, conserta. Aquilo sim, é uma colecção de objectos de design, porque são referências. Portanto se é assim, se o Estado acha bem e protege e, se o Município de Lisboa lhe está a arranjar um espaço

condigno, então é isso que eles reconhecem como design.

Hoje não faço ideia como as pessoas se aguentam. Estão desinteressadas. Ficam mais encantadas quando pegam numa coisinha que é bem desenhada — e aparecem coisas muito boas — e há, sempre, alguém que vai fazendo.

VA - Uma auto-consolação.

RR - Tens o caso da IKEA, por exemplo. É um grande negócio, em si, mas é para uma classe-média satisfeita, tem escolha qualificada e resolve os problemas. Tudo tem um processo, são as formas de montar, está muito bem feito. Acho que é um grande passo a concepção destas coisas, no fundo é socializar o mercado, era o sonho do Bonsiepe, no Chile. Era ter um mercado de qualidade, mas popular. Mas aí faltou-lhe a estrutura que estes tipos têm.

Agora a nossa escola não sei como vai crescendo e como vai andando.

VA - Qual foi o papel do Rocha de Sousa na formatação dos cursos de design?

RR - O Rocha de Sousa é curioso. Nós discutíamos e ele ia para casa, fazia a redacção e, no outro dia, trazia tudo feito. Impecável, faz um decreto e pronto. Além de contribuir. É um tipo inteligente, é um homem com condições, mas tinha essa particularidade, até porque, quando falaste com ele, respondeu logo que isso já existe, está escrito ali!

VA - Não estamos a esquecer de ninguém que tenha participado nesta aventura?

RR - Se calhar estamos. Houve um grupo de alunos que foi fundamental. Quando se fez o curso de design eles inscreveram-se logo e constituíram o primeiro núcleo daquilo e passámos lá muito tempo. Essa dedicação deles foi muito importante. Nós estávamos apoiados, havia isto e aquilo para fazer e eles tinham sempre disponibilidade para isso. Foram uns anos muito importantes.

VA - Houve pressões do Ministério sobre o curso. Li algures que a escola esteve próxima de integrar o Politécnico.

RR - Pois esteve. Cada vez que mudava o Governo mudava aquilo tudo. Penso que fomos muito mal defendidos muitas vezes. Era o Ferreira que habitualmente lá ia e aquilo...

VA - e do lado do Estado, com quem estiveram mais apoiados?

RR - Houve um tipo que foi importante, mas foi muito cedo, foi o Luís Dores. Mais tarde, falámos algumas vezes com o Rui Grácio e, noutra época, discutimos com o Mário Dionísio, quando ele fazia parte de uma Comissão qualquer e, foi útil porque era uma pessoa que conhecíamos, era mais fácil conversar.

VA - Até porque a historiografia da escola indica que o curso só foi aprovado em oitenta e tal.

RR - e aquela questão da Arquitectura, com o Daciano, foi um grande enfraquecimento porque convidéi-o várias vezes para a escola.

VA - Como viu o aparecimento do IADE?

RR - Corremos com eles. Quiseram colar-se a nós e, corremos com eles. Aquilo não tinha currículo para aguentar e, não sei se tem. Tive para dar lá aulas, mas não.

Tenho pena que na escola não haja este culto do projecto, não consigam trabalhar em cima da mesa e lá no sítio onde as coisas se fazem. Estás a ver aquela maquetezinha que está ali, eu faço sempre isso, preciso de ver com as mãos.

