

2023

ALEXANDRE
MELO DA CUNHA

**DESIGN DE MOBILIÁRIO MODERNO
PORTUGUÊS: CRIAÇÕES E CONTRIBUTOS
DO *ATELIER* DE FRANCISCO DA
CONCEIÇÃO SILVA (1951-1974)**

Dissertação apresentada ao IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design de Produto e do Espaço, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes, Professora Associada do IADE – Universidade Europeia.

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o novo acordo ortográfico por decisão do autor. A formatação global do documento segue o modelo estabelecido pelo *Chicago Manual of Style 17th Edition* da Universidade de Chicago (2017).

À minha mãe,

Ao meu avô,

À minha avó,

Dedico este trabalho à memória do meu país,

Agradecimentos

Gostaria de começar por dedicar um agradecimento especial à Professora Doutora Maria Helena Souto, que me orientou ao longo deste estudo. Por ter observado num simples aluno uma prospecção de futuro, e daí me ter estendido a mão. Por me ter colocado este desafio e, de igual forma, por nunca ter deixado de acreditar que o conseguiria superar. Levar a cabo e concluir esta dissertação representa uma conquista interna que guardarei para sempre e tal seria impossível sem o seu contínuo e paciente apoio, sabendo-me transmitir vários ensinamentos sempre com o maior profissionalismo, rigor científico e uma disponibilidade amiga excepcional.

Agradecer a João Pedro Conceição Silva, filho do arquitecto Francisco da Conceição Silva, a amabilidade de me ter recebido numa conversa informal de fim de tarde, a qual foi inteiramente dedicada a contemplar fotografias antigas e trocar ideias sobre o mobiliário produzido pelo *atelier* do pai. Através da recolha do seu testemunho, foi possível obter informações relevantes e interessantíssimas sobre vários aspectos da vida do pai, contribuindo não só para este estudo, mas sobretudo para uma clarificação mais abrangente daquela que foi a obra realizada pelo arquitecto Francisco da Conceição Silva em Portugal.

Agradecer também a Miguel Afonso Dias, filho de Eduardo Afonso Dias, designer que colaborou com o arquitecto Conceição Silva no grande *atelier*. Pela fantástica e alegre disponibilidade que demonstrou ao me receber por videochamada, numa conversa onde se clarificaram diversas noções, quer da participação do pai no grande *atelier*, quer de aspectos mais idiossincráticos da obra do próprio Eduardo Afonso Dias, provando-se um contributo fundamental na elaboração deste estudo.

Agradecer à minha amiga Lara Reis, pelo apoio incondicional e o conhecimento académico que partilhou comigo. A sua experiência provou-se valiosa e serviu de inspiração ao longo do desenvolvimento deste estudo.

Agradecer ainda ao meu caro amigo Diogo Mendonça, companheiro de curso e de diálogo filosófico. As nossas conversas (nas quais aprendi muito!) coloriram os nossos dias de aulas e, para além do estímulo intelectual, permitiram-me indagar e reflectir sobre qual seria o nosso papel enquanto designers – e também seres humanos – na actualidade.

Palavras-chave

Design de Mobiliário; *atelier* Conceição Silva; Produto e Espaço; Modernismo(s); História do Design em Portugal.

Resumo

Esta dissertação tem como objectivo identificar, mapear e analisar as criações de design de mobiliário moderno produzidas pelo *atelier* de Francisco da Conceição Silva no período compreendido entre os anos 1951-1974, clarificando quais foram os contributos que advieram dessas criações para o processo de afirmação do Design em Portugal.

Francisco da Conceição Silva foi um dos arquitectos portugueses mais relevantes da segunda metade do século XX. Para além de ter integrado uma geração de arquitectos que promoveu uma arquitectura verdadeiramente moderna, integrou e desenvolveu, no seio da sua actividade projectual, as metodologias e práticas do design, antevendo a importância desta disciplina, antes da mesma ter sido institucionalizada em território português.

Através de uma contextualização histórica que, ao abordar o panorama político-económico da sociedade portuguesa no pós-II Guerra, atravessa aspectos fundamentais da vida pessoal do arquitecto (tais como o seu período formativo e afinidades electivas) e, sobretudo, da sua vida profissional (os projectos de renovação das lojas lisboetas, principais exposições, principais projectos turísticos e de urbanismo), pretende-se elaborar um registo compreensivo das criações de mobiliário moderno que contam com a assinatura de Conceição Silva, assim como a dos seus colaboradores e do seu *atelier*, clarificando quais foram os contributos que esta acção legou ao processo de afirmação do Design em Portugal.

Keywords

Furniture Design; *atelier* Conceição Silva;
Product and Space; Modernism; Design History in Portugal.

Abstract

This dissertation aims to identify and map (between the years 1951-1974) the design artefacts produced by Conceição Silva's *atelier* regarding modern furniture design. Its main goal is to clarify how such creations contributed to solidifying the affirmation process of Design as a formal discipline and profession in Portugal.

Francisco da Conceição Silva was one of the most relevant Portuguese architects of the second half of the 20th century. In addition to having pertained to a generation of architects that truly promoted modern architecture, he integrated and developed design methodologies and practices within his project activities, thereby foreseeing the importance of said discipline, even prior to it being institutionalized in portuguese territory.

By historically contextualizing (bearing in mind the political and economic panorama which characterized the portuguese society post-World War II) fundamental aspects of the architect's personal life (such as his educational period and elective complicities) and, above all, his professional experience (renovation projects for the Lisbon stores, main exhibitions, as well as touristic and urbanistic projects), this research study aims to devise a comprehensive record of the modern furniture designs that were assigned (branded) by Conceição Silva (as well as those of his collaborators that worked in his *atelier*), in order to clarify how these creations contributed to affirmation process of Design, as an institutionalized discipline and practice, in Portugal.

Índice

Dedicatória	I
Agradecimentos	III
Resumo.....	IV
Índice de figuras.....	VIII
Glossário de siglas e acrónimos	XV

Introdução17

1. Pertinência do tema e motivação para a elaboração do estudo	18
2. Estado da Arte	23
3. Definição do Objecto e Hipótese de Investigação	29
3.1. Definição do Objecto.....	29
3.2. Hipótese de Investigação.....	31
3.3. Conceitos	32
3.4. Questões de Investigação	36
4. Metodologia	37
5. Estrutura e Desenho de Investigação	39

Capítulo I – Contexto Político e Económico, Portugal no Pós-II Guerra.....41

Contexto político-económico na segunda metade do século XX.....	42
<i>European Recovery Program</i> – O Plano Marshall.....	43
Planos de Fomento Nacionais	48

Capítulo II – A Cultura Projectual, da Arquitectura ao Design (do Edifício ao Objecto).....57

O Movimento Moderno.....	59
A Síntese das Artes	63
Francisco da Conceição Silva (1922-1982) – Formação	67
Curso de Arquitectura na Escola de Belas-Artes de Lisboa.....	75
Afinidades electivas – Frederico George	78
Sociedade Nacional de Belas-Artes	85
Curso de Formação Artística.....	92

Capítulo III – Design de Mobiliário 1: anos 1950-60.....103

As exposições na Casa Jalco (1951, 1952)	107
Loja Rampa (1955).....	117
O Pavilhão de Portugal na 38.ª Feira Internacional de Lausanne (1957).....	130
Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus (1958)	137

Capítulo IV – Design de Mobiliário 2: anos 1960147

Colaboração com o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial do INII	148
Turismo moderno – um breve contexto histórico	156
Arquitectura e Turismo: síntese do contexto português.....	159
‘Mediterraneização do Moderno’ – Influências.....	162
Hotel do Mar: 1.ª Fase (1960-63).....	166
Hotel do Mar: 2.ª Fase (1965-67).....	187
Hotel da Balaia (1968)	191

Capítulo V – Design de Mobiliário 3: anos 1970.....	221
O grande <i>atelier</i> e o sector de equipamento	222
Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia (1970-1974)	238
Capítulo VI – Identificação, Mapeamento e Análise de Mobiliário.....	261
Recolha da Amostra	262
Identificação e Mapeamento	264
Contextos de Análise.....	266
Análise Global – apreciação quantitativa.....	272
Análise Global – apreciação qualitativa.....	278
Capítulo VII – Considerações finais	285
Bibliografia.....	297
Apêndice I –	
Levantamento e Identificação de Mobiliário	
da autoria de Francisco da Conceição Silva	
e do <i>Atelier</i> Conceição Silva (1951-1974).	307
Apêndice II –	
Mapeamento de Mobiliário	
da autoria de Francisco da Conceição Silva,	
Colaboradores e do <i>Atelier</i> Conceição Silva (1951-1974).	421
Apêndice III – Entrevistas exploratórias.....	424

Índice de figuras

Fig. 1 Desenho de investigação do presente estudo.....	39
Fig. 2 Estudo a carvão p/ retrato de Francisco da Conceição Silva; autoria de Frederico George, 1952. Daciano da Costa e Maria Helena Souto, <i>Frederico George: Ver pelo Desenho</i> (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 71.	80
Fig. 3 Pintura a óleo, retrato de Francisco da Conceição Silva; autoria de Frederico George (sem data). Daciano da Costa e Maria Helena Souto, <i>Frederico George: Ver pelo Desenho</i> (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 73.	80
Fig. 4 Na imagem vemos a fachada da livraria do <i>Diário de Notícias</i> antes da remodelação efectuada por Francisco da Conceição Silva e José Bastos. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2018/09/sucursal-do-diario-de-noticias.html	108
Fig. 5 Projecto de alteração da fachada da livraria do <i>Diário de Notícias</i> ; Francisco da Conceição Silva e José Bastos, Largo do Chiado, Lisboa, 1950-51. © Arquivo Fotográfico da CML, João Hermes Goulart, ca.1970-75.	108
Fig. 6 Pormenor da fachada da livraria do <i>Diário de Notícias</i> , com uma das <i>fenêtres longueur</i> . https://conceicao-silva.blogspot.com/	109
Fig. 7 Fotografia da Exposição de Decoração Moderna na Casa Jalco, 1951. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994” in <i>História da Arte Portuguesa</i> , vol. III (Círculo de Leitores, 1995), 485.	110
Fig. 8 Capa do catálogo da exposição de arte surrealista (Casa Jalco, Lisboa, 1952). Fotografia da capa: <i>Intimidade dos Armazéns do Chiado</i> (1949-52), pelo fotógrafo Fernando Lemos, que também participou na referida exposição. https://fasciniodafotografia.com/2017/01/05/azevedo-lemos-vespeira-3-exposicoes-casa-jalco-1952/	115
Fig. 10 Planta de projecto, loja Dior, 1954. https://conceicao-silva.blogspot.com/	116
Fig. 9 Fotografia interior da loja Dior, 1954. https://conceicao-silva.blogspot.com/	116
Fig. 11 Esboços/estudos iniciais para o projecto de remodelação da loja Rampa, ca. 1954-55. https://conceicao-silva.blogspot.com/	117
Fig. 12 Loja Rampa, fotografia da fachada; Lisboa, 1955. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	117
Fig. 13 Pormenor da rampa que percorre os vários pisos da loja; loja Rampa, Lisboa, 1955. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	120
Fig. 14 Fotografia interior da loja Rampa; Lisboa, 1955. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	121
Fig. 15 Fotografia da entrada, onde é possível observar o trabalho cerâmico de Querubim Lapa integrado no portal de entrada; loja Rampa, Lisboa, 1955. © <i>Atrium</i> , n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.	122
Fig. 16 Fotografia interior com várias estantes e mostruários; loja Rampa, Lisboa, 1955. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	123
Fig. 17 Secção ‘rústica’ da loja Rampa. Observe-se a utilização do calhaus serrado na parede e a aplicação de madeira serrada e polida no pavimento. © <i>Atrium</i> , n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.	125
Fig. 18 Planta da loja e vista de corte do projecto do café Tofa; Rua do Ouro, 1963. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	128
Fig. 19 Mapa parcial da sub-região da Grande Lisboa, destacando a localização de alguns dos principais projectos de remodelação de interiores de lojas lisboetas (décadas de 50 a 60).....	129

Observação: existem lojas em outros lugares da capital mas, até ao momento, ainda não foi possível aferir a sua localização exacta.....	129
Fig. 20 Cartaz representativo da participação portuguesa no <i>Comptoir Suisse</i> (1957); autoria de Manuel Rodrigues, 1957. http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2012/01/paineis-do-pavilhao-de-portugal.html	131
Fig. 21 Planta do Pavilhão de Portugal na <i>Comptoir Suisse</i> ; Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23	132
Fig. 22 Vista geral da área expositiva do Pavilhão de Portugal; <i>Comptoir Suisse</i> , Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23	133
Fig. 23 Vista de uma porção do itinerário percorrido no Pavilhão de Portugal; <i>Comptoir Suisse</i> , Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23	134
Fig. 24 Secção dedicada aos produtos provenientes das colónias ultramarinas; Pavilhão de Portugal, <i>Comptoir Suisse</i> , Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23.....	135
Fig. 25 Tapeçaria de Almada Negreiros, com aproximadamente trinta metros de comprimento; Pavilhão de Portugal, <i>Comptoir Suisse</i> , Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23.....	135
Fig. 26 Painéis cerâmicos de Querubim Lapa; Pavilhão de Portugal, <i>Comptoir Suisse</i> , Lausanne, 1957. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.....	136
Fig. 27 Cartaz da exposição (1958). © Arquivo História das Exposições de Arte Gulbenkian da Fundação Calouste Gulbenkian.	137
Fig. 28 (da esquerda para a direita) placa indicativa da exposição (Lisboa, 1958); claustro do Mosteiro da Madre de Deus (Lisboa, 1958). © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian	138
Fig. 29 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	140
Fig. 30 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	141
Fig. 31 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	142
Fig. 32 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.	143
Fig. 33 Hotel do Mar, após inauguração da 1.ª fase de construção; Sesimbra, 1963. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	167
Fig. 34 Hotel do Mar, após inauguração da 1.ª fase de construção; Sesimbra, 1963. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	168
Fig. 35 Vista aérea do Hotel do Mar e arredores; Sesimbra, ca. 2013. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	170
Fig. 36 Vista do alçado norte e de corte; projecto do Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1960-1963. © <i>Arquitectura</i> , n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27.	172
Fig. 37 Planta do 9.º piso – corpo principal do hotel dividido em duas secções; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1960-63. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	173
Fig. 38 Vista das ‘células mediterrâneas’ – zona dos quartos; Hotel do Mar, 1.ª fase de construção, Sesimbra, 1963-1965. © <i>Binário</i> , n.º 66, Março de 1964, 155-162.	174
Fig. 40 Zona do bar; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	175

Fig. 39 Interior de um quarto; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	175
Fig. 41 Sala de convívio; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	177
Fig. 42 Fotografia das escadas espiraladas no interior; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. © <i>Arquitectura</i> , n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27.	178
Fig. 43 Algum mobiliário presente nas zonas dos quartos; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. © <i>Binário</i> , n.º 66, Março de 1964, 155-162.	178
Fig. 44 Fotografia da varanda exterior antes de ter sido convertida em restaurante. Todo o equipamento foi desenhado pelo atelier Conceição Silva; Hotel do Mar, 1.ª fase de construção, Sesimbra, ca. 1963. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	179
Fig. 46 Pormenores dos interiores do hotel; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	180
Fig. 45 Pormenor do candeeiro, fotografia interior; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	180
Fig. 47 Entrada e recepção do hotel; Hotel do Mar, 1.ª fase de construção, Sesimbra, ca. 1963. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	181
Fig. 48 Cadeira integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão	182
Fig. 49 Cadeiras integradas no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão	182
Fig. 51 Mesa integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão	183
Fig. 50 Cadeira integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão	183
Fig. 52 Zona de passagem com bancada, cadeiras e outros artefactos utilitários; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 2013. © Cerâmica Modernista em Portugal, http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html	184
Fig. 53 Mesa integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão	184
Fig. 55 Candeeiro exterior, modelo <i>APE-I</i> ; Hotel do Mar, Sesimbra. © <i>Binário</i> , n.º 66, Março de 1964, 155-162.	185
Fig. 54 Candeeiro exterior, modelo similar ao <i>APE-I</i> ; Hotel do Mar, Sesimbra. © <i>Binário</i> , n.º 66, Março de 1964, 155-162.	185
Fig. 57 Cinzeiro com o logótipo do Hotel do Mar; Hotel do Mar, Sesimbra, 2013. © Cerâmica Modernista em Portugal, http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html	186
Fig. 56 Logótipo do Hotel do Mar, autoria de Manuel Rodrigues; Hotel do Mar, Sesimbra, 2013. © Cerâmica Modernista em Portugal, http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html	186
Fig. 58 Pormenor do puxador, cerâmica da autoria de Querubim Lapa; Hotel do Mar, Sesimbra. © <i>Binário</i> , n.º 66, Março de 1964, 155-162.	187
Fig. 59 Placa cerâmica da autoria de Querubim Lapa; Hotel do Mar, Sesimbra, 1963. © Cerâmica Modernista em Portugal, http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html	187
Fig. 60 Planta da unidade hoteleira, 2.ª fase de construção (1965-67). © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	189

Fig. 61 Vista aérea do hotel, colocando em evidência a ampliação levada a cabo durante a 2. ^a fase de construção; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 2013. https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html	190
Fig. 62 Esboços e conceitos (exteriores); Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	194
Fig. 63 Esboços e conceitos (interiores); Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	194
Fig. 64 Urbanização da Balaia, planta do conjunto assinada por Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	196
Fig. 65 Planta de decoração; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	197
Fig. 66 Planta de mobiliário; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	197
Fig. 67 Vista aérea do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	198
Fig. 68 Pormenor da fachada do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.....	198
Fig. 69 Zona da entrada do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	199
Fig. 70 Fotografias exteriores do Hotel da Balaia. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	200
Fig. 71 <i>Hall</i> de entrada/recepção; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	201
Fig. 72 Pormenor dos interiores; relação do espaço com a luz; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	202
Fig. 73 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	203
Fig. 74 Pormenor das escadas; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva</i> , Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).....	204
Fig. 75 Pormenor das escadas; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva</i> , Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).....	204
Fig. 76 Zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva</i> , Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).	204
Fig. 77 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1968. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	205
Fig. 78 Decoração e mobiliário dos quartos; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1968. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	206
Fig. 79 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva</i> , <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987);	206
Fig. 80 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva</i> , <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).	207

Fig. 81 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	207
Fig. 82 Decoração e equipamento, pormenores do sofá 1, do maple de parede e das mesas; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	208
Fig. 83 Decoração e mobiliário dos quartos; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).....	209
Fig. 84 Decoração e equipamento, pormenor do pé do maple 3; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).....	210
Fig. 85 Decoração e equipamento, pormenor do cinzeiro de pé; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).....	210
Fig. 86 Decoração e equipamento, pormenor do aparador 4; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).....	211
Fig. 87 Decoração e equipamento, pormenor da mesa V; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).....	211
Fig. 88 Decoração e mobiliário dos quartos; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	212
Fig. 89 Decoração e equipamento, pormenor do suporte para balde de gelo; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	213
Fig. 90 Decoração e equipamento, pormenor do banco do bar; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).....	213
Fig. 91 Decoração e equipamento, pormenor do candeeiro de mesas (salas); Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	214
Fig. 92 (da esquerda para a direita) Candeeiro exterior, modelo <i>CANE-3</i> ; candeeiro interior, modelo <i>CANM 1</i> , Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).....	215
Fig. 93 Candeeiro exterior, modelo <i>CANE-2</i> ; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).....	215
Fig. 94 Zona de refeições/restaurante; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	216
Fig. 95 Enquadramento paisagístico do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © <i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.	218
Fig. 96 Planta da implantação do equipamento na loja de discos Valentim de Carvalho (provavelmente Coimbra, ca. 1971-73). © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	233
Fig. 97 Listagem do equipamento a integrar no projecto; loja de discos Valentim de Carvalho (provavelmente Coimbra, 1971-73). © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).....	233
Fig. 98 Vista aérea da área referente ao Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia; possível maquete desenvolvida pelo <i>atelier</i> Conceição Silva. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	239
Fig. 99 Fase de construção do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia; Tróia, 1973. © <i>Binário</i> , n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250.	246
Fig. 100 Vista aérea do Conjunto da Galé; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1973. © <i>Binário</i> , n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250.	247
Fig. 101 Moradias Hotel Club Tróia, planta de implantação; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1974. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	248

Fig. 102 Moradias Hotel Club Tróia, planta das moradias; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1974. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	249
Fig. 103 (da esquerda para a direita) zona exterior do restaurante; vista sobre as piscinas; Conjunto da Galé, Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1973. © <i>Binário</i> , n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250.....	250
Fig. 104 Restaurante Troiamar, planta do 1.º piso; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1970. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	250
Fig. 105 Restaurante Troiamar, alçados; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, ca. 1970. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	251
Fig. 106 Restaurante Troiamar, arranjos do jardim; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, ca. 1971. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	252
Fig. 107 Restaurante Troiamar, pátio, planta de árvores e herbáceas; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1974. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).	252
Fig. 108 (da esquerda para a direita) restaurantes Bico das Lulas; restaurante Troiamar; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, ca. 1973-74. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	253
Fig. 109 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	254
Fig. 110 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	255
Fig. 111 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	256
Fig. 112 Bandas de Apartamentos, projecto de interiores e equipamento. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	257
Fig. 113 Bandas de Apartamentos, projecto de interiores e equipamento. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	258
Fig. 114 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.....	259
Fig. 115 Entrada da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha...267	
Fig. 116 Janela do ‘Quarto da Amália’, com o detalhe (vista exterior) do espelho incorporado na janela; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.	268
Fig. 117 Detalhe da chaminé; a subtração nos volumes (que reforça a gramática visual rectilínea) alinha-se conceptualmente com a concepção moderna da obra; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.	268
Fig. 118 Posicionamento intencional do pilar junto à parede, colocando-o ao mesmo nível da fachada. Reforça, através do espaço negativo resultante (entre a parede e o pilar), a continuidade da gramática rectilínea através do aparente vazamento no volume.	269
Fig. 119 Pormenor do compartimento presente na casa-de-banho; desenhado para guardar produtos de higiene/beleza; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.	270
Fig. 120 Pormenor do toucador, que incorpora um compartimento interno com espelho; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.....	270
Fig. 121 Detalhe de armário com gavetas, embutido na estrutura do quarto; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.	270

Glossário de siglas e acrónimos

AC – Arquitectura e Construção

ARP – Agência de Realizações Publicitárias

CEJAD – Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos

CFA – Curso de Formação Artística

EADAA – Escola de Artes Decorativas António Arroio

EBAL – Escola de Belas-Artes de Lisboa

EFTA – *European Free Trade Association*

EGAP – Exposição Geral de Artes Plásticas

ERP – *European Recovery Program*

ESBAL – Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

EUA – Estados Unidos da América

FA-UL – Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FEIS – Fábrica-Escola Irmãos Stephen

FFE – Fundo de Fomento e Exportação

FIL – Feira Internacional de Lisboa

GATT – *General Agreement on Tariffs and Trade*

IADE – Instituto de Arte e Decoração

ICAT – Iniciativas Culturais Arte e Técnica

INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial

JUBA – Jardim Universitário de Belas-Artes

MUD – Movimento de Unidade Democrática

NAAI – Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial

NDI – Núcleo de Design Industrial

OECE – Organização Europeia de Cooperação Económica

PREC – Processo de Revolução em Curso

SNA – Sindicato Nacional dos Arquitectos

SHB – Sociedade Hoteleira da Balaia

SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

UEP – União Europeia de Pagamentos



© José Campos

Casa Valadas Fernandes, Ordem dos Arquitectos
– Secção Regional de Lisboa e Vale do Tejo
(Lisboa, 2022).

Introdução

1. Pertinência do tema e motivação para a elaboração do estudo

A presente investigação tem como objectivo identificar, catalogar, mapear e analisar as diversas criações do *atelier* de Francisco da Conceição Silva no âmbito do equipamento – nas suas diferentes fases, do ‘pequeno’ ao ‘grande’ *atelier* –, com enfoque no período compreendido entre 1951-1974, de modo a clarificar quais os contributos que advieram dessas criações para o processo de afirmação do Design em Portugal.

Este estudo pretende expandir o campo de produção científica referente à obra do arquitecto Francisco da Conceição Silva (1922-1982) debruçando-se sobre o legado projectual que o arquitecto desenvolveu em Portugal, mas focando-se principalmente na área do equipamento, com particular destaque no design de mobiliário moderno. Apesar de historicamente ser reconhecido como arquitecto, Conceição Silva *desenhou* mobiliário e agenciou a sua produção dentro da actividade do *atelier*, inclusive dinamizando no país importantes iniciativas envolvendo mobiliário moderno durante a segunda metade do séc. XX em Portugal. A proposição em análise, em bom rigor, pretende acrescentar um salutar novo contexto ao actual estado da arte do arquitecto Francisco da Conceição Silva, contribuindo para esta área de conhecimento.

Foi esta a ulterior motivação que moveu a elaboração deste estudo: a lacuna existente no actual domínio científico que estuda a obra do arquitecto, pois até à data ainda não fora elaborado um devido registo científico que compile e tipifique as criações de mobiliário do *atelier* Conceição Silva. Dado este facto, apresenta-se-nos uma necessária e estimulante hipótese de investigação, tendo plena consciência de que se eventualmente nenhum investigador elaborar um registo similar num futuro próximo, poderá cair em esquecimento uma significativa e relevante porção da nossa memória histórica, que concerne tanto à obra do arquitecto Conceição Silva, como à história do design em Portugal.

Numa nota final, acrescenta-se que, ao longo desta investigação, perspectivou-se sobretudo uma vontade de criar um registo inovador que dinamize positivamente esta fascinante área de estudo, acompanhada por um sentido de missão e entusiasmo que se espera ver partilhado com o leitor nas restantes páginas.

A obra articula-se através de oito capítulos: “Introdução”; “Contexto Político e Económico – Portugal no Pós-II Guerra”; “A Cultura Projectual, da Arquitectura ao Design, do Edifício ao Objecto”; “Design de Mobiliário 1: anos 1950”; “Design de Mobiliário 2: anos 1960”; “Design de Mobiliário 3: anos 1970”; “Identificação, Mapeamento e Análise de Mobiliário” e “Considerações Finais”.

Na “Introdução”, procura-se introduzir o presente estudo e o seu respectivo tema, a sua pertinência no panorama científico actual e a motivação que levou à sua elaboração. Após uma síntese que apresenta os vários capítulos que constituem este estudo, elabora-se uma referenciação do estado da arte de maior relevância, nomeadamente dentro da literatura que permitiu um entendimento mais aprofundado do tema. Posteriormente, elabora-se uma definição do objecto de estudo, considera-se a hipótese de investigação, delimitam-se os principais conceitos abordados, definem-se questões de investigação, e conclui-se com um descritivo da metodologia de investigação utilizada que, adicionalmente, é esquematizada em desenho com a finalidade de facilitar a sua compreensão.

Em “Contexto Político e Económico – Portugal no Pós-II Guerra”, proporciona-se uma súmula contextual histórica de Portugal no período do pós-II Guerra, focando as alterações decorrentes de âmbito político-económico. Aborda-se a participação de alguns países da Europa Ocidental no Plano Marshall (*European Recovery Program*), um programa de apoio económico concedido pelos Estados Unidos da América (EUA) que visou apoiar os países europeus na respectiva reconstrução e recuperação económica. Portugal, de sua justiça, sempre procurou evitar a concessão aos créditos americanos, acabando, em 1948, por ceder a posição

e participar no programa de apoio devido ao agravamento da conjuntura económica do país; esta decisão viria a inscrever nas décadas seguintes profundas alterações estruturais na economia portuguesa. Um reflexo deste facto, foi o da implementação dos Planos de Fomento Nacionais, também aqui abordados nos seus princípios nodulares, Planos que progressivamente se foram coadunando com a estratégia de desenvolvimento industrial do país, a qual configurou o pano de fundo essencial para a afirmação do design em Portugal.

O capítulo “A Cultura Projectual, da Arquitectura ao Design, do Edifício ao Objecto”, pretende elaborar um quadro conceptual que explique as origens da filosofia projectual do arquitecto Conceição Silva, que por sua vez se modelou em torno de dois conceitos elementares: em primeiro lugar, destacamos o Modernismo, aludindo ao Movimento Moderno na sua acepção arquitectónica, que veio renovar o contexto projectual da Arquitectura nas suas diferentes dimensões; de particular relevância para este estudo, sobretudo pela proposta de integrar o design de equipamento no âmbito global do projecto. Em segundo lugar, a idealização prática do *gesamtkunstwerk*, a síntese das artes ou, projecto de arte total, uma filosofia de concepção unitária dos espaços que pautou todo o percurso profissional de Conceição Silva. Uma vez abordados os princípios axiológicos, motores da obra do arquitecto, abordam-se alguns dos aspectos diacrónicos mais relevantes da sua vida pessoal, desde o período formativo, o percurso pela Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL), as importantes cumplicidades electivas – sendo uma delas a relação com o pintor e arquitecto Frederico George (1915-1994) –, a passagem pela Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) onde, como seu Presidente (1963-1970), dinamizou esforços no sentido de construir percursos formativos pensados especificamente para a emergente área do design, tao como foi o caso da criação do Curso de Formação Artística (CFA) em 1965, pois na altura o ensino do design ainda não havia sido instituído em Portugal.

Havendo elaborado uma visão global e sintética de suas ideias motoras e do seu percurso de vida, prossegue-se à devida análise de uma primeira fase de suas principais obras. “Design de Mobiliário 1: anos 1950” observa o percurso que colocou o arquitecto Conceição Silva na esfera da percepção e notoriedade pública; desde o período em que iniciou actividade pela via liberal, em que o arquitecto desenhava o mobiliário que ia imaginando,¹ passando pela relação decisiva com João Alcobia, proprietário da Casa Jalco, e pelas oportunidades que logrou conquistar através da sua visão profissional, até alcançar uma reconhecida qualidade profissional, anunciada a partir de meados da década pelas crescentes encomendas de renovação de lojas lisboetas. Segundo o próprio Conceição Silva, estes projectos de renovação de lojas delimitaram uma importante e definidora primeira fase na sua carreira profissional.²

O capítulo “Design de Mobiliário 2: anos 1960” aborda um período expansivo na carreira do arquitecto, um período que decorreu paralelamente à aplicação do II Plano de Fomento (1959-1964), que privilegiou o desenvolvimento industrial na sua relação com outros sectores. E então, talvez numa espécie de ‘concertação industrial’, Conceição Silva foi desafiado pelo arquitecto António Teixeira Guerra (1929-2012), na altura (1960), o Director do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (NAAI) do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), a visitar a Fábrica-Escola Irmãos Stephens (FEIS) na Marinha Grande, a fim de averiguar execuções que satisfizessem uma maior racionalidade de produção.³ Algumas das experiências conduzidas na fábrica-escola terão, possivelmente, integrado o seu grande projecto hoteleiro do início da década de 60 – o Hotel do Mar (Sesimbra, 1960-1963; 1965-

1. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva” in *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 42–47.

2. Ibid.

3. Maria Helena Souto e Bárbara Coutinho, *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, Câmara Municipal de Lisboa/MUDE – Museu do Design e da Moda, Colecção Francisco Capelo (Lisboa, 2017), 20.

1967)⁴. O projecto do Hotel do Mar foi uma encomenda que surgiu por parte de João Alcobia, numa altura em que o país tinha delineado um contexto político-económico favorável ao sector do turismo. O hotel, enquanto concepção moderna de arquitectura, viu-se em fusão com o imaginário do atlântico, tendo sido conceptualmente aprofundado dentro desta visão, destacando-se projectualmente através de um marco que se tornou característico nos projectos Conceição Silva – a síntese em arte total. É no que respeita à categoria do equipamento, mais concretamente, do design de mobiliário, que se tipificam os modelos identificados no projecto. Este processo repercute-se no projecto do Hotel da Balaia (Albufeira, 1968) onde, numa clara fase de maturidade profissional, Conceição Silva demonstrou possuir a capacidade logística necessária para liderar um *atelier* diversificado, com capacidade de empregar e gerir vários profissionais multidisciplinares. O projecto do Hotel da Balaia configurou-se, por vicissitude da sua localização geográfica, dentro de um molde mediterrânico-moderno, retirando inspiração das lições apreendidas no projecto do Hotel do Mar, embora na Balaia tivessem sido acrescentadas referências neo-brutalistas; o desenho dos interiores, elevaram a fasquia das aplicações arquitectónicas em arte total.

O capítulo “Design de Mobiliário 3: anos 1970” debruça-se sobre o Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia (Tróia, 1970-74), produzido para a Torralta, projecto que já se encontrava em execução aquando da solicitação inicial ao grande *atelier*. Conceição Silva e seus colaboradores desenvolveram um projecto de urbanização para a Ponta do Adoxe através de um esforço de concertação entre os vários sectores do *atelier*; destacou-se o sector de design de equipamento, liderado pelo designer Eduardo Afonso Dias (1938-2022). Mais uma vez, procedeu-se ao levantamento das peças e à devida tipificação, tal

4. Ao longo desta dissertação, optou-se por referenciar a data das obras arquitectónicas preferencialmente pela data de inauguração da obra, omitindo a data referente ao início de projecto e/ou construção. As únicas excepções a esta regra, são os projectos do Hotel do Mar (de modo a referenciar as duas fases de construção) e o Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia que, como não foi concluído, identifica-se unicamente pela data de projecto e construção.

como no capítulo anterior. Com o intuito de consolidar o material estudado, aborda-se posteriormente as duas Exposições de Design Português (1971, 1973), eventos de extrema relevância para o presente estudo, tanto na óptica de contextualizar o processo de afirmação do design em Portugal, como pelas referências obtidas através dos catálogos das respectivas exposições, que permitiram o acesso a uma porção do espólio de design português a um nível de detalhe sem precedentes.

No capítulo “Identificação, Mapeamento e Análise de Mobiliário” registam-se os esforços alocados à recolha de uma amostra de mobiliário, através de um processo de identificação – suportado por fichas-técnicas concebidas para cada projecto –, um processo de mapeamento de mobiliário e uma análise que pretende sintetizar observações quantitativas e qualitativas sobre a totalidade da amostra recolhida.

Em “Considerações Finais”, tendo por base o estudo até então desenvolvido, pretende-se elaborar um conjunto de reflexões conclusivas que clarifiquem as contribuições proporcionadas pelas criações de design de mobiliário moderno da autoria do *atelier* Conceição Silva para a afirmação do design em Portugal, bem como abrir caminhos para investigações futuras.

2. Estado da Arte

Durante a condução desta investigação foram reunidas obras de referência sobre a vida e obra do arquitecto Francisco da Conceição Silva. Tendo-se servido do corpo de conhecimento já produzido nas respectivas áreas, o presente estudo pretende contribuir para um entendimento mais completo da obra do arquitecto, ao analisar as criações que o seu *atelier* produziu no âmbito do design de mobiliário moderno e quais os contributos que daí advieram para a afirmação do design em Portugal. Para este fim, torna-se essencial informar a natureza contextual dos projectos nos quais o mobiliário foi inserido e, de igual forma, numa escala

maior, torna-se imprescindível prestarmos-nos a uma contextualização histórica que melhor esclareça o enquadramento geral da actuação de Conceição Silva. Neste sentido, foi também importante derivar um entendimento informado e consubstanciado sobre a história do design em Portugal e como esta se coaduna no panorama político-económico do país ao longo da segunda metade do séc. XX, e como se interliga com a própria biografia de Francisco da Conceição Silva.

Numa continuada procura por literatura capaz de reunir uma síntese sistémica da vida e obra do arquitecto Francisco da Conceição Silva, destacamos uma obra que informou amplamente este trabalho: o estudo académico conduzido por Inês Leite (1968-) em *Francisco da Conceição Silva: Para uma compreensão da obra e do grande atelier/empresa – 1946/1975* (2007), desenvolvido na qualidade de dissertação de Mestrado em História da Arte (FCSH – Universidade Nova de Lisboa). Esta obra apresenta-se continuamente referenciada ao longo de toda a investigação. Inês Leite conduziu um extenso e aprofundado estudo no que concerne à evolução e organização do *atelier* do arquitecto, abordando os primórdios do ‘pequeno’ *atelier*, até à formação e consolidação do ‘grande’ *atelier*, incluindo a ida de Conceição Silva para o Brasil, um ano a seguir à Revolução de 1974. A sua dissertação materializou-se numa abordagem diacrónica que permite, entre vários aspectos, revelar os momentos significativos de evolução do espaço profissional do arquitecto Conceição Silva – o *atelier*. Para além deste aspecto, Inês Leite conduziu um levantamento e produziu uma análise da obra do arquitecto e do *atelier* Conceição Silva – estando aqui reunidas todas as obras da responsabilidade de Conceição Silva, incluindo a actividade individual, as co-autorias, e o espólio projectual assinado pelo *atelier*, que ao longo do tempo sofreu várias transformações. Dado o facto das obras produzidas pelo arquitecto serem numerosas, o estudo incidiu sobretudo sobre a habitação unifamiliar, os espaços comerciais e expositivos e o turismo, relevando as principais

influências do arquitecto, assim como as que mais contribuíram para o desenvolvimento da arquitectura em Portugal. Para além dos temas mencionados, Inês Leite introduziu ainda um importante registo biográfico do arquitecto que nos revelou detalhes importantes, tanto da sua infância como do período formativo na Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL).

O catálogo antológico da obra do arquitecto *Francisco Conceição Silva, Arquitecto*, desenvolvido em 1987, por iniciativa da SNBA, instituição a que o arquitecto presidiu durante sete anos (1963-1970), foi outra referência bibliográfica importante para a elaboração deste estudo. O catálogo reúne múltiplos projectos do arquitecto, contextualizados através dos textos do professor e arquitecto Michel Toussaint Pereira (1946-). A obra reúne de forma diacrónica um registo biográfico do arquitecto, um *curriculum* completo da sua obra, depoimentos de amigos, colegas de profissão e, ainda, uma entrevista concedida à revista *Arquitectura*, já aqui citada, onde fica exposto o pensamento de Conceição Silva. A mostra dos projectos está acompanhada por vários registos fotográficos que foram valiosos para a tipificação do registo mobiliário presente neste estudo.

Imprescindíveis referências bibliográficas foram também as revistas de especialidade da época, um registo vivo do *zeitgeist* português da segunda metade do séc. XX na arquitectura e na emergente área do design. Destacamos, em primeiro lugar, a revista *Arquitectura: revista de arte e construção*, posteriormente adquirida pelas ICAT – Iniciativas Culturais Arte e Técnica, organização à qual Conceição Silva também participou. Esta revista, enquanto propriedade dos quadros do ICAT, que era integralmente composto por arquitectos identificados com o ‘espírito’ moderno, procurou coerentemente integrar nos seus editoriais as emergentes tendências modernas, assim como obras de referência nacional e internacional numa tentativa de promover estes valores junto da sociedade civil portuguesa. Ao longo deste estudo, vários foram os números da revista *Arquitectura* que se provaram valiosas fontes primárias, quer para formularmos um entendimento mais aprofundando das obras, quer para

obtermos referências fotográficas. Os projectos de Conceição Silva viriam a acompanhar os editoriais da revista ao longo das suas décadas de actividade. Outra revista de especialidade é a revista *Binário*, também referenciada no estudo; esta publicação estava dedicada às áreas da arquitectura, construção e equipamento, também expondo, em certos números, mostras de projectos de Conceição Silva, embora num escopo mais reduzido.

A base inspiraional e de fundo filosófico-conceptual da actuação arquitectónica de Conceição Silva é clarificada, e coerentemente articulada, no artigo *Conceição Silva: Poética sem Retórica*, da autoria do arquitecto Paulo Martins Barata (1965-), presente no n.º 4 da revista *Prototypo* (2000). A leitura deste artigo foi de suma importância para a apreensão de várias referências técnicas relacionadas com a área da arquitectura, assim como de alguns agentes que dinamizaram a área ao longo do século XX. Este artigo é pontualmente referenciado de forma a enriquecer discursos contextuais de teor mais conceptual/técnico.

Os catálogos da 1.^a Exposição de Design Português e da 2.^a Exposição de Design Português (1971, 1973; respectivamente) provaram-se absolutamente fundamentais na construção de um registo pertinente e fidedigno que permitiu mapear algum do mobiliário moderno produzido por designers portugueses. Além de registarem peças da autoria do próprio Conceição Silva, registam também peças desenvolvidas com a assinatura de outros designers, tendo alguns destes colaborado com o arquitecto, outros não. Este registo levou à elaboração de um mapeamento aprofundado que inclui várias peças produzidas por designers que colaboraram com o arquitecto, podendo estas ter sido desenvolvidas no âmbito do *atelier* Conceição Silva ou não; posteriormente, através de um processo de categorização, é devidamente clarificado se as peças foram, de facto, produzidas no âmbito do *atelier*.

As fichas de inventário do projecto de investigação *Design em Portugal (1960-1974): Acções, intervenientes e repercussões do Núcleo de Arte e do Arquitectura Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.)* (2012-2015), serviram como referência

para a produção das fichas de inventário que consubstanciaram o processo de identificação de mobiliário presente neste estudo, deixando a amostra de equipamento recolhida organizada em diversos agrupamentos.

No sentido de integrar o conhecimento extraído das referidas exposições, igualmente esclarecedora foi a contextualização histórica proporcionada pela obra *Ensaio para um Arquivo: O Tempo e a Palavra, Design em Portugal (1960-1974)* (2017), obra produzida sob a coordenação científica da professora e historiadora Maria Helena Souto (1956-) e que clarifica o importante papel do INII nos esforços do desenvolvimento industrial do país na segunda metade do séc. XX, materializando-se, mais tarde, com a criação do NAAI. Estas instituições provaram-se seminais⁵ na delimitação disciplinar, credibilização e afirmação do design em Portugal, pelo que por aqui se deriva a utilidade bibliográfica da referida obra, apoiando na delimitação hermenêutica do termo design, assim como do seu entendimento histórico enquanto categoria epistemológica e enquanto área de actuação profissional no seio da sociedade portuguesa.

A presente investigação serviu-se adicionalmente de outros trabalhos académicos para referenciar pontuais e indispensáveis contextos ao longo da dissertação. Deste modo, na busca por recriar o paradigma político-económico vivido no cenário de pós-II Guerra em Portugal, recorreu-se a *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra: O Plano Marshall e a economia portuguesa dos anos 50*, exímio trabalho que formalizou a tese de Doutoramento de Maria Fernanda Rollo (1965-), posteriormente dada a estampa (2007). Esta obra descreve em detalhe minucioso as idiossincrasias decorrentes no período após a II Guerra Mundial, nomeadamente com a participação de Portugal no Plano Marshall e as alterações estruturais sucedâneas que tiveram lugar na economia nacional.

5. Cf. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 20.

Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50, trabalho académico da autoria de Ana Tostões (1959-), posteriormente publicado em estampa (1997), informou substancialmente a teorização do Modernismo redigida neste estudo, lembrando a sistematização promovida por Le Corbusier, dos “Cinco Pontos Para uma Nova Arquitectura” (1927), tão importante para os arquitectos modernos, tal como o foi a redacção da *Carta de Atenas* (1933).

O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69) (2011), tese de Doutoramento em Arquitectura (FCT – Universidade de Coimbra) da autoria de Gonçalo Canto Moniz (1971-), iluminou o importante contexto académico da década de 40, que aqui relatamos sob a perspectiva vivencial de Conceição Silva. Este período foi uma importante referência no que concerne ao ensino da Arquitectura em Portugal, com a implicação de várias alterações estruturais, tal como a alteração de estatuto das Escolas de Belas-Artes para Escolas Superiores de Belas-Artes (1950).

Susana Lobo (1973-) conduziu um extenso trabalho académico em torno da *Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia* (2012), tese de Doutoramento em Arquitectura (FCT – Universidade de Coimbra), que em muito apoiou este estudo, sobretudo para uma referenciação mais completa no que concerne aos projectos turísticos com o envolvimento do arquitecto Conceição Silva; nomeadamente o Hotel do Mar, o Hotel da Balaia e o Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia.

No sentido de aprofundar a temática relacionada com as obras turísticas, destacamos o artigo *Conceição Silva, criador de uma arquitectura e de uma paisagem modernas para o turismo em Portugal*, da autoria de José Manuel Fernandes (1953-), texto que consta nas actas do IV Congresso da Fundação DOCOMOMO Ibérico, *Arquitectura Moderna e Turismo: 1925-*

1965 (2003), elabora uma súmula contextual dos projectos que foram construídos conforme as necessidades hoteleiras suscitadas em Sesimbra, Balaia e Tróia, respectivamente.

Por último, e tendo em consideração que existem actualmente recursos em linha que facilitam o acesso a alguns conteúdos da obra legada pelo arquitecto Conceição Silva, nomeadamente o *blog* “Conceição Silva – Arquitecto Português”⁶ e ainda a respectiva página na rede social Facebook (que aparenta ser uma extensão do *blog* com a finalidade de adquirir mais visibilidade).⁷ Têm, estas páginas, o objectivo de “criar um arquivo (não exaustivo) da obra deixada pelo arquitecto Conceição Silva e preencher assim um v zio de informação existente na *web* nacional.”⁸ Neste sentido, procedeu-se ao levantamento da informação que possa interessar ao âmbito deste estudo, tendo em particular consideração as imagens disponibilizadas nestas páginas.

3. Definição do Objecto e Hipótese de Investigação

3.1. Definição do Objecto

A presente investigação tem como objecto de estudo a identificação, mapeamento e análise das criações de design de mobiliário moderno português da autoria do *atelier* Conceição Silva, para depois se poder delimitar os respectivos contributos que advieram dessas criações para o processo de afirmação do design em Portugal, no período compreendido entre 1951-1974, principais anos de actividade profissional do arquitecto.

6. “Conceição Silva – Arquitecto Português”, conceicao-silva.blogspot.com.

7. “Conceição Silva – Arquitecto Português”, Facebook, <https://www.facebook.com/arqconceicaosilva/>.

8. “Disclaimer”, *Conceição Silva – Arquitecto Português (blog)*, 10 de Setembro de 2009, conceicao-silva.blogspot.com.

Definiu-se uma delimitação temporal que permitisse focar concretamente o objecto de estudo. Compreenda-se que Conceição Silva terá começado, provavelmente já no final da década de 40 e inícios da década de 50, a desenhar mobiliário moderno por iniciativa própria, antes ainda de ter enveredado pela via da profissão liberal.⁹ Organizou na Casa Jalco, em 1951, uma secção com mobiliário moderno, desenhado por ele e importado dos EUA e da Europa, evento que ficou conhecido como ‘Exposição de Decoração Moderna’; no ano seguinte, apresentou na primeira exposição de arte surrealista da Jalco, peças de mobiliário moderno também de autoria própria. No âmbito do presente estudo, definiu-se o ano de 1951 como primeiro delimitador temporal, precisamente pelo actuação na Exposição de Decoração Moderna; a sua carreira, enquanto arquitecto em solo português, viria-se a estender até 1974, ano em que se deu a Revolução de Abril, tendo sido no contexto do que se veio a designar por PREC (Processo de Revolução em Curso), que Conceição Silva abandonou o país e decidiu ir para o Brasil, onde viveu alguns anos e desenvolveu obra, até ao seu falecimento naquele país; o ano de 1974 foi definido como o último delimitador temporal escolhido para melhor focar o objecto de estudo em análise. Em suma, o âmbito desta investigação ficou delimitado cronologicamente em torno dos anos em que o arquitecto produziu obra em Portugal.

Importa salientar que as peças de mobiliário moderno produzidas pelo *atelier* Conceição Silva foram criadas numa época em que o design não era ainda uma disciplina formalmente instituída e, neste sentido, importa desenvolver *pari passu* uma contextualização histórica que articule as dinâmicas da sociedade portuguesa e as alterações político-económicas da segunda metade do séc. XX, com as transformações na área da arquitectura e com a génese formulativa de um corpo teórico-prático que, em retrospectiva, naquela altura em Portugal, poderíamos chamar proto-design. Após revisão da literatura e elaboração da contextualização histórica,

9. Esta noção é esclarecida no capítulo III do presente estudo.

foram recolhidos vários registos fotográficos, quer de peças de mobiliário individuais como de projectos de arquitectura do *atelier* Conceição Silva.

De seguida, seguiu-se o processo de identificação, que procurou catalogar os registos fotográficos em fichas de inventário, respectivamente por projecto, recortando as peças de mobiliário visualmente identificáveis nestes registos de forma a que pudessem ser devidamente organizadas em diferentes categorias que, por sua vez, variam consoante a obra – os registos fotográficos individualizados das peças de mobiliário configuram a totalidade da amostra recolhida.

Posteriormente, no processo de mapeamento, identificou-se na amostra recolhida quais as peças de mobiliário pertencentes à autoria do *atelier* Conceição Silva, zelando por definir, sempre que possível e através de fontes concretas, qual foi o/a designer responsável pelo seu desenho. Encontram-se também identificados outros aspectos, tais como a identificação do modelo, tipos de materiais empregues e o ano de projecto. Adicionalmente, criou-se uma coluna com várias observações consideradas relevantes. A seguir ao processo de mapeamento de mobiliário, elaborou-se uma breve síntese que articula aspectos quantitativos e qualitativos.

Da totalidade do processo decorrido até então, torna-se possível derivar considerações finais que permitem clarificar os contributos prestados pelo *atelier* Conceição Silva para o processo de afirmação do Design em Portugal.

3.2. Hipótese de Investigação

Definir os contributos de Francisco da Conceição Silva e do seu *atelier* para a afirmação do Design em Portugal.

3.3. Conceitos

De forma a complementar e melhor esclarecer a proposição investigativa delineada, será necessário procedermos a uma delimitação conceptual de alguns dos termos invocados por este estudo, os quais, de forma a não induzirem em erro, necessitam de uma especial atenção no que concerne à sua definição. Os termos a serem explanados são vários, tais como: a acção, método ou razão de ser, englobáveis na palavra ‘design’; a categorização nominal definida por ‘mobiliário’, que hermenêuticamente é outorgada a determinado conjunto de objectos; a adjectivação epistemológica delimitada pelo ‘moderno’; o conceito vincutivo de ‘autoria’, que estabelece uma dialéctica entre o ‘criador’ e aquilo que é efectivamente ‘criado’; o termo ‘contribuições’, que neste caso estabelece uma relação de causa-efeito entre dois fenómenos ocorridos em tempos diferentes, o sentido atribuído neste estudo à entidade colectiva definida por ‘*atelier* Conceição Silva’ e, por último, a ideia representada no termo ‘afirmação do design em Portugal’.

Em ‘design’, procura-se significância na aplicação do termo na qualidade de nome comum, que delimita um espectro de actuação e tipifica uma actividade metodológica que deu ao design a categoria profissional do design. Mediador da relação tripartida entre conceito-projecto-objecto, o design é aqui retratado enquanto categoria epistemológica capaz de ‘resolver um problema’, colmatar uma necessidade ao nível do design de equipamentos, ao passo que acrescenta valor ao processo, seja uma maior valorização do tempo dispendido na produção (menos tempo) ou aos materiais empregues (cuja transformação assiste à sua valorização). Conjugando-se com a proposição em estudo, assume-se enquanto processo que procura resolver uma problemática concreta, o que neste caso, assumindo um cenário exemplificativo de um projecto de arquitectura, tal *problema* se poderia traduzir numa necessidade de possuir um objecto de mobiliário que visa cumprir uma particular função e ainda satisfazer um enquadramento estético na obra em que se insere.

O termo ‘mobiliário’, nome comum, delimita uma categorização convencional de objecto. Subentende um conjunto de móveis, peças ou equipamentos destinados a uma utilidade específica, sendo que um ‘móvel’ é, por natureza, móvel, ou seja, passível de ser movido no espaço, ao contrário de outros volumes de natureza inerte que nele possam estar inseridos. Estes objectos são normalmente empregues com o objectivo de equipar um espaço intencionando um acréscimo de dinamismo útil, eficiência e conforto, podendo ser concebidos através de vários processos e materiais. Neste caso em particular, o ‘mobiliário’ que aqui se refere é aquele concebido na óptica de equipar os espaços desenhados projectualmente pelo *atelier* Conceição Silva. Nesta definição, e de modo a elaborar um mapeamento mais completo da obra do arquitecto, incluímos o mobiliário integrado estruturalmente nos espaços, que apesar de não ser móvel, continua a dotar as divisões do projecto de um carácter funcional e útil.

A alusão ao ‘moderno’ pretende a identificação estético-formal de um determinado objecto – neste caso de mobiliário. É assim aqui instituída a adjectivação ‘modernista’, no âmbito de fazer corresponder tal filosofia conceptual à formulação resultante da ‘unidade histórica’ descrita pelo historiador Nikolaus Pevsner (1902-1983) – que terá iniciado no ano 1890, através da expressão activista do *Arts & Crafts*, até ao ano 1933, onde atingiu maturidade formal através das experiências pedagógicas na Bauhaus (1919-1933) –, segundo refere na obra *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (1975).¹⁰

O conceito de autoria pretende esclarecer, do ponto de vista formal, qual foi a entidade que criou e/ou produziu determinada obra. Para a melhor compreensão deste estudo, deveremos distinguir duas nuances no que respeita à autoria. Em primeiro lugar, o conceito de autoria ‘simples’, que apenas se refere a uma criação específica originada por uma pessoa singular –

10. Cf. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (Penguin Books, 1975), 39. “The history of artistic theory between 1890 and the First World War proves the assertion on which the present work is based, namely, that the phase between Morris and Gropius is a historical unit. Morris laid the foundation of the modern style; with Gropius its character was ultimately determined.”

esse indivíduo é o autor da peça. Noutro caso, mais complexo e verificável ao longo desta investigação, poderemos observar o conceito de autoria colectiva, onde mesmo que exista uma pessoa singular que seja materialmente responsável pela criação de uma peça, se esse indivíduo estiver integrado num conjunto e se tal peça tiver sido desenvolvida no âmbito produtivo desse mesmo colectivo, então poderá dizer-se que este é também autor da peça. Tal fenómeno sucede frequentemente no mobiliário produzido pelo *atelier* Conceição Silva onde, embora existam autores singulares de peças de mobiliário, a autoria do ponto de vista formal tem a assinatura do *atelier* Conceição Silva. Existem também situações onde se verificam projectos inteiros assinados pelo *atelier* Conceição Silva nos quais se detectam peças desenvolvidas em colaboração com outros indivíduos; nestes casos, como são colaborações pontuais e os mesmos não integravam a equipa do atelier, optou-se por manter as autorias separadas, mencionando sempre a ocorrência de tais colaborações.

O termo ‘contribuições’, nos termos da contextualização exposta, encerra em si próprio uma proposta de causalidade, evidenciando uma interligação, ou correlação, de pelo menos dois fenómenos (por norma) em tempos diferentes. Adquire expressão por via de uma relação ‘causa e efeito’, ‘acção e reacção’. A título de exemplo: suponhamos que um evento se dá num determinado tempo; ora, esse mesmo evento poderá contribuir para influenciar, informar, alterar ou outorgar uma qualidade/característica (entre várias hipóteses), o desenrolar de outro evento, decorrido *a posteriori*. Na proposição em estudo, visa-se compreender se as criações de design de mobiliário moderno (acontecimento A – causa) do *atelier* Conceição Silva contribuíram/tiveram influência no processo de afirmação do design em Portugal (acontecimento B – efeito).

Importa também esclarecer que o desígnio ‘*atelier* Conceição Silva’ pode abarcar várias interpretações, sobretudo porque o *atelier* sofreu várias transformações ao longo dos anos. Por ‘*atelier* Conceição Silva’ pretende-se identificar a entidade colectiva que surgiu da iniciativa

do próprio arquitecto e que desenvolveu actividade a partir do momento em que Conceição Silva iniciou actividade pela via liberal a partir de 1952/1953, quando alugou um gabinete no escritório do arquitecto Inácio Peres Fernandes (1910-1989), então situado na Rua Nova da Trindade em Lisboa. Aí desenvolveu os vários projectos que lhe foram encomendados até ao ano de 1965-67, ano em que iniciou nova ventura em parceria com o arquitecto Maurício de Vasconcellos (1925-1997), no n.º 60 da Rua D. Pedro V, em Lisboa. Foi no decénio de 60 que, adicionalmente, foram criadas a AC – Trabalhos de Arquitectura e Construção, a ARP – Agência de Realizações Publicitárias (que mais tarde mudou de nome para Publitotal) e a SIURBE – Sociedade de Investimentos Imobiliários, empresas que funcionavam em estrita colaboração com o *atelier* e cuja produção também é atribuível ao contexto autoral do arquitecto e do ‘*atelier* Conceição Silva’. A sociedade com Maurício de Vasconcellos foi interrompida em 1968, passando o espaço novamente a designar-se ‘*Atelier* Conceição Silva’; o arquitecto viria a permanecer no grande *atelier* da D. Pedro V até ao ano 1974.

Por último, a referência ‘afirmação do design em Portugal’ pretende tão só significar o processo de institucionalização do design em território português, que foi um longo processo no qual participam vários actores; a institucionalização decorre formalmente na sociedade portuguesa com a assunção do termo ‘design’ na esfera pública. A afirmação do design em Portugal é, portanto, fruto de um enorme esforço desenvolvido por vários agentes históricos, quer na desenvoltura teórica, que iria incidir no aspecto formativo, quer em contexto liberal, prático, de aplicação tangível em *ateliers*, mas será sempre como uma conquista formalmente instituída por via do INII, aquando da aceitação do vocábulo anglo-saxónico no léxico português em meados da década de 1960.

3.4. Questões de Investigação

Partindo da hipótese de investigação acima apresentada em 3.2, identificaram-se duas questões principais para a condução da presente investigação, a saber:

- Quais foram as criações de design de mobiliário moderno produzidas pelo *atelier* Conceição Silva entre os anos 1951-1974?

Para se encontrar as respostas a esta primeira questão, após o processo heurístico que implicou a revisão da literatura e a recolha de dados, elaborou-se uma identificação de projectos e mapeamento global com suficiente profundidade para daí derivar uma análise.

Esse processo hermenêutico conduziu à identificação da questão seguinte:

- Quais os contributos da actividade afecta à produção do *atelier* Conceição Silva no processo de afirmação do design em Portugal, que se formalizou nas primeiras décadas da segunda metade do séc. XX?

Tendo o objecto de estudo uma finalidade não apenas quantitativa, mas sobretudo qualitativa, tornou-se necessário enredar toda a constatação relativa às criações de design de mobiliário moderno cuja autoria seja atribuível a Francisco da Conceição Silva e/ou *atelier* Conceição Silva à luz da sua contextualização histórica, que procura retratar a sociedade portuguesa do pós-II Guerra, focando o contexto político-económico e consequente desenvolvimento industrial e envolvendo aspectos que decorrem da historiografia da Arquitectura ao longo da segunda metade do séc. XX, subordinando estas narrativas sob o fio condutor principal – os elementos biográficos, pessoais e profissionais, do arquitecto Francisco da Conceição Silva, que nos guiarão de uma forma que se pretende eficaz em relação à hipótese enunciada.

4. Metodologia

Para a elaboração do presente estudo foi adoptada uma metodologia de investigação mista, exploratória e explicativa, consubstanciada por pesquisa teórica (heurística), em bibliotecas e arquivos de Lisboa (com destaque para a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian), através da leitura de obras de referência e de fontes, tais como periódicos coevos e a consulta a uma parte do espólio do arquitecto Francisco da Conceição Silva (arquivo FA-UL); pela observação directa, o tanto quanto possível através de visitas *in loco* (caso da ida à Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues) e pela investigação activa, por via de entrevistas exploratórias ao arquitecto João Pedro da Conceição Silva e ao designer Miguel Afonso Dias. Esta dissertação faz do seu principal objectivo a identificação, mapeamento e análise das criações de mobiliário moderno da autoria do *atelier* Conceição Silva, para assim depois derivar e clarificar os respectivos contributos que delas advieram para a afirmação do design em Portugal, no período compreendido entre 1951-1974.

Inicialmente foi realizada uma revisão de literatura, procurando delinear prospectivamente as principais categorias epistemológicas abordadas, almejou-se definir os principais autores dessas categorias e assim consolidar um estado da arte relevante para a proposição em questão – processo que, por sua vez, levou à verificação da existência de uma lacuna investigativa dentro do corpo de conhecimento teórico já produzido sobre a obra do arquitecto Conceição Silva – lacuna essa que este estudo procura preencher; desta consciencialização, delimitou-se o objecto de estudo e os objectivos concretos que se pretendem deste estudo.

A estrutura da presente investigação está dividida em três fases: contexto, recolha e análise e considerações finais. Começou-se por realizar uma contextualização histórica para elucidar à compreensão do tema em estudo e daí possibilitar a posterior elaboração de reflexões. Na fase de recolha e análise privilegiou-se a recolha fotográfica, devidamente

identificada, sempre que possível prioritizando a observação e contacto directo com os projectos do arquitecto; quando não existiu essa possibilidade, recolheram-se registos fotográficos das referências bibliográficas e outras que se identificaram como relevantes. Ainda na mesma fase, procedeu-se à identificação e mapeamento das evidências recolhidas na área em estudo – o mobiliário associado às obras do *atelier* Conceição Silva, no período compreendido entre 1951-1974. Para as considerações finais do estudo, e já possuindo um mapeamento substancial da produção autoral do *atelier*, procedeu-se a um conjunto de reflexões finais que procuraram precisar os contributos que advieram do mobiliário já analisado para a afirmação do design em Portugal, bem como quais os caminhos que se abrem para investigações futuras.

5. Estrutura e Desenho de Investigação

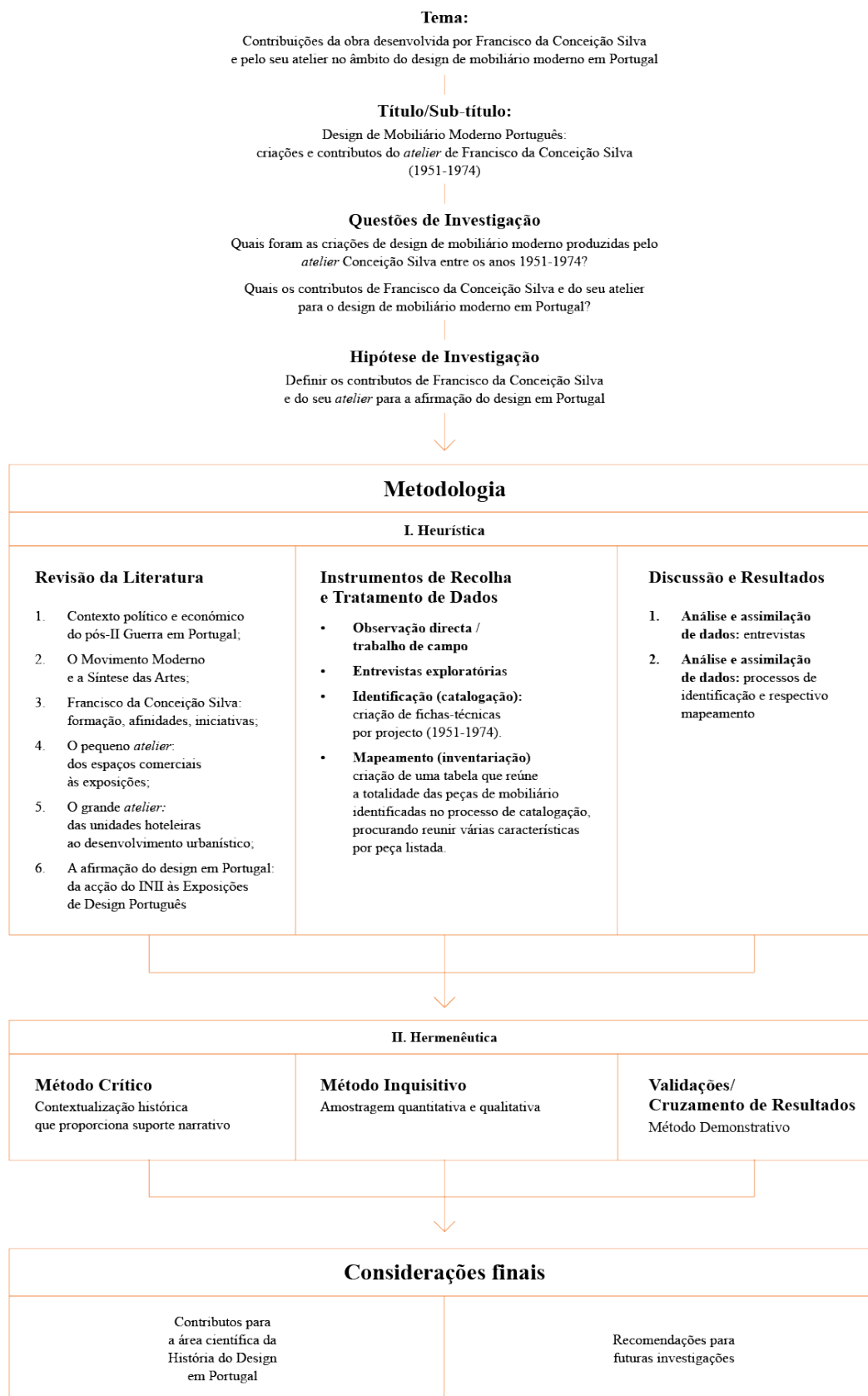


Fig. 1 Desenho de investigação do presente estudo.

Capítulo I
– Contexto Político e Económico,
Portugal no Pós-II Guerra

Contexto político-económico na segunda metade do século XX

Com o objectivo de compreender o contexto político e económico de Portugal a partir do pós-II Guerra, procura-se observar no presente capítulo as principais dinâmicas transformadoras vividas no período. Propõe-se radiografar Portugal em virtude de sua paisagem política e económica, focando a análise no pós-guerra, período que originou profundas alterações, as quais se fizeram sentir nas décadas subsequentes, até ao término do século. O fim da guerra foi um exemplar momento histórico que demarcou o advento de um final de ciclo, resultando numa fractura bipolar do mundo, impondo profundas alterações no ordenamento global e, como tal, na Europa e em Portugal.¹¹

No período compreendido pelo pós-guerra, António de Oliveira Salazar (1889-1970) e os restantes governantes do Estado Novo seguiam atentamente as transformações decorrentes em outros países europeus, sobretudo ao nível do espectro político. As nações vizinhas, com excepção da Espanha de Franco, reestruturavam-se reforçando a concepção de formas de governo democráticas, pondo fim aos regimes totalitários que tinham dominado a Alemanha e a Itália. Assim, os países da Europa Ocidental assumiram, em conjunto com outros países, esforços cooperativos orientados para uma via de reconstrução e recuperação.¹²

Neste seguimento, de uma forma generalizada e servindo de inspiração maior para o molde civilizacional europeu, foi reforçado no bloco europeu ocidental o modelo liberal, assim como as formas de governo democráticas, o direito individual à propriedade, assim

11. Cf. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, Colecção Biblioteca Diplomática do MNE, Série D, Teses (Ministério dos Negócios Estrangeiros, Portugal: Instituto Diplomático, 2007), 78. Sobre a soberania e os meios económicos portugueses, ainda dentro do período da II Guerra: “duas noções claras acerca das [...] futuras relações económicas externas: primeiro que o contexto internacional se alterara profundamente, segundo que a nova ordem internacional desempenharia um papel determinante no âmbito nacional.”

12. Cf. Ibid., 79. Maria F. Rollo, referenciando os discursos de António de Oliveira Salazar, dispõe quatro questões fundamentais em torno das quais Portugal se foi estruturando no pós Guerra: “a percepção da cooperação nacional; a avaliação das potências emergentes no mundo do pós Guerra; a leitura da situação da Europa e o entendimento do papel reservado a África e a estruturação do posicionamento e das estratégias definidas para Portugal.”

como a defesa do mercado livre com base no capital como representação de valor e meio generalizado de troca. A recuperação europeia, na sua apreciação mais significativa, emergiu deste conjunto de valores, potenciada pela alavancagem proporcionada pelos capitais do Plano Marshall – desígnio informal do *European Recovery Program* (ERP) –, um incentivo financeiro avançado pelos Estados Unidos da América, que pretendia apoiar os países europeus na recuperação e, provavelmente, também exercer uma influência directa sobre os países da Europa Ocidental em contraposição directa à ameaça vermelha do comunismo que tomava a Europa de Leste.

Foi assim que a Europa, no pós-guerra, perseguindo e aplicando políticas de investimento e desenvolvimento económico, se viabilizou industrialmente, atingindo crescentes níveis de produção e fomentando a sua recuperação económica e estrutural.¹³ Estes esforços vieram possibilitar um clima de prosperidade económica nas duas décadas seguintes,¹⁴ o que aliás, acrescenta-se, se tornou demais significativo para a desenvoltura do design enquanto disciplina formal e de base operante na sociedade civil.¹⁵

European Recovery Program – O Plano Marshall

O desenvolvimento económico da Europa Ocidental no pós-II Guerra Mundial foi incentivado pelos importantes esforços de capitalização concedidos por parte dos EUA, nomeadamente através do *European Recovery Program*, a nomenclatura formal do Plano Marshall,¹⁶ cuja divulgação surgiu a 5 de Junho de 1947 através do discurso do então Secretário de Estado dos EUA, George Marshall, na Universidade de Harvard.¹⁷ O discurso

13. Cf. Ibid., 45.

14. Cf. Ibid., 44.

15. Um exemplo paradigmático deste facto foi a Escola de Ulm (1952-1968) que, após consolidadas as lições da Bauhaus (1919-1933) viria, décadas mais tarde, a prospectar novas pedagogias do design, inserindo-se no contexto de reconstrução trazido pelo pós-II Guerra.

16. Cf. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, 21.

17. Cf. Ibid.

tornara visível a resolução norte-americana de apoiar a recuperação económica dos países europeus afectados pela II Guerra Mundial;¹⁸ formulando *a posteriori* uma lista de medidas que somente foram reconhecidas por um conjunto de países da Europa Ocidental – países que consideraram esta iniciativa como sendo a mais eficiente via de recuperação económica e de fomentar a própria reconstrução.¹⁹

Segundo descreve M. Fernanda Rollo, a memória colectiva portuguesa tem tendência a participar num ‘esquecimento colectivo’ no que concerne à recordação da adesão de Portugal ao ERP,²⁰ aduzindo, sem ambiguidades, que o nosso país participou activa e plenamente no ERP,²¹ embora tenha, inicialmente, recusado a adesão ao programa.

Na Conferência de Cooperação Económica Europeia, decorrida entre Julho e Setembro de 1947, tanto em França como na Inglaterra, reuniram-se dezasseis países para analisar a proposta Marshall, tendo a União Soviética e os países da Europa de Leste, dentro da sua esfera de influência, recusado a presença.²² Portugal apresentou-se em Paris e, apesar de apoiar a iniciativa americana, declarou formalmente não necessitar de receber auxílio financeiro dos EUA,²³ assumindo, desde o início, uma posição que procurava ao máximo evitar as ajudas externas.²⁴ Contudo, esta decisão fora repensada um ano depois, em 1948,

18. Cf. Ibid., 21-22.

19. Cf. Ibid., 22.

20. Cf. Ibid., 21.

21. Cf. Ibid., 22.

22. Cf. Manuel Lobo Antunes, “Delegação Permanente de Portugal junto da Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Económicos (OCDE),” Portal Diplomático, acedido a 22 de Agosto de 2022, <https://portaldiplomatico.mne.gov.pt/relacoesbilaterais/paises-geral/ocde>.

23. Cf. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, 22.

24. Cf. Ibid., 163. Maria F. Rollo, destacando a hesitação revelada pelo Presidente do Conselho de Ministros, destacando o discurso de Alberto Franco Nogueira (1918-1993):

Tem o chefe do governo suspeitas dos objectivos americanos: receia que a penetração dos Estados Unidos no sentido da Europa constitua, mais do que um auxílio a esta, um desígnio imperial de Washington; teme que uma preponderância económica e financeira americana no Ocidente Europeu seja apenas uma forma de acesso às posições europeias no continente africano; e apavora-o a ideia de que a vulnerabilidade das estruturas portuguesas possa tornar estas presa fácil de um credor poderoso, que para mais se julga predestinado ao exercício da hegemonia global.

através de uma dramática mudança de planos suscitada por via de factores económicos e financeiros – esta reorientação ficou figuradamente reconhecida como a ‘corrida’ à ajuda financeira americana –,²⁵ que se deveu fundamentalmente à pressão trazida por uma crise, que já desde 1947 se veio a agudizar e para a qual foram encontradas, no plano internacional, diferentes soluções, embora todas elas tivessem sido acolhidas com cepticismo pelo governo português.

A guerra veio provar ao governo do Estado Novo o quão frágil estava o tecido produtivo-industrial do país o que, a prazo, poderia pronunciar sinais de insolvência do produto interno e da economia nacional, acrescendo a probabilidade de existir instabilidade económica no futuro. A adicionar a este facto, dado o ambiente voluntarista de intercolaboração que na altura se fazia sentir na generalidade dos países da Europa Ocidental – que se contrapunha aos rígidos ditames ideológicos do regime –, o governo português viu-se na obrigação de ceder a sua posição e acorrer à ajuda americana.²⁶ Esta mudança apresentou-se como sendo “uma das mais importantes inversões de política externa levada a cabo durante a vigência do Estado Novo [. . .]”²⁷ e, ao compartilhar, a expectativa seria a de que “o auxílio norte-americano pudesse vir permitir não só vencer o estado deficitário das [. . .] finanças e ultrapassar a grave crise económica com que se debatia, como ainda fomentar o desenvolvimento económico do país.”²⁸

Assim, a conferência de 1947 vinculou as primeiras normativas para a cooperação: esboçou os principais objectivos, desafios, delineou idiossincrasias entre países membros e estruturou um programa uniformizante para a recuperação. O plano apresentou-se complexo e duradouro: quatro anos era a previsão que as entidades reguladoras definiram para os países

25. Cf. Ibid., 22.

26. Cf. Ibid.

27. Ibid.

28. Ibid., 23.

participantes. Adicionalmente “e como consequência de uma condição previamente imposta pelos norte-americanos, os países europeus teriam de aceitar gerir o programa de ajuda, solidariamente entre si e em conjunto com os EUA [. . .]”;²⁹ esta dinâmica conduziu, a 16 de Abril de 1948, à fundação da Organização Europeia de Cooperação Económica (OECE), comitiva onde se “aprofundaram os debates, concertaram as primeiras medidas e se consagrou a ajuda americana entretanto aprovada pelo Congresso dos EUA.”³⁰ O pacto fundador da OECE contou com a assinatura de Portugal, confirmando formalmente a participação nas

estruturas de cooperação do Plano Marshall [o que posteriormente] reforçou a necessidade de um planeamento económico e conduziu à elaboração dos ‘Planos de Fomento’ [. . .].³¹

Foi então possível apontar que a contribuição da ajuda Marshall concedida a Portugal foi conjunturalmente importante no que respeita à contenção e superação da crise multifacetada que começou a abalar a sociedade portuguesa pouco depois da cessação das hostilidades.³²

Estes capitais vieram equilibrar a balança deficitária do país e, ao mesmo tempo, revelaram-se decisivos na internacionalização da economia nacional e consequente adaptação às interações com os mercados externos. “Ao longo dos quatro anos em que vigorou o ERP, os EUA canalizaram para a Europa cerca de 13 mil milhões de dólares, representando anualmente cerca de 1,2% do total do Produto Nacional Bruto americano entre 1948 e 1951.”³³

No advento da sua participação, Portugal conseguiu não apenas uma significativa recuperação face aos seus anteriores desafios económicos, mas também a conveniente possibilidade de reformar e investir nas suas estruturas internas de modo a que vivificassem a

29. Ibid., 22.

30. Ibid.

31. Maria Helena Souto, “Planos de Fomento,” *Design em Portugal (1960-1974)*, acedido a 22 de Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>.

32. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, 23.

33. Ibid., 22.

economia do país e potenciassem a geração de novos dividendos – tanto quantitativos como qualitativos –; reformas que consequentemente poderiam apoiar a consolidação do balanço orçamental, sobretudo no que tocava à exposição financeira do país perante a possibilidade de emergirem inesperadas crises externas. Assim, “através do seu envolvimento no Plano Marshall, da adesão à OECE e à União de Pagamentos (UEP), Portugal garantiu a sua integração no sistema de comércio e de pagamentos construídos no pós-guerra e uma presença activa nos movimentos nascentes de cooperação económica europeia.”³⁴

As novas estruturas, organismos e políticas postas em prática pela rede cooperativa estabelecida no Plano Marshall vieram alterar o fluxo económico do mundo o que, face à crescente tendência globalizante por parte dos mercados em geral, a vontade de querer prolongar o modelo autárquico do Estado Novo provava-se uma estratégia ineficiente e desactualizada face ao novo paradigma europeu. O Plano Marshall levou à constituição

de uma elite técnica formada nos contactos e nos trabalhos levados a efeito no interior da multiplicidade de instituições internacionais (na primeira linha das quais se encontra naturalmente a OECE); [ao] acréscimo de conhecimento sobre os meandros do comércio internacional e [à] aprendizagem intensiva para lidar com os novos instrumentos do sistema monetário e financeiro internacional nascido em Bretton Woods.³⁵

Como já referido, a participação no Plano Marshall levou à necessidade de garantir uma continuidade ao planeamento económico desenvolvido durante a vigência do plano, a par do importante reconhecimento da necessidade de desenvolver o sector industrial e de internacionalizar a economia portuguesa. Assim, após o reforço concedido pelo apoio americano, e instituindo uma estratégia de continuidade, foram delineadas “novas formas de encarar a política económica através do planeamento materializado, posteriormente, em sucessivos ‘planos de fomento’ [. . .]”;³⁶ mais tarde, formalmente designados por Planos de

34. Ibid., 23.

35. Ibid.

36. Ibid.

Fomento Nacionais (I Plano de Fomento, 1953-1958; II Plano de Fomento, 1959-1964; Plano Intercalar de Fomento, 1965-1967; III Plano de Fomento, 1968-1973),³⁷ perfazendo conjuntos de medidas implementadas de forma faseada onde cada plano concebia diferentes estratégias que intencionavam potenciar o desenvolvimento económico do país em vários níveis.

A reversão das políticas autárquicas por parte da ditadura portuguesa revelou-se lenta e progressiva, tendo os Planos de Fomento Nacionais representado a principal directriz de desenvolvimento estrutural – industrial e económico do regime –, desde o seu início nos anos 50 até à Revolução de Abril em 1974, altura em que são interrompidos.

Planos de Fomento Nacionais

Até ao início da efectiva implementação dos Planos de Fomento Nacionais, o regime optou por fazer prevalecer a

estrutura económica e social do país [até então imposta], assumindo a sua natureza e feição essencialmente rural, renovada pela aposta na especialização agrícola do país no quadro da divisão internacional do trabalho, e na procura da auto-suficiência em matéria de produção [. . .].³⁸

Este foi o plano que, ainda no final da década de 40, o Governo viu aprovado em sede de Conselho de Ministros e posteriormente aceite pela OECE, “consagrando o primado da agricultura, designadamente sobre a indústria, ou se se preferir [. . .], o primado da conservação da estrutura económica e social instalada sobre a modernização do país”;³⁹ contudo, embora fosse visível o conservadorismo económico, reconhecia-se a necessidade de

37. Cf. Maria Helena Souto, “Planos de Fomento,” *Design em Portugal (1960-1974)*, acedido a 22 Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>.

38. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, 237.

39. Ibid.

modernizar o sector agrícola – assim como a electrosiderurgia – plano esse que tinha a finalidade de robustecer o modelo autárquico do regime.⁴⁰

Efectivamente, os Planos de Fomento vieram a ser os instrumentos pelos quais o Governo viria a operacionalizar o desenvolvimento económico do país no decorrer das seguintes décadas. Apesar de ainda inscrito numa linha de continuidade em relação à política económica do Estado Novo,⁴¹ o I Plano de Fomento marcou a transição do discurso agrário em industrialista,⁴² pelo que representou uma fase de novas dinâmicas nos métodos de administração pública em Portugal,⁴³ muito embora representasse um conjunto de investimentos públicos que mantinham o foco autárquico do regime, pelo que “como meio de implementação privilegiada destas políticas, socorreu-se do condicionamento industrial e da política agrícola.”⁴⁴ Apesar da tónica conservadora, que visou sobretudo a resolução de problemas em detrimento da inovação,⁴⁵ o plano teve como um dos principais objectivos a criação de uma base fundamental para a industrialização do país, embora ainda num plano muito limitado, pois esta área de investimento revelava uma “inadiável necessidade [. . .] que a conjuntura do pós-guerra não permitia continuar a iludir.”⁴⁶ Nos seus quadros de investimento, o I Plano configurou averbamentos às áreas gerais da agricultura, indústria, comunicações e transportes, escolas técnicas e ainda às colónias ultramarinas, assim “o I Plano de Fomento [. . .] preconizava a continuação do aumento significativo de infra-

40. Cf. Ibid.

41. Cf. Alfredo Marques, *Política Económica e Desenvolvimento em Portugal (1926-1959): as duas estratégias do Estado Novo no período de isolamento nacional*, Colecção Horizonte Económico (Livros Horizonte, 1988), 117. Apud Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, in *Intervenção Social*, nº 31 (2005): 196.

42. Cf. Ibid., 197.

43. Cf. Ibid., 195.

44. Ibid., 197.

45. Cf. Ibid., 195.

46. Alfredo Marques, *Política Económica e Desenvolvimento em Portugal (1926-1959): as duas estratégias do Estado Novo no período de isolamento nacional*, 116. Apud Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 195.

estruturas – electricidade, através da construção de barragens e rede; transportes e comunicações; hidráulica agrícola; silvicultura e pesca; investigação e ensino técnico; e industrialização (indústrias de base).”⁴⁷

O I Plano de Fomento espelhava a intransigência económica do regime, sobretudo motivada pelas incertezas vividas durante os anos do conflito mundial,⁴⁸ mas provavelmente promulgado de maneira a que fosse o “plano necessário para que a economia e a sociedade [pudessem] permanecer, no futuro, o mais possível próximas do estado em que se [encontravam]; constitui[u] [. . .], o plano possível para operar uma mudança em etapas sucessivas porque [continha] o germe de uma nova orientação.”⁴⁹

A pretensa do Governo era a de criar reformas que resultassem num quadro generalizado de base apto a potenciar a industrialização do país, à medida que continuaria a zelar pelo ‘bom senso’ económico, conduzindo esforços disciplinados sem desequilibrar as contas públicas no sentido de gerar um aproveitamento positivo das matérias-primas nacionais e reduzir a necessidade de importação externa, consolidando uma posição de auto-suficiência ainda mais robusta.⁵⁰ O I Plano de Fomento abre a “primeira porta para a industrialização do país e para a *golden age* da economia portuguesa durante esta década [de 50].”⁵¹

Foi no II Plano de Fomento (1959-1964) que o Estado se permitiu abandonar os “efeitos das políticas proteccionistas e de permitir que os grandes grupos operassem mais

47. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 134.

48. Cf. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, 673.

49. Alfredo Marques, *Política Económica e Desenvolvimento em Portugal (1926-1959): as duas estratégias do Estado Novo no período de isolamento nacional*, 117. Apud Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 196.

50. Cf. Maria Fernanda Rollo, *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*, 618.

51. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 196.

livremente [. . .]”;⁵² este plano demarcou significativamente “o arranque da industrialização portuguesa em detrimento da agricultura, nomeadamente dentro dos moldes, como era até então encarada pelos ‘velhos’ corporativistas.”⁵³ Foi neste período que foram encetadas as medidas que conduziriam o país a um forte crescimento e desenvolvimento económico, “os investimentos públicos aumenta[ram] (54,5%), (21 milhões de escudos no continente e 5 milhões nas colónias).”⁵⁴ Deste modo, e sem ignorar totalmente as áreas agrícolas, assistiu-se a um notável reforço na indústria transformadora de base: a siderurgia, a refinação de petróleos, adubos e químicos vários, assim como as indústrias da celulose e do papel;⁵⁵

no II Plano foi eleita a indústria transformadora de base como sector a privilegiar (siderurgia, refinação de petróleos, adubos, químicos...). Pela primeira vez, a política industrializadora [foi] assumida sem ambiguidades, subordinando-se a agricultura que sofreria os efeitos positivos da industrialização.⁵⁶

Adicionalmente, testemunhou-se a criação de novos estímulos no sector industrial, seja pelas solicitações de apoio financeiro aos grandes grupos económicos, através dos incentivos e condicionamentos na criação de novas indústrias, ou ainda pela redução do chamado ‘condicionamento industrial’, consistindo na regulamentação da obtenção de créditos e também por diversos incentivos fiscais.⁵⁷

Assim, no decorrer do II Plano, assistiu-se a uma profunda reestruturação em Portugal, verificável através da evidência da sua nova

52. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 135.

53. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 199.

54. Ibid.

55. Cf. Maria Helena Souto, “Planos de Fomento,” Design em Portugal (1960-1974), acessido a 22 Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>.

56. Ibid.

57. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 199-202.

grande linha de força [do II Plano]: o lançamento de uma política de crescimento económico, daí decorrendo que a distribuição das verbas exprim[ia] uma firme intenção: a de dar a máxima importâncias às actividades produtivas. Portanto, o objectivo número um seria a aceleração do ritmo de acréscimo do produto nacional.⁵⁸

A liberalização das políticas até então vigentes e a robustecida aposta na industrialização veio transformar a década de 60 num período de desenvolvimento sem precedentes, resultando no crescimento do produto nacional, assim como do seu ritmo de crescimento, o aumento da produtividade do capital fixo, a melhoria de vida da população, a oferta de emprego, o aumento das exportações, a redução das importações e o controlo do défice da balança de pagamentos.⁵⁹

Por virtude (ou exigência) dos tempos, o país consolidou-se na crescente rede económica europeia e mundial. Em Janeiro de 1960, Portugal tornou-se num dos países fundadores da *European Free Trade Association* (EFTA), [Associação Europeia de Comércio Livre], espelhando a reorientação cedida ao comércio externo, já não fazendo sentido “reprimir a concorrência entre os produtores nacionais quando o mercado interno estava cada vez mais aberto à concorrência estrangeira e quando estava a aumentar a importância relativa dos mercados da exportação, em que se enfrentava a concorrência internacional.”⁶⁰

Aquando da implementação do II Plano de Fomento, e dentro da perspectiva industrializadora, foi criado o Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII, 1959-1976), organismo que teve um papel preponderante na afirmação e institucionalização do design em Portugal, sobretudo pela criação de importantes e seminais iniciativas,⁶¹ relevando uma

58. Miguel Caetano et al., “Regionalização e Poder Local em Portugal” (Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1982), 51. Apud Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 199.

59. Cf. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 199–200.

60. Ibid., 200-201.

61. Cf. Maria Helena Souto, “Apresentação” Design em Portugal (1960-1974), acedido a 21 de Junho de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/>.

atenção inusitada às dinâmicas industriais. O INII, através da acção do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (NAAI), merece a nossa particular atenção tendo em conta o actual objecto de estudo e será devidamente aprofundado no capítulo quarto da presente obra.

O Plano Intercalar de Fomento (1965-1967), segundo Ulisses Cortês (1900-1975), antigo Ministro da Economia, tinha o objectivo de “acelerar o ritmo da expansão económica de forma [a] que o país [atingisse] o estágio de desenvolvimento e se [aproximasse] rapidamente dos níveis de progresso dos países evoluídos da Europa Ocidental [. . .].”⁶² O conflito ultramarino fez relevar a área da defesa como uma importante consideração orçamental, pelo que o Plano Intercalar foi introduzido de modo a “assegurar a necessária coordenação entre as exigências da defesa e os objetivos do fomento económico [. . .]” –;⁶³ traduziu-se na articulação entre o sério esforço económico-financeiro exigido pela Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974) e a visão fomentista que procurava estender as políticas levadas a cabo durante o II Plano, embora com algumas reorientações estratégicas.

Como tal, ao nível do fomento e numa orientação similar à do II Plano, privilegiaram-se as indústrias transformadoras assim como as áreas da construção e do turismo.⁶⁴ Investiu-se 43% do total previsto na indústria, 18% nos transportes e comunicações, 16% na energia e 8,2% na agricultura, o que espelhava o progressivo desinvestimento na área.⁶⁵ Procurou estimular o incentivo à iniciativa privada, uma decisão que se coadunava com a estratégia

62. Ulisses Cortês, “Intervenção na Assembleia Nacional em 3 de Dezembro de 1964. Discussão na Generaliade do Plano Intercalar de Fomento 1965-1967” in *Diário das Sessões* (Secretaria-Geral da Assembleia Nacional, República Portuguesa, 4 Dezembro de 1964), 3967. Apud Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 207.

63. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 206–7.

64. O turismo foi, a partir dos anos 60, considerada como uma das áreas de maior interesse estratégico a ser desenvolvida em Portugal. Neste sentido, importa contextualizar que, este estudo, aborda algumas das obras mais paradigmáticas do arquitecto Francisco da Conceição Silva que, entre si, configuram extensos projectos hoteleiros que acabam por se inserir precisamente neste incentivo estratégico delineado para a economia portuguesa na segunda metade do século XX.

65. Cf. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 208.

geral de desenvolvimento industrial, procurando fazer face às exigências da concorrência externa, alinhando-se com os acordos estabelecidos no âmbito do *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT) [Acordo Geral de Tarifas e Comércio] e como consequência da adesão à EFTA.⁶⁶

O Plano Intercalar veio inovar as metodologias ao nível das estruturas administrativas e técnicas das áreas averbadas e estimulou o incentivo à iniciativa privada;

o resultado, saldou-se por uma ampla informação e a possibilidade de elaboração de um plano global para o continente concebido como um esquema orientador da evolução da respectiva estrutura económica o que acontecia pela primeira vez [. . .]. Por outro lado, pretendia ser um instrumento eficiente de coordenação das várias actividades económicas e um conjunto sistematizado de linhas de orientação para a política que conduzir[ia] à formação de uma autêntica economia nacional no espaço português.⁶⁷

O Plano Intercalar conduziu a uma nova aceleração de ritmo do produto nacional e somou-lhe uma repartição mais equilibrada das receitas, enfatizando "exigências da concorrência externa inerente aos acordos assinados e a necessidade de rever o condicionamento industrial [. . .]."⁶⁸ Os estímulos propostos estavam subordinados às necessidades dos esforços de defesa, à estabilidade financeira interna, à solvabilidade exterior da moeda nacional e ao equilíbrio do mercado de trabalho, "ao mesmo tempo, estabelece[u] dados inteiramente novos na política do governo, [tal como] a intenção de fazer face a possíveis pressões inflacionistas a propósito da estabilidade financeira interna e do mercado de trabalho."⁶⁹

66. Cf. Ibid., 209. O GATT foi um acordo internacional assinado em Genebra, em 1947, que procurou flexibilizar as barreiras tarifárias, burocráticas e aduaneiras que emergissem em contextos de comércio internacional.

67. Ibid., 207.

68. Maria Helena Souto, "Planos de Fomento," *Design em Portugal (1960-1974)*, acessido a 22 Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>.

69. Joaquim Manuel Croca Caeiro, "Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra", 207–8.

O III Plano de Fomento (1968-1973) foi implementado já com Marcello Caetano (1906-1980) enquanto Presidente do Conselho de Ministros e propiciou a renovação das políticas económicas do Estado Novo, consolidando a internacionalização da economia portuguesa, a expansão do sector privado, do sector terciário, e ainda o enraizamento dos grandes grupos económico-financeiros na economia nacional.⁷⁰ Com a implementação do III Plano viu-se “o aparecimento de uma estrutura altamente tecnocratizada, ligada quer ao dirigismo governamental, quer à gestão dos grandes grupos económicos, acentuando ao mesmo tempo, uma tendência liberalizante e modernizadora da sociedade portuguesa.”⁷¹ Privilegiaram-se os investimentos nas áreas da saúde, na agricultura e na educação, “a prioridade que se lhes concede[u] result[ou] directamente das carências graves com que se defronta[vam] [. . .].”⁷² Contudo, ao nível do desenvolvimento industrial, deu-se a continuidade na desenvoltura das indústrias transformadoras, de construção e do turismo, actividades tidas como sendo as principais áreas de desenvolvimento económico a explorar no país.⁷³ Incentivou-se novamente o desenvolvimento industrial pautado por uma mentalidade produtivista, revisitou-se a necessidade de praticar políticas expansionistas face aos mercados externos, tornando assim a produção mais competitiva com os produtos estrangeiros.

Este plano, tal como também visto nas antecessoras iterações, visou a aceleração do ritmo de crescimento do produto nacional, uma redistribuição mais justa das receitas, ao passo que introduziu uma correcção progressiva nos desequilíbrios regionais.⁷⁴ De modo a

70. Cf. Maria Helena Souto, “Planos de Fomento,” *Design em Portugal (1960-1974)*, acessido a 22 Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>.

71. Joaquim Manuel Croca Caeiro, “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra”, 209–10.

72. *Ibid.*, 210.

73. Cf. *Ibid.*, 211.

74. Cf. *Ibid.*, 210.

atingir esses objectivos, a estratégia metodológica articulou uma expansão de colaboração entre as esferas públicas e privadas nos trabalhos preparatórios do plano, uma explicação face aos problemas que concernem o desenvolvimento regional e, por último, a elaboração de um modelo de crescimento e respectivas projecções para Angola e Moçambique.⁷⁵

Em última análise, o III Plano de Fomento surgiu enquanto resposta aos movimentos conservadores da economia interna do país e procurou garantir continuidade na progressiva liberalização dos mercados, tendo sido estas as “bases de uma ‘nova política industrial’ que, ao abandonar os resquícios da autarcia, pretend[eu] fazer crescer a economia através dos factores produtivos nacionais com base na exportação de produtos internacionalmente concorrenciais [. . .]”⁷⁶, apoiando-se sobretudo em medidas como a Lei do Fomento Industrial, que visou potenciar a capacidade de exportações do país, a cooperação e reorganização empresarial e atrair investimento estrangeiro.

75. Cf. Ibid.

76. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 136.

Capítulo II
– A Cultura Projectual,
da Arquitectura ao Design
(do Edifício ao Objecto)

Tendo como objectivo fundamental do presente estudo obter uma compreensão aprofundada das contribuições geradas pelas criações de design de mobiliário moderno do *atelier* Conceição Silva no sentido de terem contribuído para a afirmação do design em Portugal, tornou-se realmente importante identificar e, dentro do nosso melhor esforço, compreender a matriz ideológica que impulsionou Francisco da Conceição Silva no espaço arquitectónico português, levando-o a fundar aquele que, provavelmente, se tornou no maior *atelier* interdisciplinar de arquitectura do país, no período compreendido entre 1965-1974. Focando este objectivo com clareza, foi de facto indispensável elaborar um registo que represente o seu percurso, desde o período formativo, afinidades electivas, projectos e todas outras facetas de sua vida, pessoal e profissional, que se consideram pertinentes.

No entanto, uma mera redacção diacrónica desse levantamento pareceu-nos insuficiente tendo em conta o escopo do objectivo já exposto. Por este motivo, torna-se importante não somente destacar a acção levada a cabo por Conceição Silva durante o seu percurso de vida, assim como também clarificar as suas motivações e principais referências.

O percurso evolutivo da Arquitectura em Portugal, bebendo das influências provenientes do panorama internacional resultantes da transição do séc. XIX para o séc. XX, estabeleceu o enredo que, mais tarde, possibilitou a viabilização do design enquanto disciplina formalmente instituída na sociedade portuguesa. Conceição Silva, em conjunto com o seu *atelier*, procurou colocar em prática uma arquitectura indissociada do design e das artes; como tal, foi um dos grandes impulsionadores práticos desta dinâmica multidisciplinar, tendo o arquitecto conseguido observar as oportunidades que a conjuntura económica e industrial da segunda metade do séc. XX conseguiram criar. Por estes motivos, torna-se forçoso identificar e aprofundar quanto baste alguns dos conceitos fundamentais que operaram na base da visão e curso de acção do arquitecto.

O Movimento Moderno

Em primeiro lugar, destacamos o ideal moderno e sua consequente expressão por via da Arquitectura; de importante abordagem, pois foi um movimento que adquiriu ímpeto histórico e que, através de um consenso que se foi generalizando através dos seus ideólogos, acabaria por se tornar no veículo de expressão formal da Arquitectura durante maior parte do séc. XX, tendo impacto generalizado e reformista dentro do corpo de conhecimento desta arte e ciência.⁷⁷ Em Portugal, não somente foi este movimento importante para Conceição Silva, como o foi também para outros arquitectos da sua geração e de gerações seguintes.

O modernismo veio introduzir uma renovação na área da Arquitectura⁷⁸ – novas formas metodológicas de aceção projectual, assim como inovadoras explorações conceptuais e estéticas resultantes das novas possibilidades técnicas e estruturais permitidas pelas mais recentes tecnologias e materiais.⁷⁹ Adveio de uma síntese dialéctica entre a arte e a técnica que se prolongou desde a segunda metade do século XIX, atingindo maturidade teórico-formal nas primeiras décadas do século XX quando se traduziu em pedagogismo prático na academia Bauhaus (1919-1933) no final da segunda década.⁸⁰ Este período de incubação tornou-se paradigmático dentro daquilo que viria a ser a experimentação e

77. Cf. Cândido Palma de Melo e Francisco Conceição Silva, “O Ensino da Arquitectura em Portugal” (Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948), 84. Assim designam a arquitectura Francisco Conceição Silva e Cândido Palma de Melo: “É essa condição de Ciência e Arte que torna o ensino da arquitectura num ensino difícil.” Francisco Keil do Amaral revela uma posição semelhante quando afirma “A Arquitectura é uma ciência e uma arte [. . .];” logo no início do primeiro capítulo da sua obra; Francisco Keil do Amaral, “A Arquitectura e a Vida”, in *Biblioteca Cosmos*, vol. 15, 2.^a Secção: Artes e Letras, n.º 2 (Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1942), 5.

78. Cf. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 11.^a edição, Collection de “L’Esprit Nouveau” (Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925), 240–41. Tomando como referência uma passagem de Le Corbusier, um dos principais ideólogos do modernismo: “Si l’on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l’architecture, surchargée d’articles et de règlement pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu revision des valeurs; il y a eu révolution dans le concept de l’architecture.”

79. Cf. João Pardal Monteiro, “Para o Projeto Global - Nove Décadas de Obra: Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro” (Dissertação de Doutoramento em Design, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012), 41.

80. Cf. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, 39. Segundo Nikolaus Pevsner: “The history of artistic theory between 1890 and the First World War proves the assertion on which the present work is based, namely, that the phase between Morris and Gropius is a historical unit. Morris laid the foundation of the modern style; with Gropius its character was ultimately determined.”

aplicação dos ideais projectuais de linha moderna na arquitectura, acabando por se expandir para diversos cantos do mundo através dos seus principais proponentes: Auguste Perret (1874-1954), Walter Gropius (1883-1969), Robert Mallet-Stevens (1886-1945), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier (1887-1965), sem deixar de mencionar Frank Lloyd Wright (1867-1959), um dos pais incontornáveis do modernismo, cuja obra, em período de vida tardio, criou um eco para toda a posteridade.

Na sua dissertação *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Ana Tostões sintetizou os paradigmáticos “Cinco Pontos para uma Nova Arquitectura” condensados por Le Corbusier aquando da realização da *Deutscher Werkbund* (Stuttgart, 1927).⁸¹ Os cinco pontos, a par da redacção da *Carta de Atenas*, marcaram significativamente a geração de arquitectos do pós-II Guerra em Portugal proporcionando-lhes um mapa categórico de execução moderna, o qual viriam a assimilar amplamente na sua prática. Os cinco pontos assentam nas seguintes premissas: a casa assente em pilotis, um método que se provou revolucionário, sobretudo pela transferência do peso estrutural para os pilotis/pilares, comumente designados por ‘estacas’, que permitiu a libertação do piso térreo, conferindo uma área extra de utilização; a planta livre, que conferiu total plasticidade ao desenho da planta, dotando-a de um carácter funcionalista e que permitiu explorar flexivelmente diferentes modelos de organização no edifício, tornando-se possível devido à eliminação de paredes portantes e da utilização do betão armado; o alçado livre, que libertou o desenho das composições *beaux-artianas*, optando pelo traço racionalista guiado pelas funções específicas do ‘habitar’ e não por esquemas de composição; a janela em comprimento, que tirava partido da separação entre a estrutura e as paredes exteriores, possibilitando grandes aberturas de luz e dinamizando diferentes qualidades de diálogo entre interior-exterior; a cobertura em

81 Cf. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Edições FAUP (Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997), 221. *Vide* nota 373 do estudo citado.

terraço, que derivou justificação funcional ao promover o usufruto de uma área extra, que adicionalmente permitia o contacto com o exterior, muito embora esta dinâmica leve à obrigatoriedade de repensar o escoamento das chuvas, já que veio substituir as tradicionais coberturas em águas inclinadas revestidas a telha.⁸²

Do ponto de vista estético, a linha moderna trouxe consigo uma nova acepção do objecto tridimensional: o moderno adquire expressão quando o belo se evidencia como consequência natural do útil – ‘a forma segue a função’ –; os volumes, simples, pura geometria euclidiana, são representados de forma pristina, tornando o ornamento obsoleto, permitindo que a atenção se centre no todo: uma volumetria desprovida de adereços superficiais. Segundo as palavras de Le Corbusier:

L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volume assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques.⁸³

Apenas desta forma, empregando e desvelando as formas essenciais, acreditavam os modernistas que nos depararíamos com o que é de igual forma, essencial, seja na escala da habitação, do objecto ou até do urbanismo. Por outro lado, fruto da evolução tecnológica, o desenvolvimento industrial possibilitou a utilização massificada de novas sínteses construtivas, tais como o betão armado, o vidro e o aço, que a partir de então viriam outorgar

82 Cf. Ibid., 134–38.

“A arquitectura é o jogo sabedor, correcto e magnífico dos volumes juntos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz; as sombras e a claridade revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; a imagem aparece-nos nítida e tangível, sem ambiguidade. É por isso que são formas belas, as mais belas. Toda a gente está de acordo sobre isto, a criança, o selvagem e o metafísico. É a condição própria das artes plásticas.”

83. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 16.

uma nova plasticidade à construção e permitir a materialização de todo este conjunto de ideias.

Para os arquitectos modernos, a casa passou a ser tratada como um volume a ser trabalhado, tal desafio de ordenamento espacial.⁸⁴ Este exercício, por inerência, permitiu ao arquitecto intuir uma certa neutralidade à noção de volume-edifício, descaracterizando-a, reinterpretando-a enquanto volume-objecto; objecto que, interpretado por livre associação, se libertou das suas amarras categóricas e se transformou em exercício conceptual de ordenação espacial, podendo ser teorizado em diversas escalas.⁸⁵ Este modelo de apreensão do projecto arquitectónico e as novas possibilidades construtivas trazidas pelos avanços da indústria permitiram aos arquitectos modernistas desenvolverem espaços habitacionais de maior profundidade conceptual, de tal forma que se lhes tornou aparente a possibilidade de moldarem os equipamentos e a decoração em conformidade com o objectivo funcional e ideário estético da obra total, formulando projectos integrados, caracterizados por uma coesão unitária. Esta vontade de projectarem espaços habitacionais únicos e de forte identidade conceptual inspirou o imaginário de muitos arquitectos que se identificavam com a linha moderna.⁸⁶

84. Cf. Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style* (W. W. Norton & Company, Inc., 1997), 40–49. Tal como sugere o título do quarto capítulo: “IV. A First Principle: Architecture as Volume.”

85 Cf. Le Corbusier, “Architecture en tout, urbanisme en tout”, in Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme* (Lés Editions G. Crès et Cie, Paris, 1930) p. 70-71 Apud Michel Toussaint Alves Pereira, “Da Arquitectura à Teoria e o Universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na Primeira Metade do Século XX” (Tese de Doutoramento em Teoria da Arquitectura, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009), 71. *Vide* descrição de Le Corbusier, assemelhando o exercício projectual arquitectónico ao urbanismo:

O problema da habitação implica assim o da cidade. Arquitectura e urbanismo são um só [...]. Habitações e cidades, microcosmo e macrocosmo, abrigos de vidas individuais familiares e colectivas, emanação da vida de uma sociedade, de uma civilização [...];

e mais evidente: “Desde então eu confundo solidariamente, numa só noção, arquitectura e urbanismo. Arquitectura em tudo, Urbanismo em tudo.”

86 Cf. João Pardal Monteiro, “Para o Projeto Global - Nove Décadas de Obra: Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro”, 41. Tal como refere o autor:

Mas como síntese e elemento agregador de todas as artes e ofícios, para Gropius, tal como tinha sido para Morris, a arquitectura era o fim e o elemento de convergência de toda a actividade criativa.

Em Portugal, entre os vários arquitectos que adoptaram o espírito moderno, encontramos Francisco da Conceição Silva que, por afinidade de ideias, também procurou sistematizar uma harmonia em contexto de obra singular, interligando arquitectura, design e arte.

Por este motivo torna-se, de igual forma, imprescindível a análise do conceito de ‘arte total’, onde o espaço de projecto norteava a relação confluyente da dialéctica criatividade-necessidade, estabelecendo um ponto de encontro entre arquitectos, designers, artistas e decoradores.

A Síntese das Artes

Em segundo lugar, entre vários desígnios, o conceito de ‘arte total’ ou ‘síntese das artes’, difícil de derivar com exactidão a sua génese histórica,⁸⁷ foi um termo que surgiu no âmbito das artes e que mais tarde se coadunou ao universo da arquitectura. A ideia por detrás deste conceito é a da aplicação harmoniosa de várias artes, ou ofícios, com a finalidade de produzir uma obra única, de identidade própria e de ímpar qualidade.

Um dos artistas responsáveis por revitalizar o termo nos últimos séculos foi o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) que, nos seus tratados, enquanto ponderava sobre quais seriam as formas artísticas do futuro, delineou o conceito de ‘síntese das artes’, tal ‘obra de arte total’, consubstanciada pela união de várias formas de arte e que, na opinião do compositor, adquiriria a sua derradeira expressão por via do teatro. Para nomear este

E ainda:

Na perspectiva de Gropius e dos criadores da Bauhaus, era responsabilidade do arquitecto proporcionar a todos o acesso a objectos e a espaços onde a adequação funcional e a harmonia estética fossem princípios dominantes.

87. Na discussão associada à arquitectura e às disciplinas de cariz projectual o conceito de ‘arte total’ tornou-se inevitável, especialmente porque foi dentro destas áreas que, nos últimos séculos, e em particular com o advento da revolução industrial, adquiriu relevância formal. Contudo, sendo um conceito ‘emprestado’ ao universo das artes, torna-se possível que outros artistas, ainda antes de Wagner, já tivessem contemplado e utilizado o termo.

conceito de ‘obra global’ utilizou o termo *gesamtkunstwerk*, que acabou por ser trasladado de forma homóloga para o universo da arte e da técnica.⁸⁸

No âmbito da arquitectura, isto significaria que o arquitecto não desenharia apenas o edifício e o espaço habitacional, mas também se preocuparia com a produção do seu conteúdo: equipamento e decoração. As obras de arte total empregam uma capacidade projectual consideravelmente superior e exigem uma capacidade de integração multidisciplinar proporcional. Foi no âmbito da criação deste tipo de projectos que a ‘síntese das artes’ espoletou, no seio da metodologia projectual, a necessidade intrincada de pensar, mapear e produzir novos modelos de objectos. A escala do projecto de arquitectura sofreu uma transformação – o arquitecto deixou de se mover somente na escala dimensional do edifício –; surgiu uma nova dimensão de escala, mais reduzida, mas que oferecia a possibilidade de projectar soluções ao nível do equipamento, incorporando as potencialidades do espectro utilitário-funcional no projecto de arquitectura. Desta forma, tornou-se evidente a necessidade de incorporar uma disciplina capaz de lidar com as idiossincrasias que esta nova dimensão de desafios oferecia – nasceu assim a integração do design de equipamento em projectos de arquitectura.

Em Portugal, logo nas primeiras décadas do séc. XX, enquanto o país se deparava com a problemática suscitada pelo final da 1.^a República, foi de forma vanguardista e particularmente atenta que a geração de arquitectos, à qual pertenciam Luís Cristino da Silva (1896-1976), Carlos Ramos (1897-1969) e Cassiano Branco (1897-1970), vislumbrou o moderno nas correntes históricas do seu tempo.⁸⁹ Mais tarde, pelos finais da década de 30, sem desconsiderar a forte expressão que o movimento vinha adquirindo, o fascínio moderno

88. Cf. João Pardal Monteiro, “Para o Projeto Global - Nove Décadas de Obra: Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro”, 35.

89. Cf. Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percursos do Design em Portugal” (Volume I, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005), 60.

diluiu-se e deu lugar a uma revisitação nocional das expressões clássicas e tradicionalistas presentes na arquitectura nacional, procurando identificar as tónicas identitárias na concepção da casa e habitação portuguesa.⁹⁰

Com a consolidação do Estado Novo a partir de 1933, existiu quem considerasse que, para alguns destes arquitectos, o modernismo assemelhava-se a um mero fascínio estético face ao exercício da sua profissão,⁹¹ tendo alguns deles, já no final dos anos trinta, revertido a aplicação das suas obras novamente para a vertente clássica, revelando uma assimilação apenas parcial das ideologias modernas.⁹²

Mesmo que alguns elementos desta primeira geração moderna tenham acabado por recuar diante da proposta modernista, torna-se imperioso salientar o volume considerável de trabalho que legaram tanto ao país como às gerações vindouras, alguns deles seus estudantes, sendo que os seus projectos serviram como marcos arquitectónicos de importante inovação ao tempo que foram desenhados, seja a nível dos materiais de construção utilizados, à integração de novos equipamentos ou à aplicação do conceito ‘arte total’ em projecto.

Reforçando esta nota, destacam-se o Café Portugal (Rossio, 1938), projecto de Cristino, onde

90. O tema da habitação portuguesa foi profundamente explorado por Raúl Lino na primeira metade do séc. XX. Raúl Lino concebia, para a casa portuguesa, uma visão de obra de arte total consubstanciada por uma síntese entre a arquitectura, as artes decorativas, a música, a filosofia e as paisagens nacionais; o arquitecto edificou uma emblemática obra arquitectónica, que a fez acompanhar por obras escritas, tais como: *A Nossa Casa* (1918) e *A Casa Portuguesa* (1929).

91. Cf. Manuel Tainha, *Arquitectura em Questão*, AEFA – Associação de Estudante da Faculdade de Arquitectura, 2.^a edição (Lisboa, 2003), 78. Apud Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percursos do Design em Portugal”, 2005, 61. Segundo observação colocada por Victor Manaças quando cita Manuel Tainha:

E o que aconteceu com quase toda essa primeira geração moderna foi ‘[virarem] costas à arquitectura moderna [voltando-se] para o sol poente pintado em ponto grande na parede.’ Manuel Tainha está em crer ‘[. . .] que esta viragem se ficou a dever ao facto de que a adesão ao moderno foi neles inconsequente: opera-se mais no plano da estética do que no plano das ideias. E daí a sua fragilidade moderna.’

92. Cf. João Vieira Caldas, “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo”, em *Portugal: Arquitectura do Século XX*, 3 (Munique: Deutsches Architektur-Museum: Prestel, 1997), 24. Segundo o autor:

A primeira geração dos arquitectos modernistas não teria meios para produzir uma reflexão teórica digna de nota e não seguiu nem respondeu a uma fundamentação ideológica consistente. [. . .] a começar pela ausência da manifesta preocupação socializante que está na base do movimento moderno e estava presente nas intenções de Gropius e de Corbusier. A pesquisa e as propostas nos domínios da habitação social e do utopismo urbano são raras e inconsequentes.

não se impuseram limitações de ordem económica ou artística,⁹³ foi uma obra em que “todos os pormenores foram cuidadosamente estudados: mobiliário, louças, [e] a própria máquina de fazer café foram desenhadas pelo arquitecto.”;⁹⁴ ainda da autoria do mesmo arquitecto, poderemos encontrar a sucursal do *Diário de Notícias* (Rossio, 1939), projecto integralmente concebido “desde o mobiliário ao ‘[. . .] desenho das letras e sua arrumação [. . .]; [o] estudo da combinação das cores e respectivos efeitos foi tudo minuciosamente estudado [. . .];”⁹⁵ e uma moradia desenvolvida para o engenheiro José Belard da Fonseca (1889-1969) em 1930, onde “Cristino da Silva pormenoriz[ou] exhaustivamente este projecto, o que, aliás, é uma constante em toda a sua obra e desenh[ou] muito do mobiliário que irá equipar a casa.”⁹⁶ Por sua vez, Cassiano Branco assumiu autoria em paradigmáticos projectos, tais como as várias iterações do Éden-Teatro (Av. da Liberdade, 1929/1930/1931-32),⁹⁷ o Victoria-Hotel (Av. da Liberdade, 1934-35)⁹⁸ e o Café Cristal (Av. da Liberdade, 1942).⁹⁹ Cassiano procurou fundamentar na sua prática arquitectónica uma

síntese vanguardista, em torno das artes, do cinema, da literatura e do entendimento social do tempo. É provavelmente esta a condição mais legítima da formação moderna, ou seja, um olhar atento e uma apropriação generalizada de uma série de fenómenos aparentemente externos, com o objectivo de os fundir através da arquitectura.¹⁰⁰

Como abordaremos mais adiante, terá sido apenas nos decénios de 40 e 50 que o ensino da Arquitectura viria a registar os primeiros impulsos reformistas que inevitavelmente

93. Cf. Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percursos do Design em Portugal”, 2005, 61.

94. Luiz Cristino da Silva, “O Café Portugal”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Abril de 1938, 69. Apud Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percursos do Design em Portugal”, 2005, 61–62.

95. Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percursos do Design em Portugal”, 2005, 64.

96. Ibid.

97 Cf. Paulo Tormenta Pinto, *Cassiano Branco (1897-1970) Arquitectura e Artificio*, Caleidoscópio, 2015, 345.

98. Cf. Ibid., 191.

99. Cf. Ibid., 345.

100. Cf. Ibid., 53.

conduziram à reestruturação dos respectivos cursos nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Como veremos, foi a partir da década de 50 que a orientação moderna adquiriu expressão académica e ganhou ímpeto metodológico no seio dos projectos arquitectónicos.

Em termos conclusivos, admite-se que, em parte, foi devido ao legado projectual desenvolvido pela primeira geração de arquitectos modernos que, de forma sugestiva, impuseram uma reorientação praxeológica ao exercício da arquitectura pois, pela natureza da arte total, implicaram a sinfonia das artes e tornaram necessária a inclusão de uma nova área – o ‘desenho’ projectual de equipamento, isto é, o que viria a ser a disciplina do design.¹⁰¹ Posteriormente, e ainda dentro do século XX português, como resultado de um crescente ímpeto afirmador, o design foi-se expandindo em diferentes tipologias no seio da actividade projectual: design industrial, ou de equipamento, design gráfico, design de exposições e design de espaços comerciais.

Ao longo deste capítulo, incursamos por entre vários registos da vida pessoal, formação e cultura projectual de Francisco da Conceição Silva. Pretende-se clarificar alguns destes pontos focais, de necessária abordagem, para posteriormente se conseguirem articular reflexões aprofundadas que levem a clarificar quais foram as contribuições da obra de design de mobiliário moderno criada pelo *atelier* Conceição Silva para a afirmação do design em Portugal.

Francisco da Conceição Silva (1922-1982) – Formação

Francisco da Conceição Silva nasceu a 22 de Maio de 1922 em Lisboa, era filho de João Baptista Conceição Silva e de Mercedes Quiroz Delgado; o pai, oriundo de Pedrógão Pequeno, descendia de uma família de classe média e era proprietário de uma casa de

101. Neste caso concreto focamos exclusivamente o ‘desenho projectual de equipamento’; vulgarmente conhecido como design de equipamentos ou design industrial.

penhores e leilões; a mãe, galega, originava de La Coruña, era doméstica. O casal, ao todo, teve quatro filhos, para além de Conceição Silva, tiveram o João, economista, o José, militar da marinha e a irmã Mercêdes.¹⁰²

Em Lisboa, o jovem Francisco estudou no Liceu Passos Manuel e, em 1940, ingressou no Curso de Arquitectura da Escola de Belas-Artes de Lisboa numa turma que juntou 31 outros estudantes, tendo sido reduzida para apenas 6 alunos no final do primeiro ano, facto que se provou positivo para a boa convivência do grupo pois, através de relatos de estudantes, é possível verificar a existência de um ambiente lectivo que promoveu o companheirismo e a amizade, assim como noções de entreaajuda; tal como informa o depoimento de Formosinho Sanches:¹⁰³

este reduzido grupo praticou uma acção muito coesa, e de extrema amizade entre si – estudávamos em conjunto, ajudávamo-nos nas insuficiências que todos tínhamos, convivíamos com os nossos colegas dos outros anos e com os então colegas dos cursos de Pintura e Escultura.¹⁰⁴

Este pequeno grupo acompanhou Conceição Silva até ao final do curso, colegas como Alexandre Teixeira Bastos, Joana Dulce de Sousa Dias, Sebastião Formosinho Sanches (1922-2004), Francisco de Castro Rodrigues e Ernâni Soares Nunes¹⁰⁵; sendo estes últimos dois, em conjunto com Frederico Ayres do curso de Pintura, as suas amizades mais próximas, segundo consta na correspondência trocada com a sua namorada, na qual frequentes vezes lhes fazia menção.¹⁰⁶ Para além deste grupo de amigos, o jovem Francisco desenvolveu

102. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975” (Volume I, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007), 5.

103. Cf. Ibid.

104. Cf. Sebastião Formosinho Sanches, “Depoimentos” in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 15.

105. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 5.

106. Cf. Ibid., 7.

amizade com Frederico George pela altura em que este teria reingressado na EBAL, no curso de Arquitectura (1941), já após ter completado o curso de Pintura. Nas palavras de Frederico George, o jovem Francisco “era um belíssimo aluno, talentoso, que pela sua inteligência e entusiasmo conquistou a amizade dos seus colegas e a simpatia dos professores, nunca através de atitudes subservientes [. . .] antes pelo contrário, possuía uma maneira de ser independente, alegre, directa e algo irreverente.”¹⁰⁷

Em Fevereiro de 1941, um ano após ter ingressado no curso, conheceu Maria dos Santos Loulé da Silva num baile, com quem namorou ao longo dos próximos seis anos e com a qual acabaria por casar em 1946.¹⁰⁸ Durante os períodos de férias de Natal e fim de ano em Pedrógão, na casa da família, a correspondência com a namorada e a contemplação da natureza eram as actividades que lhe ocupavam o tempo. Nos períodos de férias de Verão, visitava estâncias balneares ou termas, como em Monte Real, Caldas da Rainha ou São Martinho.¹⁰⁹ Ao longo destes períodos de interrupção lectiva levantavam-se saudades da escola, revelando desde cedo um carácter consciencioso por parte do jovem estudante que parecia repudiar ócio em excesso; contudo, e apesar dos momentos enfadonhos, pensa-se que terá sido o estrito contacto com os cenários naturais do interior que o ensinaram a captar o *genius loci* presente nos mesmos;¹¹⁰ a alma ou, se quisermos, a essência mais profunda dos locais que visitava e ia absorvendo no íntimo. Aprimorou assim a contemplação orgânica da

107. Cf. Frederico George, “Depoimentos” in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 14.

108. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 6.

109. Cf. Ibid.

110. Cf. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci – Paysage, Ambiance, Architecture* (Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981). Segundo Norberg-Schulz, o conceito de *genius loci* na Arquitectura advém da apreensão de uma ‘atmosfera geral’ que engloba tanto as formas sensíveis, como a essência dos elementos que definem um lugar. Num sentido mais informal, a expressão poderá ser traduzida para: ‘espírito do lugar’.

natureza, que foi desenvolvendo, e que mais tarde certamente contribuiu para a integração paisagística dos seus projectos.¹¹¹

A correspondência que foi trocando com a sua namorada demonstra a importância dada ao estudo que, segundo escrevia, lhe absorvia grande parte do tempo. Partilhava com a companheira as ideias que lhe iam surgindo e várias reflexões sobre temas ou projectos leccionados ao longo do curso, tendo inclusive partilhado alguns esboços no conteúdo das suas cartas.¹¹² De tal forma, torna-se possível observar, desde cedo, uma séria consciência e ética de trabalho face aos desafios académicos; evidenciava também uma capacidade de interrogar e reflectir sobre as suas principais ideias orientadoras. Em suma, este revela-se como sendo um período de salutar aprendizagem, movido por curiosidade intelectual, capacidade de trabalho e comprometimento para com os seus objectivos.¹¹³

Ao longo do seu percurso na EBAL, foram surgindo oportunidades para Conceição Silva poder experienciar, sobretudo através das várias afinidades que foi estabelecendo, uma confluência de diferentes personalidades e polivalências artísticas, encontrando-se perante grupos de estudantes que se foram especializando em áreas artísticas complementares. O curso privilegiava o contacto não só entre arquitectos, mas também entre pintores e escultores, tanto que a sua turma chegou a assistir às aulas de desenho e de escultura de outros estudantes. Estas dinâmicas terão influenciado a forma como Conceição Silva praticava arquitectura, sobretudo na forma como, mais tarde, foi gerindo o seu *atelier*. Dentro desta leitura, pode-se afirmar que o período formativo de Conceição Silva, pelo encadeamento de vivências que lhe proporcionou, foi preponderante no modo como o influenciou a desenvolver a sua própria visão e actuação profissional.

111. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 5.

112. Cf. Ibid., 5-7

113. Cf. Ibid., 6.

Não obstante, nem tudo foram boas experiências para o jovem Francisco. O jovem acabaria por desenvolver um manifesto desagradado para com as metodologias de ensino que ia experienciando, sobretudo no que respeitava aos métodos em vigor, consumados à imagem da tradição *beaux-art*. Conceição Silva, ao longo do percurso lectivo, foi formulando uma convicção de que esta linha pedagógica se encontrava desactualizada e desajustada, acreditando que seria insuficiente para o eficaz exercício da sua profissão naquela altura. Não se coadunando com o ideário pedagógico proposto pela EBAL, este revelava-se ser um

ambiente pouco propício ao livre pensamento e criatividade dos estudantes, o ensino alheio à informação e prática contemporânea, vão [ao aspirante arquitecto] incutir-lhe irreverência e inconformismo que irão de futuro pautar o seu comportamento perante a profissão e a sociedade.¹¹⁴

Da nascente desidentificação para com o modelo de ensino tradicionalista, surgiu um inconformismo que pautou a sua postura enquanto aluno, tendo sido este o principal factor que lhe terá permitido desenvolver uma consciência mais abrangente da sua categoria profissional e também a irreverência necessária para adoptar inovadoras modalidades de actuação. A desarticulação pedagógica que sentiu, tanto na estrutura das aulas como no próprio conteúdo pedagógico, culminou com a sua participação, em conjunto com o arquitecto Cândido Palma de Melo (1922-2003), no I Congresso Nacional de Arquitectura em 1948, organizado pelo Sindicato Nacional de Arquitectos (SNA), onde a dupla apresentou a tese *O Ensino da Arquitectura em Portugal*,¹¹⁵ dissertação que se revelou ser

a mais estruturada, tocando nos diversos aspectos em debate desde a ‘Admissão e Preparação’, ‘Organização do Curso’, ‘Professores’, ‘Método de Trabalho’, ‘Locais de Ensino e Reunião’, ‘Ambiente Escolar’ até ao ‘Estágio’, identificando as fragilidades e propondo sempre soluções, sob o título de ‘Torna-se Necessário’. A tese pressupõe que a Arquitectura é Ciência e Arte e é com essa matriz que fundamenta a crítica e as propostas para um ensino da

114. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 2.

115. Cf. Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percurso do Design em Portugal”, Vol. II, 2005, 155.

arquitectura, no contexto da experiência pessoal dos autores na EBAL. ‘É essa condição de Ciência e Arte que torna o ensino da arquitectura num ensino difícil’.¹¹⁶

Devido à inconformidade de ideias, fruto da contraposição entre a sua concepção arquitectónica, de ambição moderna, e o academismo tradicionalista, inspirado nas composições *beaux-artianas*, o seu percurso académico provou-se ser, por vezes, penoso, sendo que o jovem arquitecto insistia em não compactuar com métodos que considerasse ultrapassados e de pouca utilidade; pensa-se que, por este motivo, não terá atingido notas muito acima da média nalgumas disciplinas.¹¹⁷

Em 1946 terminou a componente escolar do curso e, em 1949, tornou-se oficialmente diplomado em Arquitectura pela EBAL com 18 valores. Demorou nove anos a concluir o curso, tempo provavelmente necessário ao desenvolvimento de um apuramento teórico-prático que acabaria por gerar reflexões e resultaria no seu amadurecimento enquanto arquitecto.

Durante este período formativo, Conceição Silva também se destacou pelo seu espírito voluntarioso e proactivo que foi, em grande parte, movido pelas suas tendências democráticas, revelando uma vertente activista que não se esgotava nos esforços reformistas demonstrados no âmbito do ensino da arquitectura. Mais tarde, o arquitecto prestou importantes contributos em várias organizações relacionadas com a arquitectura e inclusive no panorama das artes plásticas em Portugal.

Alguns exemplos destas contribuições são a participação nas Iniciativas Culturais Arte Técnica (ICAT), uma sociedade criada em 1946 que reuniu vários arquitectos da nova

116. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)” (Volume I, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011), 181.

117. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 7.

geração e que na altura se identificavam com a esquerda política.¹¹⁸ A ICAT, para além de estar na génese do I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948,¹¹⁹ viria posteriormente a adquirir a revista *Arquitectura*, proporcionando-lhe uma reorientação editorial que procurou integrar referências representativas das tendências modernas, assim como destaques das grandes obras modernistas ao nível internacional.¹²⁰ Segundo o depoimento do arquitecto Francisco Castro Rodrigues (1920-2015), um dos arquitectos integrantes, a própria ICAT foi criada com a finalidade específica de adquirir a revista, tanto que a sua intervenção foi centrada quase exclusivamente nas consequentes publicações.¹²¹ Neste sentido, entre Agosto de 1949 e Agosto de 1953, Conceição Silva integrou a coordenação editorial (com interrupções), assumindo, em uníssono com a ICAT, a missão de renovar a publicação.¹²²

A realização e participação nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP) da Sociedade Nacional das Belas-Artes foi outro exemplo relevante que evidenciou a sua presença e vontade dinamizadora no mundo das artes plásticas. As exposições foram activamente apoiadas por parte da ICAT,¹²³ sendo que a organização foi da responsabilidade do sector intelectual do Movimento de Unidade Democrática (MUD).¹²⁴ Vários membros da ICAT também integravam o MUD, inclusive o próprio Conceição Silva.¹²⁵ As EGAP foram exposições organizadas de forma independente, que procuraram incluir vários artistas e

118. Cf. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 24.

119. Cf. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril 1971, 43. Reforça-se que a ICAT coerentemente pugnava contra as orientações tradicionalistas e nacionalistas na Arquitectura que eram reforçadas pelo regime.

120. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 39.

121. Cf. *Ibid.*, 92. Tal como referenciado por Inês Leite na sua dissertação.

122. Cf. *Ibid.*, 97.

123. Cf. *Ibid.*, 92.

124. Cf. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 21.

125. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 92.

diferentes influências estilísticas no âmbito de uma promoção eclética da arte,¹²⁶ criando um espaço democrático de partilha e cultivo artístico. Espaço esse que, em contrapartida, não fora bem recebido pelo regime, pois as exposições insistiram em caminhar numa direcção oposta à do ‘bom gosto’ cultivado pela ‘política de espírito’ imposta por António Ferro (1895-1956) do Secretariado Nacional de Informação (SNI); valores que pretendiam inculcar nas mentalidades dos portugueses. Como tal, houve obras apreendidas durante a 2.^a EGAP (1947) e, no período compreendido entre 1951-52, a SNBA foi obrigada a encerrar as portas, evitando a realização da 6.^a EGAP; as exposições foram novamente retomadas em 1953 com a 7.^a EGAP.¹²⁷

Conceição Silva integrou também o SNA, sociedade que, pegando na ideia da ICAT, foi responsável pela organização do I Congresso Nacional de Arquitectura em 1948. Foi neste congresso que Conceição Silva, em conjunto com o colega Palma de Melo, assumiu a responsabilidade de tomar uma posição pública junto dos seus pares, ao procurar respostas para as problemáticas do ensino da arquitectura. Neste sentido, é-nos possível afirmar que foi enquanto estudou na EBAL que Conceição Silva despertou um sentido afirmador e uma consciência de responsabilidade social e profissional enquanto arquitecto, desenvolvendo uma forte convicção sobre o ensino e a prática da arquitectura, assim como do futuro dos arquitectos.

Não obstante, não menos importante e, sobretudo, de forma complementar, destacamos a importância das suas primeiras experiências profissionais, possibilitadas por um dos seus companheiros de curso. Estas foram experiências importantes que decorreram

126. Cf. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 21.

127. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 91. Mais informação sobre as EGAP mais adiante – ainda neste capítulo –, sob a secção “Sociedade Nacional de Belas-Artes”.

durante o seu percurso formativo, provavelmente ainda em 1944 sem ter completado o curso, e provieram da sua participação enquanto colaborador no *atelier* do arquitecto Adelino Nunes (1903-1948), tio de seu amigo Ernâni Soares Nunes.¹²⁸ Foi neste *atelier* que entrou em contacto com José Bastos (1914-?), arquitecto que colaborou com Adelino Nunes entre 1943-1944 e que acabou por desempenhar um importante papel nos primeiros anos de actividade profissional do jovem Conceição Silva.¹²⁹

Curso de Arquitectura na Escola de Belas-Artes de Lisboa

Quem se propuser a realizar um estudo aprofundado sobre a Escola de Belas-Artes de Lisboa deparar-se-á com uma limitação transversal no que concerne ao acesso a fontes primárias.¹³⁰ A falta de fontes e as incertezas sobre o que a instituição representara enquanto plataforma de ensino poderão dever-se à relação que os professores e alunos estabeleceram com a mesma, os quais, em última análise, terão rejeitado, ao absterem-se de cultivar o seu legado pedagógico.¹³¹

O período relativo ao Estado Novo e ao ensino de Cristino da Silva não foi ainda objecto de estudo aprofundado, sendo que “na primeira metade do século XX [foram] raras as intervenções públicas sobre o ensino da Arquitectura na Escola de Lisboa, não só pelos seus professores e arquitectos, como também por historiadores e por críticos.”¹³²

Contudo, ao considerar algumas ocorrências, é-nos possível interpretar que as condições do ensino não eram tidas em boa consideração pelos estudantes. Tal se conclui por

128. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 8-9.

129. Cf. Ibid., 9.

130. Cf. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 71.

131. Cf. Ibid. Tal como defende o autor.

132. Ibid.

vários motivos, veja-se a título de exemplo o que sucedeu no período compreendido entre 1929-1933, quando o arquitecto Francisco Keil do Amaral (1910-1975) e o arquitecto Paulo Cunha (1909-?), descontentes com a docência do professor Adães Bermudes (1864-1948), assinaram um protesto público no *Diário de Lisboa* incitando ao seu afastamento.¹³³ Outro exemplo paradigmático ocorreu no ano de 1933, quando o arquitecto Carlos Ramos, se tornou num dos primeiros arquitectos a escrever sobre o ensino de Arquitectura na EBAL, reforçando a incerteza relativa à sua representação e legado: “que seja dado um pai à Escola de Belas-Artes de Lisboa [. . .]”,¹³⁴ proclamava Carlos Ramos em 1935, numa palestra dirigida a todos os alunos da EBAL, fazendo eco da sua tese, provavelmente no rescaldo do concurso para docente que perdera para Cristino da Silva. Após ter tido consciência desse facto, apresentou um documento programático que reunia uma síntese daquilo que considerava ser fundamental para a formação do arquitecto.¹³⁵

Somando a aparente carência identitária da escola, aos episódios reactivos dos estudantes e as divergências ideológicas por parte dos professores, pode-se aduzir que, durante este período, viveu-se na EBAL um ambiente de contínua contestação, focado essencialmente na definição do rumo pedagógico que o ensino da arquitectura deveria assumir, já que a linha pedagógica até então empregues era vivida com grande descontentamento por parte dos seus vários interlocutores.¹³⁶

Próximo do Congresso de 1948, Keil do Amaral pediu a reforma do ensino, criticando a prática pedagógica na EBAL e sugerindo uma transformação dos modelos nacionais por

133. Cf. Ibid., 72.

134. Carlos Ramos, “Palestra dedicada a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa” in Gonçalo Canto Moniz, *O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, Volume II (2011), . Apud Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 71.

135. Cf. Idem., *ibid.*, 72.

136. Cf. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 72.

forma a adoptarem influências dos modelos americanos, tal como teria experienciado em primeira mão na Cranbrook Academy of Art, orientada na altura pelo arquitecto Eiel Saarinen (1873-1950).¹³⁷ A sua posição, que inclusive deixou registada em artigo para a revista *Arquitectura* (1947), foi revisitada no Congresso de 48 e acabaria por incentivar alguns colegas arquitectos que, por afinidade de ideias, se juntaram aos esforços reformadores.

Estas chamadas de atenção fizeram com que, entre os anos 1948-1950, se tenha aberto um espaço de fecunda reflexão que procurou reorientar o ensino da Arquitectura; tornado possível graças à reorientação do panorama político português que, devido ao fim da Segunda Guerra Mundial, foi-se apercebendo das fragilidades do modelo autocrático e autárcico face a uma comunidade europeia crescentemente democrática e colaborativa, especialmente após a queda das ditaduras na Europa. Desta forma, o governo operou várias reformas no país (tal como analisado no capítulo anterior), sendo de importante menção para este capítulo as reformas levadas a cabo na área da Educação, abordadas de seguida.

Foi o professor Fernando Pires de Lima (1906-1970) o ministro eleito para a pasta da Educação Nacional e com a função de iniciar uma renovação na área, tendo assim sido acolhida a proposta de revisão do ensino artístico solicitada no I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948. Assim, foi criada a Comissão para a Reforma do Ensino Artístico com a finalidade de operacionalizar reformas no ano de 1949. Contudo, apenas a “10 de Julho de 1950 [foi] finalmente aprovada a reforma do ensino das belas-artes, consagrada na Lei n.º 2043 [. . .];”¹³⁸ sendo que a aplicação prática destas reformas viria apenas a ser formalmente executada passados alguns anos, visto que a “sua regulamentação [foi] adiada sucessivamente

137. Cf. Francisco Keil do Amaral, “Maleitas da Arquitectura Nacional, 1. Formação do Arquitecto” in *Arquitectura*, n.º 17-18, Julho-Agosto de 1947, 20.

138. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 198. Conforme o autor faz referência no “Decreto-Lei n.º 2.043” de 10 de Julho de 1950, *Diário do Governo*, n.º 133 – I Série, 411-12.

até 1957, impossibilitando a aplicação prática do seu articulado.”¹³⁹ Conclui-se que, no ano de 1950, apenas o estatuto das Escolas de Belas-Artes foi reformado, tanto a de Lisboa como a do Porto, “passando a Escolas Superiores de Belas-Artes, [tendo ficado] o programa pedagógico proposto pela subcomissão [...] oficialmente pendente.”¹⁴⁰

Afinidades electivas – Frederico George

Frederico Henrique George foi um pintor, arquitecto e professor de design. Tornou-se num importante agente histórico na identificação e afirmação teórico-prática do design enquanto disciplina instituída em Portugal, sobretudo graças ao seu contributo reflexivo e apuramento pedagógico caracterizado pela assunção *bauhausiana* dentro do linhagem educativa das artes e dos ofícios;¹⁴¹ “a influência e as lições de Frederico George, deram conteúdo teórico e prático à sistemática (obstinada) pesquisa de uma pedagogia do Design.”¹⁴²

De origem e educação inglesa, Frederico George diplomou-se em Pintura na EBAL, tendo iniciado o curso em 1930 e concluído em 1936.¹⁴³ Iniciou a sua carreira de docente como professor provisório do ensino técnico profissional na Escola Técnica de João Vaz em Setúbal, no ano de 1936; apenas no ano seguinte passaria a dar aulas na Escola Industrial Marquês de Pombal.¹⁴⁴ Em 1940,

colabor[ou] em Arquitectura de Interiores na Exposição do Mundo Português, executando pinturas murais de parceria com Manuel Lapa sob a direcção do arquitecto Cottinelli Telmo.

139. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 198.

140. Ibid.

141. Cf. Maria Helena Souto, *História do Design em Portugal I: Reflexões*, Edições IADE, 1.ª edição (Lisboa, 2009), 73–74.

142. Daciano Monteiro da Costa, *Curriculum Vitae* (Lisboa, 1985), 89. Apud Maria Helena Souto, “Daciano da Costa e o Ensino do Design em Portugal: da Escola António Arroio à Faculdade de Arquitectura” in *Daciano da Costa Designer*, organizado por João Paulo Martins, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2001, 37.

143. Daciano da Costa e Maria Helena Souto, *Frederico George: Ver pelo Desenho* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 45-47.

144. Ibid., 47.

Pela sua actuação neste trabalho foi-lhe concedido, pelo Governo Português, o grau de Oficial da Ordem Militar de Cristo.¹⁴⁵

Ainda nesse ano tornou-se docente na Escola de Artes Decorativas António Arroio

(EADAA),¹⁴⁶ onde

sob a direcção do pintor Lino António (1898-1974) e contando com um corpo docente constituído por nomes como [. . .] Rocha Correia, Júlio Santos [e] Rodrigues Alves, a Escola António Arroio permitiu a docentes e discentes construírem um projecto pedagógico, através do qual a modernidade entrava no nosso estreito e policiado ensino artístico, garantindo uma formação à época sem paralelo onde continuava a pontificar valores *beaux-artianos* bebidos num eclectismo *fin de siècle*, que se arrastava pelo século XX português num [. . .] sistema de longas permanências academizantes [. . .].¹⁴⁷

Então decidiu, por influência do arquitecto José Cottinelli Telmo (1897-1948), ingressar no Curso de Arquitectura da EBAL, que iniciou em 1941 e concluiu em 1950.¹⁴⁸ Mesmo antes de concluir o curso, em 1949, foi exonerado da EADAA por motivos políticos, ao ter subscrito a lista da candidatura do General Norton de Matos (1867-1955) à Presidência da República.¹⁴⁹

Como já referido, foi no Curso de Arquitectura que Frederico George conheceu Conceição Silva, ambos fundamentais e complementares nas suas respectivas propostas pedagógicas, que visavam reformular as áreas projectuais. Conceição Silva era mais novo que Frederico George, tendo sido a EBAL o ponto de encontro onde acabariam por consolidar a amizade.¹⁵⁰

145. Ibid., 49.

146. Ibid., 49.

147. Maria Helena Souto, *História do Design em Portugal I: Reflexões*, 73–74.

148. Cf. Daciano da Costa e Maria Helena Souto, *Frederico George: Ver pelo Desenho* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 49.

149. Cf. Ibid.

150. Cf. Frederico George, “Depoimentos”, in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 14.



Fig. 2 Estudo a carvão p/ retrato de Francisco da Conceição Silva; autoria de Frederico George, 1952. Daciano da Costa e Maria Helena Souto, *Frederico George: Ver pelo Desenho* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 71.



Fig. 3 Pintura a óleo, retrato de Francisco da Conceição Silva; autoria de Frederico George (sem data). Daciano da Costa e Maria Helena Souto, *Frederico George: Ver pelo Desenho* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 73.

Em 1952, graças a uma bolsa de estudo proveniente da Embaixada dos EUA, Frederico George visitou os EUA, onde teve a oportunidade de contemplar em primeira mão as práticas de algumas das melhores escolas de arquitectura, assim como aprofundar referências no que concerne à conceptualização e objectivação do design.¹⁵¹ Destaca-se o importante contacto com alguns dos antigos professores da Bauhaus, nomeadamente com o seu fundador, o arquitecto Walter Gropius e o arquitecto Mies van der Rohe, com os quais chegou a contactar directamente.¹⁵² Com o privilégio de poder beber da pristina fonte,¹⁵³ entusiasmou-se com os fundamentos e prática *bauhausiana* e resgatou essa inspiração moderna, difundindo-a em obra – tanto pela via pedagógica, como pela via profissional.¹⁵⁴

151. Cf. Maria Helena Souto, “O Design Moderno em Portugal” in *Cadernos de Design*, 1992, 25.

152. Cf. Ibid.

153. Fazendo menção ao corpo docente original da Bauhaus, atribuiu-se aqui o epíteto de ‘fonte inspiradora’, pois foram estes integrantes que primeiro deram expressão às ideias *bauhausianas* no início do séc. XX, viabilizando uma via de investigação necessária que, mais tarde, conduziu à institucionalização pedagógica do design.

154. Cf. Maria Helena Souto, “O Design Moderno em Portugal” in *Cadernos de Design*, 1992, 25.

Chegou ainda, entre 1958-69, a contactar com o arquitecto Louis Kahn (1901-1974) na Escola de Filadélfia.¹⁵⁵

Foi em 1955, ano em que foi readmitido na EADAA, ficando a leccionar até 1958,¹⁵⁶ período em que

o ensino na António Arroio [sob a influência e orientação de Frederico George] ganhou uma nova dinâmica nos anos 50, marcando uma viragem entre um ensino que conseguira, com Lino António, superar a obsoleta fractura entre artes ‘maiores’ e ‘menores’, para um novo entendimento da componente didáctica apoiada no ensino oficial, que ultrapassou a tradição das artes decorativas, e colocou o enfoque na arte como ofício.¹⁵⁷

O exercício da sua função enquanto docente na EADAA,

“seguindo [o] entendimento *bauhausiano*, e apoiado num corpo docente movido por um pensamento Moderno – como eram os casos de Daciano da Costa, António Sena da Silva, Manuel Rio-Carvalho, ou Bragança Gil [. . .], obteve uma prática pedagógica em que, intelectualizado o ensino do Desenho, se deu a passagem para o enquadramento técnico.”¹⁵⁸

Foi no período entre os finais da década de 50 e inícios da década de 60 que, segundo referiu o pintor e ex-colega Fernando de Azevedo (1923-2002), Frederico George assumiu a presidência da direcção e da assembleia geral da SNBA.¹⁵⁹ Ainda em 1957, o pintor e arquitecto iniciou-se enquanto assistente na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), tornando-se professor em 1965¹⁶⁰ onde, juntamente com o seu colega, o arquitecto Nuno Portas (1934-), “[levaram] a cabo novas experiências de ensino [. . .] procurando

155. Cf. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 428.

156. Cf. Ibid., 515.

157. Maria Helena Souto, *História do Design em Portugal I: Reflexões*, 74.

158. Ibid.

159. Cf. Fernando de Azevedo, “De Frederico George se diz um ‘Mestre’” in *Frederico George: Ver pelo Desenho*, Daciano da Costa, Maria Helena Souto (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 32.