Anexo 7.1

QUADRO DE PERGUNTAS PARA AS QUESTÕES PROBLEMÁTICAS

PERGUNTAS CENTRAIS DE INVESTIGAÇÃO (PCI)	PERGUNTAS TEÓRICAS (PT)	TÓPICOS DE ENTREVISTA (TE)	PERGUNTAS DINÁMICAS DE ENTREVISTA (PDE): CASO "PROFISSIONAIS"	PERGUNTAS DINÁMICAS DE ENTREVISTA (PDE): CASO "INII"
PCI1. De que forma a institucionalização do design português foi determinante para a configuração da sua prática e até que ponto contribuiu para o reconhecimento social do designer?	PT1. O percurso de modernização da sociedade portuguesa dos anos cinquenta do século XX originou o reconhecimento do design enquanto actividade projectual separada da arquitectura e das artes plásticas?	TE1. Na década de 50, apesar de haver sinais de mudança, o país estava muito atrasado, em todos os aspectos, em relação aos países industrializados. Em que medida o atraso estrutural do país afectou o seu perfil sócio-profissional?	PDEp1. O que o levou a ser designer? PDEp2. Lembra-se dos anos sessenta? Como se caracterizava o seu ambiente familiar e escolar? PDEp3. O que mais o interessava na altura? PDEp4. Nesse período tinha alguma actividade cívica?	
PCI2. Será que as mudanças económicas em Portugal, iniciadas na década de cinquenta despoletaram a institucionalização do design português?	PT2. O design continuava a ser sinónimo de modernidade onde se acrescenta, nos anos sessenta do século XX, a liberdade individual. O design ao ser um fenómeno de cultura e de mudanças sociais que alastrava por todo o lado civilizado, terá suscitado nos portugueses a necessidade de não ficarem indiferentes a essa onda de modernidade.	TE2. O país nesse período tinha níveis de analfabetismo muito elevados havendo uma discrepância muito acentuada entre o litoral mais desenvolvido e o interior sub-desenvolvido. Em que medida a origem geográfica dos designers afectou o seu perfil sócio-profissional?	PDEp5. Costumava sair de Lisboa com os seus pais (no caso de ser de Lisboa)? Onde passavam as férias? PDEp6. Costumava passear pelo país? O que mais o entusiasmava? PDEp7. A ideia que construída do país na escola e em casa correspondia àquela que observava nessas viagens?	
PCI3. A institucionalização e a prática do design têm desenvolvimentos simultâneos ou a institucionalização é uma consequência do desenvolvimento da prática do design.	PT3. Até que ponto o design não terá sido uma actividade que terá contribuído para as mudanças geradas na sociedade portuguesa?	TE3. Em que medida o empenhamento político dos designers influenciou na participação dos mesmos na prática e institucionalização do design? No início da década de 60 do século XX veio da universidade, sobretudo através dos estudantes, a contestação organizada ao regime, primeiro em Coimbra e depois em Lisboa.	PDEp8. Onde estava nessa altura? Lembra-se de alguns factos significativos das movimentações estudantis? PDEp9. Participou nessas actividades? De que forma? PDEp10. Qual é a sua formação? A escola que frequentou deu-lhe conhecimentos e competências na área do design?	