160. Cf. Daciano da Costa e Maria Helena Souto, *Frederico George: Ver pelo Desenho* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 50.

introduzir experiências paralelas que decorriam [. . .] nas escolas americanas, inglesas ou italianas.”¹⁶¹

Este período foi concomitante com a apresentação da sua reflexão *Considerações sobre o Ensino da Architectura*, “[. . .] conciliando uma abordagem historiográfica com uma reflexão crítica sobre a situação do ensino, no início dos anos 60.”¹⁶² Esta obra descreve ao leitor, de forma sumária, os registos históricos das várias reformas de ensino, com especial enfoque nas modificações que foram sendo introduzidas e que culminaram na importante, já tratada, reforma de 1957, que introduzira reformulações nos programas lectivos das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. Referiu o autor que esta reforma foi uma importante alteração no paradigma do ensino, trazendo alterações profundas ao ensino da arquitectura e “que traduz[iu] a aceitação generalizada de uma profissão que só poucas pessoas consideravam ser de índole superior.”¹⁶³ A reforma de 1957 merece então um especial destaque pois, não somente reorientou a pedagogia da Architectura, como também abriu caminho para modelos de ensino aptos a abordar várias disciplinas projectuais; como tal, “as dissertações de Frederico George e Nuno Portas tiveram, neste sentido, consequências determinantes na renovação do ensino do projecto.”¹⁶⁴

Para além da sua contribuição para o ensino da Architectura, que de certa forma poderemos assumir que acompanhou *pari passu* as interrogações que ia conduzindo

161. Frederico George, *Considerações sobre o Ensino da Architectura* (Lisboa: Minerva, 1964), 54. Nuno Portas, “Arquitectura: Contribuições para o Ensino”, *A Architectura para Hoje: Finalidades*, (Lisboa, 1964), 125–61. Apud Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Architectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 515.

162. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Architectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 72-73.

163. Frederico George, *Considerações sobre o Ensino da Architectura*, 54. Apud Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Architectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 73.

164. Gonçalo Canto Moniz, “O Ensino Moderno da Architectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”, 510.

relativamente à *praxis* e pedagogia do design,¹⁶⁵ compreendia Frederico George que para garantir a formação de uma emergente categoria profissional – a do designer –, então “os saberes do ofício sobrepunham-se às especulações teóricas [. . .].”¹⁶⁶ A título de exemplo, enquanto professor na EADAA, propunha aos seus alunos

exercícios onde se operava a recuperação da base artesanal com o estudo e produção de objectos tradicionais, ligados à vertente do utilitarismo, em aulas cuja componente didáctica fortemente oficial era assegurada por Mestres e Professores, cabendo aos primeiros a transmissão do conhecimento das técnicas tradicionais de produção artesanal [. . .];¹⁶⁷

de forma a integrar e enaltecer a ascendência inglesa, chegou inclusive a adoptar nas suas aulas “o melhor do legado *Arts and Crafts* que transitou para o ensino do Bauhaus.”¹⁶⁸

Frederico George compreendeu que no panorama pedagógico português existiam lacunas no que respeitava ao ensino projectual e que a emergente disciplina do design carenciava de vias formativas adequadas aos quadros profissionais que a indústria paulatinamente começava a disponibilizar e a necessitar. A título de exemplo, reforça-se a seguinte nota, citada directamente da obra *História do Design em Portugal I: Reflexões*, tornando possível apreender a sentida carência, que neste caso era alusiva ao projecto de exposições, referindo uma edição da

revista *Arquitectura* [. . .] num artigo (não assinado) [. . .], dava conta de como ‘não existem em Portugal escolas que preparem tecnicamente, sob o ponto de vista estrutural, os futuros profissionais de exposições – os designers ingleses. O que se tem feito deve-se ao autodidatismo de artistas pintores ou desenhadores que com o apoio de bons profissionais da construção civil, têm levado a cabo obras meritórias. Sente-se porém nesta matéria um certo abandono, ou mesmo ignorância no que respeita à exploração do material de exposição sob o ponto de vista estrutural’.¹⁶⁹

165. Em Portugal, nesta altura, ainda verdadeiramente um ‘proto-design’.

166. Maria Helena Souto, *História do Design em Portugal I: Reflexões*, 75.

167. Ibid.

168. Ibid.

169. *Arquitectura*, n.º 44, Setembro de 1952, 10–13. Apud Maria Helena Souto, *História do Design em Portugal I: Reflexões*, 75-76.

Se de facto em Portugal se deu uma aprimoração relativa à pedagogia do design, muito se deveu a Frederico George tal estruturação de ideias que, não se limitando apenas a contemplar diferentes conceitos teóricos, acabaria adicionalmente por submetê-los à prova, através de uma investigação activa, continuamente exercitada através de contextos oficiais em sala de aula. Podemos retirar da sua obra, não somente um conjunto de reflexões e estruturas conceptuais, referenciadas amplamente pelas suas experiências internacionais, mas também a observação atenta de um longo e obstinado processo de investigação que serviu de base para o seu modelo de docência.

O mestre Frederico George acabou por criar escola, formando vários discípulos que por sua vez constituíram obras notáveis, tal foi o caso de vários nomes que mais tarde se tornaram relevantes no panorama português de design, figuras tais como: António Sena da Silva (1926-2001), Carlos Duarte (1926-2019), Daciano da Costa (1930-2005) e Eduardo Afonso Dias. Sobre o *atelier* de Frederico George, relata Carlos Duarte em depoimento que

a escola [. . .] era no *atelier* do Frederico George. Era uma escola! Ali aprendi eu, pessoalmente, e muitos de nós, aprendemos muito. Gente como: o Sena da Silva, como o Daciano Costa e muitos outros. Foi a nossa escola! Aquilo foi frequentado por um número apreciável de artistas que iam até lá. Aquilo era uma espécie de centro cultural. [...] Lembro-me que ele me emprestou livros de autores que eu nem conhecia.¹⁷⁰

Eduardo Afonso Dias, outra referência incontornável do design português, relevou a personalidade de Frederico George como um dos motivos que o fez interessar por design, tendo-o em consideração como um dos seus mestres dentro do seu período formativo na ESBAL; relata ainda que “ia ouvindo as poucas conversas que tinha sobre a disciplina,

170. Cf. Sandra Sofia Pereira Antunes, “Da Cultura do Projecto e da Síntese das Artes. O ‘Trio Maravilha’ (1957-1974): Do Atelier da Mãe d’Água ao Gabinete Multiplano” (Lisboa, IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, 2020), 158. [Vide nota n.º 483 do estudo citado].

[e que] bebia tudo com sofreguidão: as reflexões, o estilo de funcionar e a cultura do mestre.”¹⁷¹

Com a participação de Frederico George na formulação de uma pedagogia activa, eficaz e de linha moderna no panorama pedagógico do design português, também Conceição Silva procurou dinamizar estruturas de ensino que viabilizassem novas áreas de actuação profissional – embora de uma forma ligeiramente diferente –, focando sobretudo as áreas de projecto que não tinham expressão pedagógica formal ou sequer expressão profissional considerável. Tal foi o caso do Curso de Formação Artística, uma iniciativa promovida pela SNBA, instituição à qual Francisco da Conceição Silva chegou a presidir.

Sociedade Nacional de Belas-Artes

A Sociedade Nacional de Belas-Artes caracterizava-se como sendo “a associação artística mais antiga e representativa de Portugal”,¹⁷² tendo-se tornado no mais importante espaço de divulgação de artes em Lisboa, até à inauguração da sede da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) em 1969.¹⁷³

Nasceu da fusão entre a Sociedade Promotora de Belas-Artes, que originou na Academia a 8 de Agosto de 1861, com o Grémio Artístico (antigo Grupo do Leão, de 1891), composto pelos irmãos Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1933), o pintor António da Silva Porto (1850-1893), o paisagista Henrique Pinto (1853-1912), o pintor José Malhoa (1855-1933), José Rodrigues Vieira (1856-1898), o pintor

171. Rui Carreto, “A Fénix do Design”, em *O Design Possível*, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 119. Entrevista de Rui Carreto a Eduardo Afonso Dias.

172. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História” (Sociedade Nacional de Belas-Artes, 2020), 1.

173. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 107-8.

João Ribeiro Cristino (1858-1948), o pintor João Vaz (1859-1931), o pintor António Ramalho (1859-1916), o escritor Alberto de Oliveira (1861-1922) e o pintor Cipriano Martins (?-1866).¹⁷⁴

Aprovado por alvará a 16 de março de 1901, foi inaugurado, em 1913 na Rua Barata Salgueiro, o Palácio Nacional de Belas-Artes, edifício representativo da SNBA, projecto do arquitecto Álvaro Machado (1874-1944), tendo-se configurado em instituição de utilidade pública em 1914. “Trata[va]-se de um valioso exemplar do ecletismo arquitectónico português, cuja expressão neo-romântica, apesar de simplificada, faz referência aos ‘vários revivalismos’ que pontuaram o panorama arquitectónico no século XIX.”¹⁷⁵

A Sociedade apoiou a afirmação de sucessivas gerações de artistas,

desde os representantes do romantismo - Tomás da Anunciação, Visconde de Menezes, Assis Rodrigues, Victor Bastos, João Cristino, Miguel Lupi, Alfredo Keil, passando depois pelos paisagistas, [. . .] Columbano, José Malhoa, João Vaz, Rafael Bordalo Pinheiro, António Ramalho. [. . .] À geração imediata, de Veloso Salgado, Ressano Garcia, Alves Cardoso, Benvindo Ceia, Costa Mota (tio), Rosendo Carvalheira, juntar-se-ão Carlos Reis, Roque Gameiro, Jorge Colaço, Teixeira Lopes, João da Silva, e outros.¹⁷⁶

Nos seus primeiros anos, a SNBA acolheu vários sócios-artistas, sendo a maior parte estudantes integrados nas formações que a SNBA ia disponibilizando. A instituição facilitava também espaços para ecléticos convívios, muitas vezes frequentados por não-artistas,¹⁷⁷ desde comerciantes, entusiastas de arte, músicos e poetas. Entre pontuais bailes e festas, as várias aulas pautavam o ritmo quotidiano da SNBA, decorrendo nos regimes diurnos e pós-laborais e ministradas por “mestres como Malhoa, Veloso Salgado, Columbano, Carlos Reis,

174. Cf. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 1.

175. Nuno Magalhães e David Dionísio, “Excerto da Memória Descritiva do Projeto de Execução: Obras de Remodelação da Sociedade Nacional de Belas Artes.”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, acedido a 14 de Maio de 2022, <https://snba.pt/a-snba/>.

176. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 1. Mais adiante neste trabalho aprofundam-se noções sobre os Cursos de Formação Artística da SNBA.

177. Pretendendo esclarecer a utilização do termo ‘não-artistas’ perante nomeação de músicos e poetas: utilizado no sentido de expressar que estas áreas artísticas não teriam representatividade formal, pelo menos ainda naquela altura, na SNBA.

Condeixa, Roque Gameiro [e] Mário Augusto, [. . .] numa tradição mantida [. . .], sem interrupções até hoje, nos Cursos de Formação Artística;”¹⁷⁸ os quais abordaremos adiante em maior detalhe.

Num contexto global, a SNBA procurou inculcar valores artísticos – inculcar um sentido estético no indivíduo –, edificando pontes de contacto com o ‘belo’ a fim de despertar uma cultura artística no seio da sociedade portuguesa. Ao longo do período em vigor, em grande parte motivado pelo espírito associativo que nela se espelhava, promoveu progressiva e paulatinamente ideais de livre expressão e de difusão artística dentro de um contexto liberalizante que, devido ao regime em vigor, acabaria por se tornar num alvo de censura.

Nos anos 1930 e 1931 tiveram lugar os dois Salões dos Independentes, do artista plástico António Pedro (1909-1966),

com Arlindo Vicente, Mário Eloy, Mário Novais, Carlos Botelho e a que se juntam Leopoldo de Almeida, Canto da Maia, Barata Feyer, António Duarte, Roque Gameiro, João Carlos, Hein Semke, Clementina Carneiro de Moura, Júlio Reis Pereira, os arquitectos Jorge Segurado, Carlos Ramos - e Maria Helena Vieira da Silva.¹⁷⁹

Foi também dentro deste período que tiveram lugar as aulas do Curso Livre e Preparatório, visando ampliar o acesso às Escolas de Belas-Artes.

Em 1935 e 1936, realizaram-se na SNBA as duas primeiras exposições do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), na altura sob a direcção de António Ferro, chefe da propaganda nacional, que anunciou num jantar para artistas a nova ‘Política do Espírito’.¹⁸⁰ Contudo, em 1945, provavelmente seguindo a esperança de reorientação política ao longo deste período, formaram-se as bases que foram transformando a SNBA numa plataforma de

178. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 1.

179. Ibid., 2.

180. Cf. Ibid. A ‘Política do Espírito’ foi o desígnio adoptado pelo regime para descrever a natureza do ideário propagandístico que António Ferro procurava cultivar na mentalidade portuguesa enquanto supervisor do SPN – organismo que no período do pós-guerra alterou o seu desígnio para SNI – Secretariado Nacional de Informação. Na aplicação desta ‘política’ preconcebiam-se vários tipos de iniciativas, actividades e objectos delimitados conceptual e formalmente por esta orientação ideológica.

intervenção artística e política. A Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos (CEJAD) e o MUD inspiraram e proporcionaram a estrutura para as EGAP, organizadas anualmente entre 1946 e 1956 – perfazendo um período total de 10 anos –, com a excepção de 1952, ano em que foi encerrada pelo regime. Muitas destas exposições foram inauguradas no dia 1.º de Maio.¹⁸¹

As EGAP pretendiam inspirar um activismo cívico, pugnando por uma expressiva liberdade artística onde se “[divulgavam] mensagens de combate ao analfabetismo, de apelo ao recenseamento, ao voto, aos cartazes de artes gráficas, expostos e enceta[va]-se na pintura e no desenho a denúncia estética e programática contida no neo-realismo [. . .].”¹⁸²

Francisco da Conceição Silva participou activamente nas EGAP – logo desde a primeira, em 1946, até à penúltima em 1955 –,¹⁸³ conjuntamente com os seus pares, figuras como: os arquitectos Alberto Pessoa (1919-1985), Ernâni Soares Nunes, Daciano da Costa, Frederico George, Manuel Tainha (1922-2012) e Sebastião Formosinho Sanchez (1922-2004). Para além dos arquitectos, destaca-se também o importante contributo de uma geração de

artistas mais jovens, como Nikias Skapinakis, Charrua, Hogan, Rogério Ribeiro, João Abel Manta, Victor Manaças, Vítor Palla, Sá Nogueira, Lima de Freitas, José Viana, Frederico George, Carlos Calvet, Tossan, Sebastião Rodrigues, António Alfredo, António Quadros, Artur Bual, Fernando Lanhas, Bartolomeu Cid, Eduardo Luís, Relógio, Lagoa Henriques, Leopoldo de Almeida, Lourdes Castro, Mário Henrique Leiria, Demée, Nuno San Payo, Paulo D’Eça Leal, Querubim Lapa, entre toda uma geração de escultores, pintores, arquitectos, fotógrafos e desenhadores gráficos.¹⁸⁴

Em 1947, o Ministério do Interior interveio durante a 2.ª EGAP, apreendendo 11 pinturas neo-realistas de 10 artistas, por considerar que suportavam predicamentos

181. Cf. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 2.

182. Ibid.

183. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 91.

184. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 2.

antagónicos ao regime. Foi na EGAP de 1948, em simultâneo com o já referido I Congresso Nacional de Arquitectura, que Conceição Silva, juntamente com o seu colega Palma de Melo, apresentou a tese *O Ensino da Arquitectura em Portugal*; esta EGAP viria também a contar com a participação dos arquitectos Cottinelli Telmo, Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), Miguel Jacobetty (1901-1970) e com a importante subscrição à *Carta de Atenas*.¹⁸⁵ Em Abril de 1952, o Estado Novo encerrou a SNBA sem data de previsão para reabertura; mais tarde e com algum custo, alguns sócios fundadores, de espírito mais interventivo, conseguiram reabrir a Sociedade.¹⁸⁶

É interessante, e oportuno, destacar o relevante protagonismo que Conceição Silva, granjeou nos mais diversos registos pois, para além de ter pertencido à ICAT e, por inerência, à coordenação da revista *Arquitectura* até Agosto de 1953, no ano de 1954 entrou para a direcção do SNA, onde terá permanecido doze anos consecutivos¹⁸⁷ e, em 1956, “demonstrando-se preocupado e interessado por uma ‘democratização’ da arte, que através de novas técnicas podia atingir custos mais reduzidos tornando-se acessível a um maior número de pessoas [. . .],”¹⁸⁸ tornou-se num dos sócios fundadores e Vice-Presidente da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.¹⁸⁹ Durante este período de grande actividade, se ainda não pertencia aos corpos directivos da SNBA pouco tempo lhe faltaria,

185. Cf. Ibid., 3. A *Carta de Atenas* de 1933 foi um manifesto de compromisso, redigida e assinada aquando da conclusão do Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, em Atenas, pelos grandes nomes da arquitectura e urbanismo internacionais da altura, destacando Le Corbusier, a título de exemplo. A subscrição à Carta foi um acto simbólico que procurou formalizar um compromisso quanto à orientação ideológica a perseguir no exercício arquitectónico (e urbanismo) entre os vários arquitectos e projectistas da altura.

186. Cf. Ibid.

187. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 101.

188. Tiago Polido Cristovão Rodrigues, “Um Experimentalismo Esquecido: A Habitação Multifamiliar de Francisco da Conceição Silva” (Volume I, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa, 2009), 22.

189. Cf. Inês Vieira Gomes, “Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: O Renascimento da Gravura em Portugal” (Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010), 42.

administração essa à qual também pertenceu Frederico George, que afirmou ter testemunhado em Conceição Silva “o seu gosto pelas artes plásticas e a amizade e até protecção dedicada aos artistas.”¹⁹⁰ Ressalva-se, ainda em 1956, a organização do I Salão dos Artistas Hoje na SNBA, por parte do historiador José-Augusto França (1922-2021).¹⁹¹ Em 1957, Conceição Silva já era Secretário da Direcção da SNBA,¹⁹² o mesmo ano em que se deu a primeira exposição da Fundação Calouste Gulbenkian,¹⁹³ sendo que, em 1959, realizou-se a exposição 50 Artistas Independentes,¹⁹⁴ com o arquitecto na comissão organizadora,¹⁹⁵ juntamente com o escultor Jorge Vieira (1922-1998), o artista plástico Fernando Azevedo (1923-2002), o pintor, ceramista e desenhador Júlio Pomar (1926-2018), o pintor e artista gráfico Marcelino Vespeira (1925-2002) e o arquitecto, pintor e desenhador João Abel Manta (1928-); tendo esta exposição decorrido no contexto da candidatura à Presidência da República do General Humberto Delgado (1906-1965).¹⁹⁶ Esta exposição logrou reunir 51 artistas, alguns deles participantes nas anteriores EGAP, pretendendo assumir uma posição independente face às iniciativas propagandísticas do Estado Novo – um pormenor que reforça esta afirmação foi o facto desta exposição inaugurar no exacto mesmo dia e hora que o I Salão dos Novíssimos, uma exposição comissionada pelo SNI de António Ferro.¹⁹⁷

De relevar que foi neste fecundo, embora tumultuoso, contexto artístico que a SNBA acabaria por gerar iniciativas e, inclusive, a Associação dos Arquitectos Portugueses, que

190. Frederico George, “Depoimentos”, *Francisco da Conceição Silva, Arquitecto*, 14.

191. Cf. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 3.

192. Cf. Fernando de Azevedo, “Depoimentos”, *Francisco da Conceição Silva, Arquitecto*, 12.

193. Cf. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 3.

194. Cf. Artur Maciel, “50 Artistas Independentes em 1959”, *Colóquio, revista de artes e letras*, 1959, 36–40.

195. Cf. José Augusto-França, *A arte em Portugal no século XX* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1991), 488–489, 598.

196. Cf. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 3.

197. Cf. José Augusto-França, *A arte em Portugal no século XX* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1991), 488–489, 598

posteriormente se viria a transformar na Ordem dos Arquitetos, a Associação dos Designers e a Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte, “podendo referir-se também os Cineclubes (o Jardim Universitário de Belas-Artes – JUBA – de Guilherme Filipe e José-Augusto França), as sessões musicais de Fernando Lopes Graça, e os grupos de teatro que aqui foram recebidos.”¹⁹⁸ Apesar das dificuldades iniciais, a SNBA permitiu o fértil enquadramento que acabaria por gerar significativas propostas de valor no domínio artístico do país, entre as quais algumas se traduziram posteriormente em organismos profissionalizantes com capacidade de estruturar categorias profissionais.

Tendo já referido algumas das principais iniciativas, não poderíamos deixar de destacar o inovador contributo da SNBA no que respeitou à revigoração do ensino artístico. Ao disponibilizar novas vias formativas e ao explorar diferentes abordagens pedagógicas através do Curso de Formação Artística, a Sociedade disponibilizou programas lectivos alternativos aos que vigoravam na altura.

A inepção dos CFA adveio de alterações estruturais aos programas já existentes na SNBA, tendo sido a partir de 1963 que se começaram a sentir alterações nos cursos,¹⁹⁹ a mesma altura em que Conceição Silva foi eleito, por decisão associativa, Presidente da SNBA.²⁰⁰ Face a esta nova presidência, torna-se possível observar, no presente, uma continuidade nos esforços de implementação de uma pedagogia do design por parte da direcção da SNBA. Destacam-se, em primeiro lugar, as experiências pedagógicas encetadas por Frederico George – anterior Presidente da Sociedade –,²⁰¹ que exerceu o mandato durante

198. João Paulo Queiroz, “A SNBA, História”, 4.

199. Cf. Cristina de Sousa Azevedo Tavares, “Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes” (Volume I, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999), 314. Apud Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percurso do Design em Portugal”, 2005, 222..

200. Fernando de Azevedo, “Depoimentos”, *Francisco da Conceição Silva, Arquitecto*, 12.

201. Ana Moreira da Silva, “Daciano da Costa: O Ensino de Desenho na Formação em Design e em Arquitectura da ESBAL à FA/UTL” (Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014), 170. Aqui sublinhando a relevância do mestre Frederico George para as primeiras gerações de designers em

os finais da década de 50 e inícios de 60 – à continuidade desse legado –, através da presidência de Conceição Silva, cujo mandato compreendeu o período entre 1963 e 1970.²⁰² Desta forma, o arquitecto revelou um activismo pedagógico complementar ao trabalho desenvolvido por Frederico George, embora o tenha implementado através de um contexto organizativo/institucional.

Através das estruturas da SNBA, Conceição Silva colocou em prática a sua visão de criar inovadores enquadramentos pedagógicos, suficientemente capacitados para acompanharem a recente demanda proveniente dos estímulos industriais, aptos a servirem uma economia que lentamente se ia abrindo, resultante das dinâmicas que emergiram desde a segunda metade do século. Esta visão resultou na reorganização teórico-conceptual dos programas existentes, reflectida na escolha das matérias, disciplinas e cursos, que visavam, sobretudo, preparar os profissionais da arte e da técnica que na altura se auto-intitulavam de ‘projectistas’²⁰³ pois, somente mais tarde, se veriam formalmente reconhecidos enquanto designers.

Curso de Formação Artística

A SNBA foi uma das instituições que, juntamente com a EADAA em Lisboa, a Escola de Arte Aplicada no Porto, e mais tarde, em 1969, o IADE – Instituto de Arte e Decoração, potenciaram o advento dos programas lectivos que introduziram o ensino do design em Portugal, chegando inclusive a instruir alguns dos seus principais protagonistas que, mais tarde, marcaram o panorama nacional do design com as suas obras.

Portugal, tendo sido professor de designers de renome, tais como Daciano da Costa e Eduardo Afonso Dias por exemplo.

202. Cf. Ibid. Fernando de Azevedo foi Presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes entre 1979 e 2002.

203. Cf. Facto referido na entrevista concedida por Miguel Afonso Dias (Apêndice III).

No final da década de 60, já a oferta formativa relacionada com a área do design se ia alastrando pelo país, contudo tal não teria acontecido (pelo menos da mesma forma) sem as investigações levadas a cabo por Frederico George uma década antes. Tal se poderá dizer, de uma forma similar, que os esforços da SNBA, no início da década de 60, também se revelaram estruturantes no processo de desenvolvimento de uma pedagogia do design.

Desde o início da SNBA, foi preocupação da instituição fomentar a sensibilidade, a cultura e educação artística no seio da sociedade portuguesa, tendo sido a partir de 1963, ano que marca o início da presidência de Conceição Silva, o momento em que surgem alterações estruturais nas formações em vigor na altura. Esta correlação leva-nos a concluir que Conceição Silva foi, a par de figuras como Frederico George, muito embora numa outra esfera de actuação, um dos principais impulsionadores das pedagogias afirmadoras do design em Portugal.

O primeiro CFA, criado em 1965 por iniciativa da SNBA, tinha o objectivo de fazer face às lacunas que profissionais, professores e estudantes sentiam no ensino das artes visuais. Para além de pretender revitalizar e trazer maior expressão à educação artística da altura, procurou estabelecer uma infraestrutura afirmadora e profissionalizante da disciplina do design, trazendo relevância a este corpo de conhecimento teórico-prático cujos limites praxeológicos ainda se iam definindo em Portugal. O CFA pretendia formar e actualizar profissionais capazes de actuar no domínio do desenho projectual contemporâneo, ou melhor dizendo, dentro da loquacidade da época, formar profissionais capazes de se prestarem aos “serviços de *atelier*”.²⁰⁴ Como tal, procurou oferecer uma alternativa escolástica a todos os jovens que possuíam afinidade artística, em particular junto daqueles com dificuldades de integração nas vias tradicionais de ensino. Neste sentido, poder-se-á acrescentar que,

204. RTP, “Curso de Formação Artística, na Sociedade Nacional de Belas-Artes”, RTP Arquivos, 15 de Julho de 1972, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/curso-de-formacao-artistica-na-sociedade-nacional-de-belas-artes/>.

adicionalmente, a SNBA procurou produzir um estímulo sócio-económica na sociedade portuguesa.²⁰⁵

O CFA abordava a educação visual dirigida especificamente à área do design, o ‘desenho projectual’ da altura, tanto gráfico como de equipamento. Dividia-se em três anos, sendo o primeiro ano um período geral de iniciação que pretendia “educar uma sensibilidade”²⁰⁶ no âmbito da cultura visual e das artes gráficas, abordando técnicas de representação no plano e no espaço. A partir do segundo ano, o estudante teria de escolher uma de duas vertentes, entre as quais se poderia especializar – a Comunicação Visual, ou Equipamentos e Objectos, tendo, cada uma destas especializações, disciplinas específicas de acordo com a sua natureza teórico-prática.²⁰⁷ Os formadores do curso procuraram ainda implementar uma terceira especialização, relacionada com a aplicação de técnicas de representação nos materiais têxteis. Em suma, observa-se uma fase introdutória, que consiste numa formação global de tronco comum, que posteriormente, a partir do segundo ano, se divide em dois e permite ao estudante optar por uma especialização – ‘desenho bidimensional’, afecto às artes gráficas, ou ‘desenho tridimensional’, afecto ao equipamento e à indústria.

Algumas disciplinas do curso eram de cariz obrigatório, outras, facultativas. Entre a oferta formativa, poderemos encontrar disciplinas como: Técnicas de Representação no Plano, Técnicas de Representação no Espaço, Arquitectura do Ambiente, História e Teoria do Design, Sociologia da Informação e Teoria do Espectáculo.²⁰⁸ Para além das disciplinas artístico-técnicas ligadas às artes gráficas e ao projecto, o curso promovia uma importante

205. Cf. Ibid. A pretensão do CFA ser perspectivado como um estímulo sócio-económico é referido várias vezes ao longo da entrevista.

206. Ibid. Assim explica Adriano Gusmão no início da entrevista.

207. Cf. Ibid.

208. Ibid.

componente de informação cultural ancorada na disciplina correlativa de História da Arte, a qual, no seu corpo de conhecimento, foi parcelada, e assim sistematizada nos pontos fundamentais dentro do âmbito curricular da formação. Decidiram repartir esta disciplina em três partes: a primeira, de iniciação geral, revisitava um itinerário histórico daquele que seria o mais importante legado artístico da humanidade; a segunda, colocava em pausa o itinerário, focando-se nos importantes contributos da História Clássica; a terceira, retomava o itinerário e encaminhava os estudantes rumo à Arte Moderna. Um dos aspectos fundamentais abordados nesta disciplina era a correlação estabelecida entre o Renascimento e a Arte Moderna, onde se exploravam questões como os contrastes e semelhanças existentes em ambos estes períodos.²⁰⁹ “Tratava-se, segundo José-Augusto França, autor do programa, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, de ‘[. . .] um curso médio de informação e sobretudo de formação, que é o que falta na vida artística nacional [. . .]’.”²¹⁰

A disciplina correlativa de História da Arte visou complementar a formação dos estudantes, sendo que determinadas aulas eram de frequência obrigatória, tal como o eram algumas disciplinas como os casos de Arquitectura, Sociologia de Informação e História e Teoria do Design; contudo, História da Arte tinha a particularidade de ser frequentada, para além dos estudantes da SNBA, pelo público em geral em troca de um valor mensal. Os professores procuravam activamente adicionar mais matérias correlativas, à semelhança de História da Arte, contudo, segundo consta, encontrar professores competentes era tarefa complicada.²¹¹

209. Cf. Ibid. Segundo descreve Adriano Gusmão.

210. Cristina de Sousa Azevedo Tavares, “Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes”, 315. Apud Vitor Manuel Teixeira Manaças, “Percursos do Design em Portugal”, 2005, 222.

211. Cf. RTP, “Curso de Formação Artística, na Sociedade Nacional de Belas-Artes”. Sobre a contratação do corpo docente, vide entrevista aos arquitectos Nuno Portas e Manuel Tainha.

O curso tinha como linha orientadora o encadeamento lógico do desenvolvimento do estudante, proporcionando uma base fundamental no primeiro ano e submetendo-o a desafios de variados níveis nos consequentes anos de especialização. Desta forma, diferentes desafios eram apresentados aos estudantes, procurando estimular a capacidade flexível e ágil de resposta, desenvolvendo soluções de consciência económica e cultural. Ainda sobre a desenvoltura pedagógica do curso, o pintor e professor Rolando Sá Nogueira (1921-2002), em entrevista revelou que, desde a fundação do curso, que a sua estruturação foi algo desafiante e que provou ser um desafio, pois foi necessário a articulação entre a criação de um enquadramento adequado que reunisse as doutrinas das principais escolas estrangeiras que vários docentes identificavam como sendo importantes com a melhor forma de as apresentar e leccionar ao público jovem da altura.²¹²

O curso entendia-se como uma via de formação capaz de dotar estudantes desidentificados com os percursos lectivos tradicionais com competências profissionalizantes e servia também como uma plataforma de actualização de conhecimento para os vários profissionais actuates no design e áreas correlativas. Por este motivo, abriram-se turmas em regime pós-laboral, onde se proporcionava um programa similar ao regime diurno habitual.

Os seus professores, assim como outros interveniente, foram nomes marcantes do panorama projectual, artístico e intelectual nacional, figuras tais como o historiador de arte João Santos Simões (1907-1972), o historiador Adriano de Gusmão (1908-1993), o poeta e ensaísta José Blanc de Portugal (1914-2000), o fotógrafo e cineasta Ernesto de Sousa (1921-1988), Sá Nogueira, Manuel Tainha, José-Augusto França, o arquitecto e designer António Sena da Silva (1926-2001), Daciano da Costa, o pintor José Cândido (1932-2012), Nuno Portas, o historiador e crítico de arte Rui Mário Gonçalves (1934-2014), o escultor Fernando

212. Cf. Ibid.

Conduto (1937-) e o escultor Quintino Sebastião (1940-);²¹³ os professores que ministravam as aulas pós-laborais eram: o artista plástico e crítico de arte João Rocha de Sousa (1938-2021) e Luís Filipe de Oliveira.²¹⁴

Relativamente ao espírito pedagógico vivido no CFA, referiram alguns dos estudantes em entrevista que os alunos mais identificados com o percurso e ambiente lectivo tradicional poderiam não estar preparados para a diferença metodológica que ali iriam encontrar, pois quem ingressava no curso usufruía de total liberdade de actuação o que, por acréscimo, se traduzia na formação de valores elementares, como a apuração do sentido de responsabilidade. Um exemplo desta diferença era visível através do facto dos estudantes não terem notas, faltas, exames ou outros elementos avaliativos tradicionais; contudo, apesar da aparente liberdade, ao contrário do que poderia acontecer no liceu, verificava-se que os estudantes deixavam de querer faltar às aulas a fim de não perderem o seguimento da matéria leccionada; tal como referia uma estudante em entrevista: "está nas nossas mãos termos uma profissão nestas áreas."²¹⁵ Os períodos de férias deixaram de ser sentidos da mesma forma, não havendo uma procura tão intensa pelos mesmos; muito pelo contrário, os estudantes relatavam inclusive que sentiam a duração do primeiro ano como sendo demasiado curta – talvez por esse período ser composto pela basilar transmissão dos aspectos fundamentais da educação visual, que preferencialmente se querem bem consolidados a fim de prosseguir. Acrescentaram também que ao longo do curso se partilhava um sentimento de camaradagem e entreaajuda entre todos os intervenientes.²¹⁶

213. João Paulo Queiroz, "A SNBA, História", 4.

214. Cf. RTP, "Curso de Formação Artística, na Sociedade Nacional de Belas-Artes". Segundo descreve Adriano Gusmão.

215. Ibid. Segundo depoimentos de vários estudantes.

216. Cf. Ibid.

O processo pedagógico partiu de um sistema educativo que pretendia espoletar dentro do estudante, de uma forma orgânica, uma capacidade de disciplina que emergia face aos desafios externos; o desenvolvimento desta disciplina era sobretudo fruto do trabalho ‘interno’ do estudante, o qual tinha a possibilidade de a ir cultivando ao longo do curso.

O CFA, no início, pretendia desconstruir percepções e noções interpretativas que poderiam dificultar a cognoscibilidade das matérias leccionadas, pelo que era um dos objectivos da formação desafiar as limitações perceptivas do indivíduo, ao passo que novos conteúdos seriam gradualmente introduzidos. Esta dinâmica revelou-se estruturante para o desenvolvimento de uma articulação visual alargada, muito embora nem sempre fosse um processo fácil para os estudantes; um exemplo foi relatado pelo professor Fernando Conduto: “[...] é curioso verificar [...] que as matérias que aqui são dadas são de carácter imediatamente óbvio... e é curioso que o óbvio não é aceite, situações óbvias não são aceites.”²¹⁷

A disciplina surgia quando o estudante compreendia o quão importante eram aquelas matérias de estudo para o seu futuro; a partir desse momento, “substitui-se a uma obrigatoriedade, um entusiasmo [...]”²¹⁸ O entusiasmo pelo objecto de estudo emergia do íntimo do estudante, comandando então um natural sentido de disciplina pelas matérias do curso: “a disciplina nasce do entusiasmo [...]”²¹⁹ Sá Nogueira referiu que este é um processo por vezes complicado e penoso, mas que servia também como um processo natural de selecção, pois apenas os estudantes que conseguiam fomentar esse entusiasmo e consequente sentido de auto-disciplina é que geralmente progrediam e concluíam o curso; aos incapazes de

217. Ibid. Segundo menciona Fernando Conduto.

218. Ibid. Segundo menciona Rolando Sá Nogueira.

219. Ibid.

participar nessa dinâmica – tais estudantes iam ficando pelo caminho, em última análise, provavelmente por não se identificarem com a estrutura ali colocada em prática.²²⁰

Dada a natureza alternativa que esta visão pedagógica implicava, incorrendo em significativo desvio do percurso lectivo globalmente instituído na altura, o curso não garantia qualquer reconhecimento oficial, nem diploma ou sequer certificado de habilitação formal. Explicou Manuel Tainha, arquitecto e docente no curso, que os fundadores do curso opunham-se à oficialização do mesmo, preferindo não correr o risco de ficarem expostos “a esquemas ‘oficiais’ de ensino [. . .]”,²²¹ arriscando-se depois a terem que adaptar o programa com disciplinas impostas por terceiros. Essa hipótese prejudicaria de várias formas a ‘livre’ disciplina que ali iam seguindo e que era transversalmente entendida como parte fundamental da formação. Oficializarem o curso envolveria a exposição a este e outros riscos, tendo optado por manter o sistema privado;²²² aliás, como jocosamente referiu o arquitecto em entrevista, desse modo também assim era “privado sobre todos os aspectos, privado de muita coisa [. . .] privado de dinheiro, privado de quaisquer forma de subsídios [. . .].”²²³ Mesmo apesar de existir uma certa reticência em formalizar o curso à data desta entrevista, existia já uma pretensa em criar visibilidade suficiente com a finalidade de formalizar esta via pedagógica enquanto alternativa aos percursos vigentes, sendo o derradeiro objectivo o de oficializarem o curso junto do Ministério da Educação.²²⁴

O testemunho de Nuno Portas sobre a natureza e visão do curso foi também muito elucidativo; revelou em entrevista que considerava a iniciativa dos CFA como sendo muito

220. Cf. Ibid.

221. Ibid. Expressão mencionada pelo arquitecto Manuel Tainha.

222. Cf. Ibid.

223. Ibid.

224. Cf. Ibid.

interessante e corajosa, destacando-a sobretudo por ser fruto de uma associação sem fins lucrativos e quaisquer subsídios, mas também por ser promotora de um programa de formação profissional ainda embrionário na altura em Portugal. Sobre a importância deste curso e do design, o arquitecto destacou:

a resolução de problemas de forma, dos objectos, dos ambientes onde nós vivemos, [...] até a cidade onde vivemos [...] é uma actividade vital hoje em dia para o desenvolvimento das nossas actividades produtivas; embora [...] neste curso tenha tomado, sobretudo, o aspecto do desenho. De comunicação visual, ou gráfico [...] e no outro lado, o lado do equipamento [...] que se começa a ligar já com a arquitectura de interiores, com a arquitectura e até com o urbanismo.²²⁵

Acrescentou que uma iniciativa deste tipo era, à partida, extremamente arriscada e que foi esse factor de risco que o envolveu. Em 1971, o corpo docente fez um balanço da experiência do curso ao longo dos anos anteriores e concluíram que, até à data, o CFA estaria a ser consideravelmente bem orientado e bem encaminhado no que respeitava à educação visual básica, e continuou Nuno Portas:

um curso deste género é obrigado [...] a investir muito tempo e muito esforço, e até os seus melhores docentes, nessa fase de transição, entre uma educação visual extremamente pobre e deformada que nós trazemos da nossa educação tradicional [para] aquilo que é necessário para um criativo no domínio gráfico, ou do equipamento, ou da arquitectura, ou do urbanismo.²²⁶

Acrescentando:

o problema todo está [...] na formação profissional dos cursos [pois] exigiria muita gente bem preparada a nível dos professores, e não os há [...] embora Portugal tenha uma belíssima equipa [...] de grafistas e mesmo algumas pessoas bastante competentes no domínio do desenho dos equipamentos [...] que já começaram a ter as suas primeiras experiências de interacção com a indústria.²²⁷

Não obstante, na opinião de Nuno Portas, nem todos os profissionais estariam preparados para leccionar de forma adequada nestas áreas:

225. Ibid.

226. Ibid. Segundo revela Nuno Portas.

227. Ibid.

nem todo o bom profissional pode ser professor dum curso destes, [. . .] nem todo o bom profissional deve; porque não está orientado para isso,, porque o professor não tem apenas que ser um bom profissional executivo, mas tem que ser alguém que saiba explicitar o método que segue, discutir esse método e compará-lo com outros; existe portanto uma preparação chamemos-lhe teórica, que é fundamental. Naturalmente que as dificuldades maiores num curso deste tipo têm sido no recrutamento das pessoas para a fase de preparação profissional [. . .] as pessoas são extremamente solicitadas e há muito poucas pessoas disponíveis.²²⁸

Salientou ainda, o tema que se lhe apresentou como mais interessante de discutir foi sobre ”a importância social, para o país, de existir um curso centrado nestes problemas do ‘desenho’.”²²⁹

O corpo docente do CFA partilhava uma preocupação assinalável de denotar o design como uma disciplina essencial aos esforços impulsionadores que o país procurava assimilar na indústria e na economia; procuravam sobretudo preparar pessoas capazes de detectar e identificar problemas levantados pela sociedade portuguesa, dotando-as da capacidade de avaliar os recursos economicamente viáveis para a sua resolução de modo a operacionalizarem diferentes soluções que ao longo do tempo se traduzissem em acréscimos culturais positivos.

Havendo, por esta altura em Portugal, uma quantidade razoável de projectistas a trabalhar em actividades de design, não deixa de ser curioso o facto de que maior parte não obteve formação oficial que os preparasse para exercer na área, sendo este tipo de profissional muitas vezes proveniente de áreas como a arquitectura ou até de áreas artísticas como a pintura e escultura. Em Portugal, até existir uma vasta oferta formativa na área do design, uma noção que só começou a tornar-se realidade a partir da década de 60, os projectistas/designers estavam dependentes das relações em *atelier*, da dinâmica

228. Ibid.

229. Ibid.

mestre/discípulo que desenvolviam para adquirirem competências na área, não esquecendo que a maioria destes profissionais era, em grande parte, autodidata.

Capítulo III
– Design de Mobiliário 1:
anos 1950-60

As primeiras actuações significantes de Conceição Silva foram *pari passu* articuladas em conjunto com um percurso de crescente reconhecimento que o arquitecto paulatinamente consolidou durante a década de 1950. Consideramos que a sua notoriedade inicial surgiu de um encadeamento de ocorrências que lhe proporcionaram a experiência necessária para levar a cabo as obras contidas em análise neste capítulo.

Por ‘encadeamento de ocorrências’ pretende-se significar a transição do período formativo para a experiência profissionalizante em *atelier*, incluindo, de seguida, a colaboração com o arquitecto José Bastos, e ainda o período seminal de desenho de mobiliário moderno com o colega e arquitecto José Daniel Santa-Rita (1929-2001). Esta sucessão de eventos originou novos desafios para o arquitecto que, tendo sabido aproveitá-los, desenvolveu uma abordagem própria na sua prática de Arquitectura; também fruto destas experiências, e do seu talento dinamizador, foi a rede de contactos profissionais que estabeleceu – tanto ao nível de clientes, como de colegas e artistas –, importante rede que posteriormente possibilitou o acesso a números mais elevados de encomendas, assim como um envolvimento projectual mais aprofundado.

Curiosamente, a partir do momento em que Conceição Silva iniciou actividade pela via liberal, a primeira encomenda que recebera surgiu na forma de um pequeno projecto de mobiliário; mal sabia que, mais tarde, o gosto pelo desenho de mobiliário viria a dar aso a projectos totais de morfologia espacial integrativa – tal como foi o caso da loja Dior (Lisboa, 1953),²³⁰ a loja Rampa (Lisboa, 1955), ou do Instituto de Beleza Mme. Campos (Lisboa, 1956), para referir alguns dos muitos projectos desta natureza que realizou durante a década de 50 e inícios de 60. Estes espaços tiveram os seus interiores projectados por Conceição Silva, em conjunto com o colega Santa-Rita e o desenhador José Emídio Passarinho Santos

230. A loja Dior (Lisboa, 1953), assim como o projecto para sucursal do Diário de Notícias (1950-51) foram também realizados com o arquitecto José Bastos.

Dias,²³¹ primo da mulher de Conceição Silva, sendo alguns deles, projectos de renovação, onde a totalidade do projecto, incluindo todo o equipamento, nomeadamente o mobiliário, foi desenhado pelo grupo referido; vários destes projectos tiveram também outras participações, abrangendo colaborações com arquitectos, decoradores e ainda diferentes artistas plásticos. Foi a partir desta altura que, Conceição Silva, quando nalgum projecto conhecia algum desenhador, decorador, artista, designer ou arquitecto com qualidades que lhe interessassem, começou a acolher estes profissionais, convidando-os para futuros trabalhos; esta atitude levou-o a consolidar um vasto leque de colaborações e a desenvolver fortes relações profissionais com vários colaboradores.²³² Estes conjunto de projectos, que se inscrevem ao longo da década de 50 até ao início da década de 60, foram provavelmente as obras que Conceição Silva teve a possibilidade (dada a pequena escala), de gerir de forma mais autónoma e individual; especialmente quando comparados com os projectos maiores das décadas de 60 e 70, em que muitos casos possuíam diferentes colaboradores responsáveis pelas várias áreas do projecto, o que inevitavelmente acabava por contribuir com uma extensão mais alargada de contribuições.²³³

Foi provavelmente em 1944, ainda sem ter completado o curso de Arquitectura, que Conceição Silva se tornou colaborador no *atelier* do arquitecto Adelino Nunes,²³⁴ tio do seu amigo Ernâni Soares Nunes.²³⁵ É neste *atelier* que entra em contacto com José Bastos,

231. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 83. E também confirmado na entrevista concedida por João Pedro Conceição Silva, que ademais acrescentou que José Emídio era um desenhador extremamente eficiente e rápido a desenhar peças de equipamento (Apêndice III).

232. Segundo refere João Pedro Conceição Silva em entrevista (Apêndice III).

233. Cf. Ibid.

234. Cf. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 43.

235. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 9.

arquitecto que colaborava com Adelino Nunes entre 1943 e 1944 e que acaba por desempenhar um importante papel nos primeiros anos de actividade na vida profissional do jovem Conceição Silva.²³⁶ Juntos desenvolvem, numa primeira fase, vários projectos, tendo José Bastos aceite a proposta para trabalhar nos Serviços Médicos-Sociais da Federação de Caixas de Previdência,²³⁷ primeiro enquanto arquitecto e, mais tarde, enquanto chefe de serviços técnicos.²³⁸ Neste âmbito, optou por levar Conceição Silva consigo, colaboração que os levaria a desenvolver alguns postos clínicos, sobretudo na zona norte do país²³⁹ e um projecto de habitação económica para a Caixa Sindical de Previdência do Pessoal para a Indústria Vidreira (1955-56), na Marinha Grande;²⁴⁰ ainda essa mesma região, Conceição Silva projectou ainda o posto clínico da Marinha Grande e o de Ramal de Negreiros.²⁴¹

Em 1949, José Bastos criou *atelier* próprio, na Rua Ivens em Lisboa, no mesmo ano em que decide abandonar a Federação de Caixas de Previdência e Conceição Silva começou por colaborar com José Bastos, intercalando o seu emprego principal com esta segunda actividade. Os arquitectos dedicavam-se sobretudo a um tipo de trabalho que surgia abundantemente naquela altura: a moradia: “aos arquitectos, a actividade particular, ficava de facto, reduzida à moradia. Era, por assim dizer, a grande base para trabalhar [. . .].”²⁴² Eram os projectos para casas particulares as encomendas que a dupla de arquitectos mais

236. Cf. Ibid.

237. Cf. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 43.

238. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 9.

239. Cf. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 43.

240. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 9. Os únicos programas de cariz social concebidos por Conceição Silva.

241. Cf. Ibid., 10. Os únicos programas de cariz social concebidos por Conceição Silva.

242. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 43.

operacionalizavam naquela altura, principalmente nas zonas de Cascais e do Estoril;²⁴³ foi-lhes inclusive solicitado o projecto de uma igreja em Perre, Viana do Castelo.²⁴⁴

Afigura-se que José Bastos e Conceição Silva, apesar da relação profissional, nutriam sentimentos de amizade, de fácil constatação no evidente trato íntimo revelado na correspondência trocada, “embora o *atelier* fosse inicialmente de José Bastos, oito anos mais velho, Conceição Silva [foi] aparentemente ganhando cada vez mais importância, chegando a ser seu ‘sócio’.”²⁴⁵ Pelo que é possível constatar presentemente, entre os arquitectos aparentou existir uma parceria baseada em respeito e amizade mútuos, imperando uma noção hierárquica flexível mas vigilante; muitos dos seus projectos são co-autorais, contudo e não obstante, em caso de necessidade, qualquer um deles seria elegível para assumir um papel de liderança num qualquer projecto que surgisse. A receita financeira era partilhada, pelo que, nos momentos em que Conceição Silva se encontrava em trabalho fora do país, José Bastos ia dando parte dos seus vencimentos directamente à sua esposa; este é um exemplo, entre outros, que revelava uma cumplicidade parceira entre ambos.²⁴⁶

As exposições na Casa Jalco (1951, 1952)

Intercalando as funções no *atelier* de José Bastos, em 1950, Conceição Silva arranhou um trabalho complementar na Câmara Municipal de Lisboa como fiscal de cores da cidade e que viria a durar aproximadamente um ano;²⁴⁷ no mesmo exacto período que, em conjunto com

243. Cf. Francisco Conceição Silva e José Bastos, “Moradia no Estoril”, *Arquitectura*, n.º 32, Agosto-Setembro de 1949, 4–6.

244. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 11.

245. *Ibid.*, 20.

246. Cf. *Ibid.*, 20-21.

247. Cf. “Biografia”, in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), IV. E também presente na entrevista concedida à revista *Arquitectura*. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 44.

José Bastos, projectou o espaço para a livraria do *Diário de Notícias* (1950-51) no Largo do Chiado, lote que anteriormente pertencia ao restaurante A Garret;²⁴⁸ terminam o projecto da sucursal no ano de 1951.²⁴⁹



Fig. 4 Na imagem vemos a fachada da livraria do *Diário de Notícias* antes da remodelação efectuada por Francisco da Conceição Silva e José Bastos.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2018/09/sucursal-do-diario-de-noticias.html>



Fig. 5 Projecto de alteração da fachada da livraria do *Diário de Notícias*; Francisco da Conceição Silva e José Bastos, Largo do Chiado, Lisboa, 1950-51. © Arquivo Fotográfico da CML, João Hermes Goulart, ca.1970-75.

248. Na fachada da livraria, podia-se observar uma ilustração de Roberto Araújo (1908-1969), traçada a branco sobre o azulejo vermelho que envolvia a fachada. Destaca-se, novamente, o espírito dinamizador de Conceição Silva que, desde cedo na sua carreira, optava por colaborar com artistas plásticos nos seus projectos; neste caso, Roberto Araújo, pintor, ilustrador e designer português, pertencente à segunda geração de artistas modernistas portugueses, segundo José-Augusto França. José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, Bertrand Editora (Lisboa, 1991), 310.

249. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 72.

Ao referir a posição na Câmara em correspondência com a namorada, mencionou que, assim que possível, tencionava sair desse trabalho a fim de poder colaborar um pouco no *atelier* do arquitecto Antero Ferreira;²⁵⁰ relação que iria dar aso a uma participação conjunta na 1.ª EGAP (1946) da SNBA com o projecto *Habitação em Tortozendo*.²⁵¹



Fig. 6 Pormenor da fachada da livraria do *Diário de Notícias*, com uma das *fenêtres longueur*.

<https://conceicao-silva.blogspot.com/>

No exacto mesmo prédio em que se inseria o *atelier* da Rua Ivens, localizava-se uma casa de referência no que respeitava à decoração e mobiliário: a Casa Jalco, na altura uma das mais importantes lojas de mobiliário da capital, dedicada à importação e venda de mobiliário e vários artigos de decoração. A proximidade da Casa Jalco foi, muito provavelmente, um dos factores mais significativos na origem da relação de amizade com João Alcobia, decorador e proprietário da empresa, laço que mais tarde viria a ser aprofundado e, como tal, proporcionaria a Conceição Silva algumas das suas colaborações mais importantes, inclusive determinantes, para o seu futuro enquanto arquitecto.²⁵² A Casa Jalco, para além da vasta dimensão, que ocupava quase o prédio inteiro, possuía também um espaço oficial próprio

250. Cf. Ibid., 9.

251. Cf. Ibid.

252. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 44.

onde podiam ser fabricados diversos artigos, já que na sua dinâmica comercial possuía uma vertente de produção própria.



Fig. 7 Fotografia da Exposição de Decoração Moderna na Casa Jalco, 1951.
Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994” in *História da Arte Portuguesa*, vol. III (Círculo de Leitores, 1995), 485.

Do contacto com João Alcobia, surgiu uma primeira oportunidade de colaboração, onde Conceição Silva organizou, na galeria da Casa Jalco, uma secção de mobiliário moderno, que o historiador de arte Rui Afonso Santos cunhou como ‘exposição de decoração moderna’.²⁵³ A exposição abre ao público a 14 de Janeiro e contou com a colaboração de José Bastos e Carlos Ribeiro;²⁵⁴ uma mostra em que as “[. . .] obras de arte se aliavam aos móveis

253. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994” in *História da Arte Portuguesa*, vol. III (Círculo de Leitores, 1995), 485. O mobiliário desta exposição (visível através do registo fotográfico presente na fig. 7), não foi incluído no processo de identificação e mapeamento deste estudo, pelo simples motivo de nos ter sido impossível fazer uma distinção precisa entre as peças desenhadas pelo arquitecto e as peças de mobiliário importadas dos EUA e da Europa.

254. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia” (Parte III – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012), 1381. A Exposição de Decoração Moderna também é referida no preâmbulo do capítulo “O Hotel do Mar” do estudo citado.

e equipamentos que o arquitecto, então contractado, desenhara numa gramática algo orgânica que apontava para o design italiano e norte-americano.”²⁵⁵ A Exposição de Decoração Moderna contou, para além do mobiliário desenhado por Conceição Silva, com mobiliário moderno importado dos EUA e da Europa, inserido em espaços de diálogo com outras obras de pintura e escultura, proporcionando uma arrojada síntese moderna dentro do contexto expositivo português da altura.²⁵⁶ Contou com a participação dos seguintes artistas: o escultor Vasco da Conceição (1914-1992), o escultor Rocha Correia (1918-1996), Sá Nogueira, Jorge Vieira, o ceramista Querubim Lapa (1925-2016) e Júlio Pomar. Tornou-se patente o desenho dentro de uma

gramática inovadora, algo orgânica, da qual Conceição Silva optava pela reabilitação da noção mais tradicional de conforto, à luz de um ideal humanista, expressa num interior de forte plasticidade (com recusa absoluta do historicismo e do folclorismo dominantes na oferta comercial) e com largo recurso a madeiras, em detrimento de uma vertente mais tecnológica orientada para a exploração de novos materiais que, de resto, a insuficiência industrial crónica do país impossibilitava.²⁵⁷

Ainda em 1951, após a experiência de decoração moderna na galeria da Casa Jalco, Conceição Silva retomou os projectos em colaboração com José Bastos e viajou até São Tomé e Príncipe, de Abril até ao final de Junho, a fim de fiscalizar obras em curso, nomeadamente a construção de um cinema e de uma pousada; teria viajado também na óptica de angariar novos clientes.²⁵⁸ Ainda no mesmo ano, a dupla de arquitectos desenhou o projecto da Livraria Lello, no Lobito, o qual se desconhece se foi construído²⁵⁹ e no ano

255. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994” in *História da Arte Portuguesa*, vol. III (Círculo de Leitores, 1995), 485.

256. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia” (Parte III – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012), 1381.

257. Rui Afonso Santos, “Daciano da Costa e os Percursos do Design Português – 1950-2000”, in *Daciano da Costa Designer*, org. João Paulo Martins, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2001), 64.

258. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 13-14.

259. Cf. *Ibid.*, 82.

seguinte venceram o primeiro prémio do concurso para o projecto de remodelação da Empresa de Pesca de Aveiro.²⁶⁰

Em 1952 juntou-se ao *atelier* da Rua Ivens o arquitecto José Daniel Santa-Rita,²⁶¹ contudo, segundo testemunho do desenhador Emídio Santos Dias,²⁶² pelo facto de Conceição Silva e José Bastos terem ultrapassado uma fase de pouca solicitação e, tendo havido planos para mudarem de localização – que nunca chegaram a fruir –, tudo indica que terá sido por volta de 1952/1953²⁶³ que a dupla se separou, optando Conceição Silva por alugar um gabinete no escritório do arquitecto Inácio Peres Fernandes, na Rua Nova da Trindade.²⁶⁴

Relata Conceição Silva, em entrevista à revista *Arquitectura*: “e assim iniciei uma profissão. Uma profissão sem trabalho [. . .]”,²⁶⁵ acrescenta que procurou: “a concretização daquilo que era a ambição de todos os arquitectos nessa altura: a actividade na profissão liberal.”²⁶⁶ Ainda na mesma entrevista, relata o quão laborioso e moroso foi o seu arranque por esta via: “não tinha trabalho, e há uma coisa curiosa que acontece e que para mim serve hoje como lição: é que, sem se ter trabalho, se trabalha! Quer dizer, inventei trabalho.

260. Cf. Ibid., 22.

261. Santa-Rita conclui o curso de Arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1951 e defende a sua tese na Escola de Lisboa em 1960.

262. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 12. Testemunho recolhido por Inês Leite; desenhador, primo da mulher de Conceição Silva, que acompanha o arquitecto profissionalmente no período compreendido entre 1945-1975.

263. Cf. Ibid., 23. Segundo levantamento realizado por Inês Leite; contudo, ter em consideração que este dado contrapõe-se à retrospectiva descrita pelo próprio Conceição Silva na entrevista à revista *Arquitectura* n.º 120. O próprio, estima que se terá iniciado na via liberal da profissão quando tinha por volta de 27/ 28 anos (que seria por volta do ano 1949/1950). Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva” in *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 43.

264. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 23.

265. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva” in *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 43-44. Diz-nos Conceição Silva, em entrevista concedida à revista *Arquitectura*.

266. Ibid., 43.

Comecei por desenhar objectos, móveis... desenhava tudo [. . .];²⁶⁷ acrescentando: “a esse trabalho, numa fase de arranque, aderiu um outro colega mais jovem, o Santa-Rita.”²⁶⁸

Em parceria com o colega Santa-Rita, decidiu então “[passar] muitos serões desenhando mobiliário, objectos, os mais variados, que não tinham uma aplicação imediata [. . .]”,²⁶⁹ o que, alegadamente, lhe conferiu uma possibilidade extraordinária de treino. Segundo Conceição Silva, esta foi uma época importante, que lhe permitiu “a possibilidade de experimentar muitos outros tipos de actuação, que não eram aqueles propriamente dirigidos ao que convencionalmente se chama ‘arquitectura’ [. . .]”.²⁷⁰

Na verdade, é mais provável que tenha sido algures entre o final da década de 40 e o início da década de 50, ainda antes de se separar de José Bastos, que Conceição Silva tenha efectivamente ‘começado’, por ele próprio, a desenhar peças de mobiliário, provavelmente nos seus tempos livres.²⁷¹ Esta noção levanta-se partindo de uma incompatibilidade temporal que se evidencia, pois se o arquitecto apenas tivesse começado a desenhar mobiliário a partir do momento em que se teria desvinculado do *atelier* de José Bastos (em 1952/1953), não teria tido peças para mostrar na Exposição de Decoração Moderna (1951) e na exposição de arte surrealista (1952), que decorreram na Casa Jalco (ambas as exposições devidamente abordadas de seguida). Por este motivo, parece-nos credível que, ainda antes da sua saída do *atelier*, Conceição Silva já teria, na altura, pelo menos alguns esboços de mobiliário moderno; outro factor que reforça esta conclusão foi o grande volume de projectos e

267. Ibid., 44.

268. Ibid.

269. Ibid.

270. Ibid.

271. Colocamos esta hipótese que é, de certo modo, reforçada pelo testemunho prestado por João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo. O filho do arquitecto mencionou o facto de o pai estar constantemente a desenhar, inclusive nos tempos livres, acrescentando ainda que ele desenhava muito bem (Apêndice III).

iniciativas com os quais esteve envolvido no início da década de 50 e, em particular, no ano de 1951, o que naturalmente se tem de ter em conta pois terá limitado a disponibilidade temporal do arquitecto na altura.²⁷²

O desenho de mobiliário surgiu como ponto de partida ao arranque da sua profissão liberal, tendo sido nesse contexto que surgiu uma primeira proposta de trabalho dentro da modalidade; tal como refere o próprio arquitecto na entrevista à *Arquitectura*: “comecei portanto, a minha profissão desenhando móveis e objectos, até que surge um primeiro trabalho.”²⁷³ Foi João Alcobia quem encomendou o desenho de um conjunto de mobiliário para uma montra, tendo sido, nas palavras do arquitecto, “assim [que] surgiu ao público um dos primeiros conjuntos de mobiliário moderno, na altura desenhado em Portugal, e que foi, pelo menos, um escândalo... Já não digo um sucesso comercial, mas foi um escândalo, no momento.”²⁷⁴

Já em 1952, embora não na qualidade de organizador,²⁷⁵ Conceição Silva proporcionou que se realizasse a primeira exposição de arte surrealista na Jalco.²⁷⁶ Nesta exposição, à semelhança da exposição de 1951, houve especial preocupação com a integração do mobiliário moderno com o espaço envolvente, proporcionando uma harmonia consubstanciada pela unidade estilística presente nos vários elementos. Com aproximadamente 250 obras de vários artistas, segundo as palavras de Conceição Silva, a galeria da Jalco contou “com [a] intervenção de Vespeira, do Azevedo e do Lemos [. . .] foi

272. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 11–22. Levantamento dos projectos realizados em colaboração com José Bastos.

273. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 44.

274. Ibid.

275. Cf. Ibid.

276. Cf. Ibid.

realmente uma exposição que deu escândalo, chegou-se a formar uma grande bicha na rua para a visitar [. . .].”²⁷⁷

Ambas as exposições que decorreram na galeria da Jalco: a Exposição de Decoração Moderna, em 1951 – que incluiu peças importadas dos EUA e da Europa;²⁷⁸ e a exposição de arte surrealista, em 1952 – com obras dos artistas Fernando de Azevedo (1923-2002), Marcelino Vespeira (1925-2002) e Fernando Lemos (1926-); incluíram mobiliário moderno desenhado por Francisco da Conceição Silva.

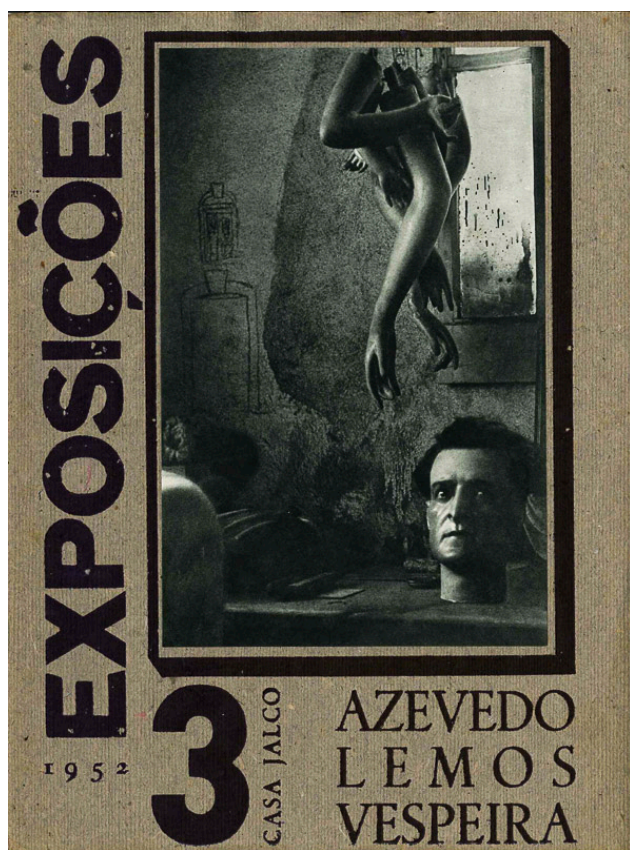


Fig. 8 Capa do catálogo da exposição de arte surrealista (Casa Jalco, Lisboa, 1952). Fotografia da capa: *Intimidade dos Armazéns do Chiado* (1949-52), pelo fotógrafo Fernando Lemos, que também participou na referida exposição. <https://fasciniodafotografia.com/2017/01/05/azevedo-lemos-vespeira-3-exposicoes-casa-jalco-1952/>

Apesar de se terem revelado um ‘escândalo’ na altura, dada a irreverência na execução, as exposições, com o decorrer do tempo, provaram-se um sucesso, pois

277. Ibid.

278. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia” (Parte III – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012), 1381.

desencadearam novas oportunidades profissionais ao recém-criado *atelier* Conceição Silva. As exposições garantiram, adicionalmente, a possibilidade de ensaiar métodos promotores de um ordenamento integrativo do espaço, procurando testar as possibilidades da arte total que Conceição Silva, futuramente, viria a desenvolver de forma cada vez mais pronunciada e elaborada.²⁷⁹

Encaminhado na profissão liberal, em 1953, Conceição Silva e José Bastos ainda assinam em conjunto o projecto da loja Dior, na Rua Garrett, realizado com a colaboração da pintora Estrela Faria (1910-1976);²⁸⁰ posteriormente, e segundo o seu catálogo monográfico, no mesmo ano, Conceição Silva também desenvolveu a entrada para a loja *Pompadour*, também na Rua Garrett.



Fig. 10 Planta de projecto, loja Dior, 1954.

<https://conceicao-silva.blogspot.com/>

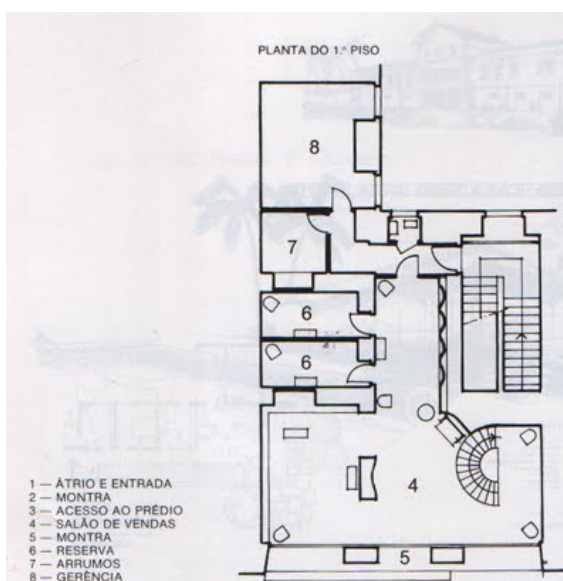


Fig. 9 Fotografia interior da loja Dior, 1954. <https://conceicao-silva.blogspot.com/>

279. Infelizmente, segundo testemunho prestado na entrevista concedida por João Pedro Conceição Silva, o filho do arquitecto ao fazer a análise do espólio remanescente dos descendentes de João Alcobia, concluiu não se encontrar qualquer tipo de documentação que fizesse alusão às exposições de Conceição Silva na Casa Jalco (Apêndice III).

280. Francisco Conceição Silva e José Bastos, “Dior, Um Estabelecimento Moderno em Lisboa”, *Arquitectura*, n.º 52, Fevereiro-Março 1954, 4–6.

Loja Rampa (1955)

A Loja Rampa, loja de modas, perfumaria e artigos de decoração,²⁸¹ tornou-se numa das obras mais paradigmáticas de Conceição Silva, “amplamente destacada na historiografia sobre a arquitectura do século XX [. . .]”²⁸² e aquela que, nas próprias palavras do arquitecto, reflecte “o final de uma primeira fase da minha actividade profissional [. . .].”²⁸³

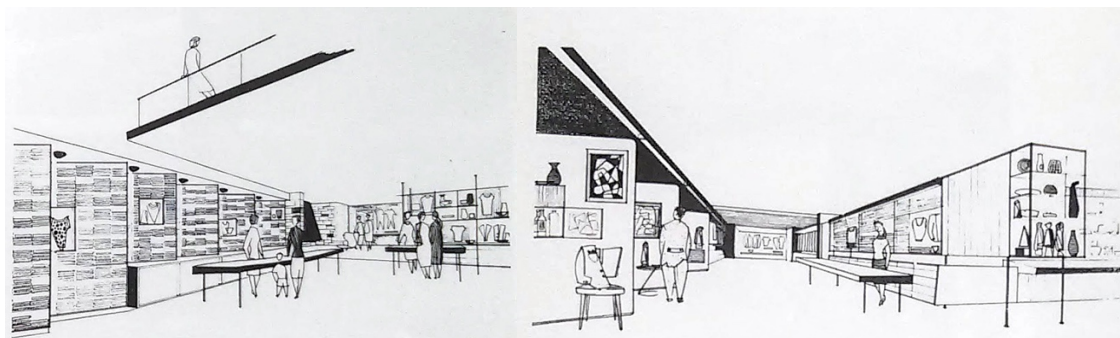


Fig. 11 Esboços/estudos iniciais para o projecto de remodelação da loja Rampa, ca. 1954-55.

<https://conceicao-silva.blogspot.com/>



Fig. 12 Loja Rampa, fotografia da fachada; Lisboa, 1955. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

281. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 79.

282. Ibid.

283. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 44.

Situada no n.º 15 do Largo Rafael Bordalo Pinheiro, no Chiado, e desenvolvida em 1955 com colaboração de Santa-Rita, a Loja Rampa é uma síntese de toda experiência profissional que Conceição Silva teria acumulado até então; o projecto de arquitectura de interiores sublevado pela desinibida aplicação moderna, orientado pelo ditame da arte total que se articulou em torno de um registo de espaço comercial, desencadeou, *a posteriori*, toda uma clientela a requisitar projectos similares de renovação de lojas na baixa lisboeta. O impacto foi notável e, apesar da Loja Rampa ser um exemplo de referência, também o foram os restantes projectos que Conceição Silva viria a desenvolver, prestando significativas contribuições para uma renovação do gosto nos interiores e nos equipamentos portugueses.

Referenciam-se de seguida alguns dos seus projectos mais marcantes da década de 50: as renovações da sucursal do Diário de Notícias (Chiado, 1950-1951), a Loja Dior (Rua Garrett, 1953), a entrada da Pompadour (Rua Garrett, 1953), a Merceria Francisco José de Andrade, depois designada Merceria na Estefânia (Rua Pascoal de Melo, 1955), o Instituto de Beleza Madame Campos (Rua Alexandre Herculano, 1956), a farmácia Dr. Pinto Baptista (1956), a Loja Sociedade de Tapeçarias (Rua Augusta, 1958), a Pastelaria Suprema (Av. Roma, 1958-1959), a loja de modas HM (Rua do Carmo, 1959) e em Angola, a Livraria Lello, que não se sabe se foi construída (Lobito, 1951).²⁸⁴

O trabalho que Conceição Silva desenvolveu em torno das lojas lisboetas representava um rompimento considerável na tradição estilística e decorativa da época, numa altura em que o SNI promulgava a ‘campanha de bom gosto’ através do seu órgão de comunicação, a revista *Panorama*;²⁸⁵ a abordagem desta segunda geração de arquitectos modernistas distanciava-se por completo da prática conservadora patente nos artistas-decoradores

284. Cf. “Curriculum”, em Francisco Conceição Silva, *Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 4.

285. Revista de propaganda do regime; procurava promover os valores identitários da Nação e Estado portugueses.

associados ao SNI “cuja intervenção se limita[va] praticamente à decoração de montras, ou à decoração de interiores sem visão integrada de todas as componentes do tratamento do espaço [. . .].”²⁸⁶ A intervenção da segunda geração modernista de arquitectos, focando em particular a de Conceição Silva, ultrapassava também, em grande medida, o tipo de aplicação moderna que a dita ‘primeira geração moderna’, da década de 30, patenteou na sua obra, pois estes arquitectos “[mantiveram] um sentido de decoração, enquanto esta nova geração [. . .] conceb[ia] a arquitectura de interiores como um todo, prosseguindo um ambiente global com o equipamento integrado na estrutura, a intervenção das artes plásticas, as preocupações espaciais e ainda as implicações com o conjunto urbano [. . .].”²⁸⁷ São alguns arquitectos desta geração assumidamente modernista que participam em projectos de renovação de lojas, ajudando os estabelecimentos a atrair mais clientela e, por inerência, causando grande impacto visual nas ruas da cidade; sobretudo numa época em que os projectistas edificavam inovadoras linguagens, redefinindo volumes espaciais, trabalhando a luminosidade do espaço e criando dinâmicas que contrastavam com os estabelecimentos tradicionais de comércio. Conceição Silva, a par de Keil do Amaral e da dupla composta pelos arquitectos Victor Palla (1922-2006) e Joaquim Bento d’Almeida (1918-1997),²⁸⁸ foi um dos protagonistas que, a partir da segunda metade do século, redefiniu e aprimorou uma gramática projectual adaptada às necessidades de um comércio crescentemente cosmopolita.²⁸⁹ Ana Tostões considera que o arquitecto renovou “com marca de autor a melhor arquitectura comercial, lançando

286. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 75.