PCI4. Até que ponto o aparecimento dos cursos superiores de design em Portugal foi uma consequência da institucionalização do design?	PT4. Em Portugal, a prática do design e a sua institucionalização são reflexo da chegada tardia de um determinado estágio do modernismo a Portugal?		PDEp11. No caso de não ter tido contacto com o design na escola onde se processou esse despertar? Se foi num atelier, em qual? PDEp12. Porque escolheu esse atelier? No seu caso pessoal como se processou a aprendizagem do design? PDEp13. Quem eram os clientes do atelier? Havia, na altura, uma noção de classe entre os designers? PDEp14. Como se organizava o atelier? E a relação dos designers com outros profissionais do atelier, como se desenhava? PDEp15. Quando se deslocava às fábricas ou às tipografias como era a relação com os operários e com os tipógrafos, por exemplo? Era respeitado enquanto profissional?	
	PT5. Será que podemos dizer que o percurso de afirmação profissional e institucional do design português coincide com o aparecimento de uma geração de modernistas distinta das anteriores? Se o perfil sócio-profissional do designer contemporâneo destas mudanças é diferente do das anteriores? E em que aspectos? E em que é que isso ajudou ao processo de institucionalização?	TE4. A indústria em Portugal à entrada da década de 60 do século XX dependia da manufactura, da mão-de-obra barata e da utilização intensiva de matéria-prima nacional. A exemplo do que acontecia nos países desenvolvidos, há em Portugal um despertar para a necessidade de incorporar o design na indústria. As circunstâncias fizeram com que o design enquanto actividade projectual tenha aparecido primeiro nos ateliers de arquitectura e artes decorativas e, alguns anos depois, enquanto problemática, no ensino superior. A relação do design com a indústria — dimensão económica — acelerou o processo de institucionalização do design em Portugal? Face ao atraso de Portugal em relação aos	PDEp16. Que ideia tinha do estado de desenvolvimento do país no final da década de 50 e início da década de 60 do século XX? PDEp17. Como caracteriza a indústria portuguesa nesse período? PDEp18. Em traços gerais o que contribuiu para esse estado? PDEp19. Quando começa a ouvir falar na necessidade de modernizar a indústria portuguesa? PDEp20. Na sua perspectiva o que era necessário fazer e não foi feito? PDEp21. Quando começa a ouvir falar em design? PDEp22. Como é que os industriais viam os designers? Quais as razões? PDEp23. A indústria estava preparada para lidar com o design? PDEp24. Como reagiram os industriais? Lembra-se de algum caso concreto onde o casamento indústria/design tivesse resultado de acordo com	PDEi1. Que ideia tinha do estado de desenvolvimento do país no final da década de 50 e início da década de 60 do século XX? PDEi2. Como caracteriza a indústria portuguesa nesse período? PDEi3. Em traços gerais o que contribuiu para esse estado? PDEi4. Quando começa a ouvir falar na necessidade de modernizar a indústria portuguesa? PDEi5. Como reagiram os industriais? Lembra-se de algum caso concreto de uma fábrica onde este casamento tivesse resultado de acordo com expectativas? PDEi6. Na sua perspectiva o que era necessário fazer e não foi feito? PDEi7. Quando começa a ouvir falar em design?
	PT6. Podemos afirmar que, em Portugal nos anos sessenta, o percurso de institucionalização do design corre em dois sentidos paralelos (que por vezes se tocam) — de um lado estimulado pelo Estado (1) e do outro pela actividade profissional (2) desregulamentada?			
	PT7. A actividade do INII terá contribuído para a institucionalização do design português?			
	PT8. O INII organiza em 1971 a primeira exposição de design feito em Portugal. Como a exposição foi bem sucedida, o director Torres			