287. Ibid., 76.

288. Cf. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 121–24.

289. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 73-74.

qualificadamente o novo conceito de design, miscigenando com notável mestria a poética *scarpiana* com a naturalidade da expressão do empirismo nórdico.”²⁹⁰

Nos projectos de interiores dos espaços comerciais, Conceição Silva reaproveitava os elementos arquitectónicos tradicionais já existentes, procurando contê-los, integrando-os em estética moderna, idealmente unitária, primando pelo minimalismo conferido pelos amplos espaços de circulação, tais volumes de espaço negativo, que proporcionavam fluidez e continuidade espacial, evidenciando a qualidade do desenho e dos materiais empregues no equipamento.



Fig. 13 Pormenor da rampa que percorre os vários pisos da loja; loja Rampa, Lisboa, 1955.
© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A Loja Rampa possuía uma caracterização morfológica agenciada por uma rampa suspensa que, de forma espiralada, percorria os quatro pisos criando um itinerário de

290. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 123. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 74.

passagem²⁹¹ para clientes; ao longo do percurso, serviu-se desta amplitude vertical para expôr diferentes tipologias de artigos dispostos em galerias devidamente seccionadas por piso.



Fig. 14 Fotografia interior da loja Rampa; Lisboa, 1955. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A loja “adquire[iu] uma inusitada força com a articulação [desta] escultórica rampa helicoidal,”²⁹² construída em betão armado, suspensa por guardas transparentes²⁹³ e totalmente forrada a tapeçaria;²⁹⁴ impunha-se “dinamicamente centro do espaço, tornado

291. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 80. O conceito de *promenade architecturale*, inicialmente empregue pelo arquitecto franco-suíço Le Corbusier ao descrever dois dos seus projectos: Villa La Roche e Villa Savoye, pretendeu tipificar a elaboração de um itinerário que percorresse o ambiente construído. A aquisição de percepção espacial através do movimento, por exemplo, caminhando, é um tema recorrente na arquitectura.

292. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 123.

293. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 80.

294. Cf. Francisco Conceição Silva, “Estabelecimento em Lisboa” in *Atrium, Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 38.

fluido através do enorme pano de vidro que define a fachada, onde se recorta o plástico portal
[. . .]."²⁹⁵



Fig. 15 Fotografia da entrada, onde é possível observar o trabalho cerâmico de Querubim Lapa integrado no portal de entrada; loja Rampa, Lisboa, 1955.
© *Atrium*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.

Este ‘arco’ de passagem estava integralmente coberto com cerâmicas de Querubim Lapa,²⁹⁶ um conjunto que conseguiu configurar, segundo Rui Afonso Santos, “uma imensa fachada-montra transparente e lisa, inteiramente de vidro (em eficaz renovação da relação exterior-interior, da relação comercial com o público e da própria técnica publicitária)
[. . .].”²⁹⁷

295. Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, 123.

296. Cf. Francisco Conceição Silva, “Estabelecimento em Lisboa”, *Atrium, Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 38.

297. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994”, 483.



Fig. 16 Fotografia interior com várias estantes e mostruários; loja Rampa, Lisboa, 1955.
© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A extensa fenestração, tornada montra de vidro, permitia iluminar as ruas da capital com uma nova intensidade, dinamizando o nível do rés-do-chão da fachada pombalina e criando um destaque atractivo para o público que agora mais facilmente contemplava os produtos expostos.²⁹⁸ Em contrapartida, durante o dia, também o espaço interior da loja beneficiava de mais luminosidade, ao passo que expunha de forma mais visível os seus artigos. A questão da iluminação foi especificamente tratada para realçar os ambientes criados e o equipamento das lojas – montras, estantes, mostruários, vitrines, armários, balcões, mesas, assentos –, todo este tipo de mobiliário era especificamente concebido para ser integrado no ordenamento espacial do projecto:

as vitrinas longitudinais e estreitas rasgadas nas paredes, como frestas iluminadas, as montras embutidas nas superfícies murais, as estantes verticais dispostas junto às paredes ou articuladas com expositores, os expositores-mesas luminosos, as cadeiras modernas, tudo

298. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 74.

desenhado por Conceição Silva, o tratamento cromático do espaço, do pintor Sá Nogueira, a organização dos produtos por paletas de cor, culminavam num conjunto verdadeiramente inédito que, com os próprios produtos disponíveis, entre os quais vidros de Júlio Pomar e da designer Carmo Valente, exerciam uma acção não negligenciável de educação do gosto do público que continuaria pela década seguinte, completando a acção didáctica já iniciada pela Jalco.²⁹⁹

O prolongamento dos materiais de revestimento do exterior para o interior, acentua o percurso de entrada, ou seja, ‘empurra’ as pessoas para dentro [. . .].³⁰⁰

Nos patamares de recepção [. . .] subtraídos ao espaço interno das loças ladeados por montras, o passante pode confortavelmente parar para ver as novidades, sem estar no meio do passeio e ao mesmo tempo sem se comprometer de imediato com a entrada no estabelecimento [. . .].³⁰¹

Reforçando a dialéctica interno-externo e vice-versa, na zona externa da loja, logo em frente à fachada de vidro, figurava uma escultura de Jorge Vieira que reforçava o diálogo desta convidativa dinâmica.³⁰²

Os projectos de interiores nos espaços comerciais lisboetas foram oportunidades para se ensaiarem novas abordagens de projecto, desenho e de materiais empregues; no caso da Loja Rampa não foi diferente: testemunhou-se uma abordagem moderna pontuada por recantos demarcados rusticamente. Para além do betão armado presente na rampa, a maioria da área do pavimento possuía um revestimento em linóleo, evidenciava-se a recorrente aplicação de madeira laminada, utilização de plásticos, de alumínio e tapeçarias; com estes materiais, e sobretudo nas porções rústicas, eram conjugados materiais como pedra, calhau serrado e troncos de madeira serrados e polidos.³⁰³

299. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994”, 483.

300. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 74.

301. Ibid.

302. Cf. Ibid., 75.

303. Cf. Ibid., 81. E ainda o descritivo constante na revista *Atrium*, n.º 1. Francisco Conceição Silva, “Estabelecimento em Lisboa”, *Atrium, Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 38.



Fig. 17 Secção 'rústica' da loja Rampa. Observe-se a utilização do calhau serrado na parede e a aplicação de madeira serrada e polida no pavimento. © *Atrium*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.

Outro aspecto fundamental, que se terá tornado identitário na obra de Conceição Silva, foi a integração de obras de arte neste tipo de projectos, não somente inseridas em segundo plano, mas sempre com a ulterior motivação de estabelecer uma harmonia conceptual e formal com a alma do novo espaço; empreendiam um leque de motivos estilísticos que se desenrolavam a partir do projecto, adquirindo expressão própria, todavia capazes também de caracterizar a identidade global da obra em si; por exemplo,

na Loja Naia [. . .] o trabalho do escultor Fernando Conduto é directamente estampado com a cofragem na parede lateral de betão. Na Loja de modas Dior, colabora com a artista Estrela Faria, e a Livraria Lello, no Lobito, é decorada com um grande mural de Frederico George, entre vários outros exemplos.³⁰⁴

304. Ibid., 75.

Nos anos que seguem a construção do projecto da Rampa, Conceição Silva continuou a desenhar equipamento para a loja, mantendo colaboração com os artistas com quem trabalhara,

nomeadamente na área do vidro, sector que ainda não tinha tido no país uma intervenção muito directa dos artistas. Júlio Pomar, Hansi Staël, Querubim Lapa, Alice Jorge, Carmo Valente são alguns dos artistas/designers que participam nessas mostras organizadas por Conceição Silva.³⁰⁵

Posteriormente, Conceição Silva organizou na galeria da Rampa uma exposição com uma colecção de vidros da ceramista e pintora Alice Jorge (1924-2008) e Júlio Pomar, cuja produção foi executada pela Fábrica-Escola Irmãos Stephens; a exposição foi destacada na *Arquitectura*, n.º 57-58:

Não nos passou despercebida a colecção de vidros da autoria dos pintores Alice Jorge e Júlio Pomar exposta na Galeria da Rampa e integrada numa série de iniciativas do mesmo tipo. Para além da qualidade das peças apresentada está a contribuição que representa para o aumento de nível da nossa indústria vidreira. A exposição foi organizada pelo Arquitecto Conceição Silva e os vidros executados na fábrica Escola Irmãos Stephens pelos mestres vidreiros Adriano Marques e António Lopes [. . .].³⁰⁶

A Fábrica-Escola Irmãos Stephens foi um pólo produtivo que assumiu relevante importância no que concerne às experimentações realizadas na área do design e produção de vidros na segunda metade do séc. XX. A fábrica-escola foi o laboratório que possibilitou a vários decoradores e designers explorarem diferentes concepções vidreiras e também um pólo produtivo que Conceição Silva procurou rentabilizar em futuros projectos.³⁰⁷

A ulterior motivação de iniciativas como a referida exposição de vidros seria a de trazer notoriedade à obra destes artistas, desvelando o potencial inovador que poderiam

305. Ibid., 81.

306. João Leal, “Notícias, Exposições, Críticas de Livros”, *Arquitectura*, n.º 57-58, Março-Abril 1971, 44.

307. A relação com a Fábrica-Escola Irmãos Stephens é revisitada no capítulo quarto do presente estudo.

outorgar à indústria, sob pretensa de integrá-los em metodologias de produção massificadas, pois naquela altura insistia-se em permanecer dentro de moldes produtivos tradicionalistas. Sem terem tido o impacto desejado, as iniciativas deram uma amostra de futuro, tendo tido impacto junto da futura investigação do INII; este tema é abordado novamente no capítulo IV do presente estudo.³⁰⁸

A partir de 1956, o *atelier* de Conceição Silva viria a adquirir uma nova dimensão, nomeadamente após a decisão de Inácio Peres Fernandes abandonar o espaço da Rua Nova da Trindade; Conceição Silva aproveitou a oportunidade para expandir o seu *atelier* de forma a ocupar a totalidade do apartamento, dada a numerosa quantidade de encomendas que ia recebendo.³⁰⁹ Nesta fase, o arquitecto colaborou activamente com Santa-Rita, contando também com o apoio do desenhador Emídio Santos Dias e do arquitecto Quintino e José Bettencourt, que era desenhador na Jalco;³¹⁰ convidou também a arquitecta e designer Carmo Valente (1930-2011) para integrar a equipa, que na altura trabalhava no gabinete de Inácio Peres Fernandes, com quem, mais tarde, veio a desenvolver uma relação amorosa.³¹¹

Posteriormente, nas décadas de 60 e 70, assumindo a renovada dimensão do *atelier* e criando um enfoque em obras no sector do turismo, ainda chegaria a desenvolver projectos de lojas, tais como: a Papelaria da Moda (Rua do Ouro, n.º 167, 1961), a Papelaria Progresso (Rua do Ouro, n.º 151, 1962), as Oficinas Gerais de Fardamento e Equipamento (Campo de Sta. Clara, 1962), loja Can-Can (Rossio, 1962), Sapataria Cinderela (Rua do Carmo, 1962), Banco Borges e Irmão (Praça do Município, 1962), o *Snack-Bar* Pilar (Rua Duque de

308. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 82.

309. Cf. Ibid., 84.

310. Cf. Ibid., 83.

311. Cf. Ibid., 84.

Pamela, 1962), a Casa da Sorte (Rua Garrett, 1962),³¹² o Cambista Testa (Rua do Ouro, 1962), a Naia (Rua do Carmo, 1963), a 5ª (Praça de Londres, 1963), o Café Tofa (Rua do Ouro, 1963), a Sapataria Hélio *Bottier* (Rua Garrett, 1963), a loja Lavoros Femininos (Rua do Ouro, 1963), a galeria Interior (Rua Camilo Castelo Branco, 1963) e a Sapataria Hélio *Boutique* (Rua do Carmo, 1964), que se expandiu, em 1964, para mais dois lotes nessa mesma rua e, em 1968, adquiriu novo projecto em Cascais.³¹³ Na segunda metade da década, já em sociedade com o arquitecto Maurício de Vasconcellos, projecta o centro comercial *Star* (Av. António Augusto Aguiar, 1966), a loja *Maison Louvre* (Rossio, 1966), a *boutique* Rita (Av. Duque d'Ávila, 1966) e a Loja Valentim de Carvalho (Cascais, 1968). Com a saída de Maurício do *atelier* em 1968, foram posteriormente projectadas a Loja das Meias (Edifício Castil, 1971), a Loja Migacho (Edifício Castil, 1971), e a Loja Tap (Estoril, 1972).³¹⁴

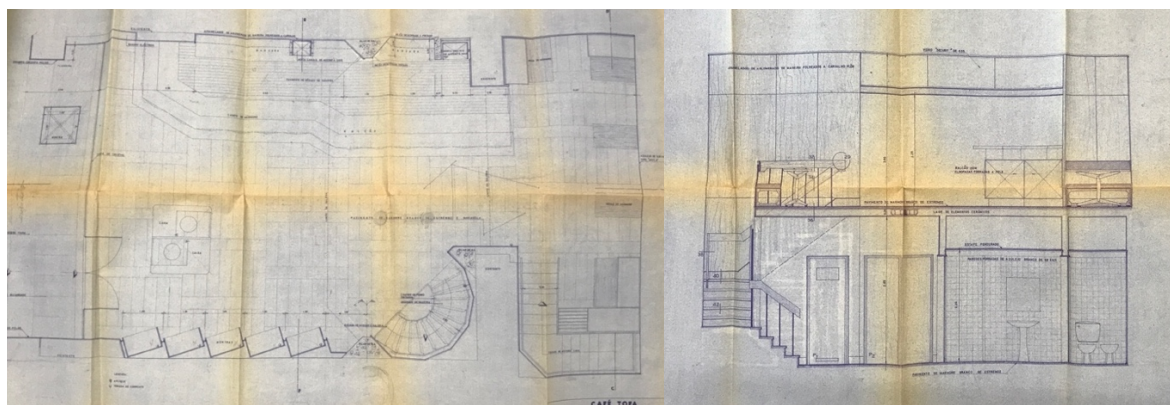


Fig. 18 Planta da loja e vista de corte do projecto do café Tofa; Rua do Ouro, 1963.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

312. Apesar de já não se designar ‘Casa da Sorte’, o espaço manteve o notável painel cerâmico de Querubim Lapa a revestir parte da fachada.

313. Cf. “Curriculum”, em Francisco Conceição Silva, *Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 4.

Terá sido neste período (inícios da década de 60), a altura em que Conceição Silva terá colaborado com o arquitecto José Tello Zúquete, tal como refere João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

Inês Leite também refere esta colaboração na sua dissertação. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 188.

314. Cf. “Curriculum”, em Francisco Conceição Silva, *Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 4.

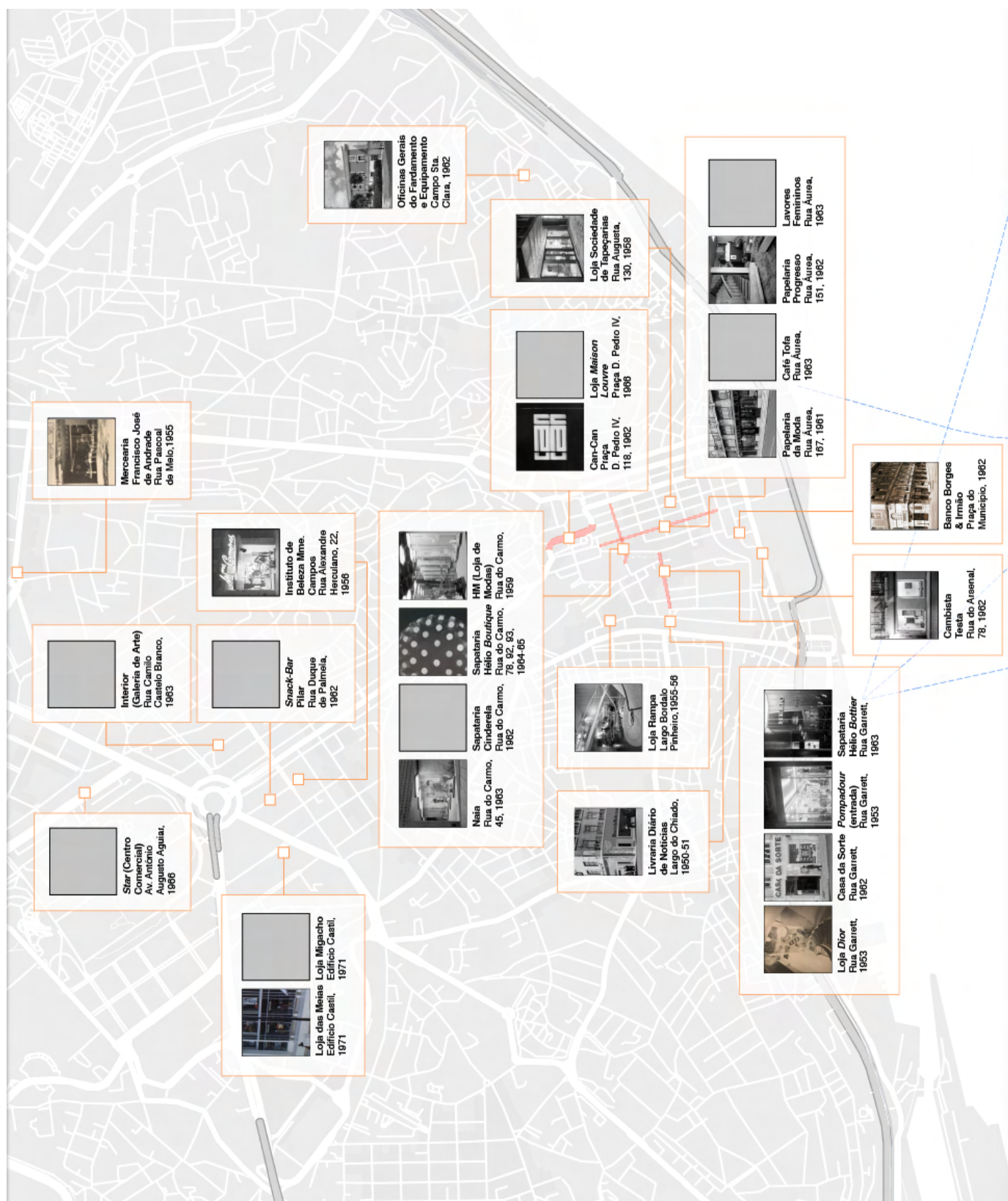


Fig. 19 Mapa parcial da sub-região da Grande Lisboa, destacando a localização de alguns dos principais projectos de remodelação de interiores de lojas lisboetas (décadas de 50 a 60).

Observação: existem lojas em outros lugares da capital mas, até ao momento, ainda não foi possível aferir a sua localização exacta.

O Pavilhão de Portugal na 38.^a Feira Internacional de Lausanne (1957)

Entre 7 a 22 de Setembro de 1957, decorreu a 38.^a Feira Internacional de Lausanne, no Palácio de Beaulieu na Suíça.³¹⁵ O *Comptoir Suisse* (1920-2018) era um encontro anual que procurava demonstrar diversas produções culturais, gastronómicas e, em geral, o saber-fazer suíço, integrando uma vasta amostra do seu espectro socioeconómico, desde o tecido produtivo empresarial até à simples manufactura produzida por artesãos.³¹⁶ Na dinâmica do *Comptoir*, era tradição a inclusão de uma participação estrangeira, sendo que na edição de 1957 foi Portugal o honroso convidado, fazendo-se representar através do Pavilhão de Portugal, que iremos analisar de seguida;³¹⁷ a participação portuguesa foi promovida pelo Fundo de Fomento e Exportação (FFE)³¹⁸ com o objectivo de promover, no panorama internacional, a indústria nacional e, assim, fomentar o desenvolvimento do comércio externo ao exhibir produtos da actividade metropolitana e ultramarina.³¹⁹ Complementarmente, a exposição viabilizou-se por acção do Ministério do Comércio e Indústria, da Legação de Portugal na Suíça e do Centro Português de Informação, em Geneva.³²⁰

Após terem vencido o concurso público para o desenho do pavilhão português,³²¹ foi a equipa multidisciplinar liderada por Conceição Silva que assumiu o projecto, composta pelos

315. Cf. S. P., “Comptoir 57”, *Le Conteur Romand*, de Agosto de 1957, n.º 12, 314.

316. Cf. Ibid.

317. Cf. Ibid.

318. Cf. “Painéis do Pavilhão de Portugal, Comptoir Suisse, 1957 – Querubim Lapa”, *Cerâmica Modernista em Portugal (blog)*, Janeiro de 2012, <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2012/01/paineis-do-pavilhao-de-portugal.html>.

319. Cf. “Decreto-Lei n.º 37.538”, de 2 Setembro de 1949, *Diário do Governo*, n.º 192 – I Série, 641–42. O Fundo de Fomento e Exportação foi criado pelo Governo numa fase em que

se empenham os mais activos esforços para melhorar a situação da nossa balança comercial, severamente afectada pelos factores que perturbam as trocas internacionais. Essas dificuldades correspondem em parte a um condicionalismo geral que não está na nossa mão modificar. Reflectem a depressão do mercado internacional, a atonia e as restrições do consumo, o desequilíbrio dos sistemas monetários e todos os traços característicos da conjuntura económica.

320. Cf. S. P., “Comptoir 57”, *Le Conteur Romand*, de Agosto de 1957, n.º 12, 314.

321. Cf. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 44.

arquitectos António Sena da Silva e José Daniel Santa-Rita, o designer/decorador Manuel Rodrigues (1924-1965), responsável pela direcção do design expositivo – interiores e gráfico, e ainda os artistas plásticos Almada Negreiros (1893-1970), Jorge Vieira e Querubim Lapa.³²² Os interiores tiveram ainda colaboração de Vasco Lapa (1928-) e do designer gráfico Sebastião Rodrigues (1929-1997).³²³

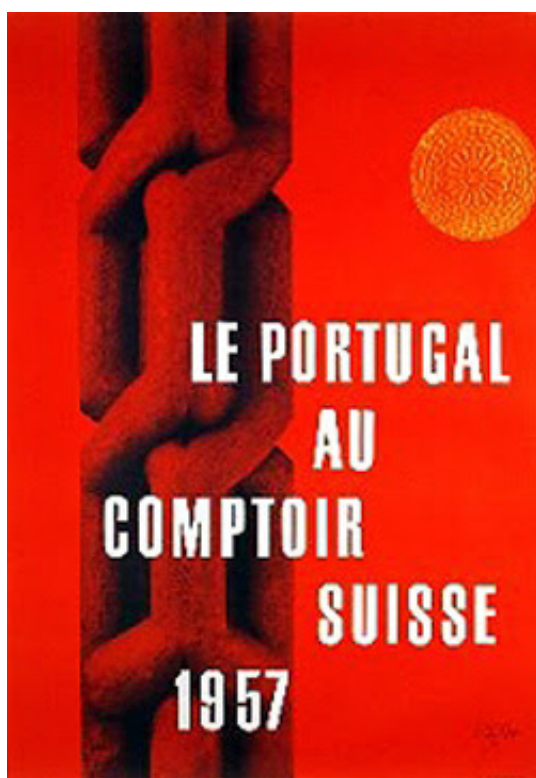


Fig. 20 Cartaz representativo da participação portuguesa no *Comptoir Suisse* (1957); autoria de Manuel Rodrigues, 1957.

<http://ceramicamodernistaempportugal.blogspot.com/2012/01/paineis-do-pavilhao-de-portugal.html>

Apesar da natureza da exposição possuir um enfoque internacional, o pavilhão, de forma surpreendente, logrou romper com a estética tradicional até então instituída pelo SNI,

322. Cf. “Pavilhão de Portugal na feira de Lausanne (Comptoir Suisse 1957)”, *Binário*, n.º 7, Outubro de 1958, 20. Segundo consta na ficha técnica do projecto da revista *Binário*.

323. Cf. “Painéis do Pavilhão de Portugal, Comptoir Suisse, 1957 – Querubim Lapa”, *Cerâmica Modernista em Portugal* (blog), Janeiro de 2012, <http://ceramicamodernistaempportugal.blogspot.com/2012/01/paineis-do-pavilhao-de-portugal.html>. Este *blog* regista a colaboração adicional de Sebastião Rodrigues e Vasco Lapa na concepção dos interiores, área sob responsabilidade de Manuel Rodrigues; poderá ter sido uma colaboração informal, pois o registo não consta no artigo da *Binário*, n.º 7.

sobretudo neste tipo de projectos, superando as implicações políticas deste tipo de intervenções expositivas; não obstante, apesar da roupagem moderna,

o discurso que conduzia o visitante pelos diferentes sectores era claramente nacionalista e conservador. O percurso expositivo promovia uma leitura histórica do destino do povo português, em que o Estado Novo surgia, naturalmente, no seu desfecho, como centro unificador de territórios intercontinentais e guardião da identidade nacional.³²⁴

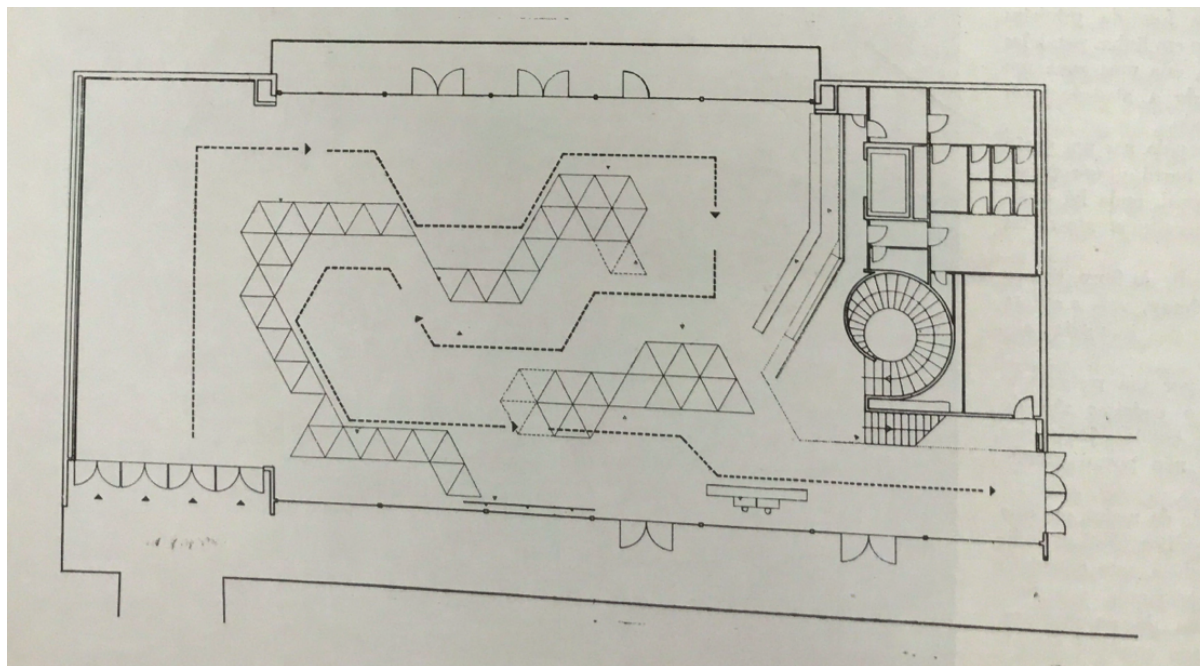


Fig. 21 Planta do Pavilhão de Portugal na *Comptoir Suisse*; Lausanne, 1957.

© Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23

Incorporando um *ethos* moderno, almejando harmonia conceptual por via da arte total, o pavilhão alinhava-se coerentemente no diapasão projectual de Conceição Silva.³²⁵ O seu conceito fundamentou-se na expressão de uma narrativa simbólica da identidade do povo português, de sua história e geografia:

324. Leonor de Oliveira, “Anos 50: Portuguesismo, Modernidade e Aspirações à Internacionalização. A Apresentação das Artes Plásticas Portuguesas em Feiras e Exposições Internacionais”, org. Ana Paula Louro, *Nacionalidade, Identidade, Mobilidade: Geopolítica e Exposições de Arte*, Working Papers – Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, n.º 1 (Dezembro de 2016), 96.

325. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 85. Expressa a ideia de que, novamente, “Conceição Silva leva aos limites a junção das Artes [...]”

este pavilhão [foi] mais do que um vulgar pavilhão industrial; [foi] uma síntese da história, da geografia e do povo de Portugal, e pretend[ia] mostrar ao visitante suíço a evolução dos seres e das coisas deste país do extremo ocidental da Europa.³²⁶

A exposição assentou numa estrutura modular pensada sobre a planta; esta estrutura resultou de formulações criadas a partir de módulos triangulares, concebidas por madeiras nacionais e ligadas por elementos metálicos. Já as obras de arte foram pensadas de maneira a serem desenvolvidas integralmente em solo português para depois serem transportadas e facilmente montadas no local da exposição.³²⁷

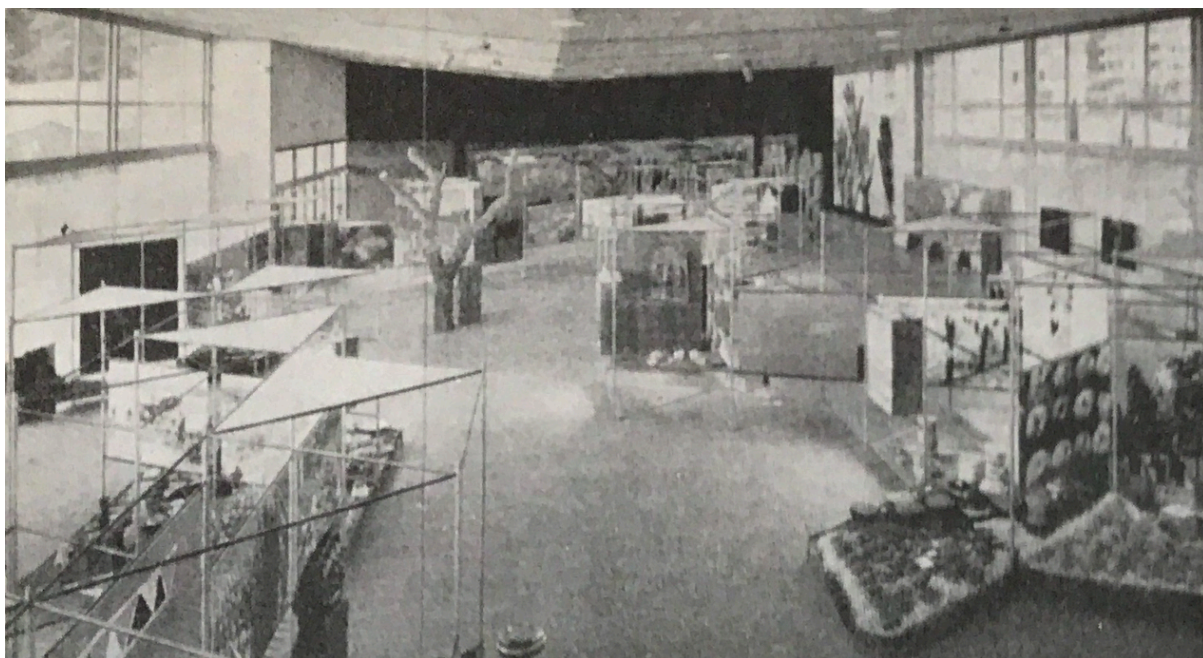


Fig. 22 Vista geral da área expositiva do Pavilhão de Portugal; *Comptoir Suisse*, Lausanne, 1957.
© Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23

Junto à entrada, figurava um conjunto de esculturas em bronze realizadas por Jorge Vieira, onde o artista procurou traduzir plasticamente alguns detalhes do sentimento nacional. Imediatamente à esquerda do vestíbulo da entrada, percorria em profundidade uma tapeçaria

326. “Pavilhão de Portugal na feira de Lausanne (Comptoir Suisse 1957)”, *Binário*, n.º 7, Outubro de 1958, 22.

327. Cf. *Ibid.*, 21.

de Almada Negreiros, com aproximadamente trinta metros de comprimentos; a tapeçaria, fundamentada numa grelha geometrizar, narrava a história de um povo navegador e civilizador, conduzindo o visitante até uma área com um mapa-mundo que assinalava os territórios portugueses da altura. Os produtos expostos seguiam a mesma lógica, como descrito no artigo da revista *Binário*, n.º7:

Os produtos [iniciavam] o visitante na história de Portugal e na sua acção civilizadora sobre os habitantes de terras longínquas. Primeiramente os produtos resinosos que testemunham plantações de pinheiro, algumas datando dos séculos XII e XIII e cuja madeira serviu para a construção das primeiras caravelas. Depois, quando das viagens marítimas do renascimento, os marinheiros para substituir os alimentos frescos nas longas viagens afastadas de terra, tiveram de transportar conservas e vinho. Mais tarde, quando se descobriam as causas do escorbuto, acrescentaram a isso frutas frescas [. . .].

[A]s conservas de peixe, os vinhos e os frutos [. . .] desempenham sempre um papel importante nas novas indústrias. Os próprios produtos de além-mar dão uma lição da história portuguesa. São sobretudo o café o cacau, o chá, os óleos vegetais, as madeiras e alguns produtos industriais.

[Na] secção da indústria metropolitana; ali se lhe explica a história do desenvolvimento industrial desde a formação das grandes empresas e da industrialização.³²⁸

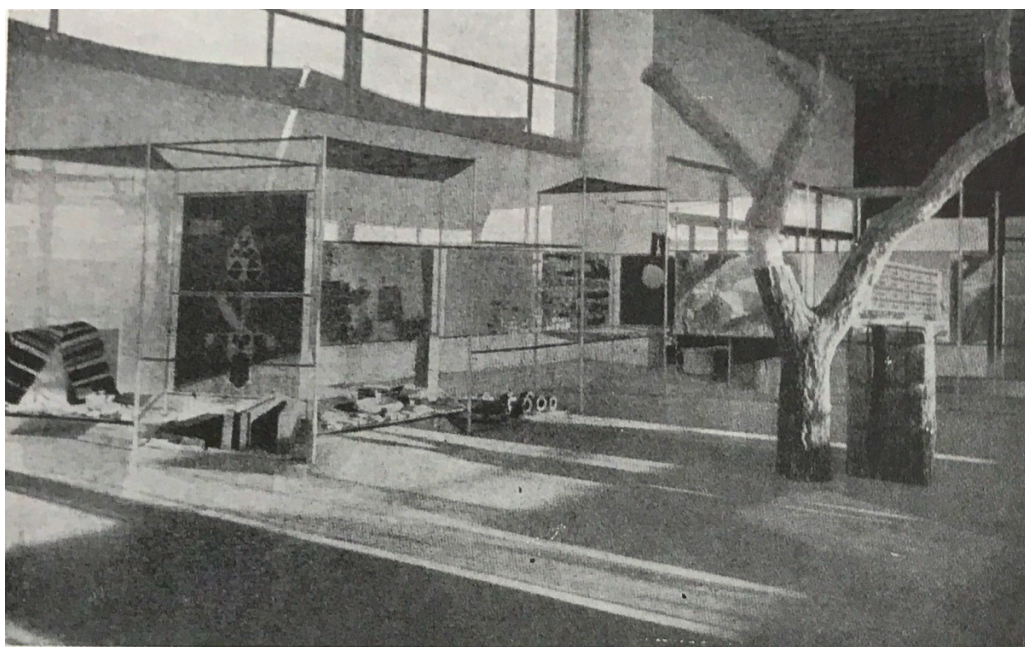


Fig. 23 Vista de uma porção do itinerário percorrido no Pavilhão de Portugal; *Comptoir Suisse*, Lausanne, 1957. © *Binário*, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23

328. *Ibid.*, 22-23.



Fig. 24 Secção dedicada aos produtos provenientes das colónias ultramarinas; Pavilhão de Portugal, *Comptoir Suisse*, Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23



Fig. 25 Tapeçaria de Almada Negreiros, com aproximadamente trinta metros de comprimento; Pavilhão de Portugal, *Comptoir Suisse*, Lausanne, 1957. © Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23

A atitude moderna suscitada pelo pavilhão de Lausanne não se esgotava na conjugação entre a solução espacial encontrada com a aplicação de estruturas modulares; foi

também reiterada através da inclusão de obras de arte que reflectiam o contributo relevante dos novos artistas e tendências na arte portuguesa.³²⁹

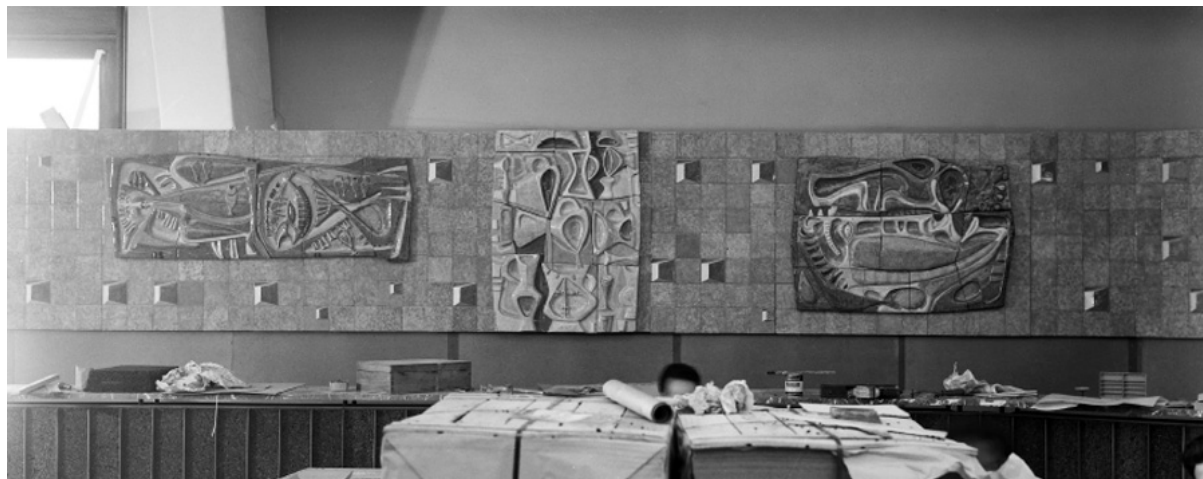


Fig. 26 Painéis cerâmicos de Querubim Lapa; Pavilhão de Portugal, *Comptoir Suisse*, Lausanne, 1957.
© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

No ano a seguir à *Comptoir Suisse*, em 1958, encontramos mais duas aplicações representativas de Portugal em feiras internacionais: o Pavilhão de Portugal na Exposição de Bruxelas (1958), com autoria do arquitecto Pedro Cid (1925-1983), e o Pavilhão de Portugal na Feira de Munique, do arquitecto Eduardo Anahory (1917-1985). Estes dois pavilhões, em conjunto com o pavilhão de Conceição Silva, foram representados numa edição temática da revista *Binário*, onde inclusivamente “Nuno Portas, na secção que coordena na *Arquitectura* sobre revistas refere que o melhor dos três pavilhões divulgados na *Binário* n.º7 [foram] justamente o de Sena da Silva, Conceição Silva e José Daniel Santa-Rita.”³³⁰ Também relevante foram as possibilidades que estes projectos permitiram aos arquitectos, ao reunir

329. Cf. Leonor de Oliveira, “Anos 50: Portuguesismo, Modernidade e Aspirações à Internacionalização. A Apresentação das Artes Plásticas Portuguesas em Feiras e Exposições Internacionais”, 94.

330. *Arquitectura*, n.º 64, Janeiro-Fevereiro 1959, 49. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 85.

recursos humanos multidisciplinares e assim apoiar jovens designers e decoradores que procuravam redefinir o paradigma do desenho projectual em Portugal.³³¹

Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus (1958)

Em 1958, em comemoração do V Centenário do nascimento da Rainha D. Leonor (1458-1525) e do IV Congresso das Misericórdias, celebrou-se uma exposição evocativa no Mosteiro da Madre de Deus em Lisboa, celebrando o nascimento da Rainha que fundou as Misericórdias em Portugal; exposição que, segundo Maria José de Mendonça, estaria destinada “a um grande público, mais do que particularmente a investigadores e eruditos, e visava também permitir aos congressistas tomarem contacto com o património das Misericórdias [. . .].”³³²

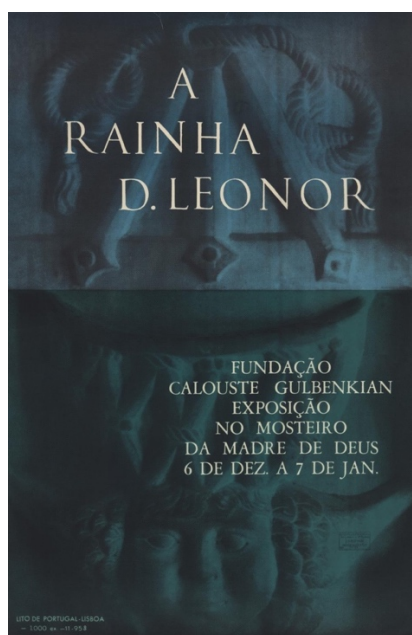


Fig. 27 Cartaz da exposição (1958).
© Arquivo História das Exposições
de Arte Gulbenkian da Fundação
Calouste Gulbenkian.

A iniciativa da exposição foi pensada pela então recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian, ainda antes da nomeação de uma Comissão Nacional por parte do Governo, que

331. Cf. Ibid.

332. Maria José de Mendonça, “A Exposição da Rainha Dona Leonor no Mosteiro da Madre de Deus”, *Colóquio, revista de artes e letras*, Março de 1959, 20.

se veria encarregue de levar a cabo as comemorações do centenário, e da qual fazia parte o Presidente da FCG, o advogado José de Azeredo Perdigão (1896-1993), que relatara o sucedido numa carta dirigida ao político Pedro Teotónio Pereira (1902-1972): “meses depois de termos publicado a resolução de comemorar [. . .] o centenário do nascimento da Rainha D. Leonor, o Governo publicou uma portaria, nomeando uma comissão encarregada de, por sua vez, organizar as comemorações oficiais.”³³³ A exposição surgiu como parte integrante das comemorações, contudo, ainda antes de poderem avançar com os respectivos encargos, deu-se a necessidade de executar obras de restauro no Mosteiro da Madre de Deus, as quais foram propositadamente realizadas no âmbito da exposição e financeiramente cobertas pela FCG.³³⁴



Fig. 28 (da esquerda para a direita) placa indicativa da exposição (Lisboa, 1958); claustro do Mosteiro da Madre de Deus (Lisboa, 1958). © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

333. José de Azeredo Perdigão, “Carta de Azeredo Perdigão para Teotónio Pereira”, de Abril de de 1958, Arquivos Gulbenkian, PRES 00108. Apud Leonor de Oliveira, “A Rainha D. Leonor, Comemorações do V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor e do IV Congresso das Misericórdias”, *História das Exposições de Arte Gulbenkian*, 2014, <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/45/>.

334. Cf. Leonor de Oliveira, “A Rainha D. Leonor, Comemorações do V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor e do IV Congresso das Misericórdias”.

A FCG, tendo sido convidada para participar na Comissão Nacional,³³⁵ manteve-se fiel ao seu estatuto caritativo e que zela pela protecção artística,³³⁶ acabando por assumir um papel determinante na organização da exposição, uma vez que a Rainha D. Leonor não somente se tratava de uma importante figura nacional, como também “[de] um espírito devotado aos mais belos empreendimentos artísticos e culturais.”³³⁷

Francisco da Conceição Silva, na altura já versado nos projectos de interiores, foi designado como responsável da concepção museográfica do Mosteiro da Madre de Deus. Na ficha técnica submetida e assinada pelo arquitecto, consta que o mesmo encarava o modelo colaborativo proposto, sob a secção “Constituição da Equipe”, como sendo o “sistema mais eficiente e talvez o único capaz de garantir a realização dum trabalho da natureza do que se apresenta.”³³⁸ Acrescenta: “em todas as realizações do meu *atelier* se tem seguido o sistema proposto, razão porque a ‘equipe’ é constituída por três arquitectos que fazem parte e intervêm em todos os trabalhos realizados sobre a minha direcção em perfeito espírito de colaboração.”³³⁹ E continua: “em qualquer trabalho, e conforme os casos, essa colaboração pode ser pedida a outros técnicos, que com a equipe normalmente constituída, trabalharão em conjunto;”³⁴⁰ solicitando ainda a colaboração do designer e decorador Manuel Rodrigues e de José Cutileiro para servir as funções de narrador.³⁴¹

335. Cf. Ibid.

336. Cf. *A Rainha D. Leonor: Exposição no Mosteiro da Madre de Deus*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes (Lisboa, 1958). Apud Leonor de Oliveira, “A Rainha D. Leonor, Comemorações do V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor e do IV Congresso das Misericórdias”.

337. Ibid.

338. Francisco Conceição Silva, “Aditamento à estimativa do custo da exposição e montagem”, Exposição “A Rainha D. Leonor” na Igreja Madre de Deus (Fundação Calouste Gulbenkian, 8 de Julho de 1958), 1–2.

339. Ibid.

340. Ibid.

341. Cf. Ibid.

Em primeiro lugar, a FCG deu início ao processo de restauro do Mosteiro da Madre de Deus, obras realizadas especificamente no âmbito da exposição e financiadas pela Fundação. Após este processo, delineou a amostra expositiva e procurou enquadrá-la num itinerário narrativo a fim de melhor elucidar e enquadrar os visitantes. Esta amostra foi dividida por núcleos, onde o primeiro se dedicava inteiramente à caracterização histórica e sociológica do período em que viveu a rainha, debruçando-se principalmente sobre o contexto histórico da altura, assim como a vida de algumas personalidades relevantes.



Fig. 29 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958.
© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

O segundo núcleo destacava o apoio que a rainha havia concedido às artes, promovendo várias obras arquitectónicas, pinturas, obras impressas e inclusive peças de teatro de Gil Vicente (1465-1536), o grande dramaturgo português, o qual procurou proteger; esta secção configurava as salas do segundo piso, ligando a sala de Santo António e o coro alto. Num

terceiro núcleo, em alusão à história das Misericórdias, instituição católica fundada pela rainha D. Leonor, que ocupava o segundo piso do claustro, expondo várias peças, desde manuscritos, a ilustrações e também fotografias que aludiam ao valor histórico e secular da instituição; não esquecendo a figuração das bandeiras de diferentes Misericórdias e as várias representações da Nossa Senhora da Misericórdia. A exposição terminava na capela, passando antes pelo túmulo de D. Leonor, realçado por um foco de luz; já na capela poderiam-se encontrar vários artigos de uso pessoal da rainha, assim como a informação relativa à trasladação dos seus restos mortais para a actual sepultura.



Fig. 30 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958.
© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao contrário das práticas museográficas normalmente utilizadas neste tipo de exposição, que normalmente pretendiam-se com grande dimensão e projecção, a Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor configurou “justamente o oposto da habitual

monumentalidade e exacerbação das exposições oficiais, caracterizando-se pela delicadeza, refinamento e depuração, que remet[ia] para a obra de Franco Albini (1905-1977) ou Carlo Scarpa (1906-1978) [...];³⁴² arquitectos italianos de renome cujos projectos eram por vezes destacados nas revistas *Domus* e *Casabella-Continuità*, publicações as quais Conceição Silva assinava.³⁴³



Fig. 31 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

A montagem museográfica conduzida pela equipa composta pelos arquitectos José Daniel Santa-Rita, Raúl Santiago Pinto, o designer e decorador Manuel Rodrigues, José Cutileiro e Luís Tavares,³⁴⁴ procurou tomar partido da narrativa expositiva, enquadrando cada segmento de forma adequada ao itinerário percorrido, revelando um “grande respeito pelo espaço pré-existente, [através do] elegante e distinto desenho dos suportes [. . .]”,³⁴⁵ as obras de arte

342. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 86.

343. Cf. Ibid.

344. Cf. Ibid., 87.

345. Michel Toussaint Alves Pereira, “O Arquitecto”, 23.

“inseridas em núcleos, mas respirando autonomamente, permitindo ao visitante uma relação mais íntima [. . .]”,³⁴⁶ ao passo que a opção pela utilização de equipamento moderno, primando por linhas sóbrias elaboradas com materiais nobres, permitia aos visitantes uma plenitude sensorial capaz de estabelecer vias de diálogo com os artigos sem que existisse ruído visual excessivo.



Fig. 32 Fotografia da exposição; itinerário interior; Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor, Lisboa, 1958. © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

“Todos os elementos contextualizadores e iconográficos; os ritmos provocados pelos suportes expositivos e pelas divisões do mosteiro; a criação ou valorização de momentos de pausa [. . .], os efeitos de luzes, a música e o conforto decorrente do aquecimento do espaço [. . .]”³⁴⁷ se integravam visual e espacialmente no decorrer na exposição.

346. Leonor de Oliveira, “A Rainha D. Leonor, Comemorações do V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor e do IV Congresso das Misericórdias”.

347. Ibid.

Frederico George, em entrevista à revista *Arquitectura*, lançou ostensivos elogios à exposição, realçando o fino equilíbrio funcional e estético que o arquitecto teve de saber manter e convencionar à sua equipa:

é evidente ser tarefa difícil fazer coincidir as necessidades funcionais de um convento com as de uma exposição comemorativa de uma personagem ainda ligada em parte da sua vida a esse edifício. [...] Conceição Silva conseguiu no entanto estabelecer um equilíbrio desses dois valores, superou essas dificuldades, ou melhor, utilizou esses valores mantendo uma tensão quase constante no decorrer da exposição.³⁴⁸

Fazendo uma alusão à inspiração museográfica italiana, Rui Afonso Santos destaca o:

equilíbrio entre o poder evocativo e a precisão exposicional, com recurso às modernas propostas de museografia italiana, Conceição Silva e Manuel Rodrigues conceberam painéis e diagramas de excelente arranjo gráfico e composição espacial, alternando painéis verticais com vitrinas horizontais luminosas, dando expressivo uso aos recursos luminotécnicos, e mantendo uma austera paleta de cores à base de cinzento-prateado, negro e dourado.³⁴⁹

348. Frederico George, “Exposição evocativa da obra da Rainha D. Leonor promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian”, *Arquitectura*, n.º 65, Junho de 1959, 42.

349. Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. 3 (Círculo de Leitores, 1995), 484.

Hiperligações – Design de Mobiliário 1: anos 1950-60

Apêndice I – Levantamento e identificação de mobiliário da autoria de Francisco da Conceição Silva e do *atelier* Conceição Silva

Identificação (fichas-técnicas):

- [– Loja Rampa \(Lisboa, 1955\).](#)
- [– Instituto de Beleza Mme. Campos \(Lisboa, 1956\).](#)
- [– Pavilhão de Portugal, *Comptoir Suisse* – 38.^a Feira Internacional de Lausanne \(1957\).](#)
- [– Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor \(Lisboa, 1958\).](#)
- [– Loja Sociedade das Tapeçarias \(Lisboa, 1958\).](#)
- [– Loja de Modas HM \(Lisboa, 1959\).](#)
- [– Papelaria Progresso \(Lisboa, 1962\).](#)
- [– Loja Can-Can \(Lisboa, 1962\)](#)
- [– Loja Naia \(Lisboa, 1963\).](#)
- [– Sapataria Hélio Bottier \(Lisboa, 1963\).](#)
- [– Sapataria Hélio *Boutique* \(Lisboa, 1964-65\).](#)
- [– *Boutique* Rita \(Lisboa, 1966\).](#)
- [– Loja *Maison Louvre* \(lisboa, 1966\).](#)

Capítulo IV
– Design de Mobiliário 2:
anos 1960

Colaboração com o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial do INII

O Instituto Nacional de Investigação Nacional foi um organismo criado pelo Estado Novo de modo a garantir o apoio ao desenvolvimento da indústria fomentando a promoção, o auxílio e a coordenação da investigação, assim como a assistência necessária, para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do sector industrial do país. A sua implementação foi delineada em torno de duas fases, a primeira com a promulgação da Lei de Bases,³⁵⁰ e a segunda, em 1959,³⁵¹ onde o organismo iniciou oficialmente funções sob a direcção de António Magalhães Ramalho (1907-1972), engenheiro que reconhecia a necessidade de afirmação do design enquanto aposta estratégica e disciplina essencial para um desenvolvimento de produtos industriais criteriosos e de qualidade.³⁵² Nas palavras do engenheiro, o INII deveria

tornar acessível a todos os dirigentes, técnicos e artistas as mais modernas ideias e processos de trabalho que interessam ao progresso e expansão das actividades industriais [. . .], [assim como, debruçar-se] sobre o importantíssimo e cada vez mais actual problema do *industrial design*.³⁵³

Em termos práticos, a unidade pretendia explorar as questões relacionadas com a produtividade no trabalho e com modelos metodológicos e organizacionais, sempre com um foco no contexto industrial;

o Instituto [era], de facto, a última tentativa para que o povo português ‘actualiz[asse]’ a sua maneira de trabalhar e de dirigir o trabalho. [Era] a última tentativa no sentido de permitir à indústria nacional a supressão do atraso que regista[va] em relação ao que se passa lá fora. E

350. Cf. “Lei n.º 2.089”, de 8 de Junho de 1958, *Diário do Governo* – I Série, n.º 133, 595. “Promulga as bases para a criação, no Ministério da Economia, do Instituto Nacional de Investigação Industrial.”

351. Cf. “Decreto-Lei n.º 42.120”, de 23 de Janeiro de 1957, *Diário do Governo* – I Série, n.º 19, 69. “Cria na Secretaria de Estado da Indústria, o Instituto Nacional de Investigação Industrial, com sede em Lisboa e com a finalidade, competência e organização estabelecida na Lei n.º 2089.”

352. Cf. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, Câmara Municipal de Lisboa/MUDE – Museu do Design e da Moda, Colecção Francisco Capelo (Lisboa, 2017), 19-20.

353. António Magalhães Ramalho, *Tradução das conferências proferidas durante a Iª Quinzena de Estética Industrial* (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial, 1965), 1.

esse atraso consubstancia[va]-se, em especial, nos métodos de trabalho e no aproveitamento integral das indústrias.³⁵⁴

Em última análise e em termos materialmente objectivos, o INII pretendia criar “delegações, centros de estudo, fábricas-escolas, laboratórios, estações experimentais, museus tecnológicos, cursos e brigadas de assistência.”³⁵⁵

Enquanto subsecretário da Secretaria de Estado do Comércio e da Indústria, Magalhães Ramalho apresentou a iniciativa de realização do II Congresso dos Economistas e da Indústria Portuguesa, decorrido em 1957, no qual apresentou um importante relatório – síntese de significativas reflexões das várias viagens que realizou pela Europa. O engenheiro teve a oportunidade de visitar países como a França, Bélgica, Suíça e Alemanha, contactando vários cientistas e técnicos europeus, assim como diferentes contextos industriais.³⁵⁶ O congresso, “evento considerado marcante na política económica portuguesa pelas mudanças que daí advieram, influenciadas pelas suas conclusões [. . .],”³⁵⁷ levou Magalhães Ramalho a delinear a proposta de criação do INII ainda nesse mesmo ano. É relevante acrescentar que a iniciativa de criação e consequente actuação deste organismo, que se encontrava sob a tutela do Ministério da Economia, tinha relação com as estratégias definidas nos Planos de Fomento Nacionais,³⁵⁸ criados no contexto reformador suscitado pelo paradigma do pós-II Guerra.

Foi a partir do II Plano de Fomento (1959-1964) que o Governo decidiu privilegiar o investimento na indústria face a outras áreas que considerou menos importantes; “ainda que o I Plano (1953-1958) e o II Plano de Fomento (1959-1964) dessem continuidade ao modelo de

354. *LNETH – Génese da Situação ao Fim de 12 Anos*, LNETH, vol. I (Lisboa: MIE, 1992), 71. Apud Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 137–38.

355. *Ibid.*, 139.

356. Cf. FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, “António Sobral Mendes de Magalhães Ramalho”, Arquivo de Ciência e Tecnologia, acedido a 5 de Agosto de 2022, <https://act.fct.pt/historia-da-ciencia/biografias/antonio-sobral-mendes-de-magalhaes-ramalho/>.

357. *Ibid.*

358. Cf. Devidamente abordados na presente obra, capítulo I.

autarcia, no II Plano foi alargado o montante investido no estímulo à economia e como sector a privilegiar, a indústria transformadora de base [. . .].”³⁵⁹ Esta decisão resultou das significativas alterações sócio-económicas trazidas pelo advento do pós-guerra, tais como a participação no Plano Marshall, a consequente integração nas recém-criadas estruturas comerciais europeias e, da necessidade sentida, por parte de vários países da Europa Ocidental, de organizar esforços cooperativos com vista à recuperação económica. Foram estes alguns dos factores que ditaram a necessidade de actualizar o tecido industrial do país que, por esta altura, cada vez mais se fazia sentir desadequado face à realidade emergente.³⁶⁰

Foi através do INII que a administração pública teve a possibilidade de conduzir diversas experiências e ver, em primeira mão, como respondiam os processos industriais e a produção nacional aos estímulos que ali eram investigados. Através da acção do INII, o Governo compreendeu a verdadeira importância do desenvolvimento industrial para o país, tendo inclusive vindo a aperceber-se da necessidade de potenciar o design em Portugal,³⁶¹ embora por esta altura, ainda em fase de desenvolvimento no país, o design não fazer parte do discurso oficial dos dirigentes do INII.³⁶²

Uma importante iniciativa que contribuiu amplamente para a afirmação do design em Portugal foi, em 1960, a constituição do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial. O NAAI resultou de uma proposta avançada pelo arquitecto António Teixeira Guerra³⁶³ e contou com o apoio de Magalhães Ramalho, sob o pretexto de ser fundamental a criação de um núcleo

359. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 19.

360. Cf. Ibid. Ver também o capítulo I do presente estudo.

361. Cf. Maria Helena Souto, “Planos de Fomento”, *Design em Portugal (1960-1974)*, acessido a 22 de Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>.

362. Cf. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 140.

363. Cf. Ibid. Marinho de Almeida afirma que foi o amigo de Magalhães Ramalho, Rui Guerra, que sugeriu a criação do instituto.

que investigasse questões relacionadas com a arte e a técnica³⁶⁴ e cujo “objectivo primordial seria o contacto com os seus congéneres europeus no sentido de recolher e de difundir informação sobre estética industrial,”³⁶⁵ assim como “fomentar, junto da indústria, a divulgação dessa nova técnica industrial indispensável num esquema perfeito numa empresa moderna: o ‘*industrial design*’ [. . .].”³⁶⁶

A primeira acção do Núcleo foi a concepção de um sector destinado a desenvolver os processos relacionados com o design de produto e respectivos métodos de produção industrial, estabelecendo um sector seminal de design industrial [que, posteriormente] levou à institucionalização da disciplina em Portugal.³⁶⁷

Também em 1960, por iniciativa de Teixeira Guerra, o INII participou na Exposição da Embalagem, que teve lugar na antiga Feira Internacional de Lisboa (FIL). O *stand* foi da autoria do arquitecto e designer António Sena da Silva e dos designers António Garcia (1925-2015) e Luís Filipe de Abreu.³⁶⁸

Em 1964-65, a escultora e designer de vidros Maria Helena Matos (1924-2015), a convite do engenheiro Magalhães Ramalho, assumiu a direcção do NAAI, “permitindo começar a falar-se de ‘estética industrial’, numa perspectiva de modernização [. . .] e no momento em que o enfoque do INII estava na produtividade industrial.”³⁶⁹ o termo ‘estética industrial’ é uma tradução directa de *esthétique industrielle*, ainda muito usada no início da década de 60. Maria Helena Matos procurou acompanhar “as movimentações externas em

364. Cf. Ibid.

365. Ibid., 141.

366. 1.^a *Exposição de Design Português*, INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial (Lisboa, 1971), 115.

367. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 20.

368. Cf. Maria Helena Souto, “Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (1960-1971)”, *Design em Portugal (1960-1974)*, acessido a 22 de Agosto de 2022, <http://unidcom.iade.pt/designportugal/n%C3%BAcleos.html>.

369. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 140.

redor do tema, o que pressup[unha] que o INII [esteve] interessado em actualizar-se sob o ponto de vista documental e programático.”³⁷⁰ Sob a sua direcção, verificaram-se algumas das acções mais importantes do Núcleo, tais como a organização da 1.^a Quinzena de Estética Industrial, decorrida em 1965, que apresentou várias conferências sobre design industrial ministradas por especialistas europeus.³⁷¹ O evento foi acompanhado pela emblemática Exposição Internacional de *Industrial Design* que exibiu peças de design industrial produzidas em Portugal, assim como de vários países, tais como Inglaterra, Itália, França e Finlândia.³⁷² A exposição marcou um importante momento na história do design em Portugal, pois

pela primeira vez a terminologia inglesa foi integrada no léxico do discurso oficial ao aparecer no título da exposição e respectivo catálogo [. . .]. O facto da designação inglesa aparecer no título da exposição e no seu catálogo, marc[ou] um ponto de viragem no discurso oficial em relação à terminologia francesa [o termo *esthétique industrielle*, anteriormente mencionado], considerado ultrapassado pelos arquitectos e designers portugueses que colaboravam com o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial, posição perfilhada inequivocamente pela própria Maria Helena Matos que tinha ocasião de dar voz a toda uma geração que deu ao Design em Portugal a ‘carta de alforria’.³⁷³

No seguimento da exposição, o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial actualizou a sua nomenclatura para Núcleo de Design Industrial (NDI), ainda com a designer Maria Helena Matos na direcção, mas agora incorporando formalmente o termo ‘design’ no nome, assumindo a derradeira e inevitável aceitação do anglicismo. Foi a integração do vocábulo anglo-saxónico no título da Exposição Internacional de *Industrial Design* e a alteração da nomenclatura do NAAI para NDI, os movimentos que marcaram a institucionalização formal do design em Portugal.

370 Ibid.

371. Cf. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 20.

372. Cf. Ibid., 21.

373. Ibid., 20-21.

Logo no início da década de 70,

já em pleno contexto da ‘Primavera’ Marcelista, Maria Helena Matos organizou a 1.^a Exposição de Design Português como responsável do ainda Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial, [outra] iniciativa histórica para a qual contou com o apoio do engenheiro José Torres Campos, segundo Director do INII.³⁷⁴

Ideia avançada pelo designer José Maria Cruz de Carvalho (1930-2015) e pelo designer João Constantino (1940-1999), tendo os designers proposto ao INII a realização de uma mostra de design industrial português.³⁷⁵ Através do consequente apoio do engenheiro José de Melo Torres Campos (1932-2019), a exposição contou com um total de 260 produtos provenientes de 67 designers,³⁷⁶ tendo sido particularmente importante porque “pela primeira vez, permitiu reunir e dar a ver o design desenvolvido ao longo da década de 1960, por um número de designers portugueses com alguma expressão [. . .],”³⁷⁷ contando com o patrocínio do Fundo de Fomento de Exportação, da Associação Industrial Portuguesa e da Metalúrgica da Longra.³⁷⁸

Não obstante a dinamização de relevantes iniciativas, a primeira metade do decénio de 60 provou-se desafiante, tendo colocado alguns entraves ao desenvolvimento do INII, sobretudo pela opção do Governo ter priorizado a alocação de fundos públicos para a área da defesa nacional. Durante este período, deixou de haver receptividade às iniciativas do instituto, pois a preocupação dominante passou a ser a Guerra.³⁷⁹

374. Ibid.

375. Cf. Ibid.

376. Cf. Ibid., 23.

377. Maria Helena Souto, “O percurso de um designer e a afirmação da profissão em Portugal”, in *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão* (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 165.

378. Cf. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 21.

379. Cf. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 139. O autor refere-se à Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974).

Apesar das dificuldades, passados alguns anos, a autonomia do INII foi melhorando consideravelmente, o que permitiu que estabelecesse contactos com outras instituições e daí derivasse novos recursos.³⁸⁰ Ainda durante o seu período fundacional,

um dos primeiros objectivos de Teixeira Guerra no Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial foi incentivar a aproximação dos artesãos aos arquitectos e designers portugueses e, com este objectivo em mente, o arquitecto desafiou Conceição Silva e António Sena da Silva a visitarem a Fábrica-Escola Irmãos Stephens na Marinha Grande, para procederem a uma avaliação dos modelos de cristalaria existentes, com vista a alcançar uma maior racionalidade na produção, [. . .], colocando em acção os processos de design industrial.³⁸¹

Na verdade, foi a partir de 1959 que,

se institucionalizaram, no sector do vidro, as parcerias do INII com a Fábrica-Escola Irmãos Stephens [. . .], pensava-se que, dotando a fábrica de qualidade artística, a sua produção seria, só por isso, incrementada. Para essa parceria estética (industrial) foram convidados alguns artistas portugueses, designadamente Carmo Valente, Júlio Pomar (idem., embora mais pontualmente que Carmo Valente) e Alice Jorge.³⁸²

Portanto, a relação do INII com o design fez-se, primeiramente, por via da arte,³⁸³ explorando diferentes concepções estético-produtivas no sector do vidro e cristalaria na fábrica da Marinha Grande.³⁸⁴ A ideia por detrás desta exploração industrial foi a de criar uma dinâmica inclusiva, sobretudo dinamizada pelo espírito criativo da juventude, tal como referiu Magalhães Ramalho em entrevista ao *Diário da Manhã*: “[. . .] o instituto chamará, de todo o país, os artistas, especialmente os jovens, que tenham novas formas de expressão a divulgar.

380. Cf. Ibid.

381. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 20.

382. Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 25. Carmo Valente por esta altura colaborava activamente com Conceição Silva; Júlio Pomar também já teria colaborado com o arquitecto.

383. Cf. Ibid., 271.

384. Cf. “Decreto-Lei n.º 42.120”, de 23 de Janeiro de 1957, *Diário do Governo* – I Série, n.º 19, 69. Refira-se que o mesmo Decreto-Lei que implementou funcionalmente o INII, também deixou tipificado no art.º 7.º que “a Fábrica-Escola Irmãos Stephens, criada pelo Decreto-Lei n.º 39.840, de 4 de Outubro de 1954, passa a constituir desde já um serviço externo do Instituto, ficando a este todas as atribuições conferidas por aquele diploma à Direcção-Geral dos Serviços Industriais.”

Assim, conceder-se-ão aos artistas os necessários meios de vida financeira e sobretudo, artística.”³⁸⁵

A visita de Conceição Silva e de Sena da Silva à FEIS, em conjunto com a colaboração de designers/artistas como Carmo Valente, Júlio Pomar e Alice Jorge, deram aso a experiências de síntese estético-industrial na fábrica-escola; tendo sido provável que alguns dos projectos de arquitectura de Conceição Silva tenham integrado algumas destas experiências. Poderá ser o caso de alguns conjuntos de vidro incluídos na obra do Hotel do Mar – tal como sugerem alguns exemplos presentes no catálogo da 1.^a Exposição de Design Português (1971) –;³⁸⁶ estas peças de vidro, da autoria de Carmo Valente, que para além das experiências na fábrica-escola, na altura, era também colaboradora do arquitecto, foram desenhadas durante a fase de projecto do Hotel do Mar e produzidas na própria FEIS, no exacto mesmo ano em que foram desenhadas. Adicionalmente, é curioso saber que era frequente Conceição Silva trazer para casa peças de vidro produzidas na FEIS.³⁸⁷

Embora as experiências na FEIS não tenham tido os níveis de rentabilidade desejados, revelaram-se uma importante iniciativa que ajudou a demarcar uma vontade de actualizar a produção industrial do país. Em última análise, este ímpeto reformador explorou diferentes concepções de ‘estética industrial’ e permitiu a vários designers entrar em contacto com as realidades da indústria; por outro lado, abriu caminho para, em Portugal, se estabelecerem alguns dos primeiros diálogos entre industriais e os processos do design.

385. *Diário da Manhã*, Dezembro 1959, Lisboa. Apud Victor Manuel Marinho de Almeida, “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”, 271-272.

386. *1.^a Exposição de Design Português*, INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial (Lisboa, 1971), 57, 60, 61, 63.

387. Tal como refere João Pedro Conceição Silva em entrevista (Apêndice III).

Turismo moderno – um breve contexto histórico

No final de 1950, a actividade turística sofria profundas transformações, fenómeno que se observava em Portugal, mas que abrangia todos os países industrializados na altura. Esta transformação do turismo teve, na sua base, alterações sociais e económicas que decorreram nos séculos XIX e XX.

O fenómeno turístico procurou reencontrar-se com “os seus antecedentes na moda higiénica, inicialmente nas termas ou estâncias climáticas na montanha ou à beira-mar, a partir do século XVII, mas com maior desenvolvimento no século XIX e em particular na Europa central;”³⁸⁸ uma actividade que então era reservada às elites aristocráticas e procurada para fins higiénicos e terapêuticos. As estâncias, ao longo do século XVIII, para além dos serviços base de alojamento, procuraram integrar várias actividades de lazer e assim dinamizar a dimensão social da estadia, tornando-a no factor de preponderante consideração durante os períodos de vilegiatura.³⁸⁹

A partir de meados do século XIX, a actividade turística foi ampliada pela alta burguesia, tornando clara a tendência para a sua democratização; na viragem para o século XX, o escopo social desta actividade foi sendo progressivamente mais alargado, chegando inclusive, em meados do século, às acessibilidades da classe média portuguesa.

Este fenómeno esteve intimamente ligado com o “processo de industrialização, que por um lado permit[iu] a mobilidade e com o desenvolvimento dos meios de transportes – o comboio e os transatlânticos a partir do século XIX, o automóvel e a aviação comercial no século XX.”³⁹⁰ Esteve também relacionado com as alterações vividas ao nível dos direitos

388. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 113.

389. Cf. Maria da Graça Briz, “A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal. 1870-1970: Sociedade, Arquitectura e Urbanismo” (Volume I – Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003), 20.

390. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 113.

laborais e sociais que tiveram lugar no decorrer do século XX. Estas alterações introduziram períodos sistematizados de descanso, como o fim-de-semana,³⁹¹ jornadas de trabalho reguladas para oito horas de trabalho diário³⁹² e um período mínimo de férias anual com direito a remuneração.³⁹³ Estas mudanças emergiram como consequência do crescimento industrial e económico, tendo-se disseminado progressivamente nos países ocidentais (Europa Ocidental e EUA). Importa ainda mencionar o papel dos processos de mecanização e de especialização laboral que tornaram as economias mais eficientes, promovendo o rápido crescimento de núcleos urbanos e criando “novas necessidades psico-fisiológicas na classe trabalhadora, nomeadamente o repouso.”³⁹⁴

Em termo de dois séculos, o turismo passou de ser um escape acessível a apenas uma camada da sociedade, a uma das principais actividades económicas dos países industrializados – uma actividade informada pela sociedade de consumo e ampliada pela sociedade dos lazeres.³⁹⁵ Em Portugal, foi a partir da década de 60 que a aposta no turismo se tornou mais evidente, criando-se esforços específicos para a industrialização do sector, com

a actividade tornando-se cada vez mais profissionalizada, com o surgimento das agências de viagem, dos operadores turísticos que programam o tempo de lazer e o embrião das cadeiras hoteleiras. Desenvolvem-se também novas formas de hotelaria, nomeadamente para-hotelaria,

391. O conceito de ‘dias úteis’ de trabalho foi inicialmente aplicado nas indústrias Ford, em 1920, nos EUA. Henry Ford decide implantar um regime semanal com cinco dias úteis de trabalho, ao qual se seguiam dois dias de folga (sábado e domingo, escolhidos pelo correlativo religioso dos operários judeus e católicos). Ford compreendeu que os seus empregados seriam mais eficientes dentro deste regime. Com a Grande Depressão de 1929 se viriam a consolidar os dois dias de folga semanais como solução para o desemprego que se vivenciava nos EUA.