PERGUNTAS CENTRAIS DE INVESTIGAÇÃO (PCI)	PERGUNTAS TEÓRICAS (PT)	TÓPICOS DE ENTREVISTA (TE)	PERGUNTAS DINÁMICAS DE ENTREVISTA (PDE): CASO "PROFISSIONAIS"	PERGUNTAS DINÁMICAS DE ENTREVISTA (PDE): CASO "INII"
	<p>Campos, a pedido do Núcleo de Design Industrial, aceita fazer a 2ª exposição em 1973. Esta exposição dá continuidade ao programa da 1ª, mas com a preocupação de que esta chega a um público mais alargado. Para o efeito, o INII robustece a informação que acompanha o evento e tenta torná-lo mediático. Até que ponto o INII serviu as estratégias de um grupo de tecnocratas que tentavam sobreviver ao declínio anunciado do Estado Novo?</p> <p>Porque a institucionalização do design não se inicia por via do seu ensino em escolas superiores de design?</p> <p>PT8. Apesar da criação da Associação Portuguesa de Designers, em 1976, a institucionalização do design continua a ser uma actividade do Estado, ou seja, a partir de 1986 com o Centro Português de Design. Porque as Escolas de Design e a APD continuam a manter-se numa certa obscuridade?</p> <p>Porque em 1982 acontece uma réplica destas exposições, mas aí com o sugestivo nome de "Design & Circunstância"? O mentor da ideia foi Sena da Silva quando esteve na direcção da APD.</p>	<p>parceiros económicos o design não poderia cumprir as fases de evolução que seriam desejáveis. Era uma situação atípica face ao que se tinha passado nos outros países. Até que ponto esta situação é determinante no processo de institucionalização do design português?</p> <p>TE5 . A Institucionalização do design está ligada ao programa desenvolvimentista do Estado Novo que começa a institucionalizar o design através da sua ligação ao sector Industrial. Para o efeito é criado em 1959 o INII - Instituto Nacional de Investigação Industrial. Será que o INII é o veículo de modernização industrial do país? Mas a médio e longo prazo esta situação não terá cerceado outros desenvolvimentos possíveis de organização do design, mais conformes com o que passou noutros países? A iniciativa do Estado com a criação do INII terá servido para "secar" todas as iniciativas em redor da criação de uma associação representativa da classe e até da criação de cursos de design em escolas superiores?</p> <p>TE6 . Os objectivos do INII correspondiam, na perspectiva do Estado Novo, às necessidades de introduzir nas empresas Industriais factores de competitividade ajustados à modernidade europeia. Para isso, o INII tratou de apoiar a formação de quadros técnicos no estrangeiro que depois funcionavam como "instrutores" para os quadros seguintes. Na área do design isso aconteceu com a vinda a Portugal de técnicos reconhecidos. A ida de técnicos para fora só aconteceu mais tarde e numa quantidade muito reduzida. Em 1965 organiza a Quinzena de Estética Industrial, no Palácio Foz, em Lisboa. Até que ponto o facto do Estado, através do INII, cumprir quase em exclusivo a formação na área do design não terá contribuído para determinados desencontros no programa de institucionalização do design em Portugal?</p> <p>TE7 . As exposições de design português foram iniciativas de alguma projecção interna. Até que ponto representaram um ciclo de actividade industrial com significado para a institucionalização do design</p>	<p>as expectativas?</p> <p>PDEp25 . Como é que os Industriais Incorporavam o design nos seus produtos?</p> <p>PDEp27 . Ouviu falar no INII — Instituto Nacional de Investigação Industrial? Em caso afirmativo, como via o INII?</p> <p>PDEp28 . Tinha conhecimento das actividades do INII? Lembra-se de alguma em que tenha participado?</p> <p>PDEp29 . Porque houve necessidade de encontrar um organismo que "levasse" ou "ajudasse a levar" o design aos Industriais?</p> <p>PDEp30 . Das actividades do INII relacionadas com o design qual foi a mais eficaz junto de público e dos Industriais?</p> <p>PDEp31 . Participou na Quinzena de Estética Industrial, em 1965?</p> <p>PDEp32 . Participou noutras actividades institucionalizadas, por exemplo, exposições, seminários, cursos, etc.</p> <p>PDEp33 . Como desorreu a sua participação nas Exposições de 71 e 73 (se for o caso do entrevistado)?</p>	<p>PDEi18 . Como se dá o seu ingresso no INII?</p> <p>PDEi19 . Tinha conhecimento prévio das actividades do INII?</p> <p>PDEi10 . Quais as que lhe suscitavam mais interesse?</p> <p>PDEi11 . Como é que o INII responde às necessidades da Indústria portuguesa?</p> <p>PDEi12 . O que de mais significativo foi feito para isso?</p> <p>PDEi13 . Como se relacionou com o 1º director, Magalhães Ramalho (no caso de já fazer parte do INII nesse período)?</p> <p>PDEi14a . Como se relacionou com a escultora Maria Helena Matos, directora do Núcleo de Arte e Arquitectura e depois Núcleo de Design Industrial do INII (no caso de já fazer parte do INII nesse período)?</p> <p>PDEi14b . Como se relacionou com o 2º director, Torres Campos (no caso de já fazer parte do INII nesse período)? Quais as alterações no programa da Instituição?</p> <p>PDEi15 . Participou na organização da Quinzena de Estética Industrial? Quem participou? Como eram estabelecidos os convites aos Industriais, aos designers e outros profissionais?</p> <p>PDEi16 . Participou na organização da Quinzena de Estética Industrial? Quem participou? Como eram estabelecidos os convites aos Industriais, aos designers e outros profissionais?</p> <p>PDEi17 . O INII tentou reproduzir e explicar junto dos empresários algumas das ideias expressas nos seminários da Quinzena?</p> <p>PDEi18 . Que efeito teve a Quinzena de Estética Industrial junto dos Industriais?</p> <p>PDEi19 . A ideia da Quinzena de Estética Industrial foi continuada? E porquê?</p> <p>PDEi20 . Estando no INII ouviu falar, primeiro, em Estética Industrial e, anos depois, em Design Industrial. Na sua opinião a que se deve esta indefinição? Não será mais que uma questão semântica?</p> <p>PDEi21 . Quais eram os objectivos das Exposições de 71 e 73?</p> <p>PDEi22 . Qual foi a receptividade dos designers participantes?</p> <p>PDEi23 . E o entusiasmo estendeu-se aos Industriais?</p>