392. Cf. “Decreto n.º 5.516” de 7 de Maio 1919. *Diário do Governo* – I Série, n.º 95, 750-51. Em Portugal, instituído por via do referido Decreto, embora só mais tarde abrangesse todas as categorias profissionais; fica indiciado nesta entrada o início da crescente tendência.

393. Cf. “Decreto-Lei n.º 49.408” de 24 de Novembro de 1969, *Diário do Governo* – I Série, n.º 275, 1679-80; em Portugal, períodos mínimos de férias primeiramente articulados através do referido Decreto-Lei, actualizado, com acréscimo de subsídio de férias, através do “Decreto-Lei n.º 874/76” de 28 de Dezembro de 1976, *Diário do Governo* – I Série, n.º 300, 2857.

394. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 113.

395. Cf. *Ibid.*, 114.

mais democrática, em vilas, apartamento e aldeamentos turísticos, ou propostas mais radicais de cidades turísticas criadas de raiz.³⁹⁶

Este estudo aborda alguns dos paradigmáticos projectos que Conceição Silva desenvolveu e que se integram no contexto turístico exposto: a ampliação geográfica a Sul, com o projecto do Hotel do Mar; a exploração afastada dos núcleos urbanos, com o projecto do Hotel da Balaia e o desafio urbanístico, que procurou edificar uma ‘cidade turística’, através do Plano de Desenvolvimento da Península de Tróia.³⁹⁷

O desenvolvimento destes projectos pressupunha o estudo profundo das necessidades que o país necessitava de desenvolver, sobretudo porque visavam introduzir unidades hoteleiras em localidades que não possuíam esse tipo de infraestruturas o que, por sua vez, as iria transformar em núcleos de actividade turística. Por este motivo, para além do domínio das vertentes conceptuais, funcionais e estéticas, tradicionalmente exigidas aos arquitectos, também se inscreviam nos requisitos do projecto considerações relacionadas com o urbanismo e questões na ordem dos domínios social e demográfico. Em última análise, estas obras reflectiam grandes investimentos e a total dinamização de uma determinada localidade em prol da recente aposta sectorial do turismo, que na altura se havia tornado numa das prioridades face ao desenvolvimento da economia portuguesa:

Na década de cinquenta, o sector do turismo encontra-se desorganizado e deprimido, acompanhando a crise que se verifica no país em finais de quarenta [...]. A estada dos turistas é quatro vezes inferior à registada antes da guerra. Vive-se num regime fechado, de política isolacionista [...]. As unidades hoteleiras ainda são escassas e oferecem fraca qualidade. Porém, com o défice do tesouro, o Governo começa a defender este sector como importante fonte de receitas para a economia, o que terá maiores repercussões na década seguinte.³⁹⁸

Foi também em grande parte devido ao impacto económico causado pela Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974), assim como pela saúde das finanças públicas, que o Estado

396. Ibid.

397. Cf. Ibid., 114-15.

398. Ibid., 115.

definiu como uma das suas prioridades a alavancagem da actividade turística, na esperança de reequilibrar o balanço das contas públicas, objectivo que foi atingido em 1966.³⁹⁹ O Governo começara então a desenvolver uma visão mais estratégica para o sector, assumida no Plano de Fomento Intercalar (1965-1967) e reforçada no III Plano de Fomento (1968-1973), no qual se considerou a actividade turística como sector estratégico de crescimento económico.⁴⁰⁰

Arquitectura e Turismo: síntese do contexto português

Na viragem do século XIX para o século XX, ao interpretar as obras de arquitectura que foram produzidas no âmbito da actividade turística em Portugal, verifica-se que eram profundamente caracterizadas por um legado *fin-de-siècle*, onde se verificava a influência dos projectos de estâncias balneares francesas, sem colcoar de parte outras inspirações provenientes do resto da Europa. Na viragem de século, siam surgindo no seio da urbe,

os modelos neoclássicos, de traçado racional, concentrando nos principais eixos os equipamentos mais importantes, com grandes avenidas marginais e extensos *boulevards* que pretend[iam] valorizar a perspectiva marítima [. . .]. Outras vezes, desenvolviam-se modelos mais flexíveis, com soluções variadas, como zonas públicas de malha ortogonal secundadas por zonas de traçado mais orgânico, nomeadamente nas áreas residenciais.⁴⁰¹

O sentido de gosto demonstrado nas exposições universais sublimava o fulgor romântico pelo exótico, criando sínteses ecléticas que resultaram numa “arquitectura de *challets*, *cottages*, palacetes italianizantes, arabizantes, manuelinos, fortalezas medievais, muitas vezes projectados por architectos ou autores estrangeiros.”⁴⁰² No entanto, as concepções arquitectónicas em Portugal viriam a assistir a uma mudança de rumo após o ultimato inglês de 1891 – momento histórico que espoletou na sociedade portuguesa a

399. Cf. Ibid., 116.

400. Cf. Ibid. Ver também capítulo I do presente estudo.

401. Ibid., 117.

402. Ibid., 117-118.

emergência de considerações filosóficas e sócio-políticas de teor nacionalista –, rumo que adquiriu consolidada expressão nas primeiras décadas do século XX. Esses anos viriam-se a tornar na época de estilizações da ‘casa portuguesa’, que perdurou até ao final dos anos 40, servindo-se, em grande parte, das meditações do arquitecto Raúl Lino (1879-1974) como base filosófico-conceptual, que por sua vez se alinhavam em algumas das problemáticas suscitadas pelo movimento *Arts & Crafts*, promovido por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896).⁴⁰³

O debate em torno da ‘casa portuguesa’, que idealizava a habitação nacional numa perspectiva de continuidade expressiva da alma portuguesa, foi uma problemática que sobreviveu e persistiu no país face às primeiras aplicações modernas na arquitectura, sobretudo no período em que estas se começaram a evidenciar de forma pronunciada, durante as décadas de 20 e de 30. Os primeiros registos modernos em Portugal procuraram transmitir um sentido de vanguarda na sua aplicação, patente em projectos de maior envergadura tais como casinos e teatros.⁴⁰⁴

Até aos meados do século XX, fomos assistindo, nos principais locais de vilegiatura, ao rompimento com as expressões *fin-de-siècle*, dando lugar a uma reorientação estilística que se aproximava aos valores modernos; apesar de se poder considerar uma

ruptura figurativa [. . .], ainda não prop[unha] um novo modo de viver o espaço, antes mant[inham] as estruturas espaciais anteriormente vigentes, o que só será ultrapassado com uma mais profunda compreensão dos propósitos do movimento moderno, já nos anos cinquenta.⁴⁰⁵

403. Cf. Ibid., 118.

404. Cf. Ibid., 118-19. Algumas obras que surgem neste contexto: Parque Estoril, da Companhia do Estoril e o Casino Estoril (inaugurado em 1931), ambas as obras encomendadas por Fausto de Figueiredo; a estação de correios da autoria do arquitecto Adelino Nunes; o Ciné-Teatro Capitólio em Lisboa (1930-1936) e o Casino do Monte Gordo (1933) do arquitecto Cristino da Silva; e o Éden-Teatro (1929-1931) e o Hotel Vitória (1934-1936), em Lisboa, da autoria do arquitecto Cassiano Branco.

405. Ibid., 118.

No final do decénio de 30, o pendor nacionalista presente na arquitectura adquiriu maior expressão, numa década em que, paralelamente, se fazia sentir a consolidação das políticas do Estado Novo. Esta forma de arquitectura foi debatida regionalmente, adoptada pelos poderes oficiais e assumida pelos arquitectos que introduziram a estética moderna no país.⁴⁰⁶ Dentro da ‘política do espírito’ do SPN, e com a finalidade de fomentar um sentimento nacionalista, viriam a ser criadas diversas iniciativas que procuravam promover os principais valores da nação, tais como a identidade portuguesa, o estilo de vida rural e pitoresco e o imaginário folclórico proveniente da cultura popular, servindo-se do turismo como meio privilegiado para essa divulgação.⁴⁰⁷ O evento que invocou o início desta orientação foi a Exposição do Mundo Português, em 1940, referência de síntese axiológica que reuniu e enquadrou este conjunto de ideias.

Em 1939, surgem alguns exemplos destas iniciativas, que eram baseadas no itinerário cultural delineado pelo SPN; o Conselho Nacional do Turismo e a Repartição de Turismo, sob a alçada do SPN, organizaram a

promoção de ranchos folclóricos; a criação dos bailados Verde Gaio; o desenvolvimento do turismo social com a criação da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935), o estabelecimento de colónias de férias [. . .]; o concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal em 1938 [. . .],⁴⁰⁸

e ainda outras. Importa acrescentar que, por esta altura, as Pousadas Regionais do Estado eram os principais estabelecimentos hoteleiros do país e insistiam em contrapor-se às instalações hoteleiras de inspiração estrangeira. Estes edifícios eram

pequenas unidades de características regionais [que visavam] fomentar zonas desprovidas de equipamento. Trata[vam]-se de uma ‘hotelaria de fisionomia nacional, de um pequeno hotel

406. Cf. Ibid., 119.

407. Cf. Ibid.

408. Ibid., 119-120.

despretensioso, arquitectado e decorado ao gosto da região, contra os modelos grandiosos das cidades e estrangeirados'.⁴⁰⁹

É interessante acrescentar que, embora tenham sido construídas segundo orientações do Estado Novo, existem autores que atestam à qualidade dos projectos das pousadas.⁴¹⁰

‘Mediterranização do Moderno’ – Influências

Seria apenas depois do I Congresso Nacional de Arquitectura (1948) que se daria a “mobilização dos arquitectos mais jovens em contestação ao modelo oficial baptizado de ‘Português Suave’ [só então], começa[ram] a surgir projectos de equipamentos hoteleiros verdadeiramente modernos.”⁴¹¹ Foi a partir dessa altura que esta nova geração de arquitectos portugueses ficou conhecida como modernista por assumir nas suas obras uma expressão integralmente moderna.

O início da década de 50 foi o momento que assinalou a aplicação consciente, por parte destes arquitectos, dos princípios promovidos pelo Movimento Moderno, levando à sua posterior consolidação já perto dos anos 60.⁴¹² A partir desse momento, a preocupação dos arquitectos passou a ser o enquadramento das obras segundo as referências locais, num exercício de conciliação cultural. A partir do final dos anos 50 até meados dos anos 60, os

409. Paulo Pina, *Portugal, o Turismo no Século XX*, Lucidus Publicações, Lda. (Lisboa, 1988), 190. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 120.

410. Cf. Margarida Acciaiuoli, “Os Anos 40, o País, o Regime e as Artes. ‘Restauração’ e ‘Celebração’” (Volume I – Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991), 464–65. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 120. *Vide* notas de Leite, I.; nomeadamente o que aduz Margarida Acciaiuoli acerca da “inegável qualidade plástica, movimento dos volumes, articulação de espaços, escala, integração na paisagem.”

411. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 121.

412. Cf. *Ibid.* Alguns projectos surgem durante este período: Hotel de Ofir (1948), de Alfredo Coelho Magalhães; o Hotel Infante Santo, em Lisboa, de José Alberto Pessoa; o Grande Hotel da Figueira (1950-1954), de Inácio Peres Fernandes; a Piscina Praia e Estalagem da Figueira da Foz (1950-1961) de José Isaías Cardoso; o Posto Rodoviário de Lagos / Estalagem S. Cristovão, em Lagos; o Hotel Vasco da Gama (? – 1960), em Monte Gordo, de Artur Bentes e o Hotel Estoril Sol (1958-1965), de Raúl Tojal.

arquitectos procuraram criar projectos de arquitectura que articulassem os princípios modernos de teor racionalista com as características orgânicas da cultura e do local onde se inseriam, concedendo

uma organização espacial [. . .], focada nas actividades (ou funções) [. . .]; estas pousadas trazem algumas novidades à lição moderna, como o pátio, elemento central que permit[ia] [. . .] variações na composição, ou a diferenciação da entrada de luz e da relação com as vistas, alternando os grandes vãos abertos à paisagem com ambientes de maior reclusão, opções que também se repercutem das técnicas construtivas. Procuram assim actualizar a linguagem dentro da linha de pensamento orientada pelo regionalismo crítico – nomeadamente introduzindo a arquitectura popular e os materiais locais [. . .], - desempenhando um papel fundamenta no apontar de um novo caminho.⁴¹³

Com a consolidação do modernismo no panorama internacional, os vários arquitectos modernos desenvolveram diferentes filosofias e abordagens de aplicação moderna nos seus projectos;

de Itália com os Neo-Realistas e Neo-Liberty, de Inglaterra com os Brutalistas, dos países nórdicos com a obra seminal de Alvar Aalto e com as polémicas em torno do Team X, chegam a Portugal os ecos cada vez mais fortes de fractures teóricas entre os arquitectos modernos [. . .].⁴¹⁴

As várias abordagens projectuais permitiam aos arquitectos abandonar noções ou fórmulas de modernidade pré-concebidas, quer estéticas, quer funcionais, o que, por sua vez, conduziu à necessidade de implementar metodologias mais complexas, com a finalidade de interrogar o projecto e informar o arquitecto.

O projecto do Hotel do Mar nasceu da vontade de conjugar os valores modernos com o imaginário da identidade local, nomeadamente da vila piscatória de Sesimbra. Ao ganhar ganhar forma, o hotel destacou-se de forma paradigmática e inovadora, acabando por

413. Ibid., 123.

414. Michel Toussaint Alves Pereira, “O Arquitecto”, em *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 22.

contribuir para a evolução do mapa conceptual de projecto do ‘Hotel de Praia’⁴¹⁵; optando por uma arquitectura “menos agressiva na sua modernidade, mais relacionada com o sítio, preocupada com a integração num ambiente arquitectónico/urbano pré-existente.”⁴¹⁶ Ao subordinar os valores modernos a um ‘espaço’ e a um ‘tempo’, tornou-se no

primeiro grande hotel verdadeiramente orgânico em Portugal, com uma visão inclusiva da arquitectura: a implantação adaptada ao terreno, a atenção à expressão popular, a organização espacial fluida, a integração do equipamento, a relação de continuidade entre exterior e interior, tratando a paisagem como arquitectura, como se tratasse de um corpo vivo com os seus diversos órgãos.⁴¹⁷

Dadas as características geográficas presentes no território português, um dos desígnios conferidos a este tipo de aplicação projectual, que pretendia a fusão da modernidade com os valores identitários locais, ficou conhecido como a ‘mediterraneização do moderno’,⁴¹⁸ termo no qual podemos incluir o projecto do Hotel do Mar. No entanto, a ‘mediterraneização do moderno’ não foi uma inovação dos modernistas portugueses, pois no panorama arquitectónico internacional da altura, era já possível testemunhar abordagens similares, nomeadamente na arquitectura então praticada na Espanha e Catalunha, mais bem evidenciadas em projectos da mesma natureza.

Na década de 60, Espanha foi o país que mais desenvolveu o sector do turismo, fazendo desta actividade uma das principais atracções da altura. Tendo estado impossibilitada de criar raízes que edificassem uma arquitectura moderna, foram os programas de

415. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1125, 1380. Conceito tipificado por Susana Lobo, quando evoca o Hotel do Mar enquanto obra que sintetiza uma relação entre ‘Arquitectura’, ‘Território’ e ‘Turismo’ e que “testemunha uma evolução de conceitos na definição de uma Arquitectura e Urbanismo do Turismo [. . .].”

416. Michel Toussaint Alves Pereira, “O Arquitecto”, 23.

417. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 125–26.

418. Cf. Paulo Martins Barata, “Conceição Silva, Poética sem Retórica” in *Prototipo*, n.º4, Outubro de 2000, 53.

reconstrução europeus, em paralelo com a abertura ao exterior no seguimento do pós-guerra, que colocaram o país em paridade com o panorama internacional nesta vertente.⁴¹⁹

“É certo que os nossos arquitectos estavam então informados sobre as práticas além fronteiras, pelas publicações nas revistas nacionais e o acesso a exemplares estrangeiros [. . .],”⁴²⁰ e Conceição Silva não era excepção, pois sabe-se que acompanhava algumas destas publicações. É provável que o arquitecto e seus colaboradores tenham tomado nota de projectos de arquitectos como os de Luis Gutiérrez Soto (1890-1977), Manuel Valls Vergés (1912-2000), Josep Antoni Coderch (1913-1984) e Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000),⁴²¹ que se serviram amplamente da inspiração mediterrânica para informar os seus projectos de teor moderno. A obra destes arquitectos terá certamente inspirado a 2.ª fase de construção do Hotel do Mar⁴²² e evidenciam-se claramente em obras posteriores, como no caso do Hotel da Balaia, visível através da articulação espacial dos volumes.⁴²³

O processo de ‘mediterraneização do moderno’ aplicado à escala do projecto do Hotel do Mar terá certamente requerido particular atenção, tendo-se servido da influência do neo-empirismo escandinavo para encontrar equilíbrio entre a racionalidade do modernismo e a organicidade da identidade local nas diferentes dimensões projectuais do hotel.⁴²⁴ O neo-

419. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 127.

420. Ibid.

421. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 127–28.

422. Cf. Ibid., 128-29. Veja-se o levantamento realizado por Inês Leite que compara as plantas das obras de vários arquitectos espanhóis e catalães em Mallorca: Hotel Victória (ampliação de 1953), Hotel Fénix (1952-1958), Hotel De Mar (1926-1964) e Ciudad Blanca (1961-1963), derivando dessa comparação um paralelismo com a adição, na 2.ª fase de construção do Hotel do Mar, dos “quartos em espinha, a 45 graus em relação à linha da fachada, a qual se abre em leque, solução que adopta também na Balaia.”

423. Cf. Ibid., 128-129. “Esta última [Ciudad Blanca, de 1961-1963, em Mallorca, autoria de Francisco Javier Sáenz de Oíza] lembra o bloco de apartamentos da Balaia [. . .], no movimento das fachadas com os volumes desencontrados e interceptados, de genealogia neoplasticista.”

424. O neo-empirismo escandinavo, muito similar às propostas de arquitectura orgânica, foi um movimento arquitectónico que procurou alienar-se do racionalismo excessivo patente nalguns projectos de corrente moderna; este racionalismo em excesso acabava por contribuir para a rigidez e previsibilidade

empirismo escandinavo foi um movimento arquitectónico muito similar à arquitectura orgânica inicialmente proposta por Frank Lloyd Wright, tendo sido, tal como o nome indica, desenvolvida por arquitectos escandinavos, entre os quais se destacou a figura tutelar de Alvar Aalto (1898-1976). Conceição Silva assumiu interesse nas temáticas defendidas pela arquitectura escandinava, “tendo publicado com Palma de Melo, pioneiramente em Portugal, o texto de Alvar Aalto, ‘sobre a humanização da arquitectura’, na edição que coordena[ram], na *Arquitectura* de Agosto de 1950.”⁴²⁵ Não esquecendo que o arquitecto, para além de ter tido oportunidade de organizar uma secção de mobiliário moderno na Casa Jalco (Exposição de Decoração Moderna, 1951), que contou com peças importadas de design escandinavo, é também muito provável que tenha visitado a Exposição de Arquitectura Finlandesa (1960), que decorreu na SNBA;⁴²⁶ na exposição teve a possibilidade de observar em primeira pessoa as propostas avançadas pelo neo-empirismo escandinavo, assim como a obra de Alvar Aalto e de outros arquitectos escandinavos.⁴²⁷

Hotel do Mar: 1.ª Fase (1960-63)

A construção do Hotel do Mar “marc[ou] um importante ponto de viragem na concepção dos ‘Hotéis de Praia’, afastando-se da rigidez tipológica dos primeiros modelos, verdadeiras

projectual. O neo-empirismo reivindicava uma espontaneidade orgânica no projecto, mediada pela integração da obra no meio natural e primando pela utilização de materiais tradicionais e técnicas de construção artesanais.

425. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 130.

426. Cf. Raul Hestnes Ferreira, “Exposição de Arquitectura Finlandesa na S. N. B. A.”, *Arquitectura*, n.º 67, Abril de 1960, 60-61. Terá sido Frederico George, enquanto Presidente da SNBA, um dos responsáveis pela organização da Exposição de Arquitectura Finlandesa. A exposição organizou uma mostra na SNBA em Março de 1960 que continha um grande número de obras, incluindo projectos do arquitecto Alvar Aalto. Terá certamente contado com a visita de Conceição Silva que, por esta altura, provavelmente já pertencia aos quadros directivos da SNBA.

427. Cf. Ibid.

frentes monolíticas construídas sobre a marginal, para encontrar a sua forma na adaptação orgânica do programa hoteleira à topografia do terreno.”⁴²⁸



Fig. 33 Hotel do Mar, após inauguração da 1.ª fase de construção; Sesimbra, 1963.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

A totalidade da obra viria a decorrer da sucessão de várias ampliações – daí resultaram as diferentes fases de construção. O *atelier* Conceição Silva foi o responsável pelas primeiros dois projectos de ampliação: 1.ª fase (1960-1963) e 2.ª fase (1965-1967), surgindo, por volta de 1980, outro plano de ampliação, para o qual o principal investidor do hotel decidiu contactar o arquitecto Conceição Silva, que na altura já se encontrava no Brasil. O arquitecto

428. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1381.

recusou a proposta, sugerindo-lhe que falasse com o ex-sócio Maurício de Vasconcellos para dar seguimento ao pedido.⁴²⁹

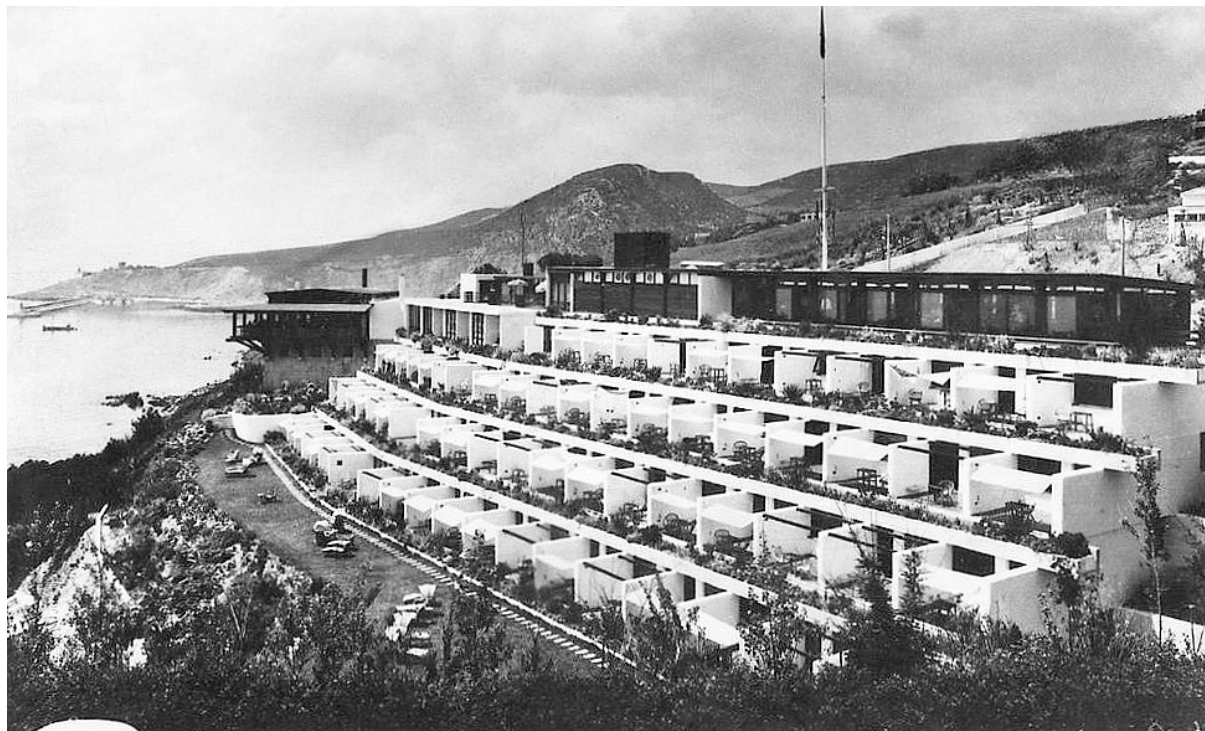


Fig. 34 Hotel do Mar, após inauguração da 1.ª fase de construção; Sesimbra, 1963.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

Em Abril de 1961,⁴³⁰ Conceição Silva já tinha realizado o anteprojecto para a 1.ª fase da obra, servindo-se das três casas que projectara no Guincho,⁴³¹ projectos de 1958, como valioso referencial no aproveitamento e transposição de referências mediterrânicas; estes projectos possuíam muitas similaridades do conteúdo que se pretendia trabalhar no Hotel do Mar, integrando inclusive dados da arquitectura popular, conjugados com referências

429. Segundo refere João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo. (Apêndice III).

430. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 128.

431. Em entrevista com João Pedro Conceição Silva, o filho do arquitecto reforça que, das três casas projectadas no Guincho, uma delas seria destinada para a família Conceição Silva, sendo as outras duas destinadas para Ribeiro da Cunha e António Garcia. A piscina desta última foi um ensaio tipológico daquela que viria a ser a piscina exterior construída na 2.ª fase de projecto do Hotel do Mar (Apêndice III).

provenientes dos pioneiros do modernismo.⁴³² Aprofundando a noção sugerida pela ‘mediterraneização do moderno’, procurou-se instaurar uma “arquitectura mais humana e verdadeira, que actualiz[asse] a arquitectura moderna com os ensinamentos da arquitectura popular e os dados do contexto físico.”⁴³³ Para além das questões de ordem conceptual, o SNA, que já contava, desde 1957, com Conceição Silva como parte integrante da sua direcção, preparava-se para publicar, em 1961 o inquérito à arquitectura popular, que teve inícios em 1955.⁴³⁴ O inquérito, que Conceição Silva acompanhou de perto, tornou-se relevante pois viria a informar o projecto do hotel.⁴³⁵

A encomenda da obra do Hotel do Mar surgiu de uma iniciativa conjunta entre o amigo João Alcobia e os herdeiros do sócio Emídio Gonçalves. Foi a filha de Emídio Gonçalves que sugeriu investir os lucros directamente num empreendimento hoteleiro e que, em conjunto com os seus irmãos, escolheram a costa sesimbrense para a edificação do hotel.⁴³⁶ João Alcobia apoiou a iniciativa, tendo conhecimento do arquitecto ideal para dar seguimento ao projecto: o seu amigo Conceição Silva, ao qual, através de um voto de confiança, garantiu grande liberdade de actuação. A dupla permitiu a concepção de uma obra com vasta escala de integração conceptual, de tal ordem que, até à altura, ainda não havia sido empreendido algo similar em Portugal. Com a encomenda do Hotel do Mar, o *atelier* Conceição Silva teve a possibilidade de trabalhar diferentes dimensões de projecto: a urbanística, a arquitectura, o equipamento e a decoração do espaço, “pondo em prática de

432. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 128.

433. Ibid., 130.

434. Frederico George também participou na elaboração do inquérito, tendo ficado responsável pela zona do Alentejo interior. Cf. Daciano da Costa e Maria Helena Souto, *Frederico George: Ver pelo Desenho* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993), 50.

435. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1393.

436. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 132.

forma inovadora [e inovadora no sentido de escala], o princípio que defendia de obra global.”⁴³⁷ Acrescenta-se ainda que, o facto da Casa Jalco possuir nas suas infraestruturas e enquadramento de actividades uma zona oficial de fabricação de mobiliário, apoiou os esforços necessários à concretização do projecto no molde descrito, nomeadamente no que concerne ao projecto de equipamento.



Fig. 35 Vista aérea do Hotel do Mar e arredores; Sesimbra, ca. 2013.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

A construção do Hotel do Mar na costa sesimbrense veio beneficiar de uma actualização das infraestruturas circundantes da vila que, já desde 1950, com a realização do *Plano Geral de Urbanização de Sesimbra*,⁴³⁸ se vinham a preparar esforços em prol da urbanização, um deles sendo a construção de uma avenida marginal, que prolongou uma das

437. Ibid.

438. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1383. Segundo Susana Lobo, plano redigido originalmente por Carlos Negrão.

praias na zona onde viria a ser construído o Hotel do Mar.⁴³⁹ Em 1957, foi assinado o contracto para a construção da Ponte sobre o Tejo, que garantiu uma facilidade inusitada de acesso à margem sul do Tejo⁴⁴⁰ e, em 1959, através do *Esboço da Remodelação do Antepiano de Urbanização de Sesimbra*⁴⁴¹ foi revisto o já referido *Plano Geral de Urbanização de Sesimbra*, “que localizava a zona de desenvolvimento turístico no extremo nascente do aglomerado, [sendo que] o Hotel do Mar [iria] implantar-se para poente, junto à zona residencial de expansão da vila.”⁴⁴²

Com a elaboração e submissão do anteprojecto em 1960,⁴⁴³ este foi consequentemente analisado numa fase posterior e aprovado a 8 de Julho de 1961, pelo SNI.⁴⁴⁴ No final desse ano, o projecto fora também aprovado pelo município local e

a 29 de Março [foi assinado] o contracto de construção entre a Jalco, dirigida por Dr. José Gonçalves, Manuel Gonçalves e João Alcobia, e a sociedade de construção ERG [de Vasconcellos e Melo, Virgílio Lopes e José Lampreia], importante sociedade de construção [. . .]; aguardando-se agora a aprovação do projecto definitivo para se dar início à construção, que se prevê termine em Março de 1963.⁴⁴⁵

Segundo a *Memória Descritiva* constante no anteprojecto, tinham-se como factores projectuais preponderantes “a vista existente ao longo da estrada que lhe dará acesso, a

439. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 133.

440. Cf. Ibid.

441. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1383. Segundo Susana Lobo, plano redigido pela DGSU.

442. Ibid.

443. Cf. *O Sesimbrense*, ano XXXI, n.º 317 (5 de março de 1961). Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 133. No início de 1961, Conceição Silva e o seu atelier já haviam concebido o anteprojecto.

444. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1383.

445. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 133.

integração da construção no terreno e no ambiente característico da região e uma solução racional que se adaptasse perfeitamente ao terreno, não lhe destruindo a actual forma.”⁴⁴⁶

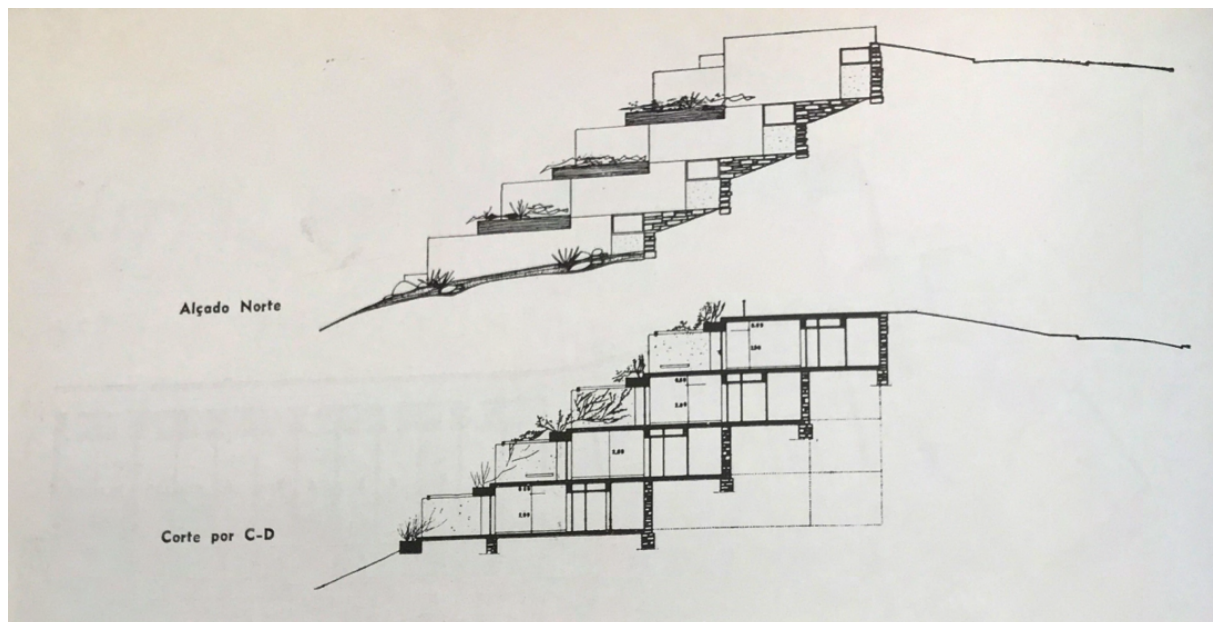


Fig. 36 Vista do alçado norte e de corte; projecto do Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1960-1963.

© *Arquitectura*, n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27.

A sua conceptualização, aquando da 1.ª fase (1960-1963), articulou-se essencialmente em torno de

dois corpos francamente caracterizados não só interior como exteriormente. Num localizam-se a zona de convívio e apoio dos hóspedes constituída por salas de estar e de comer e ainda por um bar. Neste mesmo corpo e desenvolvendo-se em dois pisos, os serviços constituídos por cozinha, copa, despensas, economato, tratamento de roupas, quartos para o pessoal, etc...

Noutro corpo do edifício, desenvolvido ao longo do terreno, toda a zona de quartos e respectivas casas de banho. [...] Os quartos em número de 70 possuirão [...] um amplo terraço devidamente protegido de molde a permitir a vida ao ar livre em perfeita intimidade.⁴⁴⁷

446. Francisco Conceição Silva, “Anteprojecto: Memória Descritiva”, *Hotel em Sesimbra* (Lisboa, 1960), 1. Apud Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1383.

447. *Ibid.*, 1383, 1387

Nos volumes do hotel observa-se a orientação organicista⁴⁴⁸ aliada ao racionalismo, visível através da proporcionalidade dos espaços, onde o arquitecto “traç[ou] o caminho da passagem do paralelepípedo puro à quebra e fragmentação do volume [. . .],”⁴⁴⁹ fazendo assim com que “o volume dos espaços sociais [tenha ganho] individualidade, sem chegar a totalmente segregar-se fisicamente.”⁴⁵⁰ Esta divisão da obra em duas secções fundamentais provou-se ser um dos seus aspectos inovadores, separando as áreas afectas aos serviços hoteleiros/áreas sociais da zona privativa.



Fig. 37 Planta do 9.º piso – corpo principal do hotel dividido em duas secções; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1960-63. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

448. Por ‘organicista’ entenda-se ‘arquitectura e design orgânicos’ (ou neo-empirismo, como já antes referimos) e que, segundo o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1909-1992), encontra na obra de Alvar Aalto, um dos seus expoentes, mormente quando:

apresenta a qualidade da luz a partir da interpretação sensível das características de seu país, até transformar o espaço orgânico em abstracção, penetrando, por vezes, na geometria pura. O interesse pela elaboração de uma linguagem arquitetônica nacional, consciente da unidade lingüística e cultural conquistada pela Finlândia é determinante em seu trabalho.

Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. (São Paulo: Companhia das Letras, 1993), 651.

449. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 126.

450. Ibid.

O volume que configura a zona privativa dos quartos destaca-se como sendo o elemento que torna o Hotel do Mar distintamente reconhecível; este volume “fragmenta-se em dois tramos, adaptados às curvas de nível [. . .]”⁴⁵¹ e radica essencialmente da articulação de vários módulos, unidades que aqui designamos por ‘células mediterrâneas’,⁴⁵² desígnio que se adequa ao âmbito conceptual do projecto e que ilustra o ritmo progressivo e intercalado que estas unidades repercutem em descida, ao longo dos quatro pisos, acompanhando o acentuado declive.

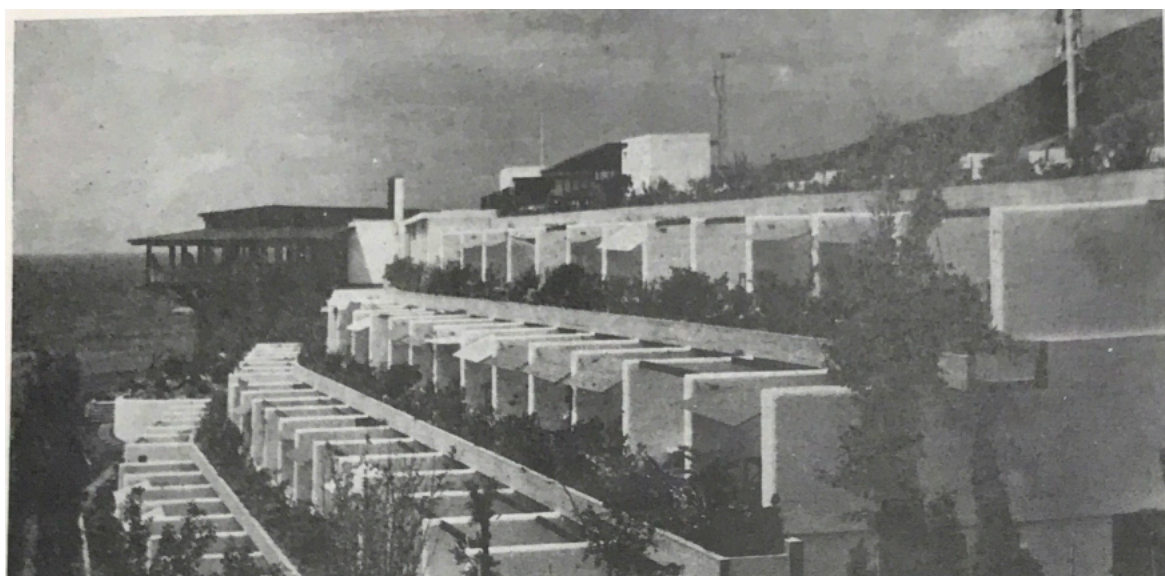


Fig. 38 Vista das ‘células mediterrâneas’ – zona dos quartos; Hotel do Mar, 1.ª fase de construção, Sesimbra, 1963-1965. © *Binário*, n.º 66, Março de 1964, 155-162.

Reforça-se que, esta natureza topográfica, fortemente declivada, foi um dos factores de importante consideração na fase de projecto, a qual se pretendeu preservar o melhor possível. Desta decisão, surgiu a iniciativa de adequar a obra ao local, oferecendo um desafio ao

451. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1389.

452. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 130–82. Termo frequentemente empregue por Inês Leite ao longo do capítulo “2.1.3. Hotel do Mar” da sua dissertação.



Fig. 39 Interior de um quarto; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>



Fig. 40 Zona do bar; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

planeamento e à construção, tendo-se resolvido através da aplicação deste tipo de composição ‘celular’⁴⁵³ muito embora na 1.ª fase de construção o terreno ainda não se estendesse até ao mar.

Cada uma destas células constitui um quarto, onde cada um fora concebido no propósito de um ambiente intimista, mas que ainda assim permitia contemplar a costa atlântica através das janelas; a área das ‘células’ dos quartos estende-se, abrindo-se em terraços individuais, protegidos por portadas de madeira, cobertos por toldos e separados por floreiras que garantem a privacidade em cada uma das unidades.

Nos quartos dos hóspedes, junto à janela, [. . .] projectam[-se] ‘bancos laterais integrados na construção’ inspirados nas ‘conversadeiras’ da arquitectura tradicional. Uma ‘pequena mesa rebatível’ completa esta zona de estar privada, ‘proporcionando’ as mais diversas utilizações’.⁴⁵⁴

A entrada principal faz-se a norte pela porção superior do terreno, através de um percurso exterior; uma vez dentro da área social/de serviços, torna-se evidente a fluidez espacial,⁴⁵⁵ que caracteriza a sensação de amplitude vivida neste espaço, assim como a “continuidade perspectica, com a sucessão de salas abertas que se dilatam para o exterior graças a uma frente totalmente envidraçada, no corpo do torreão [. . .]”⁴⁵⁶ que, dotado de um largo terraço em madeira, apela a uma rústica naturalidade dos seus materiais pelo desenho “[inspirado na] arquitectura nórdica, estrutura de madeira balanceada sobre alvenaria de pedra – acrescente-se, muito idêntica às [suas] casas de Sintra, justamente informadas pela

453. Cf. Madalena Cunha Matos, “Face ao Oceano. Arquitectura portuguesa nos hotéis atlânticos dos anos cinquenta e sessenta”, em *Arquitectura Moderna e Turismo: 1925-1965*, Fundação DOCOMOMO Ibérico, Actas do IV Congresso (Valência, 2003), 178.

454. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1393. Susana Lobo referencia o Inquérito à Arquitectura Regional.

455. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 135–36.

456. Ibid.

arquitectura escandinava.”⁴⁵⁷ Esta secção, percorre o desenho natural da encosta na qual assenta, perfazendo uma ligeira rotação que ‘abre’ de forma expressiva a fachada do hotel, de tal modo que acaba por acompanhar o Atlântico através das suas três frentes.

Ainda na secção social e de serviços, os vãos permitem uma relação com o exterior, dinamizando preenchimentos e aberturas com diferentes entradas de luz que recaem sobre os volumes do edifício e do equipamento, consequentemente desvelando um projecto de design concebido em sentido global de harmonia, extensão da identidade do espaço, tal como o arquitecto conceptualizara em anteprojecto: “dentro do princípio estabelecido neste projecto de que Arquitectura e Decoração formam um só conjunto [. . .] procura-se tirar todo o partido estético da [. . .] beleza natural [dos materiais empregues].”⁴⁵⁸



Fig. 41 Sala de convívio; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

457. Ibid., 135.

458. Francisco Conceição Silva, “Anteprojecto: Memória Descritiva”, *Hotel em Sesimbra* (Lisboa, 1960), 1. Apud Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 1392-93.



Fig. 42 Fotografia das escadas espiraladas no interior; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. © *Arquitectura*, n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27.

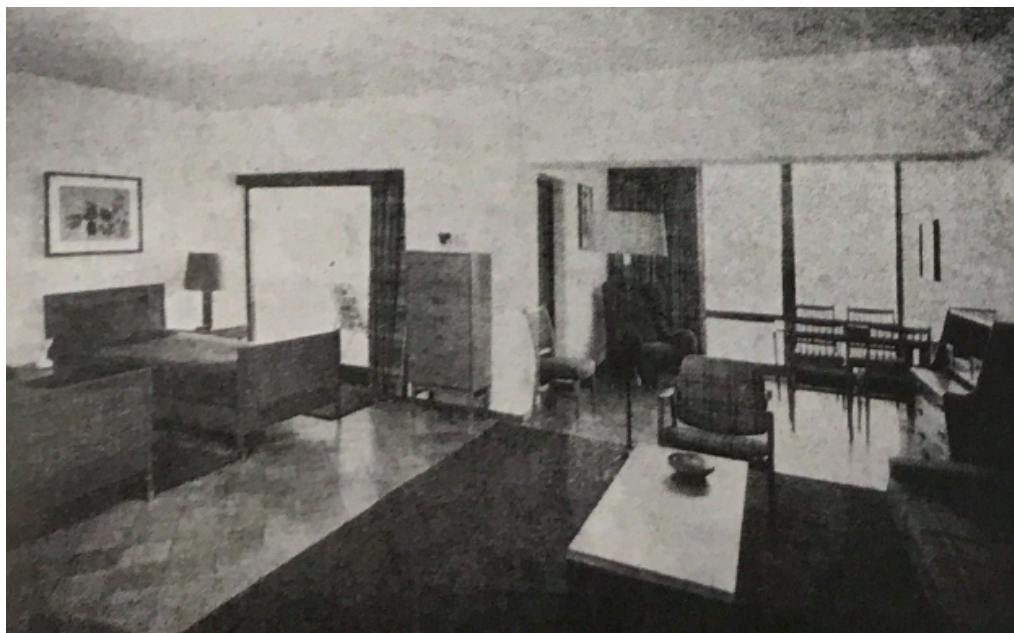


Fig. 43 Algum mobiliário presente nas zonas dos quartos; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963. © *Binário*, n.º 66, Março de 1964, 155-162.

No interior, sobressai o pendor para um “profuso e cuidado design que encontramos, desde a elegante escada em caracol que desce para os níveis inferiores [. . .], até aos elementos que mobilam o bar e o restaurante – lareiras, balcões, mesas, sofás e cadeiras.”⁴⁵⁹ Concebido de raiz em integração total com o projecto, no desenho dos equipamentos nota-se a influência neo-empirista, sobretudo no particular cuidado com os materiais, fazendo-se sobressair a repercutida utilização da madeira que, adquirindo um espaço próprio de diálogo, confere uma indumentária orgânica aos equipamentos, transportando-nos para uma ambiência naturalista, mas que ao mesmo tempo possui sofisticação. Aqui “as influências do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* estão presentes em vários momentos, como na lareira da Sala de Convívio, ‘constituíd[a] por uma verga de madeira trabalhada à enchó e por uma chaminé em cobre martelado’ [. . .].”⁴⁶⁰



Fig. 44 Fotografia da varanda exterior antes de ter sido convertida em restaurante. Todo o equipamento foi desenhado pelo *atelier* Conceição Silva; Hotel do Mar, 1.^a fase de construção, Sesimbra, ca. 1963. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

459 José Manuel Fernandes, “Conceição Silva, criador de uma arquitectura e paisagem modernas para o Turismo em Portugal”, in *Arquitectura Moderna e Turismo: 1925-1965*, Fundação Docomomo Ibérico, vol. Actas do IV Congresso (Valência, 2003), 159.

460. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.^a República à Democracia”, 2012, 1393.



Fig. 45 Pormenor do candeeiro, fotografia interior; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).



Fig. 46 Pormenores dos interiores do hotel; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 1963.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

O projecto de mobiliário atentou sobretudo “na delicadeza do desenho, na valorização das madeiras, no cuidadoso encaixe das peças [. . .];”⁴⁶¹ as escuras madeiras foram trabalhadas com elegância e precisão;⁴⁶² rigor outrossim extensível aos acabamentos, tais como os caixilhos, que se repercutem frequentemente por toda a obra, pelo que conferem uma sóbria ambiência de

461. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 131.

462. Cf. Ibid., 138.

parcimónia e constância [no emprego dos] materiais tradicionais cuja textura se valoriza – tijoleira, reboco afagado à colher e caiado, madeira nos caixilhos e no revestimento dos tetos das áreas comuns – conferem uma propositada unidade e ajudam a uma mais fácil apreensão do espaço.⁴⁶³

No vestíbulo do hotel foi inserido um aviário, numa tentativa de vitalizar o espaço através de elementos naturais. Reforça-se que esta escala de integração foi tornada possível pelo facto do encomendador da obra, na altura, ser uma das maiores empresas de produção e venda de mobiliário no país, o que permitiu ao arquitecto “controlar a qualidade dos arranjos interiores, conjugando artigos mais modernos, fabricados em série, com peças desenhadas exclusivamente para esta obra e algumas antiguidades.”⁴⁶⁴



Fig. 47 Entrada e recepção do hotel; Hotel do Mar, 1.ª fase de construção, Sesimbra, ca. 1963.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

463. Ibid., 136.

464. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia” (Parte III – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012), 1393.

O mobiliário produzido para o Hotel do Mar foi um trabalho complexo, na medida em que surgiu enquanto fruto de um esforço contínuo que logrou acumular ideias e projectos desenvolvidos dentro desta área, sem nunca esquecer as diversas colaborações que até então fomentou com diversos artistas, decoradores, designers e arquitectos.



Fig. 48 Cadeira integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão



Fig. 49 Cadeiras integradas no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão

Reforçamos a importância do período inicial do arquitecto, onde, nos primórdios da década de 50, passou serões a desenhar mobiliário, tomando esta actividade como proposta laboral e didáctica, com a finalidade de ocupar o seu tempo de forma produtiva. Neste período, tornou-se, em conjunto com o seu colega Santa-Rita, versado no desenho de

mobiliário, tendo sido influenciado em particular pelo design italiano – nomeadamente, Gio Ponti (1891-1979), Carlo Scarpa (1906-1978) – e escandinavo, como os arquitectos e designers Alvar Aalto, Arne Jacobsen (1902-1971), Eero Saarinen e Arne Vodder (1926-2009).



Fig. 50 Cadeira integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar.
© Rita Ferrão



Fig. 51 Mesa integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão

Tendo adquirido uma prática consolidada, o arquitecto soube incrementar-lhe uma dinâmica colaborativa, fruto da sua capacidade social e dinamizadora; esta dinâmica foi-se progressivamente desenvolvendo de projecto em projecto; desta forma, teve a possibilidade de trabalhar com diversos artistas plásticos, decoradores, designers e arquitectos. Conceição Silva, através do seu método, foi concretizando a sua visão do moderno; tal como a vemos nas remodelações que conduziu nas lojas lisboetas, nas suas casas de Sintra e do Guincho, que partilham, tal como o Hotel do Mar, a orientação mediterrânica; a casa Ribeiro da Cunha, onde se estudou a inserção de alguns dos candeeiros presentes no Hotel do Mar; e o

restaurante Escorial (Lisboa, 1968), projecto desenvolvido em parceria com Maurício de Vasconcellos e João Américo Pinto de Oliveira; estes dois últimos arquitectos chegariam inclusive a projectar um modelos de cadeira para o Hotel do Mar. Todas as obras supracitadas são exemplos de projectos que ‘partilham’ recursos conceptuais e projectuais por vezes, os mesmos modelos dos equipamentos que o arquitecto já vinha a desenvolver desde que se iniciou no desenho de mobiliário e a colaborar com outros designers e arquitectos.⁴⁶⁵



Fig. 52 Zona de passagem com bancada, cadeiras e outros artefactos utilitários; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 2013. © Cerâmica Modernista em Portugal, <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html>



Fig. 53 Mesa integrada no projecto de mobiliário original do Hotel do Mar. © Rita Ferrão

Para além do projecto de equipamento interior, mobiliário e iluminação, teve-se em consideração a ordenação paisagística do exterior próximo, nomeadamente dos jardins, assim como o desenvolvimento de equipamentos específicos para o exterior, tal como foi o caso dos

465. Tal como refere João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo: “aqueles candeeiros estavam primeiro [aplicados] na casa do Guincho, [os mesmos] candeeiros que ele depois [colocou] na Balaia e no Hotel do Mar, foram ensaiados no Guincho, assim como a piscina, portanto há essas referências que foram transportadas de um lado para o outro.” (Apêndice III).

candeeiros de jardim/external modelo *CANE I*⁴⁶⁶ e *APE-I*⁴⁶⁷; este último, um applique, em grande visibilidade à entrada do hotel, ambos concebidos com vidro e latão oxidado, também produzidos pela Fundação Moderna de Benfca. Já a iluminação interior foi possibilitada por vários candeeiros, como por exemplo os appliques *API-1* e *API-2*,⁴⁶⁸ sendo o último uma repetição tripartida do primeiro, possivelmente de forma a aumentar a luminosidade dos espaços primando por uma economia de meios. Ambos os candeeiros foram concebidos em vidro, madeira e fixadores em latão oxidado e produzidos pela Fundação Moderna de Benfca.

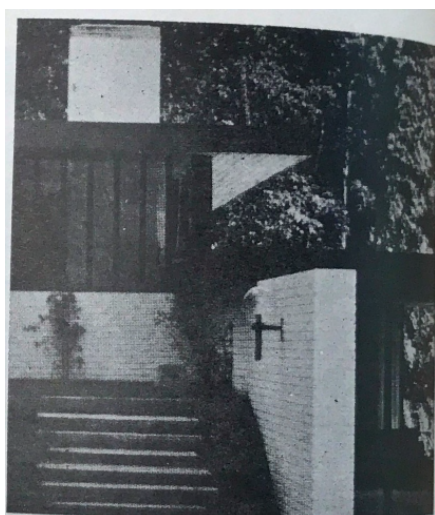


Fig. 54 Candeeiro exterior, modelo similar ao *APE-I*; Hotel do Mar, Sesimbra. © *Binário*, n.º 66, Março de 1964, 155-162.

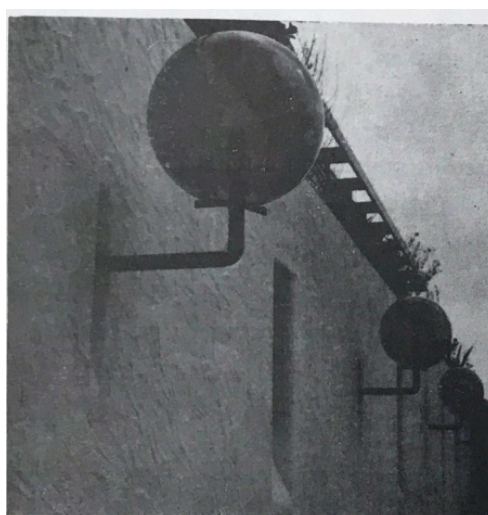


Fig. 55 Candeeiro exterior, modelo *APE-I*; Hotel do Mar, Sesimbra. © *Binário*, n.º 66, Março de 1964, 155-162.

Foram também pensadas as roupas de quarto, os atoalhados e ainda a produção de vidros do hotel, com vista a diversos propósitos, contando com a colaboração de Carmo Valente⁴⁶⁹ e o apoio produtivo da FEIS. De modo a obter uma representação destas peças,

466. Cf. *1.ª Exposição de Design Português*, 72.

467. Cf. *Ibid.*, 73.

468. Cf. *Ibid.*, 75.

469. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 233. Carmo Valente era formado em arquitecta e uma designer; fez um curso de especialização de desenho de vidro em Veneza em 1962.

poderemo-nos guiar pelas datas de produção de alguns artigos que já se encontram tipificados nos catálogos das Exposições de Design Português – muito embora, neste caso, não consigamos garantir que tenham integrado a produção vidreira do hotel –, não obstante, destacamos um dos serviços de mesa desenvolvidos pela designer⁴⁷⁰, assim como outros elementos decorativos⁴⁷¹ que provavelmente tiveram o seu desenho, como também foi o caso do icónico revestimento em vidro no balcão do bar, que visualmente procura recriar a ambiência marítima através das cores e jogo de transparências permitido pelo vidro.



Fig. 56 Logótipo do Hotel do Mar, autoria de Manuel Rodrigues; Hotel do Mar, Sesimbra, 2013. © Cerâmica Modernista em Portugal, <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html>



Fig. 57 Cinzeiro com o logótipo do Hotel do Mar; Hotel do Mar, Sesimbra, 2013. © Cerâmica Modernista em Portugal, <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html>

Chegou-se inclusive a desenhar a marca do Hotel do Mar, visivelmente sintetizada pelo seu logótipo – desenvolvido por Manuel Rodrigues –, que por sua vez já teria desenhado o logótipo da TOFA – Torrefacção de Cafés de Portugal, S.A., assim como o de algumas das

470. Cf. *1.ª Exposição de Design Português*, 59. Aqui aludindo ao conjunto produzido em vidro comum pela Crisal, com produção datada de 1962.

471. Cf. *Ibid.*, 57, 59, 60, 61, 63. *Vide* garrafas *GF 1*, *GF 2*, *GALHETEIRO*, produzidos em vidro, de 1960; o conjunto de jarras, produzidas em cristal de chumbo, de 1960; o pé de candeeiro *BASE 1*, em cristal de chumbo, produzido em 1962; a jarra *ESFERA*, produzida em 1962. Tudo produzido pela Fábrica-Escola Irmãos Stephens em datas que antecedem a inauguração da 1.ª fase de construção do Hotel do Mar.

suas embalagens e rótulos,⁴⁷² assim como da Papelaria Progresso, para a qual desenvolveu também o estacionário da marca.⁴⁷³

A decoração do hotel foi pormenorizadamente pensada e a atenção ao detalhe foi minuciosa, incorporando elementos contextuais tais como pinturas e ainda a integração frequente de peças cerâmicas da autoria de Querubim Lapa.



Fig. 58 Pormenor do puxador, cerâmica da autoria de Querubim Lapa; Hotel do Mar, Sesimbra.
© *Binário*, n.º 66, Março de 1964, 155-162.



Fig. 59 Placa cerâmica da autoria de Querubim Lapa; Hotel do Mar, Sesimbra, 1963.
© Cerâmica Modernista em Portugal,
<http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html>

Hotel do Mar: 2.ª Fase (1965-67)

A inauguração da 1.ª fase ocorreu em 1963, com a abertura de “65 quartos, três suites, um restaurante e zona de estar. Tratava-se de um hotel de praia de quatro estrelas, de grande conforto e modernidade, mas sem ostentação de luxo, com uma dimensão dentro da média

472. Cf. *Ibid.*, 97.

473. Cf. *Ibid.*, 100.

das novas unidades da altura;”⁴⁷⁴ mas apenas após a inspecção e consequente aprovação do SNI a 5 de Junho de 1963.⁴⁷⁵ Uma vez inaugurado, e não existindo na região concorrência equiparável, o hotel começou a atrair clientes endinheirados, desde vários turistas estrangeiros, empresários, a membros do Governo.⁴⁷⁶

Não demoraria muito até o estabelecimento se tornar num sucesso e, de forma a rentabilizar a crescente procura, em 1964, foi solicitado a Conceição Silva que transformasse a área de cobertura do terreno em duas piscinas circulares – que por acaso já teriam sido contempladas anteriormente –,⁴⁷⁷ e que aproveitasse o vasto terraço, de largura transversal à zona dos quartos, para construir um novo restaurante, que por sua vez foi albergado num pavilhão em madeira na zona topo do hotel, garantindo não só o acesso directo aos hóspedes mas também aos transeuntes que circulam na via pública junto ao hotel.

Compreendendo que os novos espaços ainda assim não teriam resposta efectiva à crescente demanda que os serviços hoteleiros poderiam proporcionar, a Jalgon – Sociedade de Investimentos Hoteleiros, SARL.⁴⁷⁸ decidiu ampliar a infraestrutura num terreno próximo de forma a poder adicionar mais 24 quartos; contudo “o projecto [foi] [. . .] indeferido [mas em 1965], com a compra dos terrenos que ligam o hotel à avenida marginal, a sociedade prop[ôs] um programa de expansão mais ambicioso.”⁴⁷⁹

474. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 132.

475. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1395.

476. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 132.

477. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1401.

478. Jalgon é a nomenclatura resultante da combinação entre Jalco (João Alcobia) e Gonçalves (herdeiros de Emídio Gonçalves, antigos sócio do decorador).

479. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 136.

Esta primeira ampliação, de dimensões significativas, acrescentou um novo corpo com 40 quartos⁴⁸⁰ na zona a sul, mais próxima da encosta marítima, servindo de extensão do terreno à fase prévia de construção; “embora mantendo a mesma expressão formal, o novo edifício implant[ou]-se no terreno com um sentido mais livre, em morfologia próxima da do Hotel da Balaia [. . .], sendo já visível a influência das propostas da arquitectura britânica brutalista.”⁴⁸¹



Fig. 60 Planta da unidade hoteleira, 2.º fase de construção (1965-67).

© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

Com esta significativa adição de novas ‘células mediterrâneas’, “procurou-se que a nova construção se integrasse no edifício existente formando um só conjunto e que essa

480. Cf. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1403.

481. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 137. A 2.ª fase do Hotel do Mar acusa as mesmas influências do Hotel da Balaia, projecto que por esta altura já teria sido iniciado por Conceição Silva.

integração fosse igualmente extensiva à configuração do terreno mantendo-se as características locais [. . .], ”⁴⁸² assim sendo, manteve-se o jogo da tresladação repetida dos módulos ao longo do piso declivado, num aprofundamento organicista da proposta inicialmente desenvolvida aquando da 1.^a fase.

Ainda no complexo mais antigo, o restaurante que se estende ao longo da área dos quartos foi ampliado e, em disposição central do jardim que separa o antigo e o novo núcleo de quartos, perto das piscinas recém-construídas, foi criado um novo restaurante e *snack-bar*, delineado sob um pavilhão hexagonal, permitindo o acesso directo à praia e a uma nova zona de estacionamento que acede à avenida marginal.



Fig. 61 Vista aérea do hotel, colocando em evidência a ampliação levada a cabo durante a 2.^a fase de construção; Hotel do Mar, Sesimbra, ca. 2013.

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2013/07/hotel-do-mar.html>

482. Francisco Conceição Silva, *Projecto de ampliação do Hotel do Mar em Sesimbra*, (Lisboa, 16 Agosto 1965), 1. Apud Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.^a República à Democracia”, 2012, 1403.

Imediatamente por debaixo da piscina maior, cujo objectivo inicial era que possuisse um fundo transparente, foi inserida uma *boîte*, “espaço que [foi] concebido como se tratasse de uma gruta junto ao mar, com as suas paredes pintadas de verde e alcatifa vermelha.”⁴⁸³ Em destaque central do espaço, um notável trabalho plástico realizado por Graça Costa Cabral (1939-2016), que tendo-se inspirado no fundo do mar, procurou sintetizar ambiência subaquática, representando texturas rochosas através de materiais como vidros e espelhos que foram possivelmente suportados por cobre.

O conjunto final, projecto que com as suas diversas fases atravessou a década de 60, contou com “113 quartos e 6 suites; 2 restaurantes com capacidade para 450 pessoas, tendo a apoiá-los duas cozinhas e respectivos serviços anexos; boîte com capacidade para 80 pessoas; piscina com superfície para 200m².”⁴⁸⁴

Hotel da Balaia (1968)

Na primeira metade do século XX, ocorria uma alteração paradigmática nos hábitos de vilegiatura que privilegiava as estadias na praia e os banhos de mar e sol em detrimento da permanência nas então habituais estâncias turísticas, localizadas sobretudo a norte do país. Os Algarves, desígnio que veio a perdurar até ao início do século XIX, eram ainda, em termos da vilegiatura turística, uma região largamente inusitada pois, praticamente até ao início do século XX, até à construção da primeira ferrovia, o acesso à região fazia-se única e exclusivamente por via de acesso marítimo, contornando a costa atlântica.⁴⁸⁵

483. Susana Lobo, 1403.

484. Francisco Conceição Silva, “Ampliação do Hotel do Mar”, *Memória Descritiva* (Lisboa, 27 de Abril de 1970). Apud Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1404.

485. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 142.

Foi na primeira metade do século XX que se começaram a verificar incentivos mais robustos de ligação ao sul do país, nomeadamente com a construção da primeira rodovia, que permitia o acesso aos veículos motorizados, e também a dinamização de excursões populares, através de viagens de comboio mais frequentes. No início da década de 60, “o turismo limita[va]-se então quase exclusivamente à procura local e a alguns andaluzes, tendo-se também estabelecido nas décadas de 20 e 30 uma comunidade inglesa de reformados das ex-colónias britânicas [. . .].”⁴⁸⁶

Foi no contexto dos esforços de industrialização suscitados no período do pós-guerra, mais concretamente com a aplicação do Plano de Fomento Intercalar (1965), onde se cedeu ao Algarve, às regiões de Lisboa e à ilha da Madeira, a prioridade no desenvolvimento turístico. Um exemplo foi a construção do aeroporto do Algarve em 1965, que configurava uma extensão natural dos planos de urbanização da região. Já no III Plano Intercalar (1968), foi decretada uma vasta melhoria das infraestruturas rodoviárias e de transportes, levando à construção de uma via rápida que ligou Lisboa ao Algarve, com continuidade até Espanha.⁴⁸⁷

Com a implementação de tais incentivos, até à primeira metade da década de 60, a procura estrangeira pela região sul do país aumentou, colocando o Algarve em segundo lugar na lista, estando Lisboa ainda em primeiro lugar, dominando a estatística.⁴⁸⁸ Já pelo final da década, “o Sul do país [era] já o principal centro de veraneio nacional, sendo criada a Região de Turismo do Algarve em 1970.”⁴⁸⁹

Neste seguimento, a região do Algarve sofreu uma rápida transformação, começando pelo desenvolvimento dos centros urbanos até chegar às zonas rurais. As unidades hoteleiras

486. Ibid.

487. Cf. Ibid., 143.

488. Cf. Paulo Pina, *Portugal – Turismo no Século XX*, 223. Apud Maria da Graça Briz, “A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal. 1870-1970: Sociedade, Arquitectura e Urbanismo”, 86.

489. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 143.

ao longo da década de 60, e sobretudo com a inauguração do aeroporto (1965), foram um dos principais veículos de investimento na região – à qual lhe era reconhecida o enorme potencial turístico –, tendo em conta as características geográficas, tais como os extensos areais, às águas com temperaturas superiores, mas também pelo facto de existir muito terreno virgem por explorar.⁴⁹⁰

Uma ‘primeira idade’ dos hotéis algarvios pode detectar-se nas unidades de pequena e média dimensão, encastradas em pleno meio urbano, por vezes até implantadas próximo dos centros históricos respectivos – alterando-lhes a escala e a dimensão estética, e de algum modo introduzindo a modernidade, nos aspectos construtivos e formais.⁴⁹¹

O Hotel da Balaia, construído sobre paisagem rural junto à costa marítima – perto da praia Maria Luísa –, está localizado perto de Albufeira e o seu projecto inseriu-se neste gradual processo de investimentos que foi sendo realizado em território algarvio, no âmbito de explorar os planos de desenvolvimentos turístico para a região e o consequente acréscimo de exposição turística, pelo melhoramento de várias infraestruturas.

Inser[iu]-se no conjunto dos primeiros investimentos em ambiente rural e virgem de turismo, que começa simultaneamente a ser ocupado por unidades pontuais – com o Alvor-Praia, o Hotel Algarve, o Hotel do Golfe da Penina, o D. Felipa –, assim como por um novo tipo de programa, os aldeamentos, os quais propõem um conjunto de diversos tipos e serviços, antecipando o conceito de cidade turística.⁴⁹²

A encomenda da obra foi inicialmente solicitada pela Sociedade Hoteleira da Balaia (SHB), uma unidade hoteleira formada pela Orey & Antunes Sociedade Comercial, uma empresa com interesses na área da navegação⁴⁹³ e por uma empresa holandesa de navios de passageiros, a Köningklje Rotterdenasche Lloyd. O projecto estava integrado no *Plano de*

490. Cf. Ibid.

491. José Manuel Fernandes e Ana Janeiro, *Arquitectura no Algarve, dos Primórdios à Actualidade, uma Leitura de Síntese*, CCDRA, 2005, 111. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 143.

492. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 144.

493. Cf. Ibid., 149.

Expansão Turística da Praia Maria Luiza (1964-1967), um plano que envolvia várias outras obras (que não abordaremos aqui) e que, em termos arquitectónicos, foi recolher inspiração de síntese urbanística à famosa *Carta de Atenas*.

As propostas iniciais lançadas pela dupla Conceição Sila e Maurício de Vasconcellos foram recusadas pela SHB, que pretendia ter os quartos abertos ao mar,⁴⁹⁴ tendo aprovado uma proposta posterior, que na verdade foi uma adaptação de um “projecto realizado no mesmo ano para um aparthotel do Grupo Méliá [. . .], que se previa fosse o maior da Europa, mas que acaba por não se concretizar em virtude das dificuldades com a sua aprovação.”⁴⁹⁵



Fig. 62 Esboços e conceitos (exteriores); Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).



Fig. 63 Esboços e conceitos (interiores); Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

494. Cf. Ibid.

495. Ibid.

Acrescendo à desafiante escala conceptual do projecto, Conceição Silva assumiu também a própria construção da obra; por essa altura o arquitecto já teria em mente o construtor ideal para conceber o projecto: Domingos Ribeiro da Silva,⁴⁹⁶ com o qual já havia colaborado em anteriores projectos. Conceição Silva sabia que seria importante possuir, sob a alçada da sua gestão, os domínios do desenho do projecto e da parte operativa da construção, para que pudesse medir as possibilidades técnicas da obra e obter um maior domínio do seu tempo de execução. Tal como o próprio refere em entrevista à revista *Arquitectura*: “essa grande vantagem, que é a de nós próprios, *a priori*, podermos conhecer não só os processos de construir quando projectamos, como termos a sociedade de construções imediatmanete elucidada e acompanhando a evolução do projecto.”⁴⁹⁷ Este detalhe foi particularmente importante pois levou a que se completasse a obra dentro do prazo de construção, muito embora a entrega final do projecto tenha incorrido num atrasado de dias,⁴⁹⁸ o que acaba por ser compreensível dada a escala do projecto, pois “na Balaia, Conceição Silva consegu[iu] novamente inovar, levando ao extremo de entregar o projecto chave-na-mão, exemplo único até à data.”⁴⁹⁹

O projecto do Hotel da Balaia foi concebido replicando algumas das noções já expostas no Hotel do Mar, começando pela base filosófico-conceptual que puxava o arquitecto a orientar as suas obras no sentido de integração global. Todo o hotel foi pensado de raiz, desde a concepção do espaço, os exteriores próximos, o equipamento, a decoração e o

496. Cf. Segundo refere João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III). E ainda bem claro na revista *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril 1969, XX.

497. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril 1971, 45.

498. Tal como revela João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo, referindo que o pai acabaria por se atrasar uns dias na entrega da obra, dada a vasta dimensão do projecto. Refere ainda que, como a empresa era muito rígida com os prazos de execução, estabeleceu pesadas multas por cada dia a mais que ultrapassasse o prazo de entrega (Apêndice III).

499. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 149.

design gráfico da marca. De facto, com um *atelier* mais robusto e com a parceria de Maurício de Vasconcellos, Conceição Silva obteve acesso aos meios necessários para desenvolver uma obra com um registo de escala notável no seu princípio de aplicação moderno e de arte total. Do hotel em Sesimbra foram também replicadas algumas noções morfológicas que acabariam proporcionar a base estrutural para o Hotel da Balaia, como por exemplo o desdobramento do edifício em dois corpos distintos, que inclusive se separavam funcionalmente⁵⁰⁰ e ainda através da “subversão do sentido hierárquico das fachadas, com a entrada por uma frente praticamente cega.”⁵⁰¹



Fig. 64 Urbanização da Balaia, planta do conjunto assinada por Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

A 1.^a fase de concepção do projecto da Balaia foi projectada com 134 quartos e 4 suites. Como já referido, contou com a co-autoria de Maurício de Vasconcellos e com o apoio

500. Cf. Ibid.

501. Ibid.

dos colaboradores, os arquitectos Tomás Taveira (1938-), Jorge Soares de Oliveira e com arranjo paisagístico de Gonçalo Ribeiro Telles (1922-2020), executado apenas parcialmente;⁵⁰² no design de equipamento, Carmo Valente e o arquitecto Carlos Calvet (1928-2009), que já inha colaborado com Conceição Silva, nomeadamente na década de 50, nalguns dos projectos de renovação das lojas lisboetas.⁵⁰³

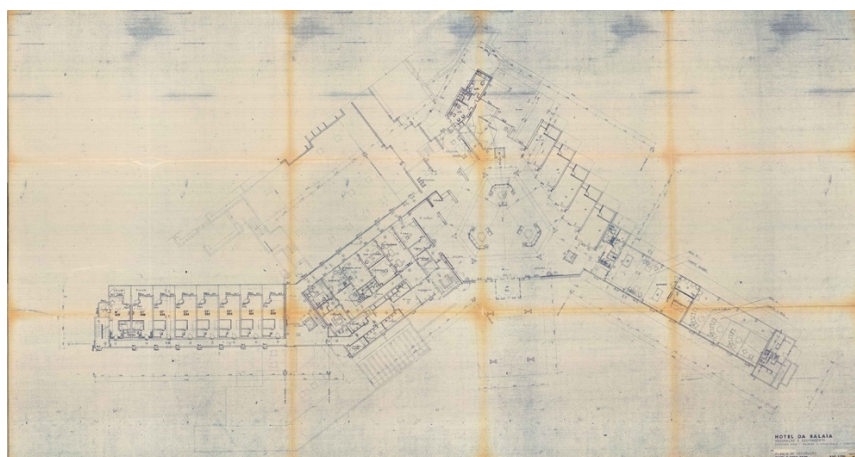


Fig. 65 Planta de decoração; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

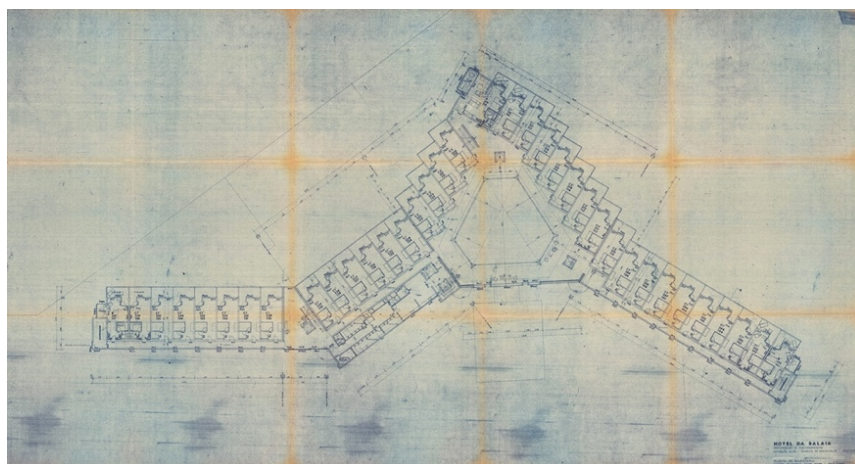


Fig. 66 Planta de mobiliário; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

502. Cf. Ibid., 153.

503. Cf. Ibid., 151. Carlos Calvet (1928-2009) foi um arquitecto e artista plástico que já havia colaborado com Conceição Silva, nomeadamente nos projectos de remodelação de interiores das lojas lisboetas, tais como a Sapataria Hélio *Boutique* (Lisboa, 1964-65).

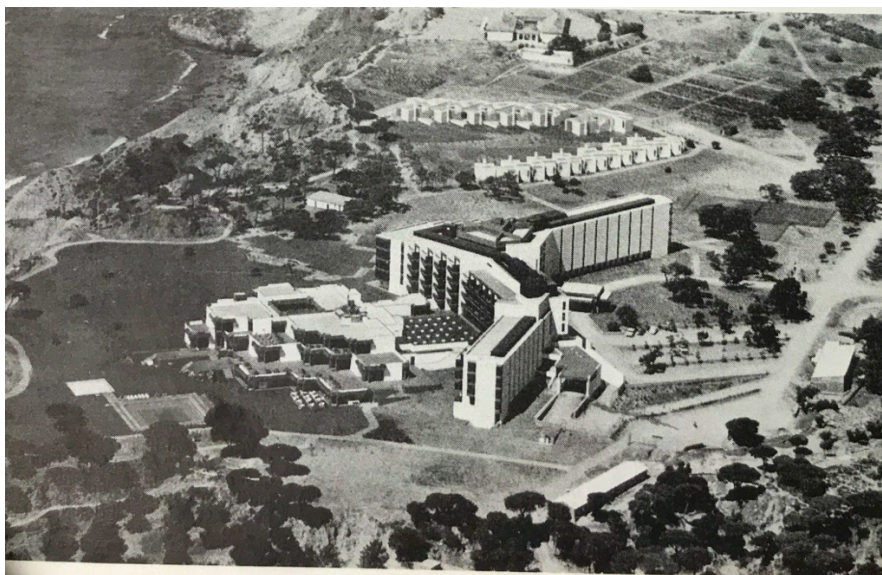


Fig. 67 Vista aérea do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

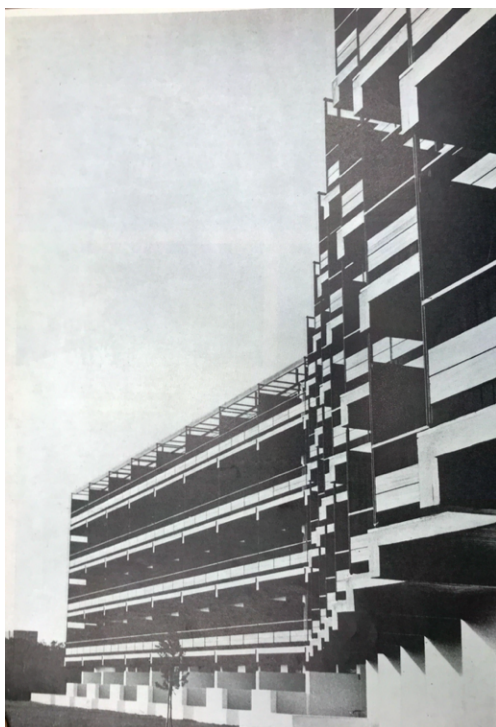


Fig. 68 Pormenor da fachada do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

Esta equipa conseguiu, mais uma vez, dinamizar a lição moderna,⁵⁰⁴ miscigenando várias influências, desde os primórdios do modernismo às influências do neo-brutalismo, sem nunca esquecer o registo mediterrânico, de importante consideração para contextualizar a obra junto do seu local. A estética neo-brutalista, em confluência com as restantes

504. Cf. Ibid.

referências, não surgia por acaso, pois ao longo do projecto procurou-se pela “verdade construtiva dos materiais [. . .],”⁵⁰⁵ um mote neo-brutalista em assunção de respeito para com os elementos construtivos. Mas não se trata apenas de uma ‘estética brutalista’, pois a decisão de miscigenar estas influências surgira mediante interrogações conduzidas em processo de investigação, numa óptica baseada “nas relações do edifício com o contexto e nas relações que se quer estabelecer entre as pessoas que vão ocupar o espaço, em função das exigências do tema turístico, ou seja da ‘perspectiva de *loisir*’.”⁵⁰⁶ Tal como refere o arquitecto Paulo Martins Barata, no seu artigo para a revista *Prototypo*, Conceição Silva foi-se aproximando do espírito anglo-saxónico do neo-brutalismo, que diz ser um termo ambíguo que surgiu a partir de uma exclamação do arquitecto sueco Hans Asplund (1921-1994), mas consubstanciado pela inspiração palladiana dos arquitectos Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) e do arquitecto James Stirling (1926-1992),

esta arquitectura, estruturalmente expressiva, quase anti-artística, surgia como reacção ao picturesque People’s Detailing que inspirava então os Welfare States sueco e inglês na reconstrução do pós-guerra. Para Portugal, poupado ao desastre da guerra, os contornos dessa reconstrução seriam negligenciáveis, mas o *boom* turístico e industrial que imediatamente se lhe seguiu, e as picturesque e contemporanizadoras soluções de um tardo-*Heimatstil* promovido pelo Estado e construtores privados, acabariam por impor uma reacção semelhante.⁵⁰⁷



Fig. 69 Zona da entrada do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

505. Ibid.

506. Ibid.

507 Paulo Martins Barata, “Conceição Silva, Poética sem Retórica” in *Prototypo*, n.º4, Outubro de 2000, 55-57.



Fig. 70 Fotografias exteriores do Hotel da Balaia. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

As relações entre o

edifício com o contexto – com a paisagem natural e construída [. . .], das pessoas com o meio físico – a luz, a vista, o contacto com a natureza [. . .], assim como entre as pessoas, em resultado das necessidades de uma vida social ou, ao contrário, de uma vontade de reclusão no espaço mais íntimo dos quartos;⁵⁰⁸

foram o mote essencial para a concepção de um hotel que se inseria junto de uma “povoação que mant[inha] inalteráveis as suas raízes tradicionais [. . .]”⁵⁰⁹ e onde se primou pela “possibilidade de cada um [utilizadores do hotel] inventar os seus próprios movimentos, enquadrado e apoiado por uma peça ou peças arquitectónicas [. . .].”⁵¹⁰

Da concepção descrita se fundamentou a proposta final que viria a dar forma ao Hotel da Balaia; a essência dos materiais escolhidos exposta e deixada a nu, pontuada pelas texturas cinzentas do betão armado que, em paridade com os grandes volumes em branco caiado, são harmoniosamente complementados por remates em madeira e o equipamento projectado em base de madeiras nobres. Esta fusão cromática, ritmicamente articulada nas três dimensões

508. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 151-152.

509. Francisco Conceição Silva, *Memória Descritiva* (Lisboa: DGT, 26 de Julho de 1966) Apud Inês Leite, 151.

510. Idem, *ibidem*.

por via de volumetria moderna, integra-se em contraste harmonioso nas tonalidades de verde presentes na flora da região, que parcimonialmente coabitam com os edifícios, acrescentando à sensação de integração com o meio natural. Mediante as vicissitudes expostas, a proposta arquitectónica mediterraneiza-se com suavidade, conjugando a filosofia espacial sofisticada, os materiais e a sua paleta cromática.⁵¹¹

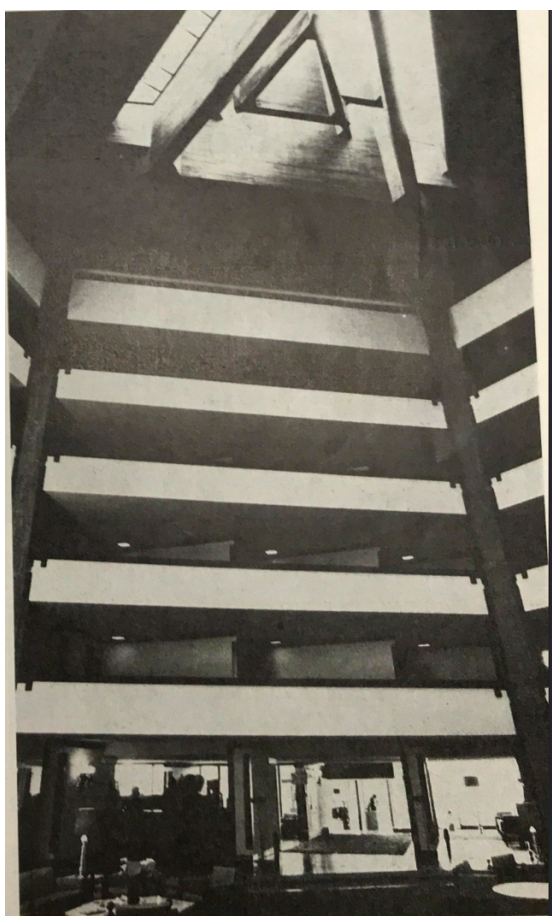


Fig. 71 *Hall de entrada/recepção;*
Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Arquitectura*, n.º 108, Março-
Abril de 1969, 52-65.

A entrada do hotel dá-se por um volume com formato hexagonal que radica de uma formulação inicialmente triangular; as amplas aberturas envidraçadas figuram novamente na construção, tal é o caso deste volume central, que internamente confere vasta amplitude de

511. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 152.

pé-direito ao longo dos seus cinco andares e é iluminado por uma clarabóia em betão armado,⁵¹² estende-se radialmente⁵¹³ e em continuidade dada pelos ‘vértices’ da estrutura, formulando os diferentes edifícios que compõem o complexo. “As galerias de acesso aos quartos debruçam-se sobre esse nó [este átrio hexagonal] que se quer ‘centro de todas as comunicações’ [. . .],”⁵¹⁴ ao qual também se liga, “em direcção ao mar, o corpo das áreas públicas, marcadamente horizontal [. . .],”⁵¹⁵ com um delíneo ortogonal que se vai articulando em diferentes direcções.



Fig. 72 Pormenor dos interiores; relação do espaço com a luz; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

Destaca-se a notável influência do organicismo *wrightiano*,⁵¹⁶ à inclusão estrutural de várias áreas que compreendem diferentes funções integradas numa única entidade, reforçando que o

512. Cf. Ibid.

513. Cf. Ibid.

514. Francisco Conceição Silva, *Memória Descritiva* (Lisboa: DGT, 26 de Julho de 1966) Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 152.

515. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 152.

516. Cf. Ibid. Segundo proposição avançada por Inês Leite, que realça a similaridade desta fase da concepção projectual de Conceição Silva à fase de projecto, durante os anos 30, de Frank Lloyd Wright, tal como o exemplifica o projecto das Usonian Houses.

“espaço [fora] concebido em função da deslocação do ocupante, explorando as possibilidades da liberdade da planta baseada numa rede de base ortogonal.”⁵¹⁷

A área social foi desenhada com o intuito de estimular diferentes dinâmicas do itinerário social, tendo por base uma fluida articulação espacial aparentemente livre e aleatória,⁵¹⁸ intercalando diversas áreas em diferentes topografias e conjugando assim várias divisões, tais como: restaurante, bar, sala de leitura e jogos e *boîte*, concebidos por planos que se cruzam e interpenetram, em torno de um pátio central,⁵¹⁹ ligadas unicamente por zonas de circulação, que se desdobram em zonas de estar, pontualmente equipadas, tal como o evidenciam os longos bancos embutidos na estrutura dos espaços que, ao garantirem consonância estética por via dos acabamentos, acabam adicionalmente por conferir utilidade prática.

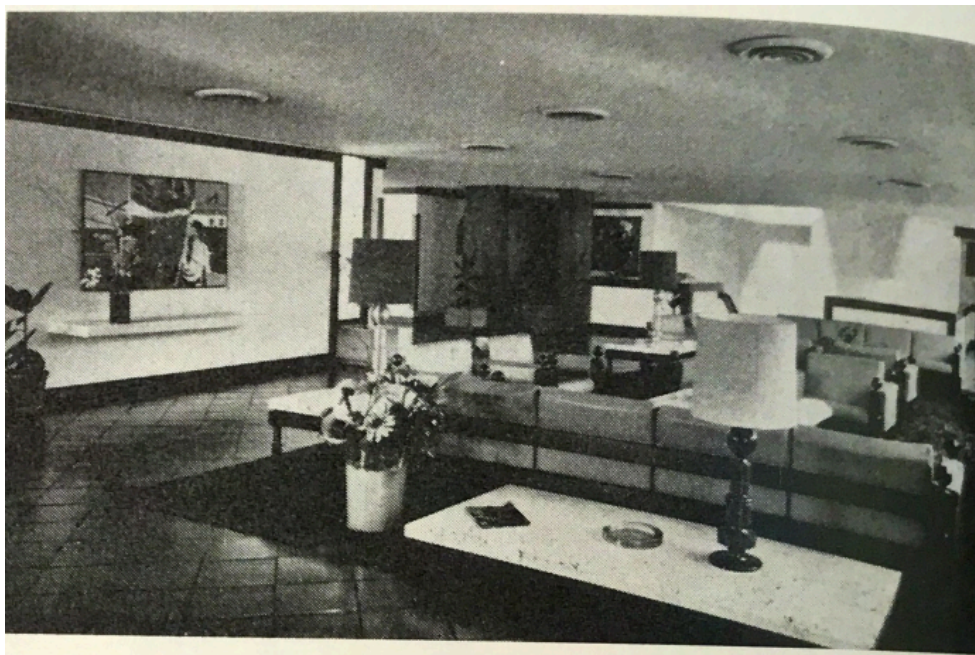


Fig. 73 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

517. Ibid.

518. Cf. Ibid.

519. Cf. Ibid.

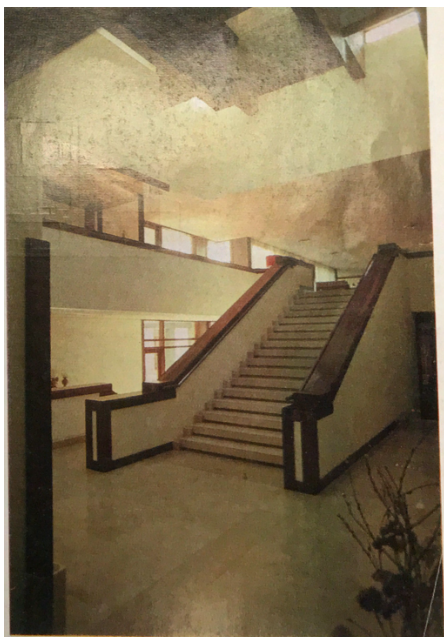


Fig. 74 Pormenor das escadas; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Francisco Conceição Silva*, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).



Fig. 75 Pormenor das escadas; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Francisco Conceição Silva*, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).



Fig. 76 Zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Francisco Conceição Silva*, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).

O espaço interno, tal como noutros projectos da autoria de Conceição Silva, revela uma continuidade a nível da ambiência geral, seja nos acabamentos, no equipamento e na ornamentação. A aprimoração conferida aos acabamentos vai de par com o projecto de design de equipamento, desempenhando um papel de coerência unificadora, estabelecendo uma relação estético-funcional entre a macroescala – o volume/edifício que nos ‘cobre’ e interage com a luz –; e a microescala – ao nível da interacção humana consciente –, como os caixilhos e os vãos de escadas que se dispõem no espaço de forma utilitária, ao mesmo tempo que conferem expressividade estética. Assistimos a um “desenho [de] pormenores de geometria enfatizada [que] lembra igualmente a obra contemporânea de Carlo Scarpa (também fortemente influenciado por Frank Lloyd Wright) [. . .].”⁵²⁰



Fig. 77 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1968.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

520. Ibid., 153.



Fig. 78 Decoração e mobiliário dos quartos; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1968.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).



Fig. 79 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987);



Fig. 80 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.

© *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).

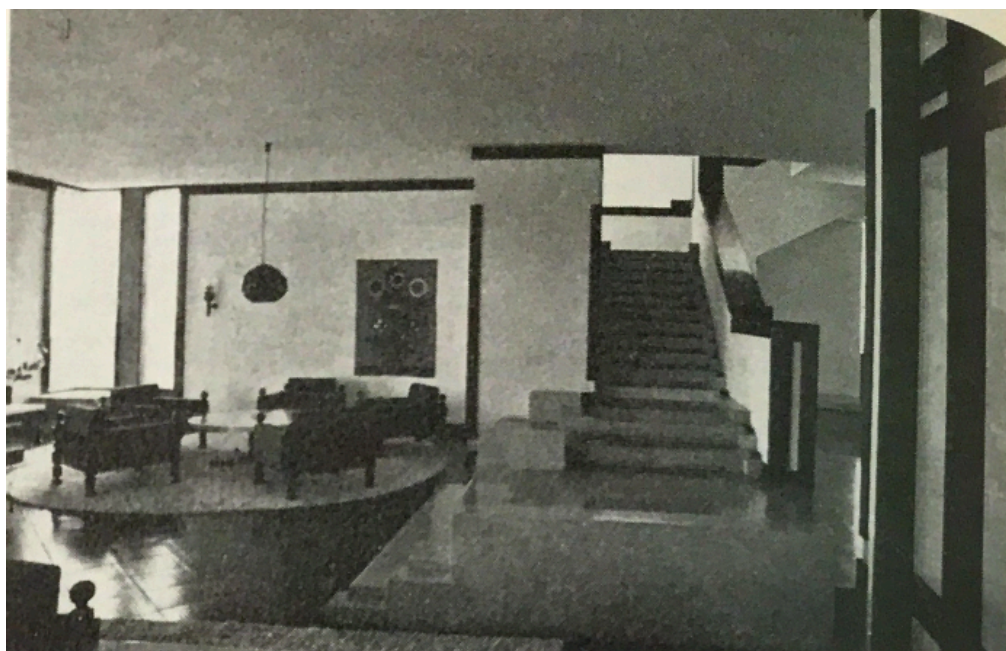


Fig. 81 Decoração e mobiliário da zona de convívio; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.

© *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

O projecto de equipamento do Hotel da Balaia foi resultado de um processo logístico mais robusto da parte do *atelier*, tirando inevitável proveito das lições apreendidas durante o projecto do Hotel do Mar. Com um *atelier* mais amplo, o equipamento da Balaia foi totalmente pensado de raiz de forma a alcançar a harmonia espacial e de satisfazer à

necessidade fundamental do projecto: entregar o hotel ‘chave-na-mão’ ao cliente, pronto a utilizar. A equipa que desenhou o equipamento para o projecto da Balaia contou com a colaboração da arquitecta e designer Carmo Valente, o arquitecto e pintor Carlos Calvet e seguramente de outros desenhadores que trabalharam no *atelier*; a autoria de algumas das peças pertence a Conceição Silva, que também teve envolvido no processo.⁵²¹

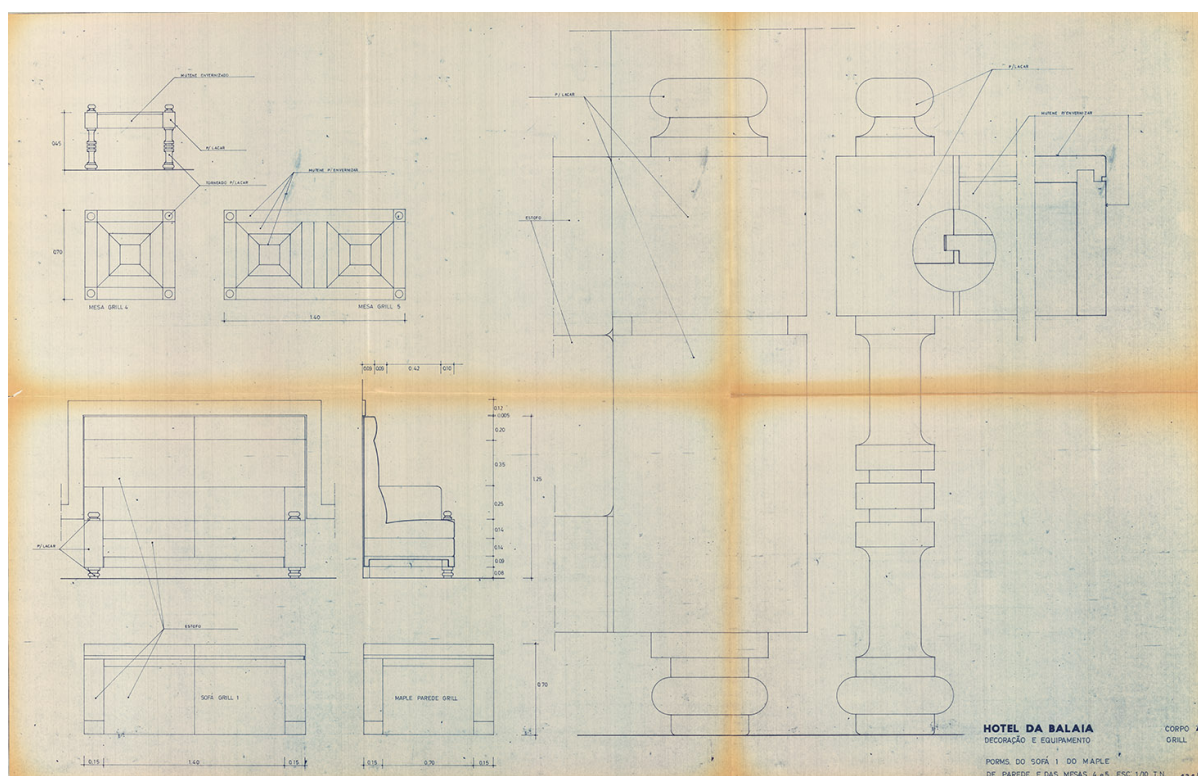


Fig. 82 Decoração e equipamento, pormenores do sofá 1, do maple de parede e das mesas; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

O mobiliário desenvolvido seguiu um rumo esteticamente diferente do que foi empregue no Hotel do Mar, embora continuasse a conferir uma dimensão humana e interactiva ao espaço de arquitectura de forma elegante e sofisticada. Os interiores, à

521. Segundo referido por João Pedro Conceição Silva (Apêndice III).

O filho do arquitecto também refere que seu Pai colaborava pontualmente com uma carpintaria chamada Oldivino, que teria dinamizado através da sua rede de contactos – segundo consta, terá convidado o proprietário (Oldivino) e apoiava o empreendimento através das solicitações do *atelier*. É possível e provável que as peças de vários projectos, tais como o Hotel da Balaia, tenham sido fabricadas por via desta colaboração.

semelhança das áreas sociais, foram integralmente equipados, com o protagonismo da “madeira envernizada, material nobre que qualific[ou] o espaço, empreg[ada] continuamente, na porta de entrada, tecto do vestíbulo, divisória da casa de banho, aba do cortinado [. . .], no revestimento da parede onde encosta[va] a cama, nas mesas de cabeceira, caixilhos, na *coiffeuse* encastrada na estrutura, cadeiras, etc...;”⁵²² sendo visível a tentativa de miscigenar o minimalismo moderno com formas torneadas – estas, particularmente presentes na estrutura dos assentos –; estes acabamentos aparentavam pretender conferir um sentimento mais ‘requintado’, tão procurado por determinadas camadas da clientela hoteleira, de forma a que, sem necessidade de recorrer à ornamentação excessiva, mantiveram intactas a conjugação moderna.



Fig. 83 Decoração e mobiliário dos quartos; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © *Francisco Conceição Silva*, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).

522. Ibid.

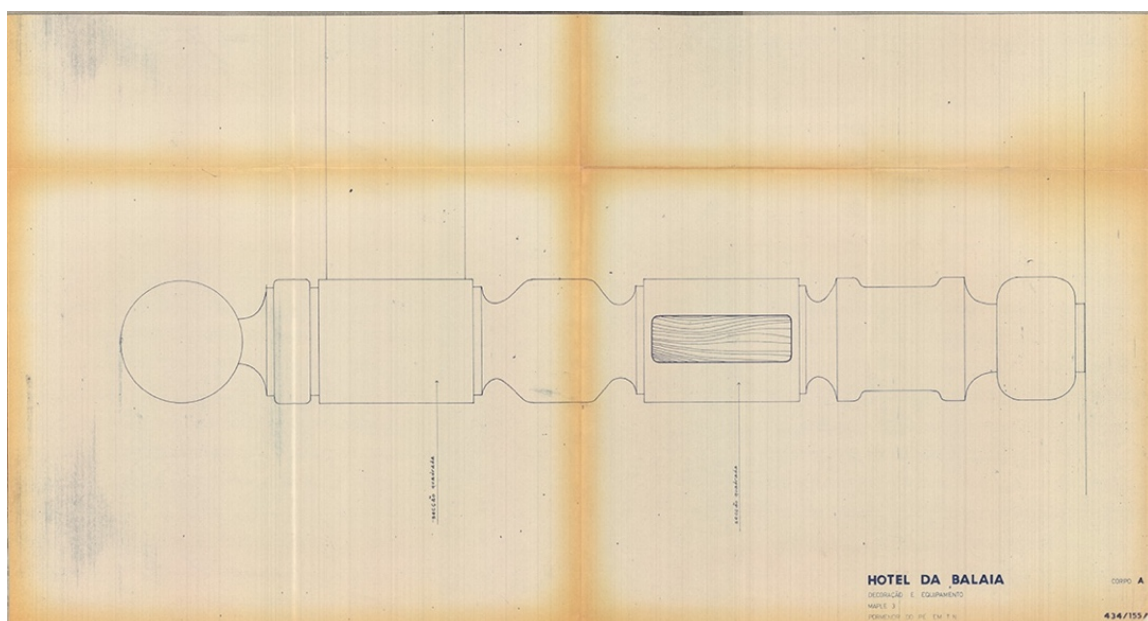


Fig. 84 Decoração e equipamento, pormenor do pé do maple 3; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

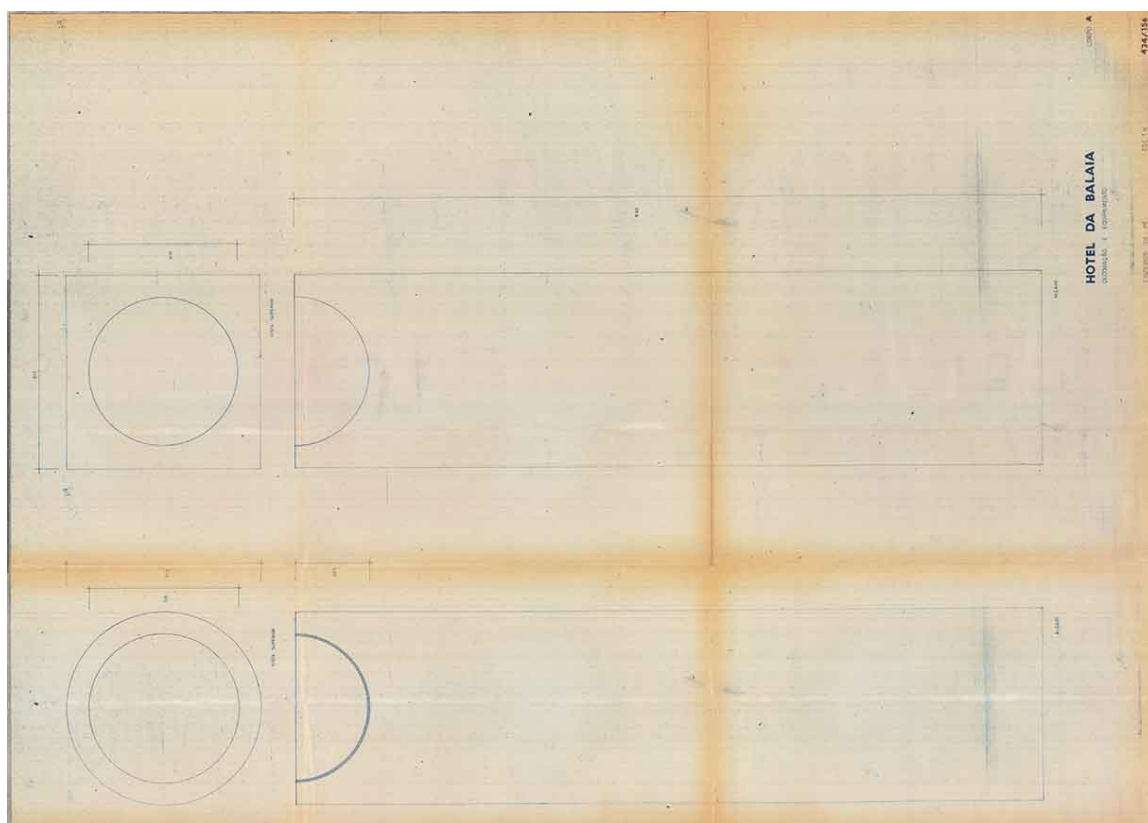


Fig. 85 Decoração e equipamento, pormenor do cinzeiro de pé; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

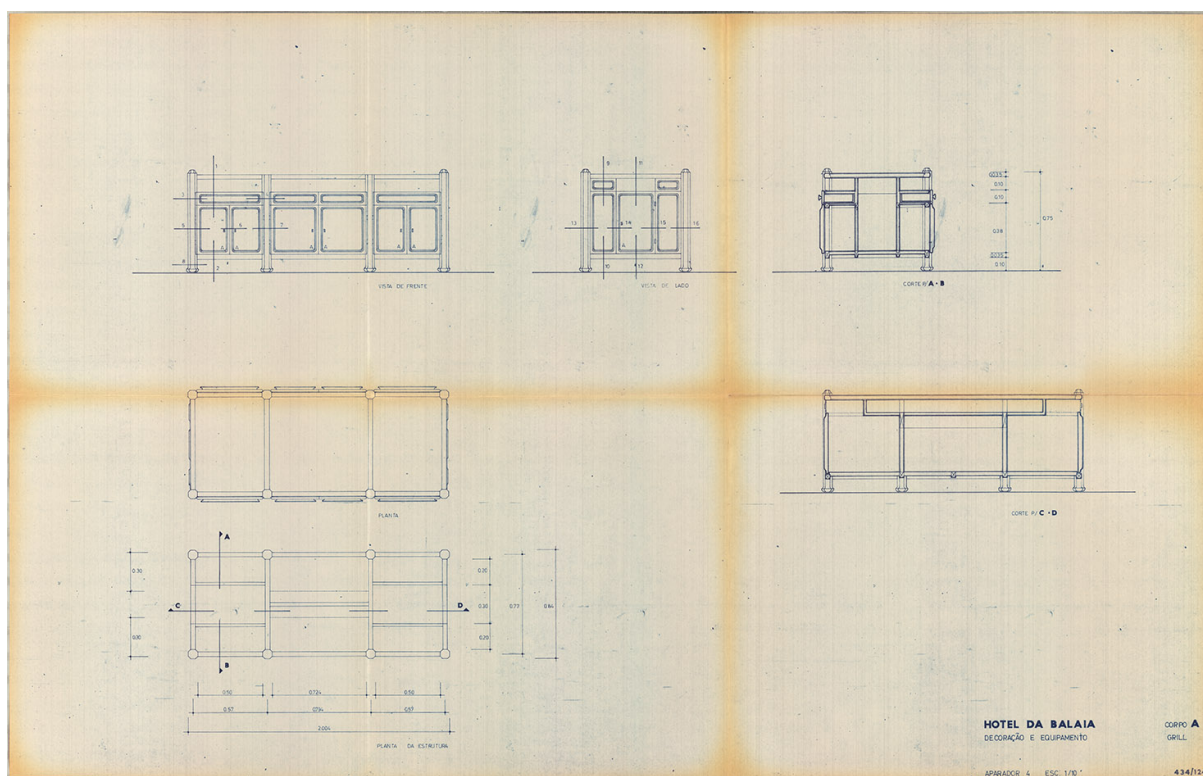


Fig. 86 Decoração e equipamento, pormenor do aparador 4; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

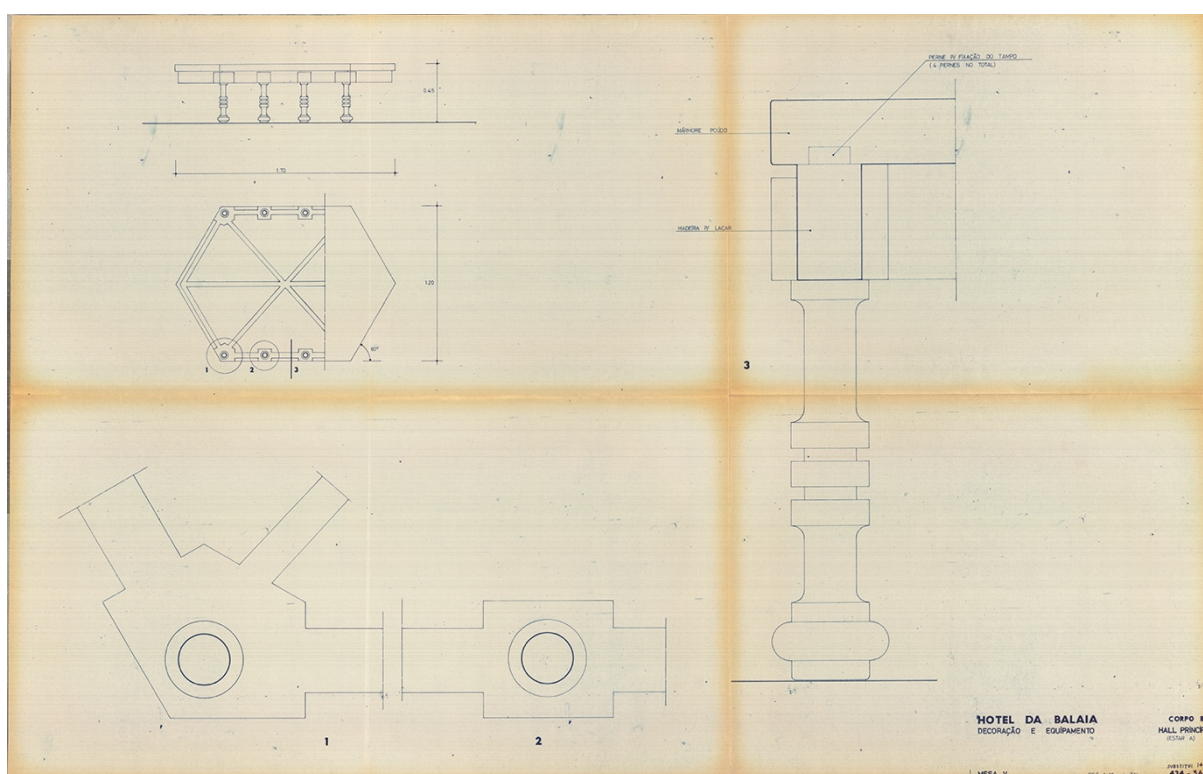


Fig. 87 Decoração e equipamento, pormenor da mesa V; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

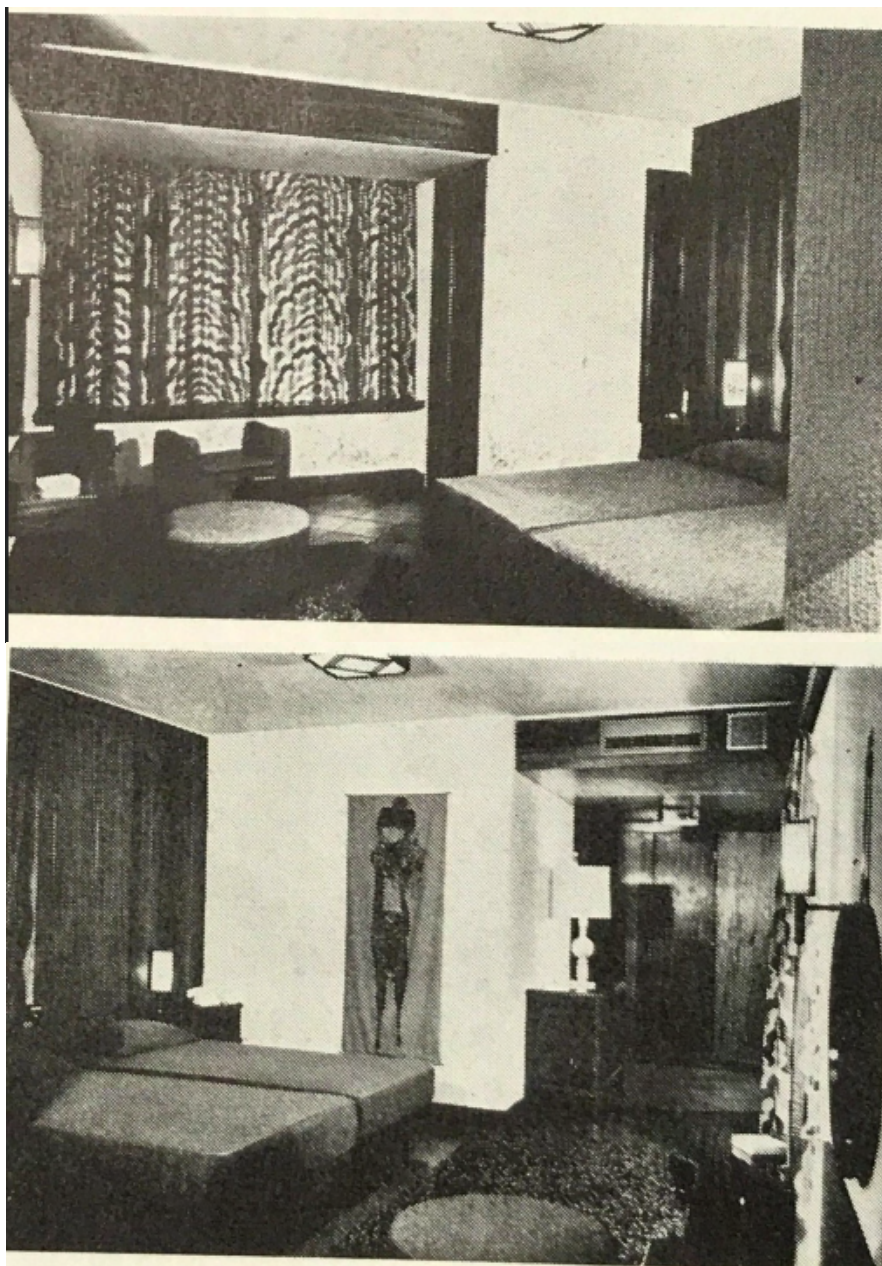


Fig. 88 Decoração e mobiliário dos quartos; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
 © *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

Estas adaptações morfológicas foram pensadas para a Balaia, do mesmo modo que o equipamento desenhado para Hotel do Mar foi pensado exclusivamente para a respectiva obra; apesar de ambos os projectos partilharem o registo mediterrânico, é evidente que houve uma procura por parte do *atelier* em adequar o espírito moderno a estas diferentes regiões e espaços.

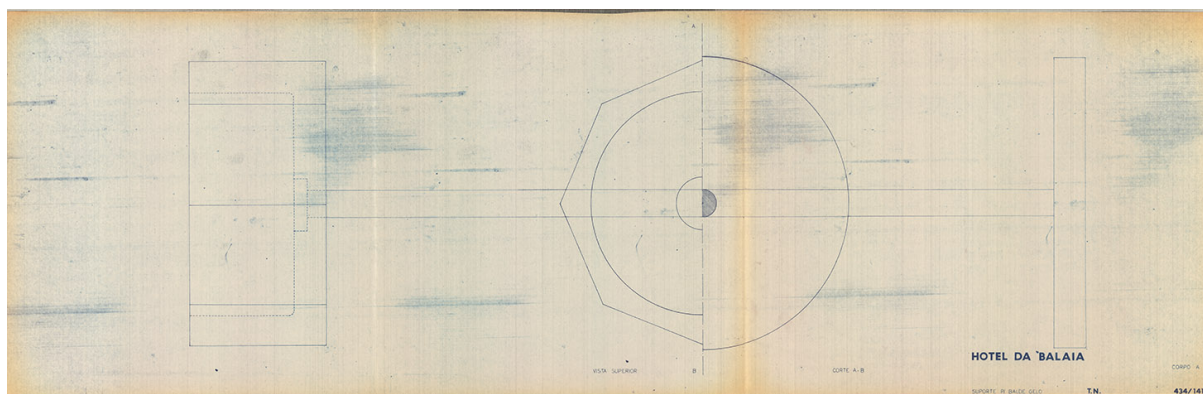


Fig. 89 Decoração e equipamento, pormenor do suporte para balde de gelo; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

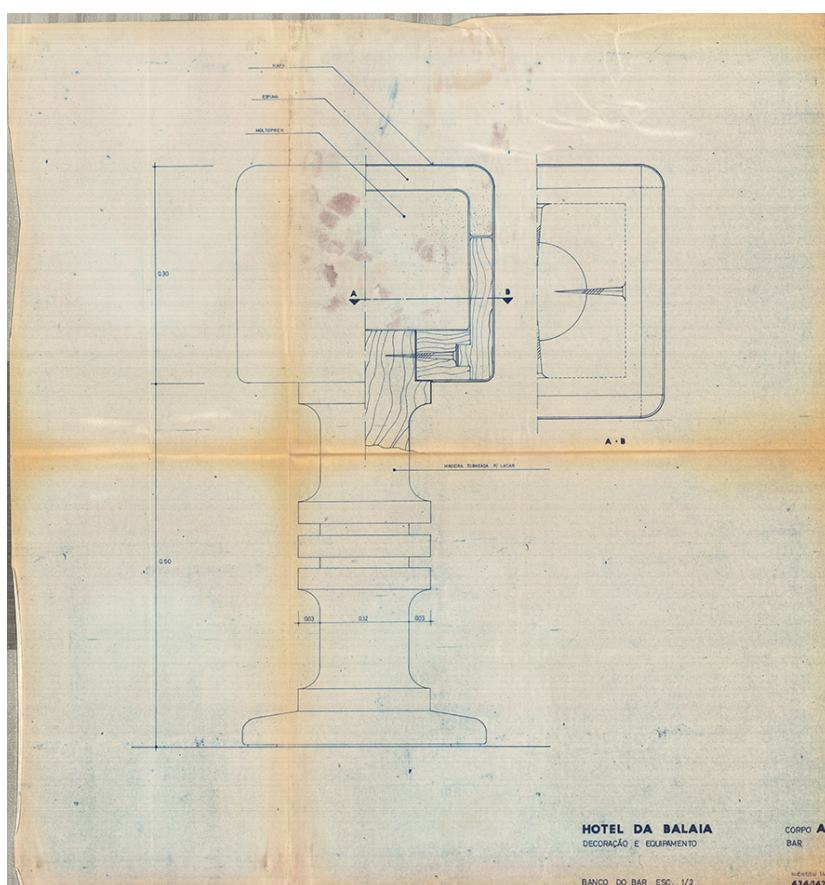


Fig. 90 Decoração e equipamento, pormenor do banco do bar; Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

Ainda relativamente ao mobiliário, um elemento que se mantém e abunda na Balaia, são as tonalidades castanhas escuras conferidas pelas madeiras, que trabalham em contraste com os mármorees brancos, presentes nas bancadas e nos tampos de algumas mesas e ainda conseguem harmonizar com as estofagens em tons pastel presentes nos sofás, cadeiras e cadeirões, que por sua vez transmitiam uma sensação apaziguadora. Este jogo cromático

remete-nos para uma visão da fachada, que por sua vez expõe conjuntos de venezianas em madeiras do mesmo tom, que intercalam os volumes pintados a branco e revelam pontualmente o cinzento-áspero do betão.

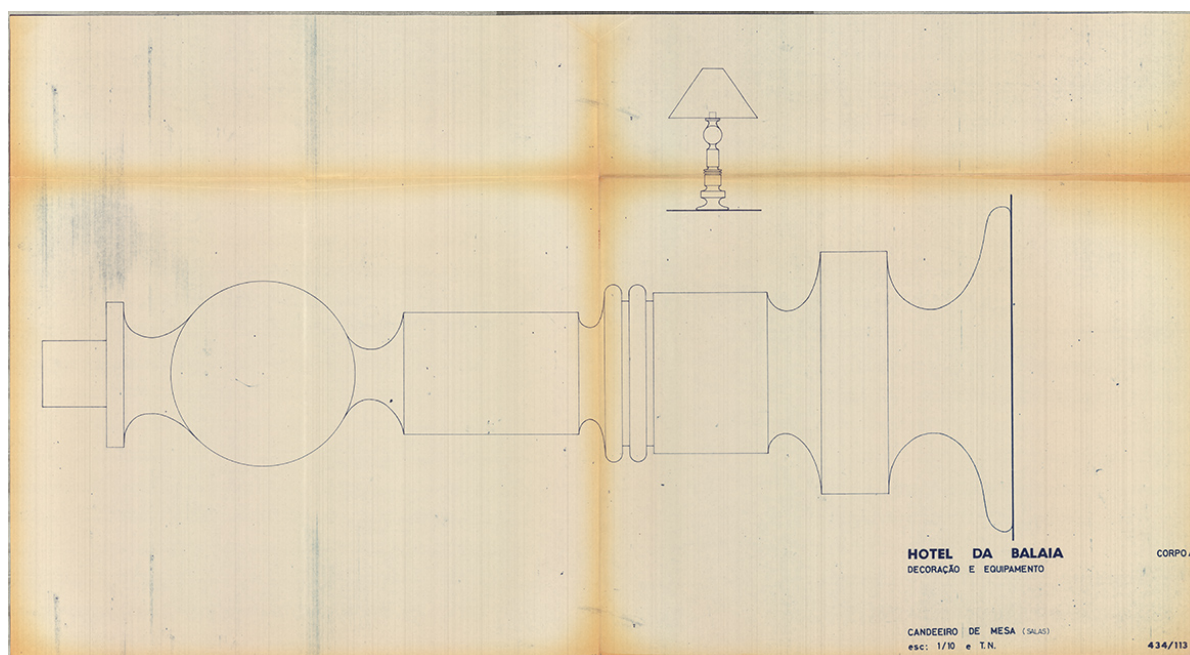


Fig. 91 Decoração e equipamento, pormenor do candeeiro de mesas (salas); Hotel da Balaia, Albufeira, ca. 1964-67. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

O equipamento de iluminação manteve-se similar a outras tipologias de candeeiro outrora empregues pelo *atelier* Conceição Silva, diferindo em alguns modelos, sobretudo com a utilização de novos apliques, tais como os modelos, *API-3*⁵²³ e *API-4*,⁵²⁴ de candeeiros de mesa, tais como os modelos *CANM 1*⁵²⁵ e *CANM 2*,⁵²⁶ os candeeiros de jardim, *CANE-*

523. 1.^a *Exposição de Design Português*, 74.

524. Ibid.

525. Ibid., 67.

526. Ibid., 64.

2,⁵²⁷ *CANE-3*;⁵²⁸ já os candeeiros de tecto e de chão são muito similares aos que foram produzidos no Hotel do Mar, variando principalmente nas cores e ligeiramente na forma.



Fig. 92 (da esquerda para a direita) Candeeiro exterior, modelo *CANE-3*; candeeiro interior, modelo *CANM 1*, Hotel da Balaia, Albufeira, 1969. © Francisco Conceição Silva, *Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).

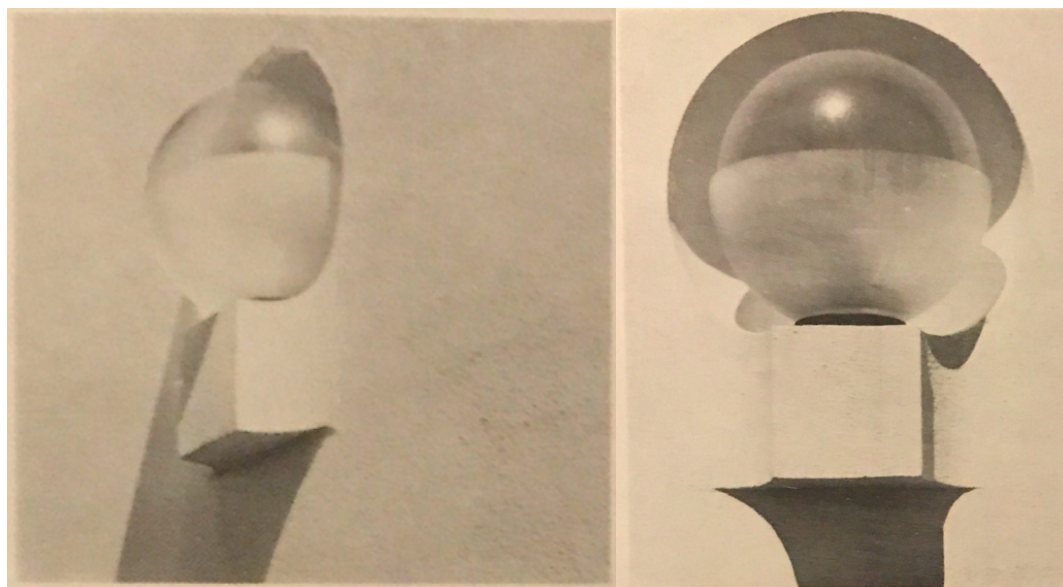


Fig. 93 Candeeiro exterior, modelo *CANE-2*; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© Francisco Conceição Silva, *Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).

527. Ibid., 73.

528. Ibid., 72.

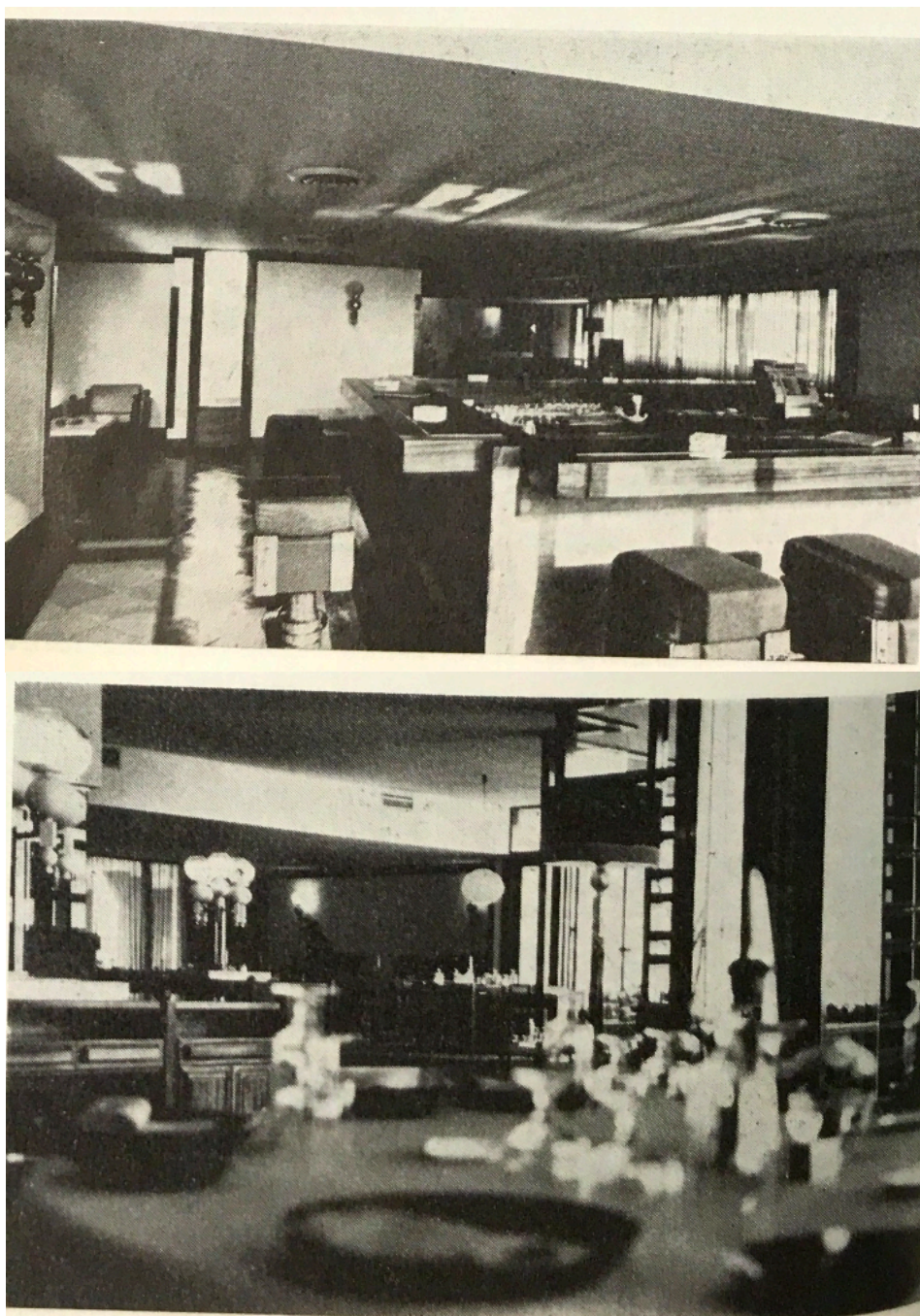


Fig. 94 Zona de refeições/restaurante; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
 © Arquitectura, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

Algumas destas peças, tal como os apliques, estão também presentes na Herdade da Amália (Brejão, 1967-68), projecto assinado pelo atelier e desenvolvido numa data próxima da data de projecto do Hotel da Balaia. Ao visitar a herdade, constata-se que é conceptual e esteticamente muito similar em certos aspectos do projecto hoteleiro, partilhando a ostensiva utilização de madeiras nobres, e ainda algumas peças de mobiliário que se não forem

idênticas, são muito similares, tais como armários vários, roupeiros, toucadores, gavetas. Os projectos partilham ainda um applique de parede idêntico.

Relativamente à organização da planta do hotel, “em contraste com o sentido comunitário e aberto das zonas públicas, os quartos, localizados nos braços que se afastam do centro, recupera[ram] a intimidade [. . .]”⁵²⁹ numa disposição ortogonal similar à adoptada no Hotel do Mar, as áreas privativas, contrariando o que sucede em Sesimbra, aqui foram compostas por células que pouco variavam, sendo fixadas em estruturas e cadências fixas, que se abriam em pequenas varandas de ambiente em madeira, ultrapassando a fachada recuada de cada quarto.

Em justaposição ao complexo do Hotel da Balaia, na imediaz exterior dos jardins, foi delineado um projecto de construção de *bungalows*, com a colaboração de Tomás Taveira. As pequenas casas, também orientados pela estética do conjunto global do hotel, alinhavam-se em desencontro, procurando conjugar uma relação próxima com o “estar exterior, a intimidade e informalidade do espaço interno.”⁵³⁰ Recriando a “arquitectura mediterrânica [. . .], apresentam no exterior paredes praticamente cegas, das quais se destacam plásticas chaminés cilíndricas, ladeadas por delicadas restas verticais cuidadosamente seleccionadas, contribuindo para o ambiente intimista.”⁵³¹ Nos arredores, pelo arranjo paisagístico de Ribeiro Telles, procurou-se a integração de espécies autóctones, “onde predomina[ram] os pinheiros mansos e sobreiros, assim como árvores tradicionalmente dispersas da paisagem mediterrânica, como as alfarrobeiras, as figueiras e as amendoeiras.”⁵³² Diferentes espécies

529. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 153.

530. Ibid., 154.

531. Ibid.

532. Ibid.

de vegetação serviram para proporcionar um enquadramento à composição topográfica do complexo, assim como para contextualizar e facilitar os percursos pedonais por entre as várias zonas exteriores e os equipamentos de recreio, zonas infantis, ténis e piscinas.⁵³³ A vegetação implementada no complexo teria a função de ocultar os equipamentos, conferindo privacidade, e também de proteger do vento enquanto preservaria a vista para o mar.



Fig. 95 Enquadramento paisagístico do hotel; Hotel da Balaia, Albufeira, 1969.
© *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

A inauguração do Hotel da Balaia deu-se em Janeiro de 1968,⁵³⁴ precedendo-se de uma exposição de obras de arte que teve lugar de 7 a 21 de Dezembro de 1967 na SNBA,⁵³⁵ já com Conceição Silva na presidência, representando alguns dos melhores artistas portugueses dos anos 60, com a participação de “Charrua, Mene, Pomar, Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, Luísa Bastos, Maria José R. Pereira, Dintel, Espiga Pinto, Maria Vele, Fernando Conduto, Cutileiro, Graça Cabral [. . .]”⁵³⁶ e possivelmente outros. O objectivo da exposição

533. Cf. *Ibid.*, 154-55.

534. Cf. *Ibid.*, 155.

535. Cf. *Ibid.*

536. *Ibid.*, 155-56.

foi o de partilhar com a sociedade portuguesa o espólio de obras que viriam a ser integradas no hotel contudo, a Direcção Geral do Turismo, procurou a censura, com a alegação de que ali se estariam a promover artistas do partido comunista. Intenção que não perdurou pois, por via da “existência dum capital ocasional que permitiu a execução de tão grande número de encomendas, [que contribuiu] para a organização e vida interna dum objecto architectónico [. . .],”⁵³⁷ a exposição tornou-se passível de ser organizada. Tendo este exemplo em consideração e, como inequivocamente aduz Inês Leite, torna-se patente “a preocupação do architecto em relação aos profissionais de um ramo da arte que ainda mais dificuldades tinham em afirmar-se do que os seus colegas de architectura.”⁵³⁸

A inauguração do hotel contou com um plano de divulgação à imprensa por parte da SHB. A obra viria a ter “consideráveis repercussões com a publicação de artigos elogiosos – nomeadamente no *Jornal do Comércio*, *O Século* e o *Diário de Lisboa* [. . .].”⁵³⁹ Com o rescaldo da obra, Conceição Silva viu reforçado o seu reconhecimento por parte dos seus pares, especialmente devido às publicações “em revistas especializadas – a *Arquitectura*, a alemã *DBZ* – e as cartas recebidas, nomeadamente de Frederico George e do architecto e crítico suíço Alberto Sartoris.”⁵⁴⁰

Entre 1971-1973, com colaboração de Tomás Taveira, o Hotel da Balaia sofreu uma ampliação “com [mais] 49 quartos e novos espaços públicos, numa solução em torre a rematar o corpo a nascente [. . .],”⁵⁴¹ optou-se por garantir a continuidade vertical da solução previamente encontrada, o que reorientou a avaliação visual dos volumes.

537. Ibid., 156.

538. Ibid.

539. Ibid., 155.

540. Ibid.

541. Ibid., 156

Hiperligações – Design de Mobiliário 2: anos 1960

Apêndice I – Levantamento e identificação de mobiliário da autoria de Francisco da Conceição Silva e do *atelier* Conceição Silva

Identificação (fichas-técnicas):

[– Habitação própria no Guincho \(Guincho, 1960\).](#)

[– Hote do Mar \(Sesimbra, 1963\).](#)

[– Apartamentos do Moinho \(Sesimbra, 1965\).](#)

[– Habitação própria no Dafundo \(Algés, 1965\).](#)

[– Hote da Balaia \(Albufeira, 1968\).](#)

[– Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues \(Brejaão, 1967-68\).](#)

**Capítulo V –
Design de Mobiliário 3:
anos 1970**

O grande *atelier* e o sector de equipamento

No âmbito de elaborar uma contextualização histórica que apoie a compreensão do tema em estudo, torna-se relevante estabelecer uma diacronia capaz de englobar o tempo de actividade do *atelier* Conceição Silva, focando sobretudo os anos de actividade do ‘grande’ *atelier*.

De seguida, abordam-se as referências temporais mais importantes no período de actividade do grande *atelier* e descrevem-se os diferentes departamentos que o compõem. Debruçamo-nos em particular sobre o período compreendido entre os anos 1965-67, altura que demarcou o início do ‘grande *atelier*’, em sociedade com Maurício de Vasconcellos, até à saída de Conceição Silva da organização em 1974.

Sendo o tema deste estudo uma problemática associada à área do design, a actuação desta disciplina no contexto do *atelier* é merecedora de uma especial atenção. Sendo o design uma área de vasta actuação, abordaremos duas vertentes que eram vitais ao funcionamento do *atelier* – o design de comunicação/gráfico e o design industrial/equipamento – cada uma com o seu respectivo departamento, sendo o sector de equipamento o que mais iremos aprofundar.

Nos inícios da década de 60, o *atelier* da Rua Nova da Trindade era ainda bastante reduzido ao nível de recursos, tendo sido o projecto do Hotel do Mar a iniciar o tipo de encomenda ‘chave-na-mão’, uma tipologia de projecto que até à data não possuía precedentes. O sucesso da obra anunciou as primeiras condições para a transição do ‘pequeno’ *atelier* para o ‘grande’ *atelier*, sobretudo devido ao acréscimo significativo de encomendas, tanto na área do turismo e hotelaria, sector de actividade em expansão, como para outros tipos de projecto que, apesar de nem sempre serem construídos, acabavam por apoiar financeiramente o *atelier*.⁵⁴²

542. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 140.

Nesse período, muitos arquitectos no activo contentavam-se com encomendas de casas particulares e alguns projectos comerciais; outros, sentiam uma sensação generalizada de falta de trabalho na área. Tal foi corroborado por Maurício de Vasconcelos, um profissional que na altura possuía um estatuto diferenciado e reconhecido, mas que teria confessado casualmente a Conceição Silva a falta de trabalho.⁵⁴³

A obra do Hotel do Mar viria a consolidar a parceria entre Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos, que teve início entre 1965-1967, por convite do primeiro, sobretudo devido à “carteira de encomendas de programas hoteleiros, [tendo sido então] criado o *atelier* ‘Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos’ [. . .], no 1.º direito da Rua D. Pedro V, n.º 60, junto ao Príncipe Real.”⁵⁴⁴

O antigo espaço do *atelier* continuou operacional a fim de terminar alguns projectos em curso, designadamente a expansão do Hotel do Mar (2.ª fase de construção: 1965-1967), entre outros projectos particulares. Foi no período “entre 1963 e 1969, [que foram] criadas a AC – Trabalhos de Arquitectura e Construção, a ARP – Agência de Realizações Publicitárias e a SIURBE – Sociedade de Investimentos Imobiliários,”⁵⁴⁵ empresas que funcionariam em estrita colaboração com o *atelier*, com o objectivo de permitir uma resposta completa aos projectos mais complexos, tais como as encomendas hoteleiras e, tal como se viu mais tarde, aos projectos de urbanismo de grande escala.

Com a ampliação produtiva do *atelier* e a criação de uma infraestrutura empresarial, surgiu naturalmente a necessidade de expandir o espaço físico da organização, problema que foi colmatado com a ocupação adicional do segundo piso do prédio da D. Pedro V. Esta expansão assistiu à saída de Maurício de Vasconcellos, por volta de 1968, passando o *atelier*

543. Cf. Ibid., 224.

544. Ibid., 225.

545. Susana Lobo, “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.ª República à Democracia”, 2012, 1427.

a designar-se unicamente ‘*Atelier* Conceição Silva’ a partir dessa altura. Posteriormente sofreu ainda outra ampliação, que resultou na ocupação do terceiro andar do prédio.⁵⁴⁶

Com esta alteração organizacional, que culminara na alteração do desígnio do *atelier*, o sector de design gráfico concebeu um novo logótipo, o qual se assemelhava a um código de barras.⁵⁴⁷ Mais tarde, no seguimento da adjudicação do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia (abordado adiante neste capítulo), seguiram-se mais alterações, tendo o sector de engenharia e a Publitotal (antiga ARP, que entretanto mudara de nome), passado para outro prédio, no Largo do Príncipe Real/Rua do Século, com uma ocupação de quatro andares e com aproximadamente 1000m²; já a empresa de construção AC foi para Tróia, com a entrada da Torralta no seu capital.⁵⁴⁸

É importante compreender que a infraestrutura que Conceição Silva construiu em torno do seu *atelier* foi um reflexo da sua visão e aspiração arquitectónica. Através da experiência profissional adquirida, tornou-se claro para o arquitecto que a *praxis* arquitectónica era um exercício de síntese, que ia desde a escala do território ao objecto. Para que tal fosse possível, e de modo a assegurar a qualidade global da obra, o papel do arquitecto teria de ultrapassar o foco exclusivo na concepção do edifício;⁵⁴⁹ “na verdade, o arquitecto tem que ter uma actividade muito mais ampla [...]”;⁵⁵⁰ diz-nos Conceição Silva em entrevista à revista *Arquitectura*:

é um caso corrente os arquitectos, fazerem [. . .] excelentes projectos [. . .] e dizerem depois que a sua obra foi deturpada por uma má realização [. . .]. Eu não concebo que a obra do

546. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 225.

547. Cf. Ibid.

548. Cf. Ibid.

549. Cf. Ibid., 226.

550. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971, 46.

arquitecto fique numa determinada fase: ele tem que criar as condições para se garantir e garantir a realização daquilo que se propõe fazer, que é um objecto concreto. [. . .] esta intervenção, o criar dessas condições, é uma intervenção de arquitecto. [. . .] Isso é realmente ‘produzir’ Arquitectura. Ou ter uma intervenção na produção da Arquitectura [. . .].⁵⁵¹

Foi no período de desenvolvimento do projecto da Balaia que se firmou a importância de expandir o *atelier*, já que algumas das encomendas recebidas não tiveram seguimento – tal como foi o caso do Aparthotel da Quarteira (1966) –, obra na qual era priorizado o cumprimento dos prazos de entrega e, provavelmente na altura, não haveria estrutura capaz de dar resposta garantida a vários destes pedidos em paralelo.⁵⁵² Conceição Silva terá observado estas ocorrências como motivação por forma a criar uma infraestrutura de escala superior, mais eficiente e, ulteriormente, capaz de ‘produzir’ Arquitectura à imagem da visão que idealizava:

as empresas começaram a ser referidas para fazer determinados projectos porque dão garantias de os fazer mesmo, de os concretizarem e de os realizarem. [. . .] Neste momento [à data da actual entrevista] das encomendas que tenho, pode-se cifrar em setenta por cento o número das que vieram só por essa via. Grande parte delas por uma via de realização em que, de facto são garantidos prazos, são garantidos custos. A arquitectura como é, o edifício, o ser bonito ou feio... Pode ser importante mas está assim [para estes clientes] numa terceira ou quarta importância.⁵⁵³

Esta forma de encarar a prática arquitectónica foi particularmente exaltada através da realização do projecto da Balaia, já que Conceição Silva comprometeu-se também a assumir a construção da obra; no final, o *atelier* garantiu a ‘chave-na-mão’ (do cliente), não obstante a escala mais ampla: “todas as componentes do projecto, até ao pormenor das chaves dos quartos, do logótipo do hotel, das cartas do menu do restaurantes ou dos guardanapos, para a

551. Ibid.

552. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 226.

553. Mário Cardoso, “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva”, *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril 1971, 45.

criação de um ambiente global e unitário, o cliente abraçando a ideia de cultura defendida pelo arquitecto, a quem é dada carta branca.”⁵⁵⁴

Ainda na segunda metade da década de 60, durante o processo de expansão do *atelier*, Conceição Silva, em conjunto com Maurício de Vasconcellos, formularam vários sectores de actividade, de forma a representar os vários departamentos do *atelier*. Estes sectores, de natureza multidisciplinar, tinham um papel de produção complementar em projecto, chegando a formar uma organização extremamente sofisticada.⁵⁵⁵

Estes sectores abrangiam áreas como o “desenho, arquitectura, planeamento urbano, equipamento/decoração, maquetas, artes plásticas e gráficas, engenharia, ao que se acrescentam áreas de apoio como a fotografia, biblioteca e coordenação [. . .],”⁵⁵⁶ fazendo do *atelier* um vasto espaço multidisciplinar, que no contexto profissional-projectual da altura se provou muito importante para a afirmação e formação de vários designers – que, na altura, se auto-intitulavam ‘projectistas’ por falta de melhor expressão.⁵⁵⁷

Neste sentido, o *atelier* Conceição Silva acabaria adicionalmente por ter um papel fundamental enquanto ‘escola’ que, segundo o arquitecto Paulo Martins Barata, fazia lembrar uma guilda artística vagamente comparável à *Deutsche Werkbund*,⁵⁵⁸ onde a plasticidade, confluência e miscigenação de todas as linguagens e áreas criativas deram aso a inovadoras reflexões e novas dinâmicas de trabalho oficial na presença de vários projectistas que ali iam tacitamente testemunhando a afirmação de uma categoria profissional; até porque o ensino do

554. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 226.

555. Cf. Ibid. *Vide* também a p. 231 da mesma dissertação, na qual consta o organigrama descrito.

556. Ibid.

557. Segundo refere Miguel Afonso Dias na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

558 Cf. Paulo Martins Barata, “Conceição Silva, Poética sem Retórica” in *Prototipo*, n.º4, Outubro de 2000, 41.

design na altura revelava-se deficiente.⁵⁵⁹ O nível de empreendedorismo colaborativo presente no grande *atelier* serviu como exemplo global a todos os colaboradores pois, mais tarde, aquando da sua dissolução, serviram-se dessa experiência interdisciplinar para, por sua vez, abrirem os seus próprios espaços de profissão, possibilitando a vários designers a disseminação de oportunidades profissionais que estimulavam níveis avançados de formação.