PERGUNTAS CENTRAIS DE INVESTIGAÇÃO (PCI)	PERGUNTAS TEÓRICAS (PT)	TÓPICOS DE ENTREVISTA (TE)	PERGUNTAS DINÂMICAS DE ENTREVISTA (PDE): CASO "PROFISSIONAIS"	PERGUNTAS DINÂMICAS DE ENTREVISTA (PDE): CASO "INII"
		português?		<p>PDE24 . Porque a certa altura (depois de 1969) o INII opta por acções mais mediáticas em detrimento de acções mais consequentes junto dos Industriais?</p> <p>PDE25 . O que terá contribuído para isso?</p> <p>PDE26 . Houve alguma relação do INII com as escolas de design (o IADE é criado em 1969)? E porquê?</p> <p>PDE27 . E com outras instituições, como por exemplo o Fundo de Fomento e Exportação? Em que consistia a parceria?</p> <p>PDE28 . O Núcleo de Design Industrial tinha particularidades de funcionamento que o "separavam" da restante actividade do INII. Em que consistia essa particularidade?</p>
		<p>TE8 . O INII foi sobretudo um local de gestão de quadros técnicos, a maioria afectos à ala liberal, que mantinham ligações de grande proximidade ao poder. Com a derrocada do regime muitos deles apareceram ligados ao aparelho de Estado. Eram os que estavam melhor preparados. Neste período alguns designers que estavam a estudar em Inglaterra regressam e tentam impor a sua experiência externa. Com a queda do regime fascista há ou não continuidade no campo do design apesar de haver uma ruptura grande na sociedade portuguesa?</p>		<p>PDE29 . Em matéria de institucionalização do design acha que se cumpriram os objectivos definidos em 1959 pelo Eng. Magalhães Ramalho?</p> <p>PDE30 . Quando começam a perceber que os objectivos do INII no que diz respeito ao design jamais seriam cumpridos?</p> <p>PDE31 . O que terá contribuído para isso?</p> <p>PDE32 . No plano da actividade industrial, qual o estado do país em 1974?</p> <p>PDE33 . Havia progressos em relação a 1959? Havia incorporação de design na indústria? Quais os casos mais significativos?</p>
		<p>TE9 . Em 1974 que consciência havia da actividade do designer? Era uma actividade reconhecida e identificada como sendo fundamental para a modernização do país?</p>	<p>PDEp34 . O que significava ser designer?</p> <p>PDEp35 . Qual a responsabilidade social do designer?</p>	<p>PDEix . O INII não foi logo extinto em 1974. O que se fez ainda no âmbito do design?</p> <p>PDEix . Houve colaborações de Gui Bonsiepe com o Estado Português no período a seguir à revolução. Em que se traduziram essas ligações?</p> <p>PDEix . A transferência para o Instituto Português da Qualidade traduziu-se em algo de frutuoso para o design?</p>