Os sectores do *atelier* trabalhavam em uníssono, estabelecendo uma dinâmica interligada desde a fase inicial do projecto, o que permitia considerar diferentes propostas de soluções articuladas por equipas multidisciplinares.⁵⁶⁰ Todo o processo era coordenado pelos dois arquitectos, que se debruçavam principalmente sobre a área da arquitectura, estando Conceição Silva a supervisionar a área da gestão e as relações com os clientes, fazendo deste modelo

o aspecto mais singular desta organização, única em Portugal e possivelmente na Europa. Atinge-se assim um resultado final de um nível de qualidade excepcional, em termos artísticos, de eficácia na resposta ao cliente, produtividade dos meios humanos e ainda da própria construção [. . .].⁵⁶¹

Para John Antony Chamberlain, arquitecto e colaborador no *atelier* Conceição Silva, o grande *atelier* também representava um modelo de organização único, possuidor de vertentes que nenhum outro *atelier* tinha na altura.⁵⁶²

Mais tarde, entre 1968 e 1970, com a saída de Maurício de Vasconcellos no rescaldo de um desentendimento entre os sócios-arquitectos, o molde hierárquico e organizativo do *atelier* viria a sofrer alterações.⁵⁶³ No sector da arquitectura, Conceição Silva “pass[ou] a ter

559. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 242. Também confirmado por Miguel Afonso Dias na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

560. Cf. Ibid., 227.

561. Ibid.

562. Confirmado por João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

563. Cf. Ibid., 228.

dois braços direitos – Jorge Soares de Oliveira e Tomás Taveira [. . .].”⁵⁶⁴ Soares de Oliveira e Tomás Taveira chegaram a colaborar conjuntamente, tal como no caso do Hotel da Balaia, mas dado o contraste nas suas disposições profissionais acabaram por chefiar estruturas diferentes dentro das respectivas funções, o que aliás se provou ser necessário, dado o volume e a escala das solicitações que iam surgindo, particularmente nos programas hoteleiros com vista a desenvolver a oferta turística. Tomás Taveira viria a conquistar

uma posição de destaque no *atelier*, não só como um dos ‘braços direitos’ do arquitecto – excepcionalmente trabalhador e também talentoso, é certo – mas também garantindo uma disciplina férrea, necessária a uma organização que chega a ter perto de 150 pessoas (em todas as áreas e departamentos).⁵⁶⁵

Apesar da formulação de todos os sectores, o departamento de arquitectura nunca deixou de ser o núcleo central do *atelier*, “mesmo com a criação do sector de planeamento urbano, a arquitectura mant[eu]-se como o braço operacional dos projectos de urbanismo [. . .],”⁵⁶⁶ sendo Conceição Silva o constante coordenador dos projectos, “contrariamente ao que foi vaticinado por antigos colaboradores, [o arquitecto] nunca deixa de coordenar os projectos, nem se afasta da concepção, simplesmente praticamente retira-se do estirador.”⁵⁶⁷

Na medida em que o *atelier* foi evoluindo e passou a abranger projectos de planeamento urbano, tal como foi o caso do complexo de Tróia, Conceição Silva focou-se maioritariamente na dimensão urbanística do desenvolvimento, “não [terá sido] por acaso que a sociedade anónima criada em 1974 se [designou] ‘Conceição Silva, Projectos e Planeamento SARL’ [. . .], deixando um maior espaço de liberdade aos seus colaboradores no campo restrito da arquitectura.”⁵⁶⁸

564. Ibid.

565. Ibid.

566. Ibid.

567. Ibid., 228-29.

568. Ibid., 229.

Em 1971, Conceição Silva assistiu à saída dos seus colaboradores directos, Jorge Soares de Oliveira e Tomás Taveira, factor que levou a outra reorganização hierárquica no *atelier*. Na altura, “o arquitecto tinha então em mãos, essencialmente, projectos de grande escala, nomeadamente o complexo de Tróia e outro núcleo de desenvolvimento turístico para o mesmo cliente – a Torralta – na Serra da Estrela, sendo fundamental assegurar uma retaguarda.”⁵⁶⁹ A solução proposta pelo arquitecto revelou-se uma atitude “inovadora e própria de organizações empresariais já com um certo grau de complexidade [. . .]”⁵⁷⁰ e consistiu em nomear uma direcção mais alargada, distribuindo responsabilidades, ao passo que capitalizou cada um dos responsáveis através da distribuição de quotas como forma de incentivar o seu compromisso. E assim, em 1973, surgiu o ‘*Atelier* Conceição Silva, Projectos e Planeamento SARL’, empresa formalmente criada a 1 de Janeiro de 1974, empregando 150 profissionais;⁵⁷¹

[passando] então a sócios, com quotas variáveis até um máximo de 5% atribuídas sem contrapartida financeira, os arquitectos Santos Gomes, Henrique Chicó, José Conceição Dias, José Manuel Torres, Carmo Valente, o designer Eduardo Afonso Dias, o geógrafo José Carlos Pinto, o engenheiro António Leitão da Rocha Cabral, o desenhador José Emídio dos Santos e a secretária Maria do Carmo, mantendo Conceição Silva a maioria, com 51%.⁵⁷²

A organização interna do *atelier* foi dividida em quatro áreas principais – ‘Produção’, ‘Coordenação e Planeamento’, ‘Serviços Administrativos’ e ‘Secretariado Geral’, contudo, com a Revolução de Abril e a consequente saída de Conceição Silva, o *atelier* não teve possibilidade de se desenvolver *a posteriori*. Em entrevista com o filho do arquitecto, João Pedro Conceição Silva menciona que, após o 25 de Abril e a subsequente paralisação de

569. Ibid.

570. Ibid.

571. Cf. Ibid.

572. Ibid., 229-30.

trabalhos no *atelier*, Conceição Silva já concebia ideias para criar empreendimentos relacionados exclusivamente com o *industrial design*.⁵⁷³

O sector de design gráfico, certamente de menor interesse para esta investigação – contudo imensamente relevante no contexto da afirmação do design em Portugal, sobretudo por estar sistemicamente integrado num *atelier* de arquitectura –, foi formalmente introduzido no projecto da Balaia com a finalidade de cuidar de toda a linha visual e identitária, partindo da concepção do logótipo do hotel, até ao desenvolvimento de menus dos restaurantes, convites e outros elementos. Este sector também dava resposta às necessidades gráficas internas tendo, já na fase inicial do *atelier*, desenvolvido um logótipo próprio.

Posteriormente, o departamento autonomizou-se em formato de empresa de publicidade – a já referida ARP – Agência de Realizações Publicitárias –, que inclusive “cheg[ou] [. . .] a produzir um programa para a Rádio Clube Português – o ‘Vector’ produzido por João Martins, com música clássica e contemporânea e a intervenção de personalidades ligadas à cultura com textos sobre várias temáticas.”⁵⁷⁴ A empresa teve a função de elaborar as campanhas publicitárias dos vários projectos do atelier, tendo inclusive contratado durante um período de tempo o poeta

Herberto Helder [1930-2015], provavelmente na altura do projecto da Loja Valentim de Carvalho, no qual participa com uma intervenção de poesia visual. O poeta compunha também *slogans* para os trabalhos gráficos ou de publicidade e tinha ainda a ‘função’ de animar o ambiente de trabalho e inspirar a criatividade, para o que Conceição Silva lhe tinha atribuído uma sala com vista sobre o Tejo.⁵⁷⁵

A ARP, mais tarde, em 1973, viria a reconfigurar-se na Publitotal e passaria a ter sede própria no Largo do Príncipe Real/Rua do Século.

573. Segundo refere João Pedro Conceição Silva, na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

574. Ibid., 241.

575. Ibid.

O sector de equipamento, de análise fundamental para o âmbito desta dissertação, orientava-se pela filosofia de concepção global do projecto, tão característica nos projectos de Conceição Silva. Esta orientação era coordenada pelo sector de arquitectura, o qual, a fim de otimizar recursos e tempo, delineava requisitos e especificidades estruturais em conjunto com o sector de engenharia. Este era um exemplo generalizado da interdependência existente nos sectores associados às áreas projectuais/construtivas, o que permitia posteriormente a outros sectores introduzir outros elementos, tais como equipamentos ou elementos decorativos.

Entre os anos 1970-1971, Conceição Silva entrou em contacto com o trabalho de Eduardo Afonso Dias, tendo-lhe de seguida feito uma proposta para se juntar a um empreendimento seu – o grande *atelier*; foi assim que o designer, em 1971, integrou o sector do equipamento do *atelier* e se juntou ao esforço colaborativo do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, nomeadamente através do Conjunto Tróiamar, composto por um restaurante, churrascaria e cervejaria.⁵⁷⁶

Discípulo de Frederico George e Daciano da Costa, Eduardo Afonso Dias tornou-se no designer responsável pelo sector de equipamento,⁵⁷⁷ liderando uma equipa composta por outros designers, tais como Carmo Valente, Gilberto Lopes, Gastão Cunha e possivelmente também por Edgar Mota, Filipe Cardoso e Manuel Pina.⁵⁷⁸ Nas palavras do designer: “recordo [. . .] o erguer de todo um edifício (equipa) de design de equipamento no Conceição Silva, no qual comecei eu e acabámos dezoito designers. Fui metendo mais e mais gente... até

576. Segundo currículo descritivo do designer, facultado por Miguel Afonso Dias no seguimento da entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

577. Cf. Rui Carreto, “A Fénix do Design”, 118.

578. Os nomes referidos foram-nos indicados por Miguel Afonso Dias, na entrevista concedida a este estudo, como tendo sido potenciais colaboradores no sector do equipamento do grande *atelier* (Apêndice III). Filipe Cardoso também surge referido no catálogo antológico de Eduardo Afonso Dias. *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão* (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 8.

veio um do Brasil, o Gilberto Lopes [. . .],” relembrou Eduardo Afonso Dias em entrevista constante no catálogo da sua exposição antológica.⁵⁷⁹

Para o *atelier*, as grandes encomendas, embora exigissem abordagens mais profundas e extensas, permitiam a prototipagem seriada de produção, enaltecendo uma abordagem completa de *industrial design* – com processos sistematizados de desenho de equipamento adaptado a escalas massificadas; “consegui[u]-se assim uma democratização do mobiliário, alcançando as qualidades artísticas e construtivas de peças artesanais nas produções estandardizadas, em programas como a hotelaria [e] a habitação colectiva [. . .].”⁵⁸⁰

As casas particulares eram projectos ideais para testar soluções ao nível do equipamento, que mais tarde poderiam ser transpostas para as grandes unidades, “refiram-se os sofás e cadeiras da casa do Dafundo utilizados no Hotel da Balaia, ou ainda os candeeiros/globos da casa Ribeiro da Cunha, no Hotel do Mar.”⁵⁸¹

Alguns dos projectos integravam linhas de equipamento concebidas por outros projectistas/designers, tal como foi o caso da loja de discos Valentim de Carvalho (provavelmente em Coimbra, 1971-73) que, em conjunto com mobiliário desenhado de raiz, nomeadamente móveis expositores, estantes e armários, integrou algumas peças da linha *CORTEZ*, desenhada por Daciano da Costa e fabricada pela Metalúrgica da Longra (1962) e outras peças internacionais como a cadeira *JOKER* (provavelmente a cadeira com o mesmo nome da autoria de Olivier Mourgue (1939-) e um cinzeiro *KARTEL* (é provável que o nome

579. Cf. Rui Carreto, “A Fénix do Design”, em *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão* (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 131.

580. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 233–34.

581. *Ibid.*, 234.

esteja incorrecto, referindo-se a uma peça da empresa Kartell).⁵⁸² A coordenação do equipamento neste projecto esteve sob a alçada de Eduardo Afonso Dias.⁵⁸³

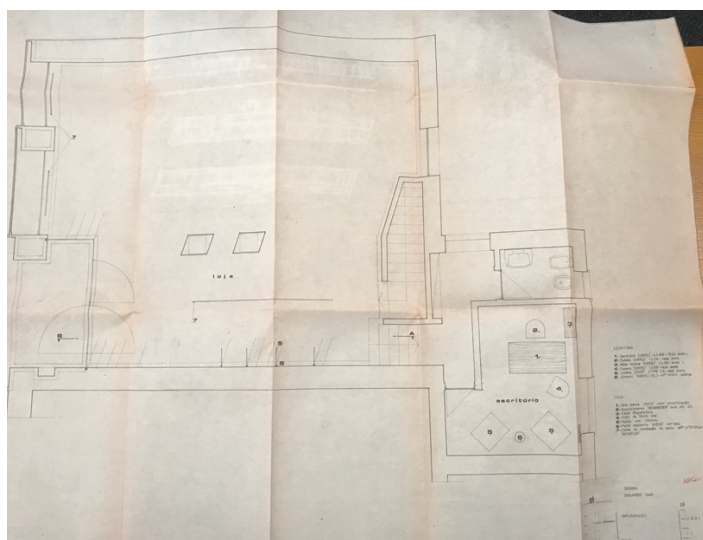


Fig. 96 Planta da implantação do equipamento na loja de discos Valentim de Carvalho (provavelmente Coimbra, ca. 1971-73). © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

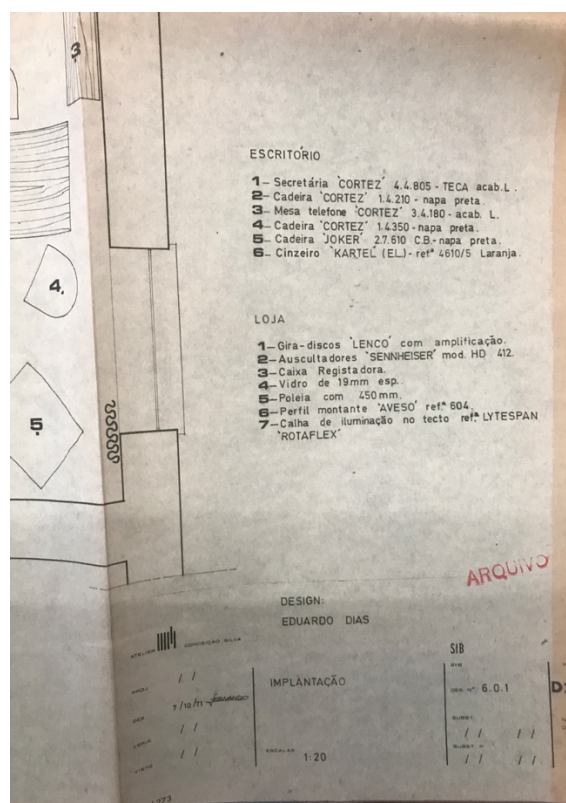


Fig. 97 Listagem do equipamento a integrar no projecto; loja de discos Valentim de Carvalho (provavelmente Coimbra, 1971-73). © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

582. Cf. “Exhibition Metalúrgica da Longra | Airborne” Atelier Daciano da Costa (*site* oficial), acessido a 22 de Abril de 2023, <https://www.dacianodacosta.pt/en/media/d/exhibition-metalurgica-da-longra-i-airborne/210/>. [Em 1967, a Metalúrgica da Longra e a French Airborne realizam uma mostra conjunta na SNBA. Lisboa teria sido a cidade escolhida para promover as linhas *JOKER* e *DJIIN*, desenhadas por Olivier Mourgue, tendo o design da exposição sido realizado pelo próprio Daciano da Costa.]

583. Cf. Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL); tal como se verifica nas fig. 96 e 97.

Todo o planeamento desenvolvido em torno dos projectos de equipamento no grande *atelier* exerceu uma influência fundamental e determinante na afirmação do design em Portugal, acabando por evidenciar a possibilidade de atingir obras unitárias de elevada qualidade através da implementação tipológica do design de equipamento em projectos globais de arquitectura.

Francisco da Conceição Silva e Colaboradores nas Exposições de Design Português

As Exposições de Design Português foram importantes veículos de continuidade no processo de afirmação e credibilização do design perante a sociedade portuguesa. Como já referido, a 1.^a Exposição de Design Português (1971) nasceu de uma proposta avançada pelos designers Cruz de Carvalho e João Constantino ao NAAI, tendo-lhe sucedido, dois anos mais tarde, a 2.^a Exposição do Design Português (1973). Estas exposições representam um importante marco na História do Design em Portugal, pois trouxeram a público um espólio considerável de muitos designers portugueses, resultado dos esforços empreendidos ao longo da segunda metade do século XX, uma vez que

o ‘ensino’, a prática e os ‘fundamentos’ do design moderno em Portugal [foram] lenta e, por vezes, ambigualmente construídos desde o fim da década de 20 e ao longo dos anos 30, 40, 50 e ainda 60, por influência de gerações de artistas que foram entre si concebendo uma cadeia que vai desde que podemos designar pelos nossos pioneiros até à 3.^a Geração ou – usando a designação criada pelo Professor Daciano Costa – aos ‘estrangeirados’.⁵⁸⁴

Entre os vários estímulos que apoiaram a institucionalização do design, foram decisivas as “experiências pedagógicas progressivas da Escola de Artes Decorativas António Arroio, escola que nos anos 40 e 50 viveu uma época histórica, se não ‘heróica’, ao desenvolver a modernização do ensino artístico português [. . .],”⁵⁸⁵ em muito coadjuvada pelos impulsos

584. Maria Helena Souto, “O Design Moderno em Portugal” in *Cadernos de Design*, Centro Português de Design, 2, 1992, 23–24.

585. Ibid., 23.

pedagógicos presentes nas aulas de Frederico George. Ao longo do século, foram também decisivos os *riscos*⁵⁸⁶ a que se submeteram vários projectistas, sempre no âmbito de fazer avançar o desenho de produto. Os *ateliers* tornaram-se em indispensáveis plataformas profissionalizantes que acolheram vários profissionais sob a alçada de vários projectistas experientes – tal foi o caso de Conceição Silva, Frederico George e Daciano da Costa. Esta dinâmica levou à consolidação de uma importante relação mestre–discípulo, idiossincrática aos ofícios de *atelier* da altura, o que possibilitou o desenvolvimento de uma “‘cadeia’ de elos geracionais [. . .], onde se concretizavam experiências que hoje designamos por pioneiras de design gráfico, como também, de arquitectura de interiores, design de exposições e equipamento.”⁵⁸⁷

Foi no decénio de 60 que se começou a tornar visível o ímpeto histórico que o design em Portugal vinha adquirindo, institucionalmente reflectidos na acção dinamizadora do INII. Este organismo, através da sua atividade, procurou atingir uma consciencialização pública da importância do design, para além dos contributos investigativos nos campos metodológicos, técnicos e estéticos.

Importa relembrar a importância dos percursos formativos disponibilizados por via do Curso de Formação Artística da SNBA,⁵⁸⁸ do curso de design do INII, com a direcção do designer Sergio Asti⁵⁸⁹ e os cursos do IADE, instituto resultante das propostas pedagógicas do filósofo António Quadros (1923-1993),

figura de referência da cultura portuguesa, da 2.^a metade do século XX, [que] fundou em 1969 um instituto privado vocacionado para o ensino artístico que, rapidamente, evoluiu de uma

586. Cf. Ibid., 24. “(‘velha’ expressão que [o] Mestre Frederico George sempre advogou) [. . .].”

587. Ibid.

588. Já abordado no capítulo II do presente estudo.

589. Maria Helena Souto, “O Design Moderno em Portugal”, em *Cadernos de Design*, Centro Português de Design, 2, 1992, 23.

escola de decoração para o ensino do Design, passando a sigla IADE, que de início implicava Instituto de Arte e Decoração, a ser identificada como Instituto de Arte e Design.⁵⁹⁰

A 1.^a Exposição de Design Português teve lugar na antiga FIL, entre 20 a 29 de Março de 1971, e contou com um total de 260 produtos provenientes de 67 designers,⁵⁹¹ onde

a maioria provinha de 45 fabricantes, sendo apenas algumas peças apresentadas a título individual. O Núcleo [de Arte e Arquitectura Industrial] estabelecia como desígnio do Design a ‘democratização do útil-agradável, do útil-confortável que deixa de ser um privilégio de escóis’, tornando-o ‘acessível ao grande público’.⁵⁹²

Esta exposição foi particularmente importante porque “pela primeira vez, permitiu reunir e dar a ver o design desenvolvido ao longo da década de 1960, por um número de designers portugueses com alguma expressão [. . .],”⁵⁹³ contando com o apoio da Interforma e os patrocínios do Fundo de Fomento de Exportação, da Associação Industrial Portuguesa e da Metalúrgica da Longra.⁵⁹⁴ Em Novembro desse ano, a exposição teve uma segunda mostra, agora no Palácio da Bolsa, no Porto, albergada sob um edifício de ferro e vidro, com organização e montagem de Maria Helena Matos, Cruz de Carvalho, João Constantino, Eduardo Sérgio e José Santa Bárbara (1936-); destaca-se ainda o design gráfico de Alda Rosa (1936-) e Cristina Reis (1945-), autoras do catálogo da exposição, inspirado por referências de *optical art*.⁵⁹⁵

Na sequência da primeira exposição, deu-se em 1973 a 2.^a Exposição de Design Português e já o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial teria adoptado o novo desígnio de

590. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, Câmara Municipal de Lisboa/MUDE – Museu do Design e da Moda, Colecção Francisco Capelo (Lisboa, 2017), 25.

591. Cf. José de Melo Torres Campos, “Actuação do INII no campo do design industrial” (Colóquio sobre Design Industrial, Lisboa: INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial, 1971), 47.

592. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 23.

593. Maria Helena Souto, “O percurso de um designer e a afirmação da profissão em Portugal”, 165.

594. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 21.

595. Cf. Ibid., 24.

Núcleo de Design Industrial. Foi novamente a antiga FIL o palco onde, entre os dias 10 e 22 de Março, se realizara uma mostra de vários objectos produzidos por designers portugueses.

A segunda exposição foi

concebida e dirigida por António Sena da Silva e pela Cooperativa ‘Praxis’, contando com a participação de vários especialistas em diferentes áreas do Design e da Arquitectura, com destaque para a intervenção do arquitecto paisagista Júlio Moreira (1930), na esperança de que as suas contribuições impedissem interpretações erróneas sobre os profissionais do projeto, especialmente sobre os contributos do design e dos designers.⁵⁹⁶

Talvez pelo maior número de objectos em exposição, ou por ter sido alvo de maior mediatismo, a exposição logrou consciencializar o público de que o design em Portugal começava a “deixar de ser entendido como mero embelezamento do produto, para obter um maior nível de vendas, mas sim como uma disciplina projectual que garant[ia] o conceito de qualidade do produto industrial junto do consumidor.”⁵⁹⁷

Em termos conclusivos, pretende-se deixar registado uma listagem dos arquitectos e designers presentes nos catálogos das Exposições de Design Português que tenham colaborado com Francisco da Conceição Silva. Estes profissionais são: Artur Henriques (ARP), Maurício de Vasconcellos, Gilberto Lopes, Eduardo Afonso Dias, Gastão Cunha, Carmo Valente, Manuel Rodrigues, Espiga Pinto (1940-2014; o logótipo para a Valentim de Carvalho terá muito provavelmente sido elaborado em consonância com os projectos que o *atelier* Conceição Silva desenvolveu para a mesma organização) e José Daniel Santa-Rita.⁵⁹⁸

596. Maria Helena Souto, Bárbara Coutinho (coords.), *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*, 24.

597. Ibid.

598. Cf. *1.ª Exposição de Design Português*, INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial (Lisboa, 1971) e *2.ª Exposição de Design Português*, INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial (Lisboa, 1973).

As peças criadas por estes profissionais, e que estão tipificadas nos catálogos das Exposições de Design Português, contribuíram para o mapeamento realizado neste estudo, onde poderá ser encontrada uma análise mais profunda a esta recolha.⁵⁹⁹

Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia (1970-1974)

O Plano de Ocupação Turística da Península de Tróia⁶⁰⁰ foi um empreendimento realizado por investidores brasileiros que surgiu após a aquisição, em 1962, da ‘Quinta da Herdade’, um vasto terreno que ocupava quase totalmente a Península de Tróia;⁶⁰¹ esta extensão de terreno foi considerada pela sociedade um investimento de enorme potencial, desde que fosse adequadamente rentabilizado.

Com uma extensão de território de 17 km por 1,5 km, situado entre o oceano Atlântico e o estuário do Sado, a península oferecia um panorama atlântico, assim como vista para a baía de Setúbal e a Serra da Arrábida. Os investidores, de nacionalidade brasileira, eram liderados pelo Ministro das Finanças do Brasil, Walter Moreira Salles (1912-2001), tendo o processo sido intermediado pelo pai de Agostinho e José da Silva, cujos filhos ficaram também com uma participação minoritária. Logo viriam a constituir uma empresa para a exploração turística da quinta, a qual se veio a denominar Soltroia – Sociedade Imobiliária de Urbanização e Turismo, onde estabeleceram uma participação minoritária.⁶⁰²

599. Ver capítulo VI do presente estudo: “Identificação, Mapeamento e Análise de Mobiliário”.

600. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 158.

601. Cf. Ibid.

602. Cf. Ibid., 158-59.



Fig. 98 Vista aérea da área referente ao Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia; possível maquete desenvolvida pelo *atelier* Conceição Silva.
© Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

Com a finalidade de elaborar um plano de urbanização, a Soltroia contactou o arquitecto Francisco Keil do Amaral, profissional já com provas dadas e obra relevante produzia, “o qual realç[ou] a envergadura do projecto, no *Diário de Lisboa*, afirmando que ‘nunca se planeou em Portugal uma iniciativa deste tipo, com este vulto de complexidade. Mesmo no estrangeiro são raros os empreendimentos turísticos desta envergadura’.”⁶⁰³

O projecto desenvolvido por Keil do Amaral viu aprovação a 6 de Janeiro de 1964, prevendo uma urbanização com capacidade para albergar 52 mil habitantes em vilas de baixa densidade populacional;⁶⁰⁴ este projecto seria “concebido como um conjunto de aldeias, em assumida oposição às estâncias de veraneio que se desenvolvem até ao início do século XX.”⁶⁰⁵ O arquitecto relevou “uma certa ideia de cidade do ócio, prevendo a sua autonomia de Setúbal, com comércio próprio e auto-suficiente e ainda algumas indústrias de manutenção, vários equipamentos desportivos e de recreio [. . .].”⁶⁰⁶ Contudo, logo após a

603. Maria da Graça Briz, “A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal. 1870-1970: Sociedade, Arquitectura e Urbanismo”, 363. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 159.

604. Cf. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 159.

605. *Ibid.*, 160.

606. *Ibid.*

aprovação do projecto, a Soltroia concebeu novas directivas o que levou Keil do Amaral e a sua equipa a demitirem-se do projecto.

Keil do Amaral idealizou a edificação de uma “verdadeira cidade de lazer, na continuidade das propostas modernas que [vinham a ensaiar] desde o início do século XX, mas informada pelos dados do seu tempo.”⁶⁰⁷ O conceito da cidade do ócio, remonta ao início do século, num discorrer de reflexões ligadas à vida nas grandes cidades por parte de vários arquitectos. O objectivo era despertar nos projectistas daquele tempo uma consciência social da *praxis* architectónica, reforçando a importância deste elemento junto do ímpeto vanguardista do modernismo. Adicionalmente, este

trata-se de um período que coincid[ia] com as mudanças nos costumes do ócio de veraneio, incipientemente turístico, cada vez mais democratizado. O veraneio [era] então também um fenómeno que procura[va] o recobro da força de trabalho de uma crescente classe média trabalhadora, ou melhor proletária.⁶⁰⁸

A confluência entre o idealismo moderno, que concebia cidades capazes de proporcionar ritmos salutareos de ócio num registo quotidiano, e com as alterações vividas ao nível da vilegiatura e veraneio, despertaram diversos tópicos de debate, na busca por uma arquitectura capaz de configurar necessidades de repouso enquadradas na transversalidade social.⁶⁰⁹

Foi o arquitecto João Andresen (1920-1967) quem trouxe continuidade ao projecto de urbanização da península de Tróia, agora integrado no Gabinete Técnico da Soltroia, juntamente com os arquitectos Henrique Mendim, Luís Possolo, Teixeira Guerra e o engenheiro André Gonçalves, com o objectivo de adaptar o projecto para uma população mais numerosa.⁶¹⁰ Seguindo as directrizes deixadas pelo projecto anterior, o Plano de

607. Ibid., 177.

608. Ibid., 164.

609. Cf. Ibid.

610. Cf. Ibid., 161.

Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia foi aprovado a 1 de Março de 1965 pelo Ministério das Obras Públicas, adquirindo um teor mais urbanístico e capacidade para albergar uma maior densidade populacional, ao passo que mentinha o postulado de auto-suficiência proposto por Keil do Amaral.⁶¹¹

O plano acrescentou lugar para 25 950 habitantes, transformando o conceito de ‘aldeias’ turísticas em ‘cidades’ turísticas, integrando inclusive “algumas premissas do urbanismo racional da *Carta de Atenas*, nomeadamente a separação da circulação automóvel da circulação dos peões [. . .], a importância dos percursos pedestres nas áreas residenciais e o sentido de zonamento.”⁶¹²

Até então a Soltroia estava “relutante em avançar com o projecto do complexo de Tróia, devido ao enorme montante de investimento apenas pra criar as infraestruturas básicas e necessárias ao loteamento [. . .].”⁶¹³ Nesse sentido, foi criada a Torralta – Club Internacional de Férias SARL, por Agostinho e José da Silva, com o objectivo de se tornar numa empresa de referência no sector turístico. Esta sociedade, convidada pela Soltroia a associar-se ao projecto, “adquire uma parcela de 100 hectares, no extremo noroeste e passa também a integrar a Soltroia.”⁶¹⁴

Foi o falecimento do arquitecto João Andressen o motivo que permitiu a participação do *atelier* Conceição Silva no projecto, uma vez que, por esta altura, o *atelier* já possuía uma infraestrutura capaz de receber projectos urbanístico desta envergadura. O *atelier* Conceição Silva viria a elaborar uma proposta na região da Ponta do Adoxe, procurando aproveitar a

611. Cf. Ibid.

612. Ibid., 163.

613. Ibid. 169

614. Ibid.

“procura que se fazia já sentir por parte das populações que frequentavam a península ao fim-de-semana, vindas de barco.”⁶¹⁵

O plano de urbanização da Ponta do Adoxe foi “aprovado *in extremis* a 26 de Outubro de 1970, pelo então Ministro das Obras Públicas, Rui Alves da Silva Sanches [. . .],”⁶¹⁶ com a colaboração de Tomás Taveira e Luísa d’Orey, representando apenas uma parte da Ponta do Adoxe “que ocupa[va] 40 hectares a Norte da península (dos 1600 totais) [. . .].”⁶¹⁷ A fim de acelerar o processo de construção, foi criada, em 1971, a Sociedade Turística Ponta do Adoxe, com participação da Soltroia, a Torralta e a Arquitectura e Construções (AC), empresa de Conceição Silva e Domingos Ribeiro da Silva. Mantendo-se fiéis ao projecto de Andressen,

a cidade turística agencia[va]-se de ambos os lados do eixo de circulação central, libertando o interior dos núcleos e a frente do mar. O programa [era] assente num vasto leque de infra-estruturas desportivas, comerciais e culturais dispersas pelo conjunto, criando a vida necessária aos diferentes núcleos, sendo assim ligados e completando a função habitacional. No total, correspond[ia] a uma área de 204 mil m² construídos entre os diversos equipamentos, 31 edifícios em banda e 6 torres.⁶¹⁸

Em 1973, já com o conjunto das piscinas abertas ao público, o *atelier* Conceição Silva traçou planos para reformular vários núcleos do plano Andresen, correspondendo aos terrenos detidos pela Torralta. Este plano chegou a ser aprovado a 24 de Janeiro de 1974 e reformulou a organização do plano da Ponta do Adoxe que,

previa o desenvolvimento estruturado a partir das praças formadas pelas bandas. [Propunha-se agora] uma malha mais apertada de apartamentos em banda conformando ruas paralelas, dispostas em diagonais em relação à linha costeira. O plano [incluía] já um alargado e completo conjunto de equipamentos, nomeadamente campo de golfe, hipódromo, marina,

615. Ibid.

616. Ibid.

617. Ibid., 168.

618. Ibid., 170-71.

núcleos museológicos e de estudos oceanográficos e uma nova zona habitacional em bandas alinhadas concentrada entre a caldeira e a estrada central na zona da marina.⁶¹⁹

Infelizmente, tendo em conta o elevado grau de idealização e a efectiva mobilização dos recursos necessários, o projecto de Tróia acabou por ser condicionado pela crise internacional do petróleo em 1973⁶²⁰ e, logo no ano a seguir, com a erupção do 25 de Abril, “a situação do empreendimento degrad[ou]-se até à sua total paralisação [. . .],”⁶²¹ nunca chegando a concretizar a dimensão cosmopolita pretendida.⁶²² A paralisação da obra deveu-se, entre vários factores, desde os

tumultos dos trabalhadores, entre greves, plenários e a falta de entrada de dinheiro por parte dos investidores (recorde-se que o esquema de financiamento era baseado na venda de títulos aos investidores privados, tendo grande parte dos recursos provindo das remessas de emigrantes) [. . .] Finalmente, a Torralta é definitivamente paralisada pela intervenção do Estado decretada pelo 1.º Ministro em Dezembro de 74 e confirmada em Conselho de Ministros em 1976.⁶²³

O Plano de Ocupação Turística da Península de Tróia estrutur[ou]-se a partir da ideia de construção de um lugar. E de um lugar à escala do território, numa paisagem virgem [. . .]. O território fica[va] sujeito à resposta arquitectónica, ganhando uma nova configuração e identidade com uma imagem de fácil apreensão [. . .].⁶²⁴

Inicialmente, o que se pretendia conceber em Tróia era um exercício capaz de servir a proposta moderna de cidade do lazer, garantindo a continuidade conceptual deste ensaio arquitectónico, que fora proposto nos inícios do século XX. Tendo esta noção em conta, e apesar de se tratar de “um programa eminentemente comercial, para uma empresa privada naturalmente preocupada em rentabilizar o seu investimento [. . .],”⁶²⁵ não se encontra na abordagem de Conceição Silva uma desenfreada preocupação em densificar a urbanização;

619. Ibid., 175.

620. Cf. Ibid., 168. Segundo esclarece Inês Leite em rodapé.

621. Ibid., 176.

622. Cf. Ibid., 168.

623. Ibid., 176.

624. Ibid., 177.

625. Ibid.

pelo contrário, privilegiou-se uma “resposta qualificada a uma crescente classe média que ansiava pela melhoria das suas condições de vida [. . .]. Consist[ia] assim a tentativa de criar uma habitação de férias digna para as camadas populares, novo mercado no campo turístico.”⁶²⁶

O projecto, situado em pleno final de século, adquiriu contornos visionários quando se fundamentou na ideia “da inevitabilidade de um turismo de massas, não só em função de uma procura interna, mas também para competir com as grandes estâncias balneares internacionais.”⁶²⁷ Desta forma opôs-se aos modelos urbanísticos desintegrados, desconexos; a ‘cidade do lazer’ perspectivada pretendia estabelecer uma unidade urbanística afecta ao turismo de massas, articulada através de diferentes núcleos que se constituíam através de uma mesma linguagem e implementação inteligente, sempre com vista à optimização sócio-económica do território.⁶²⁸

Tendo o *atelier* Conceição Silva assinado alguns dos projectos turísticos mais relevantes do país, o arquitecto teve a possibilidade de se familiarizar com as dinâmicas turísticas ao longo do tempo. Compreendeu que este sector, a par das alterações geopolíticas, económicas, tecnológicas e sociais que iam emergindo, era uma área que permitia flexibilizar a escala de oferta, nomeadamente através da integração de diferentes nuances do espectro da classe média, que cada vez mais se alargava, na medida que se ia viabilizando laboral e economicamente.

Compreendendo que seria necessário abranger novas camadas demográficas, mas sem nunca descurar os luxos exigidos pelas classes mais altas, o arquitecto compreendia que o fenómeno turístico já

626. Ibid.

627. Ibid.

628. Cf. Ibid., 177-78

não [era] uma simples viagem nem um repouso passivo. As correntes turísticas [eram] cada vez mais exigentes e variadas. Portanto a oferta de serviços não [podia] perder a capacidade de iniciativa. [. . .] A qualidade do turismo defin[ia]-se pelo tipo de ocupação dos tempos livres que se propõe.

O turismo não é a descoberta de um determinado local mas sim o que se oferece para o turista viver. A atracção do turista deve ser gerada por situações completamente diferentes das que estão a ser utilizadas. Não é só a paisagem e o folclore que devem atrair o turista.

São actuações culturais muito mais profundas e de uma actualidade constante que podem prender o turista ao país, prendendo-o por razões válidas e portanto mais persistentes. O folclore e a paisagem, ... são rapidamente consumíveis, enquanto a permanência duma actividade, em toda a sua extensão torna o turismo um organismo vivo e inesgotável.⁶²⁹

Para o Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, foi realizado, em fase de anteprojecto, um “alargado conjunto de estudos, apoiados na estrutura multi e interdisciplinar do gabinete, agora integrado num grande grupo que se estende á construção e publicidade.”⁶³⁰ Estes estudos de mercado incidiram inclusive em amostras da população que habitualmente frequentavam as praias da península ao fim-de-semana; para esta camada do público-alvo viriam a ser propostas “instalações maioritariamente para-hoteleiras – apartamentos de vários tipos que permitem um tipo de fruição mais flexível.”⁶³¹ Os planos foram traçados de forma a serem futuramente adaptados, em função da possibilidade de surgirem alterações na procura e com a finalidade de avaliar a experiência do conjunto construído; estes planos foram alterados em 1973 com a proposta de um segundo plano.⁶³²

629. Maria da Graça Briz, “A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal. 1870-1970: Sociedade, Arquitectura e Urbanismo”, 383. Apud Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 178.

630. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 178.

631. Ibid., 179.

632. Cf. Ibid., 179.



Fig. 99 Fase de construção do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia; Tróia, 1973. © *Binário*, n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250.

O projecto excedeu os requisitos normalmente apontados a obras que se definem conceptualmente integradas num registo arte total, ultrapassando inclusive a fasquia que o próprio arquitecto estabelecera em Sesimbra e na Balaia. Em colaboração com a Torralta, o *atelier* Conceição Silva projectou, em impressionante escala, “todos os aspectos, do planeamento à construção, [como também o] desenho dos autocarros [e até] mesmo [as] campanhas de publicidade [. . .], neste caso num projecto de grande escala.”⁶³³ O projecto

assenta[va] no pensamento renovador de crítica aos modelos rígidos do planeamento racionalista, recusando princípios como o zonamento ou unidade de vizinhança, que resultavam em ambientes artificiais ausentes de alma (conforme se diz na memória descritiva de 1970).⁶³⁴

Integrou influências do casal Smithson e do Team X,

633. Ibid., 178-79.

634. Ibid., 179.

nas pesquisas informadas por dados de vida real, na procura de um senso comum, numa proposta de ocupação do espaço em função dos esquemas de comunicação [. . .], ensaiando-se um sistema construtivo de pré-fabricação, tendo em vista a racionalidade dos meios [. . .];⁶³⁵

o que viria a ser possível através de uma fábrica criada especificamente para este efeito, designada Prelinha, e que colmatava a problemática da ineficiência construtiva de determinados elementos, fomentando assim um processo eficientemente industrializado.⁶³⁶

Inês Leite aponta semelhanças ao projecto Golden Lane, desenhado pelo casal Smithson, que concebeu um “sistema de comunicação estabelecido por ruas superiores/’plataformas’ (no caso dos ingleses são 3 níveis, em função de uma maior altura do conjunto), que se pretende formem numa entidade social com identidade própria [. . .];”⁶³⁷ provavelmente também no seguimento da proposta “de Le Corbusier para a *cit -jardin verticale*, formulada no seu livro *La Maison des Hommes* (1942) [. . .];”⁶³⁸ ideias também expressas no projecto Runcorn New Town “de James Stirling, inaugurado em 1967, que pensamos ter sido visitado por Conceição Silva.”⁶³⁹

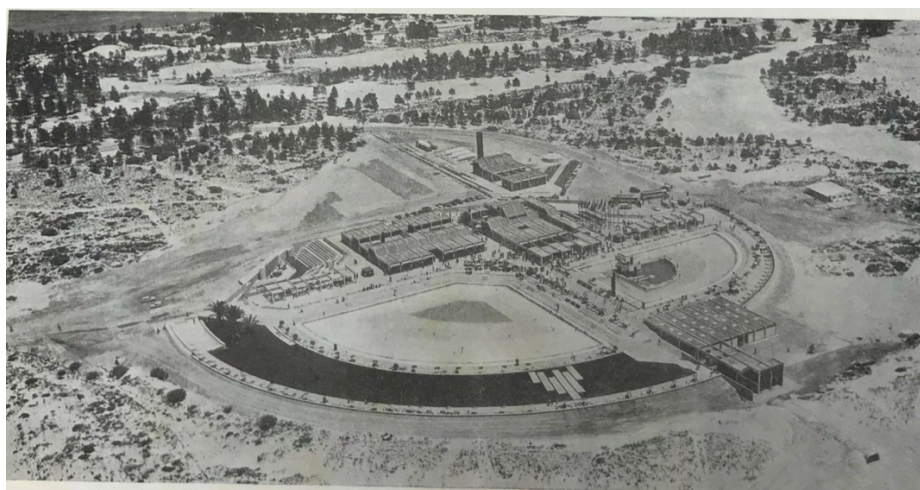


Fig. 100 Vista aérea do Conjunto da Galé; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1973.   Binário, n.  177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250.

635. Ibid.

636. Cf. Ibid., 178.

637. Ibid., 172.

638. Ibid.

639. Ibid.

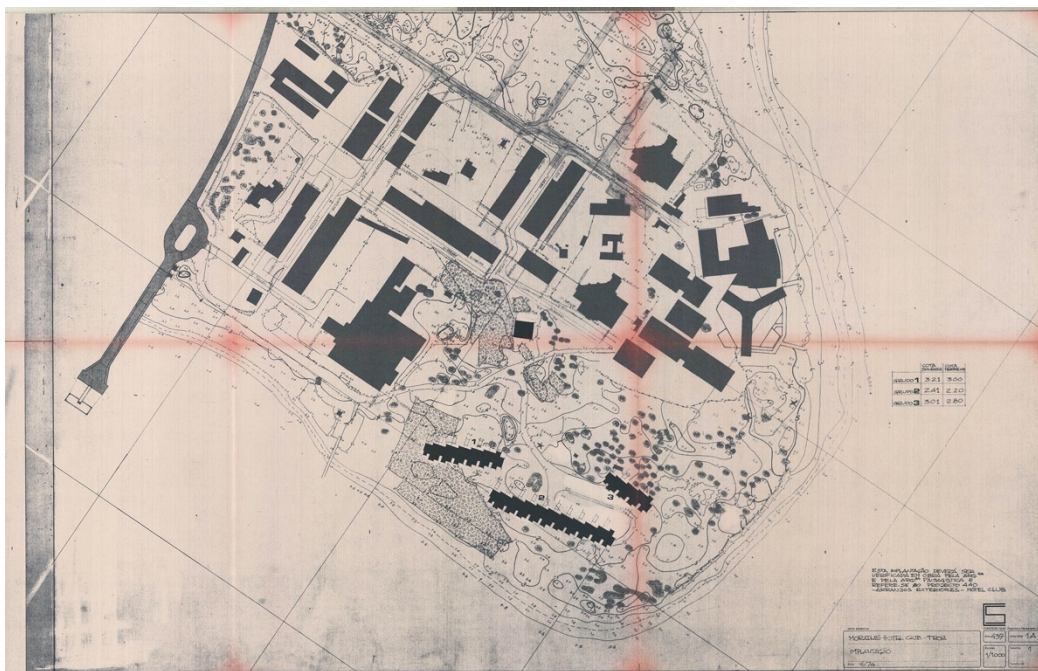


Fig. 101 Moradias Hotel Club Tróia, planta de implantação; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1974. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

O Projecto de Urbanização da Península de Tróia retomou “conceitos como o centro cívico, coração de centro urbano, interpenetração de funções e concentração em prol de uma intensa vida comunitária.”⁶⁴⁰ O planeamento estava disseminado em diferentes núcleos, cada um integrando diferentes tipologias de equipamentos turísticos, desde desporto, comércio e de ordem cultural, que orientavam os percursos e outorgavam um sentido harmónico de integração arquitectónica ao conjunto; “[foi] também recuperada a ideia de quarteirão, com a organização em praças ajardinadas, semi-fechadas pelas bandas de apartamentos [e] rematadas por torres, frente ao mar.”⁶⁴¹

640. Ibid., 179.

641. Ibid.

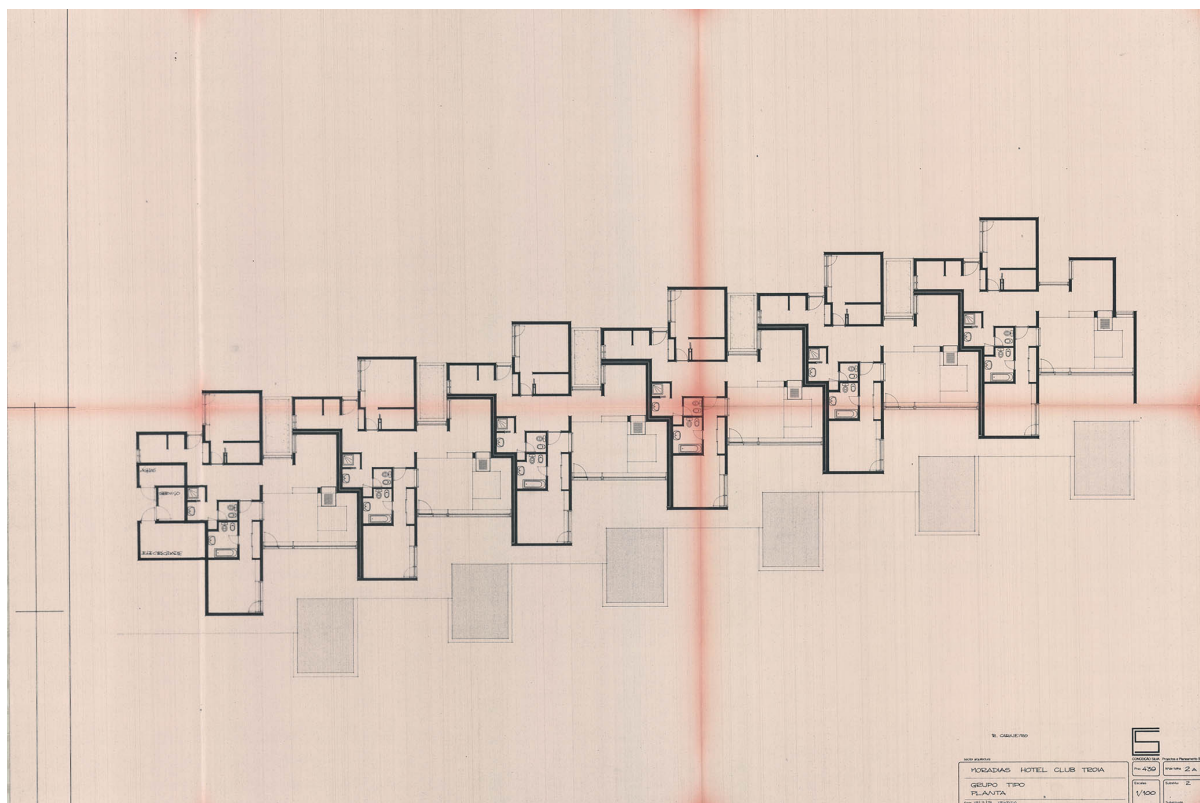


Fig. 102 Moradias Hotel Club Tróia, planta das moradias; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1974. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

O projecto visou concentrar a actividade social nas elevações entre plataformas, que possuíam uma altura de triplo pé-direito,⁶⁴² procurando igualmente articular o posicionamento das habitações em níveis superiores, desfasando a entrada dos apartamentos, ao recuá-las da linha de fachada, pretendendo, através destas medidas, a preservação da intimidade do espaço familiar.⁶⁴³ Os edifícios estavam configurados em tipologias que iam do T0 ao T2, dispondo-se em complexos de 4 a 7 andares⁶⁴⁴ – a variação espacial

ganha[va] vida e flexibilidade com a constante variação das alturas e com o movimento de fachadas, entre cheios e vazios, solução ensaiada em vários projectos do *atelier*, como o bloco de apartamentos da Balaia, o edifício do Porto de Abrigo em Sesimbra, ou as Torres de Alfragide, projectadas uns anos antes de Tróia.⁶⁴⁵

642. Cf. Ibid., 172.

643. Cf. Ibid.

644. Cf. Ibid., 173.

645. Ibid.

A solução neo-brutalista e a articulação de volumes aplicados na Balaia viu-se repetida nos conjuntos urbanos,⁶⁴⁶ mais aparentes nos aparthotéis, tal “como o átrio central vertical – neste caso com triplo pé-direito – e uma base quase triangular [. . .].”⁶⁴⁷ Dos cinco aparthotéis inicialmente contemplados, apenas se construíram três, sendo um deles a torre que compreendia a única unidade de luxo desta fase de construção.⁶⁴⁸

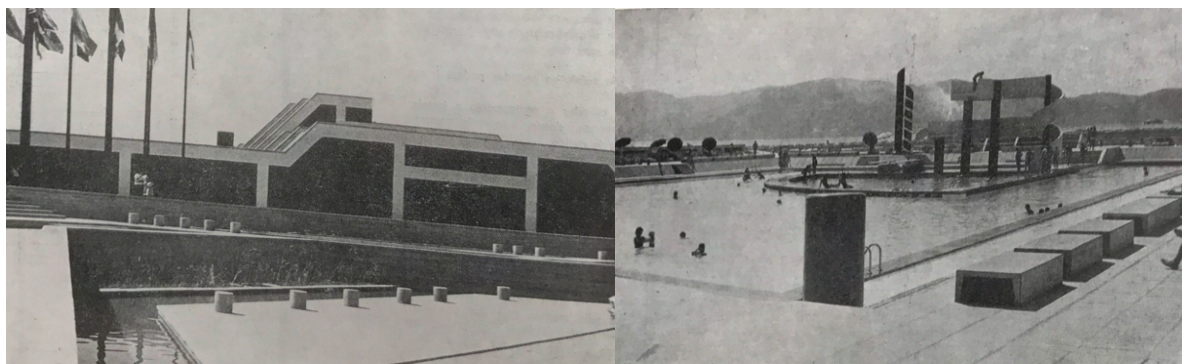


Fig. 103 (da esquerda para a direita) zona exterior do restaurante; vista sobre as piscinas; Conjunto da Galé, Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1973.
© *Binário*, n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250.



Fig. 104 Restaurante Troiamar, planta do 1.º piso; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1970. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

646. Cf. *Ibid.*, 173.

647. *Ibid.*

648. *Ibid.*

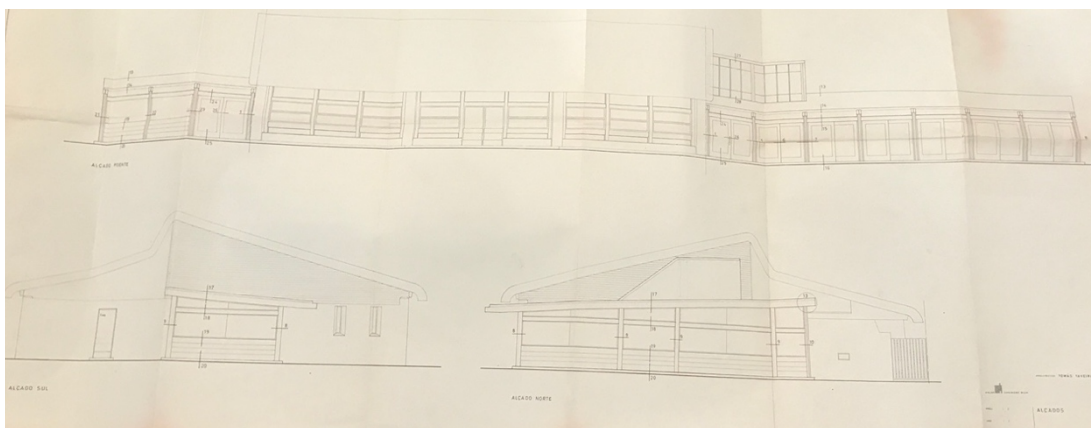


Fig. 105 Restaurante Troiamar, alçados; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, ca. 1970. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

Na porção a nordeste foi estabelecido o conjunto Tróiamar, que contava com um restaurante, cervejaria, churrascaria e centro comercial, enquanto que do lado oposto a Sul, foram situadas piscinas e restaurantes, tais como: “o conjunto Bico das Lulas com piscina olímpica e salas de refeições com 700 lugares e, um pouco mais à frente, a Galé, com duas piscinas em meia lua e espaços de restauração para 1000 pessoas.”⁶⁴⁹ Os diferentes conjuntos de edificações estruturavam diferentes morfologias urbanas e criavam variações significativas de escalas numa procura por delinear a função e hierarquia espacial;⁶⁵⁰ no caso do conjunto da Galé, este incluía ainda os estabelecimentos de *self-service*, gelataria, marisqueira, pizzaria, três piscinas, lojas de artigos de praia e um anfiteatro ao ar livre, espaços regradados pela continuidade luminosa estabelecida com o exterior, integrando jardins interiores que convivem com a luz que trespassava os amplos vidrados verticais.⁶⁵¹

649. Ibid., 173-74

650. Ibid., 174.

651. Cf. Ibid.



Fig. 106 Restaurante Troiamar, arranjos do jardim; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, ca. 1971. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

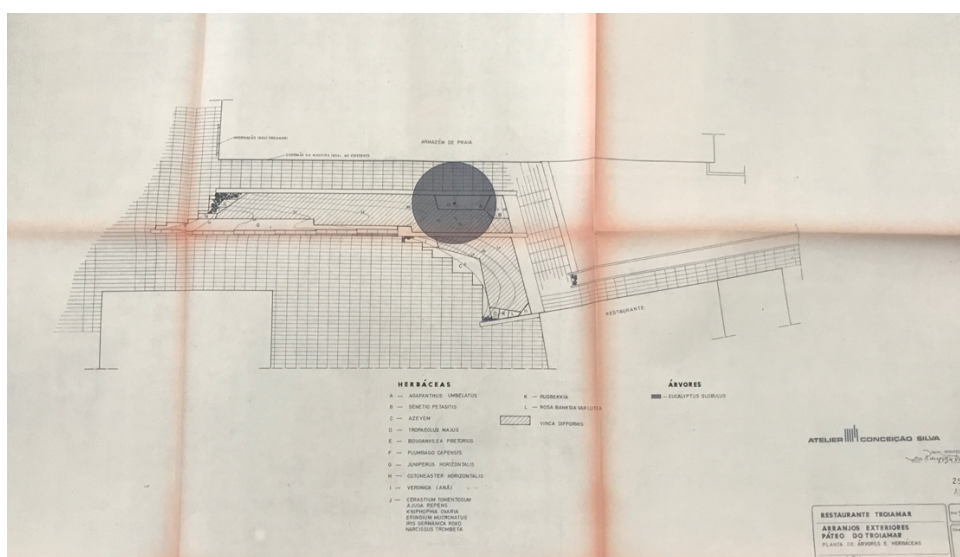


Fig. 107 Restaurante Troiamar, pátio, planta de árvores e herbáceas; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, 1974. © Espólio Francisco da Conceição Silva (FA-UL).

O sector de equipamento teve um papel preponderante durante o projecto do complexo de Tróia, tendo sido quatro anos atarefados de continua produção de equipamento, uma experiência que muito agradou ao designer Eduardo Afonso Dias, na altura o responsável pelo sector do equipamento do *atelier* Conceição Silva.⁶⁵²

652. Segundo referiu Miguel Afonso Dias na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

O sector aparentava reger-se num formato hierarquicamente flexível,⁶⁵³ havendo outros designers que, por vezes, assumiam responsabilidades sobre determinadas partes do projecto, tal como foi o caso do conjunto da Galé, que contou com a supervisão de Carmo Valente e Gilberto Lopes, e com a parceria dos arquitectos Henrique Chicó (1943-) e Ponce Dentinho (1924-2014) e do arquitecto paisagista Carlos Sottomayor.⁶⁵⁴

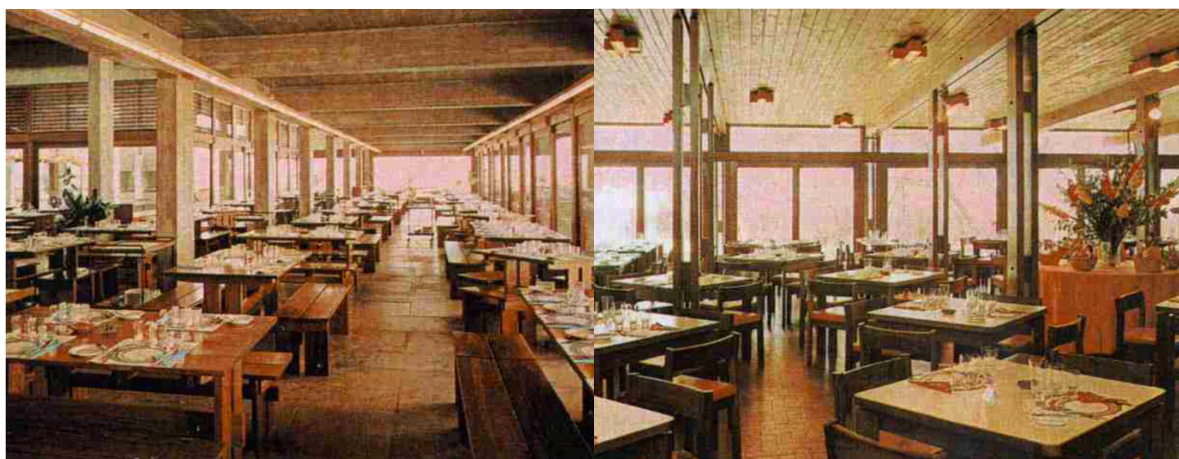


Fig. 108 (da esquerda para a direita) restaurantes Bico das Lulas; restaurante Troiamar; Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia, Tróia, ca. 1973-74. © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.

A totalidade dos equipamentos observáveis nos registos fotográficos do projecto do complexo de Tróia foram desenvolvidos pelo sector de equipamento, uma equipa composta por dezoito designers.⁶⁵⁵ Os conjuntos em que o sector de equipamento participa foram o Conjunto Tróiamar, composto por um restaurante, cervejaria e churrascaria, o Conjunto Bico das Lulas, composto por restaurante e apartamentos, as Bandas de Apartamentos, compostos por 370 unidades em 14 edifícios e o Hotel de Congressos de Tróia que ficou por acabar.⁶⁵⁶

653. Ibid.

654. Inês Leite, “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”, 173.

655. Cf. Rui Carreto, “A Fénix do Design”, em *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão* (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 131.

656. Segundo currículo descritivo do designer, facultado por Miguel Afonso Dias no seguimento da entrevista concedida (Apêndice III).



Fig. 109 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento.
 © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.



Fig. 110 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento.
 © Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.

O equipamento projectado para o Plano de Desenvolvimento Urbanístico de Tróia distinguiu-se marcadamente das linhas de mobiliário que o *atelier* Conceição Silva até então teria desenvolvido; mesmo quando comparado a projectos da segunda metade da década de 60, como foi o caso do Hotel da Balaia. Através de uma infraestrutura organizativa mais robusta, por parte do *atelier*, e podendo usufruir de um panorama industrial mais robusto, o grande *atelier* integrou no complexo de Tróia um vasto uso de materiais, tais como cerâmicas, vidros, plásticos, madeiras e têxteis, concebendo uma base modernista pontuada por referências *pop art* e sugestões futuristas de design *space age* – visíveis na morfologia dos candeeiros –; ou ainda evidenciando a maior utilização de plásticos e a incorporação os perfis arredondados no mobiliário, uma representação que visualmente nos transporta de imediato para os anos 70 em Portugal (que foi assimilando estas tendências mais tardiamente, especialmente quando comparado com países mais industrializados e liberais).



Fig. 111 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento.
© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.



Fig. 112 Bandas de Apartamentos, projecto de interiores e equipamento.
© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.



Fig. 113 Bandas de Apartamentos, projecto de interiores e equipamento.
© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.



Fig. 114 Aparthóteis, Torres 1, 2 e 3, projecto de interiores e equipamento.
© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias.

A produção independente de artigos desenhados por outros designers foi também um ponto de abordagem importante e interessante de referir. No complexo de Tróia foram integradas com algumas peças de produção independente de Eduardo Afonso Dias, tal como adaptações da linha de mobiliário *OMNIA*, sobretudo nas cadeiras, onde a base do modelo foi desenhada por Eduardo Afonso Dias, contudo, nas aplicações presentes em Tróia, observam-se ligeiras alterações ao modelo original; outro exemplo são os vários modelos dos candeeiros *TUBUS*, uma peça que possibilita uma vasta gama de utilizações e que foi aplicada nas bandas de apartamentos do complexo de Tróia.⁶⁵⁷ Tal possibilidade sugere que o mesmo possa ter ocorrido com peças de outros designers – o que é uma possibilidade –, contudo, a ser verdade, essas peças tiveram, muito provavelmente, uma presença mínima nos conjuntos.

657. Segundo referiu Miguel Afonso Dias na entrevista concedida a este estudo (Apêndice III).

Hiperligações – Design de Mobiliário 3: anos 1970

Apêndice I – Levantamento e identificação de mobiliário da autoria de Francisco da Conceição Silva e do *atelier* Conceição Silva

Identificação (fichas-técnicas):

– Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia (Tróia, 1970-74).

– Edifício Castil (Lisboa, 1971).

– Centro Comercial das Torres de Alfragide (Alfragide, 1971).

– Casa de Férias Torralta (Serra da Estrela, 1972).

– Apartamentos Aquário (Algés, 1974).

Capítulo VI

– Identificação, Mapeamento e Análise de Mobiliário

Recolha da Amostra

No ano de realização deste estudo foi impossível ter acesso ao espólio completo legado pelo *atelier* Conceição Silva.⁶⁵⁸ Embora seja possível visitar as obras do arquitecto que mantiveram intactas algumas das peças do mobiliário original, no geral e por motivos vários, não foi possível a estes espaços preservar a versão original do projecto. Em muitos casos, seja pela natural deterioração dos objectos, fenómeno trazido pela utilização e pelo tempo, ou simplesmente pela crescente desidentificação que poderá ter surgido por parte dos proprietários,⁶⁵⁹ as peças originalmente projectadas pelo *atelier* Conceição Silva foram substituídas por outras que rompem com a versão original do espaço proposto pelo arquitecto.

No entanto, alguns dos exemplares de mobiliário que ainda hoje se mantêm satisfatoriamente intactos poderão ser encontrados nalguns dos projectos mais representativos do *atelier*, tais como o Hotel do Mar, que é provavelmente a obra que mais terá resistido aos esforços do tempo, permanecendo próxima do conceito original – um verdadeiro registo histórico vivo, representativo da tipologia de projecto ‘chave-na-mão’, pela qual o *atelier* e o arquitecto adquiriram significativa notoriedade.

Outro exemplo vivo – e talvez o mais paradigmático – da tipologia ‘chave-na mão’, é o Hotel da Balaia, muito embora o hotel não tenha conseguido preservar as peças integradas aquando da concepção da obra e actualmente, já quase não existem peças do mobiliário original devido às sucessivas renovações a que esteve sujeito.

Por último, destaca-se a Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, cuja sala de estar ainda preserva muitas das peças originalmente concebidas pelo arquitecto.

658. O espólio remanescente do arquitecto Francisco da Conceição Silva foi doado à FA-UL pelos filhos (2022). Em entrevista com um dos filhos, João Pedro Conceição Silva reforçou a noção de ser muito difícil reunir, na actualidade, uma quantidade significativa de mobiliário produzido pelo *atelier* do pai (Apêndice III).

659. Tal aconteceu no Hotel da Balaia, onde se deu uma actualização das peças; segundo referiu João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida (Apêndice III).

As restantes peças de mobiliário – produzidas para habitações, espaços comerciais, unidades hoteleiras ou projectos de urbanização –, encontram-se muito dispersas por esta altura.⁶⁶⁰ Restam-nos, à data de elaboração deste estudo, alguns exemplares físicos, alusivos a uma pequena porção da actividade global do *atelier* e, portanto, para os presentes objectivos, considerou-se insuficiente uma análise estritamente focada nestes exemplares, já que se pretende elaborar um mapeamento e reflexão aprofundados das criações e contribuições do *atelier* Conceição Silva para a afirmação do Design em Portugal.

De modo a contornar esta problemática, para além de procurar obter registos fotográficos por via de observação directa/trabalho de campo,⁶⁶¹ optou-se por fazer uma recolha bibliográfica das fontes primárias relevantes capazes de ilustrar os projectos do *atelier* Conceição Silva no período compreendido por este estudo (1951-74).⁶⁶² Felizmente, vários projectos do arquitecto foram continuamente divulgados nas revistas da especialidade da época, tal como a revista *Arquitectura* – que na altura pertencia às ICAT – e as revistas *Binário* e *Atrium*. Estas publicações foram uma das principais fontes de recolha de registos fotográficos, por sua vez utilizados nos devidos processos de identificação e mapeamento das peças.

Também os catálogos desenvolvidos no âmbito das Exposições de Design Português (1971, 1973) foram importantes registos, pois permitiram o acesso a uma tipificação muito completa das peças mapeadas, quer sejam peças directamente desenhadas por Conceição

660. Facto reforçado na entrevista concedida por João Pedro Conceição Silva (Apêndice III).

661. Durante a elaboração da presente dissertação, o autor procedeu à recolha fotográfica de várias peças de mobiliário presentes na Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues. O mesmo não foi possível no Hotel do Mar e no Hotel da Balaia, mesmo após várias tentativas de contacto, não se obteve qualquer resposta.

662. João Pedro Conceição Silva reforça, na entrevista concedida, que esta seria a opção mais eficaz se o objectivo fosse realizar um registo global do mobiliário produzido pelo *atelier* do pai (Apêndice III).

Silva, ou até desenhadas por outros arquitectos/designers/decoradores que quem o arquitecto tenha colaborado.⁶⁶³

Também muito relevante foi o catálogo antológico do arquitecto, *Francisco da Conceição Silva, Arquitecto* (1987), elaborado pela SNBA, sob coordenação de João Pedro, Miguel e Francisco Conceição Silva, filhos do arquitecto, no qual se encontra um *curriculum* bastante completo da sua obra, assim como a ilustra através de diversas fotografias.⁶⁶⁴

Para além dos registos fotográficos oriundos dos periódicos e outras publicações coevas, vale também reforçar o levantamento oferecido pelo espólio dos irmãos Mário e Horácio Novais, fotógrafos responsáveis pelos Estúdios Novais, cujo espólio actualmente pertence à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e que se pode consultar em linha.

Os restantes registos fotográficos provêm de esparsas fotografias de autor, cuja identificação é sempre referida ao mencionar-se a fonte fotográfica, incluindo as fotografias da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, que foram produzidas para a presente dissertação pelo autor do estudo.

Identificação e Mapeamento

A identificação de projectos visou a elaboração de várias fichas-técnicas, cada uma referente a um projecto da autoria do *atelier* Conceição Silva nas obras compreendidas entre o período de 1951-74,⁶⁶⁵ em que cada uma tipifica as diferentes modelos de equipamento que foram

663. O mapeamento dos registos fotográficos retirados dos catálogos das Exposições de Design Português procurou, acima de tudo, registar todos os designers passíveis de serem rotulados enquanto colaboradores do arquitecto e, a partir daí, procurar perceber, para cada artefacto, se de facto existiu uma colaboração no âmbito do *atelier* Conceição Silva.

664. “Curriculum”, in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987), 2–5.

665. Ibid. Para esta referenciação, servimo-nos da listagem constante no catálogo antológico de Francisco da Conceição Silva, assumindo que, por ter sido elaborado sob a coordenação dos próprios filhos, esta será, até à data, a referência que retrata a obra do arquitecto de forma mais completa.

integrados nos projectos; para além deste registo, estão também referenciados alguns detalhes técnicos do projecto, tais como detalhes da autoria e outras informações que poderão ser relevantes; também se faz menção às respectivas fontes fotográficas utilizadas em cada ficha. As fichas-técnicas poderão ser encontradas através das hiperligações disponibilizadas no final de cada respectivo capítulo e no “Apêndice I” da presente dissertação.

O processo de mapeamento procurou agregar a amostra recolhida no anterior processo de identificação de peças de mobiliário, compilando-as numa listagem compreensiva. Inspirou-se nos registos dos catálogos das Exposições de Design Português, tendo procurado detalhar características importantes, tais como: o tipo de artefacto, o modelo, o arquitecto/designer que a concebeu, o ano em que foi concebida, observações relevantes e, umas das noções mais importantes: a atribuição da autoria, procedimento que é, ainda durante este capítulo, devidamente explicado.

O mapeamento permite-nos estabelecer relações fundamentais para uma análise mais completa, observando detalhes específicos que foram pontuando as diferentes peças de mobiliário. Alguns exemplos são as características morfológicas, que se tornam de certa forma reconhecíveis e identitárias na produção e a escolha dos materiais utilizados, que privilegiou a utilização de certos materiais em detrimento de outros.

Permite também a estabelecer relações entre peças de mobiliário idênticas, intenções projectuais que se repercutem, entre outros aspectos; para que assim se tornem evidentes certos padrões relativos à aplicação do mobiliário. Estas correlações permitem ao investigador intuir subjectivamente a evolução conceptual e estética da obra do arquitecto, pois, ao contemplá-la, acaba por se familiarizar com o espírito da sua produção, o que por sua vez apoia na compreensão total da obra.

Contextos de Análise

Em Portugal, nos meados do séc. XX, a repentina orientação moderna que emerge na produção de mobiliário veio romper com as tendências tradicionalizantes então presentes, anunciada pelo desgaste conceptual e estético que estas apresentavam na altura. Foi Conceição Silva, a par de outros arquitectos e designers portugueses, que comandaram esta brusca viragem, uma mudança de rota muito necessária no sentido de actualizar a concepção do equipamento, nas suas dimensões funcionais e estéticas.

Sabendo inteligir nas peças tradicionais um sentido estético dotado de ‘portugalidade’, Conceição Silva soube interpretá-lo de forma sofisticada, agenciando-o em linguagem moderna. Todo o equipamento desenhado pelo *atelier* Conceição Silva era fundamentalmente de carácter moderno, produzido com a finalidade de tornar possível a interpretação do espaço arquitectónico. No seu mobiliário observa-se um equilíbrio que procurou conjugar o conforto formal e material com o alçado puro das formas geométricas que, embora não sejam aparentes, são evidenciadas de forma subtil.

O design de equipamento, para Conceição Silva, representa uma extensão da sua *praxis* arquitectónica, provando-se ser de vital necessidade para a concretização da sua aspiração arquitectónica. Na sua visão, o ‘verdadeiro’ arquitecto deve ser capaz de viabilizar as condições necessário a fim de plasmar a obra que idealiza em pleno. Assim vemos, no desenrolar da sua diacronia projectual, linhas de produção de mobiliário a emergir e ocupar as várias tipologias de espaços que projecta. Enquanto extensão da sua arquitectura, o seu mobiliário rege-se de acordo com as mesmas linhas orientadoras, contudo aplicadas numa escala mais diminuta; é comum encontrarmos num espaço desenhado por Conceição Silva a assunção subtil das geometrias puras, onde a linha recta adquire vida e fundamento útil. De modo a exemplificar esta noção, partilham-se de seguida algumas nuances projectuais características do arquitecto.

Nos projectos que desenvolveu durante a década de 1960 (os seus anos prodigiosos), já numa fase estabelecida da sua vida profissional, encontramos longos traços rectilíneos, adicionados – ou subtraídos – aos volumes, conferindo dinâmicas diferentes de luminosidade – ou sombra –, sublinhando a elegância e sobriedade do registo moderno. Estas nuances arquitectónicas encontram-se subtilmente visíveis no Hotel da Balaia e na Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues.

Ainda na Herdade do Brejão, existe outro detalhe que evidencia esta vontade que procura outorgar vida útil ao rectilíneo moderno: à entrada da habitação, delinea-se um corredor que encaminha o visitante até à porta principal. Acompanhando este corredor, do lado esquerdo, encontra-se uma estrutura composta por paralelepípedos em betão armado.



Fig. 115 Entrada da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022.
© Alexandre Melo da Cunha

À primeira vista, estes blocos não possuem utilidade prática e, sem aludir a nenhuma função em específico, aparentam ter sido uma intervenção supérflua no projecto. No entanto, esta estrutura de blocos serve um propósito: o conjunto foi concebido como uma ‘moldura’,

proporcionando ao visitante o enquadramento visual da paisagem a partir de pontos de observação variáveis, obtendo assim uma quase infinita variedade de ‘quadros’ dinâmicos, dotados do contínuo movimento do oceano Atlântico.



Fig. 116 Janela do ‘Quarto da Amália’, com o detalhe (vista exterior) do espelho incorporado na janela; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.



Fig. 117 Detalhe da chaminé; a subtração nos volumes (que reforça a gramática visual rectilínea) alinha-se conceptualmente com a concepção moderna da obra; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.



Fig. 118 Posicionamento intencional do pilar junto à parede, colocando-o ao mesmo nível da fachada. Reforça, através do espaço negativo resultante (entre a parede e o pilar), a continuidade da gramática rectilínea através do aparente vazamento no volume. Por este motivo, e por subtilmente gerar diferentes gradações de luz, poderá ser um pormenor que escape à percepção consciente do observador.

Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022.

© Alexandre Melo da Cunha.

Outro detalhe muito significativo, que marca presença em vários projectos do *atelier* Conceição Silva, é o equipamento integrado no próprio espaço: desde roupeiros, a vários modelos de armários ‘contentores’ (tais como toucadores, bancadas, gavetas, entre outros), as venezianas, que acabam por realçar visualmente o exterior do edifício, e as lareiras, que muitas vezes são integradas em vãos proporcionados pela economia do próprio espaço, e acabam por realçar os interiores do espaço.



Fig. 119 Pormenor do compartimento presente na casa-de-banho; desenhado para guardar produtos de higiene/beleza; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.



Fig. 120 Pormenor do toucador, que incorpora um compartimento interno com espelho; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.

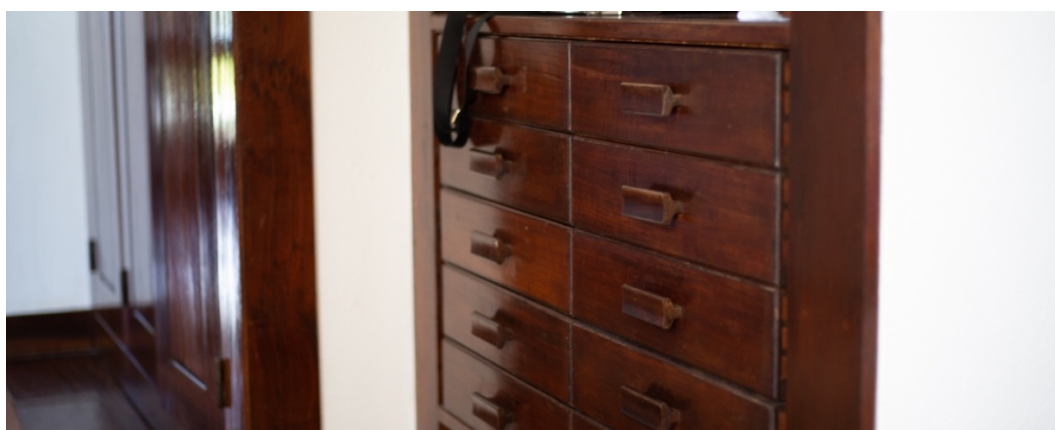


Fig. 121 Detalhe de armário com gavetas, embutido na estrutura do quarto; Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues, 2022. © Alexandre Melo da Cunha.

Esta vertente confere um forte sentido de integração e utilidade à habitação, permitindo reforçar a leitura espacial trazida pela manipulação da planta livre, reduzindo a quantidade de mobiliário necessário. Este tipo de equipamento foi principalmente construído em madeiras nobres, tomando proveito da tonalidade castanho-escura e estabelecendo relações de contiguidade no interior do espaço – já que as madeiras eram também muitas vezes um material utilizado na construção e, externamente, na assimilação total do edifício, estabelecendo relações cromáticas de equilibrado contraste.

Para complementar os interiores em madeira, ligam-se as luzes quentes, por vezes sob diferentes tipos de vidrados e cores, que enfatizam, em diferentes dinâmicas, uma sensação de hospitalidade e conforto natural. A maioria dos conjuntos de mobiliário produzidos foram desenvolvidos em madeira, para que mais facilmente se integrassem na linguagem e ambiência definidas pelo espaço.

A eficiente concepção destas ambiências interiores foi fruto de uma experimentação que o arquitecto levou a cabo nos primeiros anos da sua actividade profissional e, em grande parte tornada possível, graças à relação que Conceição Silva soube construir com João Alcobia, que por sua vez disponibilizou o acesso às infraestruturas e logística de produção da Casa Jalco.

Retirando inspiração da obra de vários designers europeus da altura, figuras como Gio Ponti, Carlo Scarpa, Arne Jacobsen, Eero Saarinen e Arne Vodder, Conceição Silva idealizou níveis adicionais de conforto e sofisticação ao mobiliário que ia desenvolvendo, não só através do desenho das formas, mas também através dos materiais que empregava. No entanto, que se deixe claro: este sentimento de conforto e de sofisticação eram ampliados pela complementaridade das peças entre si, tal harmonia global do espaço, pois muito embora estas peças possuam individualidade própria e possam ser enquadradas de forma singular, é em conjunto, justamente designadas, que as peças adquirem derradeira expressão. É diante

dessa circunstância que sobressai do conjunto global uma estética própria, identitária e passível de ser apreendida nos diferentes projectos de Conceição Silva, sobretudo nos que analisaremos neste capítulo.

Análise Global – apreciação quantitativa

De forma a organizar a amostra, procedeu-se à categorização do mobiliário produzido em diferentes modelos de artefacto: assentos; mesas; estantes e mostruários; balcões e bancadas; outros armários (aparadores, cómodas, toucadores, roupeiros); vidros; cerâmica; iluminação e outros artefactos utilitários, para os quais foram remetidas todas as peças com esse carácter.

Da amostra recolhida, surgem-nos vários modelos de mobiliário produzidos, muito embora não nos seja possível determinar que a autoria seja sempre do *atelier* Conceição Silva. Assim sendo, decidiu-se filtrar a amostra através de categorizações que permitem diferenciar as atribuições relativas à autoria do mobiliário.⁶⁶⁶ As quatro hipóteses contempladas são as seguintes: 1. (cor verde) identifica determinado mobiliário como sendo **comprovadamente** da autoria do *atelier* Conceição Silva;⁶⁶⁷ 2. (cor azul) mobiliário cuja autoria foi **atribuída** pelo autor do estudo ao *atelier* Conceição Silva;⁶⁶⁸ 3. (cor amarela) mobiliário cuja autoria pertença **comprovadamente** a colaboradores e/ou sócios do *atelier*

666. Cf. Apêndice II. *Vide* a legenda do documento com as diferentes categorizações (por cor).

667. Esta categoria pretende validar que a autoria de uma determinada peça pertence ao *atelier* Conceição Silva; seja por via de uma fonte que o comprove, pela peça de mobiliário ter sido embutida no projecto de interiores, ou por dedução, observando a presença repetida do mesmo modelo de mobiliário em vários projectos do *atelier* (Apêndice II).

668. Esta categoria pretende atribuir a autoria de uma determinada peça ao *atelier* Conceição Silva; pelo facto de existirem semelhanças conceptuais, estéticas e/ou formais quando equiparada a outras peças de mobiliário da autoria do *atelier*. Foram também englobadas peças integradas em projectos arte total, globalmente concebidos pelo *atelier* Conceição Silva. A criação desta categoria deve-se à vontade de preservar o bom rigor científico nesta análise pois, até à data, não foram recolhidas fontes concretas que permitam validar a autoria da peça como pertencendo ao *atelier* Conceição Silva (Apêndice II).

Conceição Silva;⁶⁶⁹ 4. (cor vermelha) mobiliário de produção **independente**, cuja autoria pertença a colaboradores e/ou sócios do *atelier* Conceição Silva.⁶⁷⁰

Para a análise que se segue, optou-se por considerar apenas o mobiliário da primeira e segunda categoria: aquela cuja autoria possa ser garantidamente atribuída ao *atelier* Conceição Silva, tendo por base as fontes consultadas; e aquela cuja probabilidade da autoria pertencer ao *atelier* seja muito elevada, ainda que o bom rigor científico nos impeça de as atribuir em absoluto, devido à carência de fontes concretas.

De seguida, de acordo com a amostra recolhida, enumeramos os projectos cuja totalidade do mobiliário presente nos registos fotográficos das fichas-técnicas pertencem comprovadamente à autoria do *atelier* Conceição Silva, ou do próprio arquitecto (projectos compostos por todos os registos de mobiliário assinalados a cor verde na legenda, Apêndice II). Estes projectos são: a loja Rampa (Lisboa, 1955), habitação própria no Guincho (Guincho, 1960), Papelaria Progresso (Lisboa, 1962), Hotel do Mar (Sesimbra, 1960-1963; 1965-1967), habitação própria no Dafundo (Algés, 1965),⁶⁷¹ Hotel da Balaia (Albufeira, 1968), Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues (Brejão, 1967-68),⁶⁷² Edifício Castil

669. Esta categoria pretende meramente identificar, por falta de fontes concretas, que uma determinada peça é da autoria de um colaborador e/ou sócio do *atelier* Conceição Silva (Apêndice II).

670. Esta categoria pretende assinalar peças cuja autoria pertença a colaboradores e/ou sócios do *atelier* Conceição Silva em que a produção foi realizada de forma independente dos âmbitos do *atelier* (Apêndice II).

671. Os registos fotográficos recolhidos da habitação própria no Dafundo parecem integrar um cadeirão muito similar a algumas das concepções de design de Arne Jacobsen. Neste caso, poderá ter sido realizado pelo arquitecto, ou ser uma peça de outro designer incluída *a posteriori*.

672. De acordo com o material fotográficos recolhido pelo autor, os apliques exteriores são similares, ou idênticos, aos visíveis nos registos do projecto da *Boutique* Rita, da loja Naia e do Hotel da Balaia; já os apliques interiores são os mesmos que foram utilizados também na *Boutique* Rita e no Hotel da Balaia; o toucador presente no quarto da Amália é similar aos modelos encontrados no Hotel do Mar, Hotel da Balaia e nos apartamentos Aquário; as mesas presentes nos registos também terão de ser peças da autoria do *atelier*, pois o tampo em mármore verde complementa-se com os materiais presentes nas casas-de-banho das *suites*, todas revestidas a mármore verde (Apêndice II).

(Lisboa, 1971),⁶⁷³ Casa de Férias Torralta (Serra da Estrela, 1972) e o Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia (Tróia, 1970-74).⁶⁷⁴

De forma a concluir os registos de mobiliário que comprovadamente pertencem à autoria do atelier Conceição Silva ou ao arquitecto, pretende-se, de seguida, descrever alguns dos registos de mobiliário presentes nos restantes projectos (projectos em que nem todos os registos de mobiliário estão assinalados a cor verde na legenda, Apêndice II), estes são: a mesa, a estante, a bancada pertencente à lareira ‘simbólica’, os candeeiros de tecto, o banco e a cadeira presentes nos registos do Instituto de Beleza Mme. Campos (Lisboa, 1956);⁶⁷⁵ o mostruário, os candeeiros de tecto e os projectos da loja Sociedade das Tapeçarias (Lisboa, 1958),⁶⁷⁶ o candeeiro de tecto em perfil hexagonal, as mesas e os apliques presentes nos registos da loja de modas HM (Lisboa, 1959);⁶⁷⁷ o candeeiro de tecto e os apliques presentes nos registos da loja Can-Can (Lisboa, 1962);⁶⁷⁸ os candeeiros de tecto, mesa, apliques,

673. *Arquitectura*, n.º 127-128, Abril de 1973, XXVI. Adicionalmente, segundo testemunho recolhido na entrevista a João Pedro Conceição Silva, todo o equipamento do Edifício Castil terá sido desenvolvido pelo atelier Conceição Silva no âmbito da concepção de mais um projecto ‘chave-na-mão’; contudo é facto que algumas das peças integradas nos escritórios fazem parte da linha *Dfi* da autoria do designer Daciano da Costa, tal como se pode constatar no n.º 127-128 da revista *Arquitectura*.

674. A autoria do mobiliário pertencente a estes projectos encontra-se devidamente referenciada em capítulos anteriores e sobretudo confirmada por João Pedro Conceição Silva na entrevista concedida (Apêndice III). Incluiu-se o projecto de Tróia nesta listagem pois, embora integrasse algumas peças de produção independente de Eduardo Afonso Dias, não são relevantes em número face a todas as peças concebidas especificamente para este projecto; para além de que o designer, na altura, liderava o sector do equipamento do atelier.

675. Evidente estilização morfológica das lareiras normalmente desenvolvidos nos projectos de moradias; os candeeiros de tecto são um modelo similar ou idêntico presente na loja Can-Can, Hotel do Mar, Casa de Férias Torralta; o banco é muito similar aos exemplares desenvolvidos para a loja Rampa (Apêndice II).

676. Verifica-se que o mostruário segue uma linha idêntica à dos modelos presentes na loja Naia e na loja *Maison Louvre*; é possível observar modelos similares aos candeeiros de tecto nos registos do projecto das Torres de Alfragide e no projecto dos apartamentos Aquário; o projecto que se observa nos registos aparenta ser o modelo *PR I*, tipificado no catálogo da 1.ª Exposição de Design Português, devidamente referenciado um pouco mais adiante (Apêndice II).

677. Observe-se que o candeeiro de tecto, presente no registo fotográfico, integra-se no registo conceptual do projecto, segundo se pode verificar pelos módulos hexagonais; já o modelo de mesa que se apresenta, possui um perfil similar no tampo com os cantos chanfrados similar ao modelo que surge nos registos da loja Naia e no Hotel da Balaia; os apliques interiores são similares, senão idênticos, aos utilizados no Hotel da Balaia, na parte exterior da Herdade da Amália e na loja Naia (Apêndice II).

678. Modelos similares ou idênticos presentes nos registos fotográficos dos projectos do Instituto de Beleza Mme. Campos, Hotel do Mar e na Casa de Férias Torralta; o aplique é muito similar ao modelo *API-I* utilizado nalguns projectos, nomeadamente no Hotel do Mar (Apêndice II).

cinzeiro, armário-montra e a estante-mostruário presentes nos registos da loja Naia (Lisboa, 1963),⁶⁷⁹ os candeeiros de tecto presentes nos registos da Sapataria Hélio *Bottier* (Lisboa, 1963);⁶⁸⁰ a estante-mostruário presente nos registos da loja *Maison Louvre* (Lisboa, 1966)⁶⁸¹ e o candeeiro de tecto presente nos registos dos apartamentos Aquário (Algés, 1974) e nos registos do centro comercial das Torres de Alfragide (Alfragide, 1971), que aparenta ser o mesmo modelo.⁶⁸²

A somar a este conjunto de mobiliário, destaca-se ainda o mobiliário presente nos registos dos catálogos das Exposições de Design Português, a saber: o cinzeiro de pé *CI I* (1961),⁶⁸³ o porta-chapéus-de-chuva *PC I* (1961),⁶⁸⁴ desenvolvido para a Casa Testa (Lisboa, 1961), o projecto *PR I* (1956),⁶⁸⁵ utilizado nos projectos das lojas lisboetas, tal como foi o caso do projecto de remodelação da loja Sociedade das Tapeçarias (Lisboa, 1958), o candeeiro de secretária *CANS I* (1961),⁶⁸⁶ o conjunto de toalheiros *AISI 304* (1970)⁶⁸⁷ e os mosaicos cerâmicos produzidos na Secla (1964).⁶⁸⁸

679. O registo fotográfico do candeeiro evidencia um modelo muito similar ao que está presente no registo da Papelaria Progresso; a mesa, já mencionada, com os vértices chanfrados, surge nos registos da loja de modas HM e no Hotel da Balaia; os apliques interiores aparentam ser modelos similares aos utilizados no exterior da Herdade da Amália e também na loja de modas HM; o cinzeiro de pé aparenta ser o modelo *CI I*, tipificado no catálogo da 1.^a Exposição de Design Português; o candeeiro de tecto presentes nas montras assemelha-se à experiência conduzida na loja de modas HM e o mostruário aparenta ser um modelo na mesma linha dos modelos observados nos registos da loja *Maison Louvre* e na Sociedade das Tapeçarias (Apêndice II).

680. Os candeeiros de tecto presentes neste registo são um modelo similar ou igual ao utilizado nas habitações próprias do arquitecto (Guincho, 1960; Dafundo, 1965) e no Hotel da Balaia; o candeeiro de tecto, presente no topo da montra, aparenta ser uma repetição da tipologia ensaiada na loja Naia e na loja de modas HM (Apêndice II).

681. A estante-mostruário observável é muito similar aos modelos presentes nos registos fotográficos dos projectos da loja Sociedade das Tapeçarias, Papelaria Progresso e da loja Naia (Apêndice II).

682. Cf. Apêndice II.

683. 1.^a Exposição de Design Português, 46. O cinzeiro de pé *CI I* também surge visível nos registos fotográficos da Papelaria Progresso e da loja Naia.

684. *Ibid.*, 47.

685. *Ibid.*, 65.

686. *Ibid.*, 66.

687. *Ibid.*, 83.

688. *Ibid.*, 85.

De seguida apresenta-se, também de acordo com a amostra recolhida, um registo das peças de mobiliário cuja autoria foi atribuída – pelo autor do estudo – ao *atelier* Conceição Silva ou ao próprio arquitecto (registos de mobiliário assinalados a cor azul na legenda, Apêndice II). Neste englobamento, destacam-se as seguintes peças: os assentos, mesas armários e artefactos utilitários presentes nos registos fotográficos dos apartamentos Aquário (Algés, 1974);⁶⁸⁹ os assentos, armário, espelho, candeeiros de tecto, chão, mesas e estante dos apartamentos do Moinho (Sesimbra, 1965);⁶⁹⁰ as mesas, bancada, apliques, candeeiros de tecto e banco presentes nos registos da *Boutique* Rita (Lisboa, 1966);⁶⁹¹ a mesa, o balcão e o mostruário presentes nos registos da loja Can-Can (Lisboa, 1962);⁶⁹² os apliques, a mesa e os assentos presentes nos registos do Instituto de Beleza Mme. Campos (Lisboa, 1955);⁶⁹³ a mesa presente nos registos da loja *Maison Louvre* (Lisboa, 1966);⁶⁹⁴ os bancos e os

689. De acordo com os registos, o armário que aqui se apresenta é muito similar ao que está presente na habitação própria do arquitecto (Guincho, 1960), assim como o toucador é muito similar aos modelos encontrados nos registos do Hotel do Mar, no Hotel da Balaia e na Herdade do Brejão; já o espelho é um modelo similar aos presentes nos registos dos apartamentos do Moinho, do Hotel do Mar, Hotel da Balaia e projecto de Tróia. O restante equipamento assemelha-se muito conceptualmente ao estilo quena altura (década de 70), era desenvolvido pelo grande *atelier*, pelo que é provável que este registo fotográfico reflecta um andar-modelo integralmente equipado com mobiliário da autoria do *atelier* (Apêndice II).

690. Segundo os registos fotográficos, o banco que se apresenta é um modelo similar ao que se observa nas fichas do Hotel da Balaia; a bancada aparenta ser similar ao modelo observável nos registos da *Boutique* Rita, do Hotel da Balaia e no Hotel do Mar; um dos conjuntos de cadeiras aparenta ser similar aos modelos presentes nos registos da habitação própria e do Hotel do Mar; o candeeiro de chão aparenta ser similar aos modelos utilizados no Hotel do Mar e no Hotel da Balaia; os sofás, que aparentam ser modelos similares aos utilizados no projecto de Tróia. O restante equipamento assemelha-se muito conceptualmente ao estilo quena altura (década de 70), era desenvolvido pelo grande *atelier*, pelo que é provável que este registo fotográfico reflecta um andar-modelo integralmente equipado com mobiliário da autoria do *atelier* (Apêndice II).

691. Segundo os registos disponíveis, observa-se que a bancada também surge em fotografias de outros projectos, tais como os apartamentos do Moinho, no Hotel da Balaia e no Hotel do Mar; os apliques são modelos muito parecidos aos que constam nos registos do Hotel do Mar e aos que surgem no interior da Herdade do Brejão; o candeeiro de tecto é, por sua vez, muito similar ao modelo de candeeiro de tecto (embora concebido em madeira) observável nos registos do Hotel do Mar; as mesas aparentam assumir um registo neo-brutalista no seu desenho. É provável que o restante mobiliário também tenha sido desenvolvido pelo *atelier* visto que era a prática comum nos projectos dos espaços comerciais (Apêndice II).

692. Este equipamento assemelha-se conceptualmente e visualmente ao estilo que na altura era desenvolvido pelo *atelier*, pelo que é provável que todas estas peças tenham sido da autoria do *atelier* Conceição Silva.

693. Idem.

694. Idem.

candeeiros de tecto presentes nos registos da loja de modas HM;⁶⁹⁵ a mesa e o banco presentes nos registos da loja Naia (Lisboa, 1963);⁶⁹⁶ as cadeiras, o projector e o balcão presentes nos registos da Sapataria Hélio *Bottier* (Lisboa, 1963);⁶⁹⁷ a mesa presente nos registos da loja Sociedade das Tapeçarias (Lisboa, 1958);⁶⁹⁸ os assentos, as mesas, os candeeiros de mesa, a bancada, o sofá e o armário presentes nos registos do centro comercial das Torres de Alfragide (Alfragide, 1971).⁶⁹⁹

Da análise efectuada à amostra recolhida, verifica-se que o equipamento de iluminação é o que mais abunda, com cerca de 100 registos – candeeiros para mesa, secretária, chão, tecto, apliques, para interior e exterior. De seguida, com cerca de 78 registos, encontram-se assentos vários, cujo somatório implica cadeiras, cadeirões, sofás, bancos e outros tipos menos recorrentes. Seguem-se as mesas, com cerca de 56 registos, reunindo mesas que servem várias tipologias. Outros armários contam com cerca de 29 registos. Estantes e mostruários, desenvolvidos sobretudo para os projectos das lojas lisboetas, contam com cerca de 23 registos. Outros artefactos utilitários contam com cerca de 22 registos. Os balcões e bancadas apresentam cerca de 12 registos. As cerâmicas apresentam 2 registos e os vidros apresentam 1 registo.

Conclui-se que, segundo a análise efectuada, a iluminação, os assentos, as mesas e armários foram os tipos de mobiliário mais projectados pelo *atelier* até porque, ao observarmos, estas categorias figuram em quase todas as fichas-técnicas dos projectos em análise.

695. Idem.

696. Idem.

697. Idem. O projector pode ter sido uma variação do modelo *PR I* já referido.

698. Idem.

699. Idem.

Análise Global – apreciação qualitativa

Mediante uma análise diacrónica da amostra recolhida, é impossível deixar de verificar uma evolução no que concerne à complexidade do mobiliário produzido, seja no traço do desenho, nos materiais empregues, ou no sentido de harmonia global dos conjuntos concebidos.

Tomando como ponto de partida o decénio de 1950, altura em que abundavam no *atelier* as encomendas para projectos de renovação em várias lojas lisboetas, e percorrendo cerca de duas décadas até chegar ao início da década de 70, altura em que o *atelier* já concebia projectos de desenvolvimento urbanístico, observa-se a aprimoração de uma abordagem que foi, ao longo dos anos, ostensivamente utilizada, cujo método conseguia aliar a eficiência do pragmatismo à sofisticação do gosto.

Excluindo algumas excepções, muitas das peças de mobiliário observadas neste estudo apresentam um traçado simples, de acessível concepção e assemblagem; seja pelos perfis em madeira similares,⁷⁰⁰ pela aparente solução modular que se evidencia em alguns modelos,⁷⁰¹ ou pela utilização de linguagem moderna capaz de sintetizar as características funcionais e formais do objecto.⁷⁰²

Não poderíamos deixar de registar que estes detalhes não surgem por mero acaso, mas sim por via de decisão consciente, tendo em vista uma ordenação logística de tal ordem que possibilitasse a execução de dezenas de projectos sucessivos, tendo muitos deles, senão todos os projectos aqui contemplados, sido executados em simultâneo. Esta abordagem, que já em

700. Um exemplo deste ponto são as mesas presentes nos registos fotográficos da loja de modas HM e da loja Naia. As mesas, apesar de diferirem, apresentam recortes chanfrados muito similares nos vértices dos tampos (Apêndice II).

701. Um bom exemplo são as estantes concebidas no projecto da loja Rampa, do Instituto de Beleza Mme. Campos, na loja Can-Can e na *Maison Louvre* pois aparentam possuírem morfologias similares, pelo que foi provável a utilização de uma solução modular no seu desenho e concepção (Apêndice II).

702. *Vide* os candeeiros de tecto presentes na montra do Instituto de Beleza Mme. Campos, modelo esférico similar ou até idêntico aquele que foi mais tarde utilizado no Hotel do Mar. Os candeeiros, quando iluminados, preenchem a montra de luz, confundido-se com globos luminosos que aparecem suspensos no ar (Apêndice II).

si revela uma noção metodológica característica da disciplina do design, prioriza a produção em escalas mais elevadas – a fim de poder satisfazer os requisitos de vários projectos, muitas vezes encomendados em simultâneo.

Os vários colaboradores do *atelier* Conceição Silva serviram-se, ao longo do período em análise, de vários tipos de materiais para dar forma às peças de mobiliário que iam projectando. Entre os vários tipos de materiais utilizados, existem tipologias que o *atelier* privilegiava, tais como a utilização de madeiras nobres, que na altura eram mais abundantes devido às possibilidades industriais e a oferta proveniente do comércio ultramarino; as estofagens em tecido, utilizadas sobretudo nalgumas tipologias de assento; o uso do vidro, que possivelmente teve relação com as experiências conduzidas na Fábrica-Escola Irmãos Stephens no início da década de 60,⁷⁰³ e a utilização de metais leves, tais como o alumínio, o latão e o cobre, usados mais pontualmente.

Refere a nossa amostra que a escolha dos materiais presentes nos equipamentos de iluminação englobou a utilização do vidro, da madeira, do alumínio, do latão⁷⁰⁴ e da pedra, como o mármore, que por sua vez surge em equipamentos de iluminação projectados para o exterior – que poderemos observar, a título de exemplo, na ficha-técnica do Hotel da Balaia.⁷⁰⁵ Embora o material utilizado não seja tão evidente, não poderíamos deixar de referir alguns dos registos de equipamento de iluminação que são, na nossa opinião, das aplicações mais interessantes, quer a nível conceptual quer a nível visual, mas que indubitavelmente reflectem o espírito vanguardista do arquitecto, que são as propostas de iluminação adaptadas em algumas das lojas lisboetas. São exemplos destas configurações o perfil hexagonal

703. João Pedro Conceição Silva, em entrevista, menciona inclusive que, quando era mais jovem, era frequente ver o pai chegar a casa e trazer peças de vidro; segundo o filho do arquitecto, projectadas por ele (não excluindo colaboradores, colegas e/ou amigos) na Fábrica-Escola Irmãos Stephens (Apêndice III)..

704. Alusão aos modelos *CANM 1*, *CANE-1*, *APE-1*, *API-1*, *API-2*, *API-3* e *API-4*; autoria atribuída a Francisco da Conceição Silva (Apêndice II)..

705. Ibid. Alusão aos modelos *CANE-2* e *CANE-3*; autoria atribuída a Francisco da Conceição Silva.

utilizado na vitrine da loja de modas HM, que também serviu de base modular para a articulação espacial da loja; o perfil octogonal utilizado na vitrine da Sapataria Hélio *Bottier*, o candeeiro com várias lâmpadas dispostas em orientação radial presente nos registos da Sapataria Hélio *Boutique*, ou até os largos vãos luminosos que preenchem algumas porções do tecto da Papelaria Progresso e que em muito se assemelham às propostas de iluminação modernas da contemporaneidade, mantendo assim uma inequívoca actualidade, mesmo cerca de sessenta anos depois.⁷⁰⁶

Nos assentos, os principais materiais empregues foram as madeiras e as estofagens têxteis, sem excluir a possibilidade de haver existido estofos em pele também; no entanto, tendo em consideração os registos fotográficos, se existiram, foram menos frequentes. Os assentos exteriores projectados para o Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia foram concebidos em resina de poliéster reforçada com fibra de vidro e contam com a autoria da designer Carmo Valente.⁷⁰⁷ Relativamente às mesas, o material em destaque é, novamente, a madeira; nalguns casos, estas peças aparentavam ser constituídas por blocos maciços;⁷⁰⁸ é na categoria das mesas que podemos assistir a uma maior variação de materiais, com tampos em madeira,⁷⁰⁹ vidro⁷¹⁰ ou até alguns exemplares que parecem possuir uma superfície cerâmica ou em mármore.⁷¹¹ Os materiais constantes nas pernas das mesas também variam, passando por aplicações em madeira de formato rectangular, nalguns casos de perfil

706. Esta solução aparece também nos escritórios do Edifício Castil (Apêndice I).

707. Alusão aos modelos *ESP.1 Galé* e *ESP.2 Galé*, autoria de Carmo Valente, colaboradora do *atelier* Conceição Silva (Apêndice II).

708. Algumas das mesas presentes nos registos fotográficos das lojas lisboetas apresentam um tampo em madeira maciça, tal como é o caso de uma mesa presente na ficha-técnicas do Instituto de Beleza Mme. Campos, da loja Naia e da loja Rampa (Apêndice I).

709. Um exemplo é a mesa presente na ficha-técnica da loja *Maison Louvre* (Apêndice I).

710. A ficha-técnica da loja Rampa tem alguns exemplares de mesas com tampos em vidro (Apêndice I).

711. Embora possa ser um tampo comum em madeira, a reflectividade do material indica que a mesa presente na ficha-técnica da loja de modas HM possa possuir um tampo cerâmico ou até em mármore (Apêndice I).

arredondado, que estão também presentes nalguns assentos e em muito fazem lembrar o design escandinavo,⁷¹² ou por soluções metálicas, de carácter rectilíneo e estreito, conferindo estabilidade e leveza visual ao móvel.⁷¹³ As estantes e mostruários adquirem diversos formatos, sendo estes objectos produzidos maioritariamente em madeira, contudo surgem também em versões com estrutura metálica e prateleiras em vidro. As estantes, que em alguns casos acabam também por ser mostruários, eram por vezes integradas directamente na concepção interior do espaço, sendo embutidas em vãos que o próprio espaço permitia;⁷¹⁴ na óptica da sua concepção, aparentam disponibilizar soluções modulares adaptadas aos requisitos do projecto. Por sua vez, os mostruários, desenvolvidos exclusivamente no âmbito dos projectos das lojas lisboetas, assumiam diversas tipologias, por vezes integrados em balcões, em estantes, mesas, ou singularmente expostos através de peças específicas.⁷¹⁵

Os vários modelos de armário eram fundamentalmente integrados nos projectos de habitação, fabricados principalmente em madeira; dessa integração do equipamento no próprio espaço, emerge uma noção funcional do próprio espaço;⁷¹⁶ a tipologia de armário

712. Tal como se pode ver na mesa em tampo de vidro presente na ficha-técnica da loja Rampa (Apêndice I).

713. Referenciando novamente uma das mesas presentes na ficha-técnica da loja Rampa (Apêndice I).

714. Tal é visível na ficha-técnica da loja Naia, onde nos é possível vislumbrar uma estante/mostruário embutida num móvel similar a um armário. Uma aplicação parecida pode ser observada na loja *Maison Louvre*. Estas configurações contrastam com as estantes ‘soltas’ presentes na Papelaria Progresso, que para além de não se encontrarem embutidas no espaço, foram concebidas com perfis metálicos e superfícies em vidro; a ficha-técnica da loja Rampa também possui uma estante ‘solta’, contudo aparenta ser integralmente em madeira (Apêndice II).

715. Veja-se os mostruários em madeira, metal e vidro constantes na ficha-técnica da Papelaria Progresso. Entre o mobiliário produzido, encontramos um vasto mostruário embutido no volume subtraído do balcão, onde se observa o particular cuidado na iluminação dos artigos. Ainda nesta ficha-técnica, podemos observar um mostruário de morfologia similar a uma mesa, concebido para molduras/postais; outro, em formato paralelepípedo com base em madeira, estrutura em metal e coberto em vidro, conferindo um sentido de leveza e minimalismo; encontramos ainda variações de estantes dispostas em vitrine, separadas por um revestimento em vidro, havendo particular cuidado com a iluminação de forma a criar contraposição com os formatos dos móveis e assim estabelecer uma ambiência específica (Apêndice I).

716. Tal é o caso de alguns armários com gavetas integrados nos quartos da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues; não só estes armários, mas também os roupeiros foram desta forma concebidos, assim como algum do equipamento presente nas divisões dos lavabos, tal como um compartimento específico para guardar produtos de higiene pessoal (Apêndice I).

mais comum é a peça singular paralelepípedica que aglomera um conjunto de possibilidades funcionais;⁷¹⁷ de destacar, a singular aplicação de armário que se dobra funcionalmente em escada, no projecto da Casa de Férias Torralta, que pela data, assume-se já ter sido desenvolvido no sector de equipamento do grande *atelier*, sob a direcção de Eduardo Afonso Dias.

Relativamente às bancadas e balcões, estes equipamentos acabam por pontuar os projectos de Conceição Silva com alguma frequência, sendo que em madeira assumem-se enquanto longos toucadores que se incorporam horizontalmente na própria estrutura do espaço.⁷¹⁸ As restantes configurações de bancada constantes em registo apresentam-se maioritariamente como extrusões longitudinais oriundas das paredes do edifício, compostas em mármore branco ou verde,⁷¹⁹ estas divisões longitudinais aparentemente procuram dinamizar o espaço, quebrando o espaço negativo, proporcionando-lhe funcionalidade.

Na diacronia de projectos em análise, observa-se que o cunho identitário nas peças assinadas pelo *atelier* Conceição Silva nunca se perde, embora se vá transformando. Mesmo sendo certo que o arquitecto tenha trabalhado em colaboração com vários arquitectos e designers, o cunho identitário das peças produzidas pelo *atelier* Conceição Silva permanece presente; tal noção talvez possa ser explicada pelo facto de Conceição Silva nunca ter parado

717. Alguns exemplos são os armários constantes nos registos fotográficos da sua habitação própria (Guincho, 1960), do projecto do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia e dos Apartamentos Aquário (Apêndice II).

718. Um bom exemplo figura no quarto da Amália Rodrigues presente na Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues. Com vista para o mar, a bancada em madeira escura ao abrir revela um espelho e vários compartimentos para guardar artigos pessoais; em conjunto formulam um toucador embutido no próprio espaço (Apêndice I).

719. Uma destas bancadas é visível através dos registos fotográficos da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues; a constituição em mármore branco pode-se observar nos registos do Hotel do Mar e ainda, uma outra tipologia, naquela que aparenta ser um bloco de madeira maciço, observável nos registos fotográficos do Instituto de Beleza Mme. Campos (Apêndice II).

de desenhar e projectar – inclusive nos seus tempos livres –, na sua própria habitação, onde inclusive passava vários serões debruçado sobre o estirador.⁷²⁰

O *atelier* sofreu várias transformações ao longo do tempo, tendo Conceição Silva colaborado com dezenas de arquitectos, designers, artistas plásticos e decoradores. De forma a sintetizar o processo temporal, especialmente no que concerne às colaborações tidas na área do design de equipamento, torna-se necessário balizar as referências temporais.

Entre 1952 até 1965, Conceição Silva colabora com o arquitecto José Daniel Santa-Rita, o desenhador Emídio Santos Dias, os arquitectos Quintino e José Bettencourt, a arquitecta e designer Carmo Valente e conta com participações pontuais do arquitecto Carlos Calvet e do designer Manuel Rodrigues.

No período compreendido entre os anos 1965-1967 até 1974, anos do grande *atelier*, os principais colaboradores no âmbito do equipamento são os designers Eduardo Afonso Dias, Carmo Valente, Gilberto Lopes, Gastão Cunha e possivelmente Edgar Mota, Filipe Cardoso e Manuel Pina.⁷²¹

720. João Pedro Conceição Silva corrobora esta noção na entrevista concedida (Apêndice III).

721. Tal como Miguel Afonso Dias refere, na entrevista concedida (Apêndice III).

Hiperligações Identificação, Mapeamento e Análise de Mobiliário (1951-1974)

[Apêndice II – Mapeamento de mobiliário da autoria de Francisco da Conceição Silva e do atelier Conceição Silva \(1951-1974\).](#)

Capítulo VII

– Considerações finais

No âmbito das considerações finais deste estudo, clarificaremos nas seguintes páginas alguns dos contributos provenientes das criações de mobiliário moderno do *atelier* Conceição Silva que foram considerados determinantes para a afirmação do design em Portugal.

Tal como abordado no capítulo quarto do presente estudo, relembramos a noção de que a disciplina de design foi formalmente instituída na sociedade portuguesa a partir de 1965, por via da acção de Maria Helena Matos, através do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial, com a realização da Exposição Internacional de *Industrial Design* onde, pela primeira vez, se inscreveu o termo ‘design’ na comunicação oficial da exposição; posteriormente, em 1971, reforçando a assunção do termo, o NAAI viria a alterar o seu desígnio para Núcleo de Design Industrial.

Apresenta-se a possibilidade de traçar uma correlação: é interessante observar que, durante este mesmo período, o tecido industrial português encontrava-se em desenvolvimento, fruto dos objectivos dos Planos de Fomento Nacionais, o que nos permite estabelecer um paralelismo entre uma indústria que, expandindo-se, trouxe consigo a inevitável necessidade de aplicar as metodologias do design. O crescimento industrial potenciou, de forma evidente, a procura por profissionais aptos a investigarem e trabalharem as características projectuais, estéticas e materiais afectas às dinâmicas industriais.

Por esta altura, já o arquitecto Conceição Silva dominava o pensamento projectual do design, aplicando-o na grande escala, de forma harmoniosa e massificada, quer no sentido da criação de peças de mobiliário moderno ou no âmbito de vivificar a dimensão expositiva dos espaços, sempre em consonância com a orientação geral do projecto de arquitectura. Aliás, servindo-nos do paralelismo já traçado, poderemos adicionalmente estabelecer uma correlação entre o desenvolvimento industrial do país e a progressiva evolução da complexidade projectual que se fez notar ao longo da carreira do arquitecto. Uma obra que

reflecte esta consideração é o projecto do Hotel da Balaia, empreendimento em que o *atelier* assume integralmente todos os processos do projecto.

No entanto, ao percorrermos o espólio projectual de Conceição Silva verifica-se que, ainda antes do Hotel da Balaia, já o arquitecto explorava os métodos do design nos seus projectos, derivando experiência do seu período ensaístico quando desenhava peças de mobiliário em início de carreira, tendo posteriormente aprimorado um vocabulário próprio através de várias exposições, onde teve a possibilidade de agenciar espaços expositivos. É de facto inegável a interrelação entre estas diferentes dimensões projectuais, que se evidenciam sobretudo nos projectos de renovação de interiores das lojas lisboetas, durante a década de 50 e inícios de 60 – projetos de interiores que estabeleceram uma relação entre o espaço, o objecto e a dimensão expositiva.

Neste conjunto de parágrafos, pretende-se sobretudo aduzir o vanguardismo de Conceição Silva no que concerne à aplicação tangível de métodos e linguagens de design no panorama projectual português, antecipando-se em, pelo menos, uma década antes da institucionalização formal da disciplina em Portugal. Para Conceição Silva, e outros colegas arquitectos e projectistas, o design era já uma realidade que se teria de paulatinamente fazer manifestar. Neste sentido, o arquitecto, ao estudar as lições dos arquitectos e designers internacionais, formulou a sua visão e traçou um caminho para a tornar realidade. Fez questão de dinamizar, através dos sucessivos projectos, uma categoria profissional que, no seio da sociedade portuguesa, não havia ainda conquistado expressão identitária. Devido a este facto, a *praxis* arquitectónica de Conceição Silva acabaria, por sua vez, por ‘abrir’ o espaço necessário à desenvoltura de uma *praxis* integrada de design de equipamento, conferindo, através da sua extensa obra, uma maior visibilidade às criações do design.

Se em Portugal, Conceição Silva já ‘concebia design’ antes da institucionalização do design, é natural deduzir que a obra do arquitecto, a par dos esforços de outros arquitectos e

designers da época, legou contributos seminais que foram determinantes para a afirmação da disciplina.

O grande *atelier* foi fruto de um trabalho contínuo que procurava satisfazer uma visão projectual: conceber projectos verdadeiramente globais, os projectos ‘chave-na-mão’; ao ponto de, nalguns desses empreendimentos, se mobilizarem esforços para a criação de campanhas de comunicação que até chegaram a incluir programas de rádio. O grande *atelier* ficou conhecido como um local que ultrapassou o mero ditame laboral, consolidando-se num centro que proporcionava uma convivência sofisticada na interrelação entre os vários artistas, decoradores, designers e arquitectos que frequentavam o espaço.

Ainda antes de conseguir plasmar a visão do grande *atelier*, Conceição Silva soube aproveitar as oportunidades que lhe foram surgindo por forma a percorrer um laborioso percurso que o conduziu até esse fim. O arquitecto fez da sua vida profissional um exemplo de sucesso para todos os projectistas que ambicionam construir uma carreira por iniciativa própria. Através de ambição, coragem e disciplina, conseguiu externalizar um modelo de actuação na arquitectura, que foi posteriormente aprimorando, e que norteou o desenvolvimento da sua carreira. Foi ao lançar-se na via da profissão liberal que se deparou com a necessidade de procurar respostas face às dificuldades que foi encontrando, conseguindo obter soluções em torno de uma actuação projectual que abriu espaços de diálogo e incorporou outras visões artísticas e projectuais.

Foi neste período fundador que se pode encontrar a semente do sucesso de Conceição Silva, um período marcado pela coragem de arriscar e de querer alcançar significância na sua profissão. O seu espírito inconformista, atitude proactiva e intuição profissional foram os principais motores da sua vida profissional. Torna-se importante destacar estas qualidades, relembrando a velha noção de que são as condições internas do ser humano que determinam e

movem a sua vontade e acção no mundo; no caso de Conceição Silva, esta noção evidencia-se quando observamos, no seu currículo, uma repercutida vontade de elevar a fasquia projectual a cada novo projecto.

A soma da sua ambição, com a sua *praxis* arquitectónica e o seu modelo de actuação profissional, resultou no desenvolvimento de um sentido de auto-responsabilização que entendia ser necessário à vida prática do arquitecto. Esta visão, fundamentava-se na noção de que o arquitecto teria a total responsabilidade de viabilizar as suas ideias, tornando-se assim num agente dinamizador capaz de possibilitar os meios necessários para concretizar na íntegra a sua visão de projecto; assim, passa também a ser parte da responsabilidade do arquitecto a participação activa e global no projecto e não apenas na concepção do ‘desenho’ arquitectónico do edifício.

Desde cedo, Conceição Silva compreendeu, através da reflexão e da prática, que uma das chaves para se diferenciar na procura de uma arquitectura conceptualmente moderna e actualizada, seria através da integração colaborativa e unificada dos projectos, intervindo na escala total da obra, sabendo orquestrar as diferentes dimensões projectuais necessárias em conjunto com dinâmicas empresariais que, por sua vez, possibilitavam soluções numa escala superior. Foi mediante esta aceção que se lhe tornou aparente o seu papel enquanto dinamizador social: Conceição Silva foi um verdadeiro agente dinamizador na sociedade, não somente na área da arquitectura, onde desde cedo, durante o seu período formativo, colocou contestações pedagógicas, mas também na área das artes plásticas e nas disciplinas projectuais em geral. Procurou, através de iniciativas, grupos e sociedades como a ICAT, o SNA, a Gravura e a SNBA (da qual foi presidente), a valorização e reconhecimento profissional dos respectivos grupos, exercendo inclusive, tanto quanto lhe foi possível, uma influência liberalizante perante a sociedade civil, que ambicionava abrir mentalidades,

combatendo os ditames fechados da ditadura e conferindo à população novas perspectivas nos domínios artísticos e projectuais. Este papel foi sobretudo visível no domínio profissional, revelando uma talento inato na dinâmica social em estabelecer relações com sócios e colaboradores pois, quando nalgum projecto conhecia algum desenhador, decorador, artista, designer ou arquitecto com qualidades que lhe interessassem, Conceição Silva acolhia esses profissionais, convidando-os para futuros trabalhos, acabando por estabelecer relações profissionais profundas, chegando inclusive, nalguns casos, a resvalarem para a esfera pessoal.

Enquanto arquitecto, destacou-se no espírito de um impulsionador de talentos multidisciplinar que observava nos domínios da arquitectura, design e artes plásticas diferentes registos expressivos, complementares entre si. Desenvolveu-se profissionalmente mediante a construção de uma rede de contactos que, com o tempo, se foi consolidando a fim de servir elevados padrões de qualidade. Este foi um dos importantes contributos que, no decorrer da sua actuação profissional, proporcionou à afirmação do design em Portugal pois para além de conferir uma maior visibilidade aos vários profissionais com quem trabalhava, para os seus colegas e colaboradores, o arquitecto serviu como uma plataforma que lhes ia fazendo chegar trabalho. Esta dinâmica foi muito importante para os profissionais da área das artes plásticas, os quais, por vezes, tinham dificuldades em manter um fluxo constante de encomendas, mas realmente determinante para os designers da altura, que se auto-intitulavam ‘projectistas’, por falta de melhor expressão.

Considerando que, na altura, existia uma categoria profissional que carecia de identidade própria no contexto laboral da sociedade portuguesa, deduz-se que não haveria facilidade em aceder a solicitações de trabalho desta natureza; daí o design ter estado circunscrito a um grupo restrito de profissionais que dependiam estritamente do *networking* entre eles para salvaguardarem as próximas encomendas. Neste sentido, Conceição Silva

apresenta-se-nos como sendo um mestre do *networking* no panorama arquitectónico português da segunda metade do século, mesmo sem necessitar de quaisquer avanços tecnológicos que permitam redes de contacto em linha.

O arquitecto, no contexto do seu *atelier*, viria a desempenhar o papel de mentor de vários desenhadores e projectistas, que ali encontravam oportunidades de praticarem a sua profissão em contextos reais, num ambiente que privilegiava a multidisciplinidade. Muitos desses colaboradores, mais tarde, prosseguiram com a sua prática projectual em *ateliers* próprios, onde transmitiam esses ensinamentos a outros jovens designers. O *atelier* Conceição Silva foi uma verdadeira escola de ensino projectual, que reforçava, embora num escopo mais profissionalizante, o percurso pedagógico iniciado na SNBA através dos Cursos de Formação Artística, cujo programa bebia do legado pedagógico de Frederico George, caro amigo de Conceição Silva. O curso disponibilizou várias opções formativas para jovens interessados nas áreas artísticas e de projecto, contemplando na sua génese dois percursos fundamentais: o design gráfico e o design de equipamento.

A primeira geração de arquitectos modernistas em Portugal deu corpo à integração das artes plásticas no seio do projecto de arquitectura – referência arquitectónica que Conceição Silva manteve perante a sua própria acepção moderna, o que acabaria por levar à assimilação das artes plásticas e do design na estrutura do seu *atelier*, conferindo uma ainda maior visibilidade a estas áreas perante o panorama projectual português e a opinião pública. Não só estabeleceu no seu *atelier* uma estrutura multidisciplinar capaz de dinamizar positivamente as áreas projectuais e as artes plásticas, como também teve a capacidade de orquestrar, de forma análoga e complementar, dinâmicas empresariais guiadas por conceitos empreendedores capazes de potenciar a actividade projectual do *atelier*. Este facto adquire particular importância quando o observamos em contexto de análise do processo de afirmação do

design em Portugal, pois a assinatura do *atelier* Conceição Silva transportava consigo não somente a qualidade de um projecto de arquitectura de autor, mas também uma inovadora concepção do espaço interior, harmoniosamente preenchido com equipamento de design moderno, pelo que, sempre que o *atelier* produzia um projecto, mais visibilidade ia conferindo aos métodos e linguagens do design.

Esta medida acabaria por ter impacto naquilo que seria a actualização do gosto na época, sobretudo no início da década de 1950, cujo teor folclórico dos objectos de mobiliário tradicional se encontrava desajustado face às recentes concepções de espaço que os modernistas iam idealizando. A actividade do *atelier* Conceição Silva, também de orientação moderna, através da promulgação de novo projectos, concebeu novos edifícios, novos espaços e novos objectos, resultando numa nova e actualizada acepção do gosto que paulatinamente se foi consolidando em molde moderno. Esta noção configura-se como sendo um dos importantes contributos afirmadores do design, dado pelas suas variadas criações pois acabou por firmar no espectro projectual português alguns dos primeiros exemplares de design moderno nacional formalmente concebidos em *atelier*, garantindo-lhes visibilidade, pelo que viriam a tornar-se garante de inspiração e de referência perante as próximas gerações de designers portugueses. Para além do aspecto conceptual-formal-estético coerente com actualização do gosto na época, também a nível logístico-produtivo procurou, dentro do que lhe foi possível, rentabilizar a produção industrial, tal como ficou patente por via das experiências na FEIS.

Como já referido, o arquitecto Conceição Silva, ao longo da sua carreira, teve oportunidade de contactar diferentes áreas de actuação – diferentes pontos de vista, no que concerne ao entendimento do espaço, dos volumes e da luz. Na sua actuação profissional, navegou por várias fases onde teve a possibilidade de explorar e desenvolver áreas

complementares à arquitectura. Foi a intervenção aprimorada e concertada destas diferentes dimensões de actuação: arquitectura, design e espaço expositivo, que diferenciou a sua visão no panorama arquitectónico português, consubstanciando-a *a posteriori* com o desenvolvimento de projectos de elevada qualidade, tanto projectual como de construção, e a atenção ao detalhe, podendo-se inclusive afirmar que o resultado é uma arquitectura ‘viva’, que afirma o seu carácter moderno de um modo subtil. A vivência destes espaços imerge-nos numa ambiência *cinematográfica* onde, através dos sucessivos enquadramentos, manipulação dos volumes, agenciamento da iluminação e pormenorização dos detalhes, nos transformamos momentaneamente num *voyeur* que acede a uma dimensão fotográfica da obra. Nesses esparsos momentos é-nos possível captar o seu sentido estético mais profundo. Não esqueçamos que o cinema, a fotografia e as exposições eram muito importantes para as pessoas desta geração, especialmente as mais ligadas às áreas artísticas e projectuais; eram, na altura, as janelas para o mundo, permitindo o acesso à novidade, estimulando imaginações e despertando sonhos numa época fechada pela ditadura. A aludida relação cinematografia-arquitectura emerge em Conceição Silva, sem dúvida, a partir da aprimoração das valências expositivas que o arquitecto desenvolveu ao longo da sua carreira. Se observarmos, nos registos fotográficos dos projectos das lojas lisboetas, é facilmente despertada uma sensibilidade cinéfila que permeia cada enquadramento dos espaços.

De facto, ao visitar um espaço agenciado por Conceição Silva, situamo-nos perante a sensação de que o arquitecto almeja partilhar algo íntimo com o visitante, algo proveniente da sua vida interior, reflexos de ‘estados’ de alma... Enquanto arquitecto e designer, consegue transportar para o projecto de arquitectura um ‘estar’ (interno), de modo a que o espaço consiga ‘ser’.

A vida e carreira de Francisco da Conceição Silva é um atestado à significância, utilidade e competência das disciplinas projectuais. O arquitecto, enquanto agente histórico, desempenhou um papel afirmador destas disciplinas, concedendo-lhes novas prospecções; aos seus praticantes, conferiu-lhes novas e entusiasmantes narrativas; elevou o mérito global destas profissões, conferindo-lhes credibilidade, o que talvez tenha acabado por ser o mais importante contributo por ele legado no sentido da afirmação do design em Portugal.

Para futuras investigações, sobretudo as que tenham como objecto de estudo central o mobiliário desenvolvido pelo *atelier* Conceição Silva, é de maior pertinência fazer um levantamento exaustivo da totalidade do espólio do arquitecto, que actualmente se encontra depositado na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Temos consciência de que nesta dissertação apenas aflorámos o manancial de documentação existente nas biblioteca e arquivo da FA-UL, tendo-nos debruçado nas obras que podem considerar paradigmáticas do *atelier*. Neste sentido, torna-se de igual forma necessário estudar em maior profundidade os projectos de renovação interior das lojas lisboetas (projectos da década de 50 e inícios de 60), bem como completar a identificação e mapeamento de mobiliário existente em todos os projectos de arquitectura que existem actualmente, tendo o cuidado de discernir entre o mobiliário que foi, de facto, produzido pelo *atelier* e o que possa ter sido produzido por outros designers de forma independente, mas que ainda assim terá sido integrado no projecto. Por último, e de igual forma importante, é pertinente levar a cabo e adequar os mesmos procedimentos no que concerne à totalidade da obra que o arquitecto produziu no Brasil, período compreendido entre os anos 1975-1982, posterior ao período estudado.

Após a realização desta dissertação, chegou-se à conclusão de que seria importante elaborar, no futuro, uma análise das várias tipologias de mobiliário existentes em consonância com a história do mobiliário. Este estudo implicaria uma investigação aprofundada da

história do mobiliário – que é cronologicamente anterior à história do design. Sendo esta relação um tema de maior especialização, e que alarga consideravelmente o âmbito científico do estudo, apresenta-se como uma possível linha de investigação futura.

Bibliografia

Bibliografia

1. Fontes Manuscritas e Dactilografadas

Francisco da Conceição Silva. “Aditamento à estimativa do custo da exposição e montagem”. Exposição “A Rainha D. Leonor” na Igreja Madre de Deus. Fundação Calouste Gulbenkian, 8 de Julho de 1958.

José de Azeredo Perdigão. “Carta de Azeredo Perdigão para Teotónio Pereira”, de Abril de 1958. Arquivos Fundação Calouste Gulbenkian.

2. Fontes Impressas

2.1. Legislação

“Decreto-Lei n.º 874/76” de 28 de Dezembro de 1976, *Diário do Governo* – I Série, n.º 300, 2857.

“Decreto n.º 5.516” de 7 de Maio 1919. *Diário do Governo* – I Série, n.º 95, 750-51.

“Decreto-Lei n.º 37.538”, de 2 Setembro de 1949, *Diário do Governo*, n.º 192 – I Série, 641–42.

“Decreto-Lei n.º 42.120”, de 23 de Janeiro de 1957, *Diário do Governo* – I Série, n.º 19, 71.

“Decreto-Lei n.º 49.408” de 24 de Novembro de 1969, *Diário do Governo* – I Série, n.º 275, 1679-80;

2.2. Obras de referência

"Biografia" in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

“Curriculum” in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

Frederico George. “Depoimentos” in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

Michel Toussaint Pereira. “O Arquitecto” in *Francisco Conceição Silva, Arquitecto*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987.

Paulo Martins Barata. “Conceição Silva, Poética sem Retórica” in *Prototipo*, n.º4, Outubro de 2000.

2.3. Monografias, Catálogos, Relatórios

1.^a *Exposição de Design Português*. INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial. Lisboa, 1971.

2.^a *Exposição de Design Português*. INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial. Lisboa, 1973.

António Magalhães Ramalho. *Tradução das conferências proferidas durante a 1^a Quinzena de Estética Industrial*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial, 1965.

LNETI – Génese da Situação ao Fim de 12 Anos. LNETI. Vol. I. Lisboa: MIE, 1992.

João Paulo Queiroz. “A SNBA, História”. Sociedade Nacional de Belas-Artes, 2020.

José de Melo Torres Campos. “Actuação do INII no campo do design industrial”. Lisboa: INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial, 1971.

2.4. Periódicos

Arquitectura, n.º 65, Junho de 1959.

Arquitectura, n.º 80, Dezembro de 1963.

Arquitectura, n.º 92, Março-Abril de 1966.

Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968.

Arquitectura, n.º 108, Março-Abril de 1969.

Arquitectura, n.º 127-128, Abril de 1973.

Artur Maciel. “50 Artistas Independentes em 1959” in *Colóquio, revista de artes e letras*, 1959.

Binário, n.º 1, Abril de 1958.

Binário. “Pavilhão de Portugal na feira de Lausanne (Comptoir Suisse 1957)”. N.º 7, Outubro de 1958.

Binário, n.º 66, Março de 1964.

Binário, n.º 171, Dezembro de 1972.

Binário, n.º 177-178, Junho-Julho de 1973.

Francisco da Conceição Silva, “Estabelecimento em Lisboa” in *Atrium, Revista Portuguesa de Arquitectura e Artes Plásticas*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959.

Francisco da Conceição Silva e José Bastos. “Dior, Um Estabelecimento Moderno em Lisboa” in *Arquitectura*, n.º 52, Fevereiro-Março de 1954.

———. “Moradia no Estoril” in *Arquitectura*, n.º 32, Agosto-Setembro de 1949.

- Francisco Keil do Amaral. “Maleitas da Arquitectura Nacional, 1. Formação do Arquitecto” in *Arquitectura*, n.º 17-18, Julho-Agosto de 1947.
- Francisco Keil do Amaral. “A Arquitectura e a Vida” in *Biblioteca Cosmos*, vol. 15. 2.^a Secção: Artes e Letras, n.º 2. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 1942.
- Frederico George, “Exposição evocativa da obra da Rainha D. Leonor promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian” in *Arquitectura*, n.º 65, Junho de 1959.
- João Leal. “Notícias, Exposições, Críticas de Livros” in *Arquitectura*, n.º 57-58, Março-Abril de 1971.
- Luiz Cristino da Silva. “O Café Portugal” in *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, Abril de 1938.
- Maria José de Mendonça. “A Exposição da Rainha Dona Leonor no Mosteiro da Madre de Deus” in *Colóquio, revista de artes e letras*, Março de 1959.
- Mário Cardoso. “Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva” in *Arquitectura*, n.º 120, Março-Abril de 1971.
- O Sesimbrense*. Ano XXXI, n.º 317, 5 de Março de 1961.
- S. P. “Comptoir 57”. *Le Conteur Romand*, de Agosto de 1957, 12.^a edição.
- Ulisses Cortês. “Intervenção na Assembleia Nacional em 3 de Dezembro de 1964. Discussão na Generaliade do Plano Intercalar de Fomento 1965-1967” in *Diário das Sessões*. Secretaria-Geral da Assembleia Nacional, República Portuguesa, de Dezembro de 1964.

3. Bibliografia Crítica

3.1. Obras de referência

- Christian Norberg-Schulz. *Genius Loci – Paysage, Ambiance, Architecture*. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1981.
- Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson. *The International Style*. W. W. Norton & Company, Inc., 1997.
- João Vieira Caldas. “Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo” in *Portugal: Arquitectura do Século XX*. 3. Munique: Deutsches Architektur-Museum: Prestel, 1997.
- José Augusto França. *A Arte em Portugal no século XX*. Bertrand Editora. Lisboa, 1991.
- Le Corbusier. *Vers une Architecture*. 11.^a edição. Collection de “L’Esprit Nouveau”. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.

Nikolaus Pevsner. *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*. Penguin Books, 1975.

3.2. Obras específicas, monografias e artigos em obras colectivas

Alfredo Marques. *Política Económica e Desenvolvimento em Portugal (1926-1959): as duas estratégias do Estado Novo no período de isolamento nacional*. Colecção Horizonte Económico. Livros Horizonte, 1988.

Ana Moreira da Silva. “Daciano da Costa: O Ensino de Desenho na Formação em Design e em Arquitectura da ESBAL à FA/UTL”. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2014.

Ana Tostões. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Edições FAUP. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1997.

A Rainha D. Leonor: Exposição no Mosteiro da Madre de Deus. Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas-Artes. Lisboa, 1958.

Cândido Palma de Melo e Francisco Conceição Silva. “O Ensino da Arquitectura em Portugal”. Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1948.

Carlos Ramos. “Palestra dedicada a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa” in *O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*. Gonçalo Canto Moniz, Volume II (2011).

Cristina de Sousa Azevedo Tavares. “Naturalismo e Naturalismos na Pintura Portuguesa do Séc. XX e a Sociedade Nacional de Belas-Artes”. Volume I, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999.

Daciano da Costa e Maria Helena Souto (coord.), *Frederico George: Ver pelo Desenho*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993.

Fernando de Azevedo. “De Frederico George se diz um 'Mestre'” in *Frederico George: Ver pelo Desenho*. Daciano da Costa e Maria Helena Souto (coord.). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/Livros Horizonte, 1993.

Frederico George. *Considerações sobre o Ensino da Arquitectura*. Lisboa: Minerva, 1964.

Gonçalo Canto Moniz. “O Ensino Moderno da Arquitectura: A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)”. Volume I, Tese de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2011.

Inês Leite. “Francisco da Conceição Silva: Para uma Compreensão da Obra e do Grande Atelier/Empresa - 1946/1975”. Volume I, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

Inês Vieira Gomes. “Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: O Renascimento da Gravura em Portugal”. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- João Pardal Monteiro. “Para o Projeto Global - Nove Décadas de Obra: Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro”. Dissertação de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2012.
- Joaquim Manuel Croca Caeiro. “Os Planos de Fomento Nacional no Contexto do Desenvolvimento Económico Nacional no Pós-Guerra” in *Intervenção Social*, n.º 31 (2005): 193–219.
- José Manuel Fernandes. “Conceição Silva, criador de uma arquitectura e paisagem modernas para o Turismo em Portugal” in *Arquitectura Moderna e Turismo: 1925-1965*, Fundação DOCOMOMO Ibérico. Vol. Actas do IV Congresso. Valência, 2003.
- José Manuel Fernandes e Ana Janeiro. *Arquitectura no Algarve, dos Primórdios à Actualidade, uma Leitura de Síntese*. CCDRA., 2005.
- Leonor de Oliveira. “Anos 50: Portuguesismo, Modernidade e Aspirações à Internacionalização. A Apresentação das Artes Plásticas Portuguesas em Feiras e Exposições Internacionais”. Organizado por Ana Paula Louro. *Nacionalidade, Identidade, Mobilidade: Geopolítica e Exposições de Arte*, Working Papers – Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, n.º 1 (Dezembro de 2016).
- Madalena Cunha Matos. “Face ao Oceano. Arquitectura portuguesa nos hotéis atlânticos dos anos cinquenta e sessenta” in *Arquitectura Moderna e Turismo: 1925-1965*, Fundação DOCOMOMO Ibérico. Vol. Actas do IV Congresso. Valência, 2003.
- Manuel Tainha. *Arquitectura em Questão*. AEFA – Associação de Estudante da Faculdade de Arquitectura. 2.ª edição. Lisboa, 2003.
- Margarida Acciaiuoli. “Os Anos 40, o País, o Regime e as Artes. ‘Restauração’ e ‘Celebração’”. Volume I – Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- Maria da Graça Briz. “A Vilegiatura Balnear Marítima em Portugal. 1870-1970: Sociedade, Arquitectura e Urbanismo”. Volume I – Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- Maria Fernanda Rollo. *Portugal e a Reconstrução Económica do Pós-Guerra*. Coleção Biblioteca Diplomática do MNE. Série D, Teses. Ministério dos Negócios Estrangeiros, Portugal: Instituto Diplomático, 2007.
- Maria Helena Souto. “O percurso de um designer e a afirmação da profissão em Portugal” in *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão*, 163–69. Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014.
- . *História do Design em Portugal I: Reflexões*. Edições IADE. 1.ª edição. Lisboa, 2009.
- . “O Design Moderno em Portugal” in *Cadernos de Design*, Centro Português de Design. 2, 1992.

- Maria Helena Souto e Bárbara Coutinho. *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)*. Câmara Municipal de Lisboa/MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Lisboa, 2017.
- Michel Toussaint Alves Pereira. “Da Arquitectura à Teoria e o Universo da Teoria da Arquitectura em Portugal na Primeira Metade do Século XX”. Tese de Doutoramento em Teoria da Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2009.
- Miguel Caetano et al. “Regionalização e Poder Local em Portugal”. Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 1982.
- Nuno Portas. “Arquitectura: Contribuições para o Ensino” in *A Arquitectura para Hoje: Finalidades*, 1964.
- Paulo Pina. *Portugal, o Turismo no Século XX*. Lucidus Publicações, Lda. Lisboa, 1988.
- Paulo Tormenta Pinto. *Cassiano Branco (1897-1970) Arquitectura e Artificio*. Caleidoscópio., 2015.
- Rui Afonso Santos. “Daciano da Costa e os Percursos do Design Português – 1950-2000”. Em *Daciano da Costa Designer*, organizado por João Paulo Martins, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2001.
- . “O Design e a Decoração em Portugal, 1900–1994” in *História da Arte Portuguesa*, Vol. 3. Círculo de Leitores, 1995.
- Rui Carreto. “A Fénix do Design”. Em *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão*. Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014.
- Sandra Sofia Pereira Antunes. “Da Cultura do Projecto e da Síntese das Artes. O ‘Trio Maravilha’ (1957-1974): Do Atelier da Mãe d’Água ao Gabinete Multiplano”. Tese de Doutoramento em Design, IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, 2020.
- Susana Lobo. “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.^a República à Democracia”. Parte I – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012.
- . “Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos, as cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1.^a República à Democracia”. Parte III – Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2012.
- Victor Manuel Marinho de Almeida. “O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974”. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009.
- Vitor Manuel Teixeira Manaças. “Percursos do Design em Portugal”. Volume I, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005.

———. “Percursos do Design em Portugal”. Volume II, Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005.

3.3. Sítios e Portais *Web*

Alexandre Pomar. “Júlio Pomar, cerâmica 1949-1955”. *Blog de Alexandre Pomar*. Acedido a 5 de Junho de 2022. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2016/05/jp-artes-decorativas.html.

“Conceição Silva – Arquitecto Português”, [s.d.]. Acedido a 23 Março de 2023. Disponível em: conceicao-silva.blogspot.com.

Conceição Silva – Arquitecto Português. “Disclaimer”, 10 de Setembro de 2009. Acedido a 23 Março de 2023. Disponível em: conceicao-silva.blogspot.com.

Facebook. “Conceição Silva – Arquitecto Português”, [s.d.]. Acedido a 23 Março de 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/arqconceicaosilva/about>.

FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. “António Sobral Mendes de Magalhães Ramalho”. Arquivo de Ciência e Tecnologia. Acedido a 5 de Agosto de 2022. Disponível em: <https://act.fct.pt/historia-da-ciencia/biografias/antonio-sobral-mendes-de-magalhaes-ramalho/>

Cerâmica Modernista em Portugal. “Painéis do Pavilhão de Portugal, Comptoir Suisse, 1957 – Querubim Lapa”, Janeiro de 2012. Acedido a 22 Junho de 2022. Disponível em: <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2012/01/paineis-do-pavilhao-de-portugal.html>.

Leonor de Oliveira. “A Rainha D. Leonor, Comemorações do V Centenário do Nascimento da Rainha D. Leonor e do IV Congresso das Misericórdias”. História das Exposições de Arte Gulbenkian, 2014. Acedido a 15 de Julho de 2022. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/45/>.

Manuel Lobo Antunes. “Delegação Permanente de Portugal junto da Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Económicos (OCDE)”. Portal Diplomático. Acedido a 22 de Agosto de 2022. Disponível em: <https://portaldiplomatico.mne.gov.pt/relacoesbilaterais/paises-geral/ocde>.

Maria Helena Souto. “Design em Portugal (1960-1974): acções, intervenientes e repercussões do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.)” Design em Portugal (1960-1974). Acedido a 21 de Junho de 2022. Disponível em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/>.

———. “Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (1960-1971)”. Design em Portugal (1960-1974). Acedido a 22 de Agosto de 2022. Disponível em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/nucleos.html>.

———. “Planos de Fomento”. Design em Portugal (1960-1974). Acedido a 22 de Agosto de 2022. Disponível em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html>

Nuno Magalhães e David Dionísio. “Excerto da Memória Descritiva do Projeto de Execução: Obras de Remodelação da Sociedade Nacional de Belas Artes.” Sociedade Nacional de Belas-Artes. Acedido a 14 de Maio de 2022. Disponível em: <https://snba.pt/a-snba/>.

RTP. “Curso de Formação Artística, na Sociedade Nacional de Belas-Artes”. RTP Arquivos, 15 de julho de 1972. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/curso-de-formacao-artistica-na-sociedade-nacional-de-belas-artes/>

Apêndice I

Levantamento e Identificação de Mobiliário
da autoria de Francisco da Conceição Silva
e do *Atelier* Conceição Silva (1951-1974).

Loja Rampa

Largo Bordalo Pinheiro, 15, Lisboa, 1955

Arquitectura (remodelação):

Francisco Conceição Silva, José Daniel Santa-Rita Fernandes

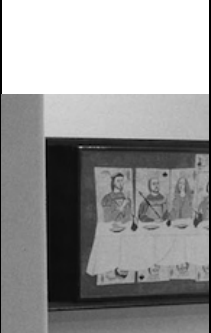
Engenharia: Pereira Gomes

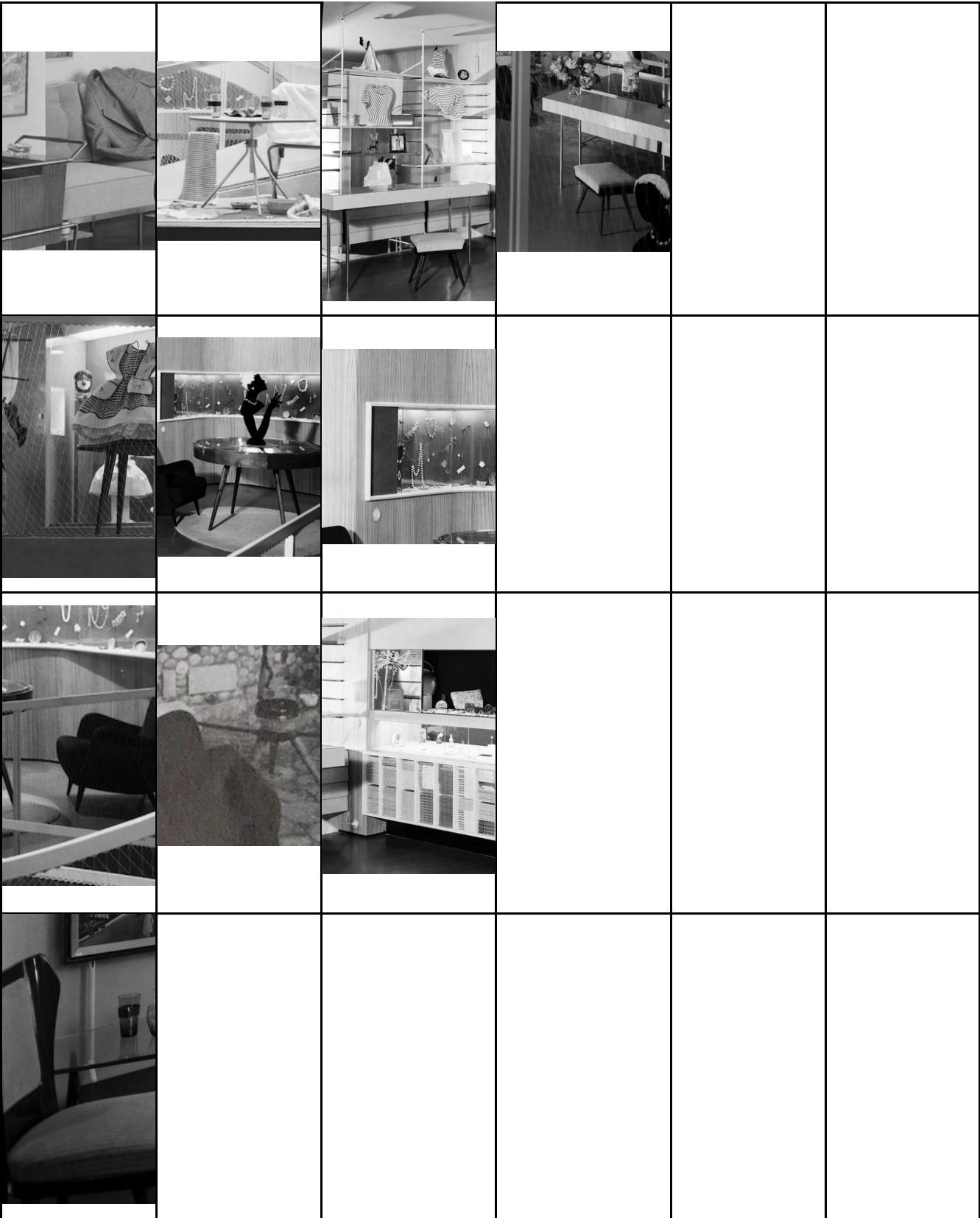
Construção: Diamantino Tojal

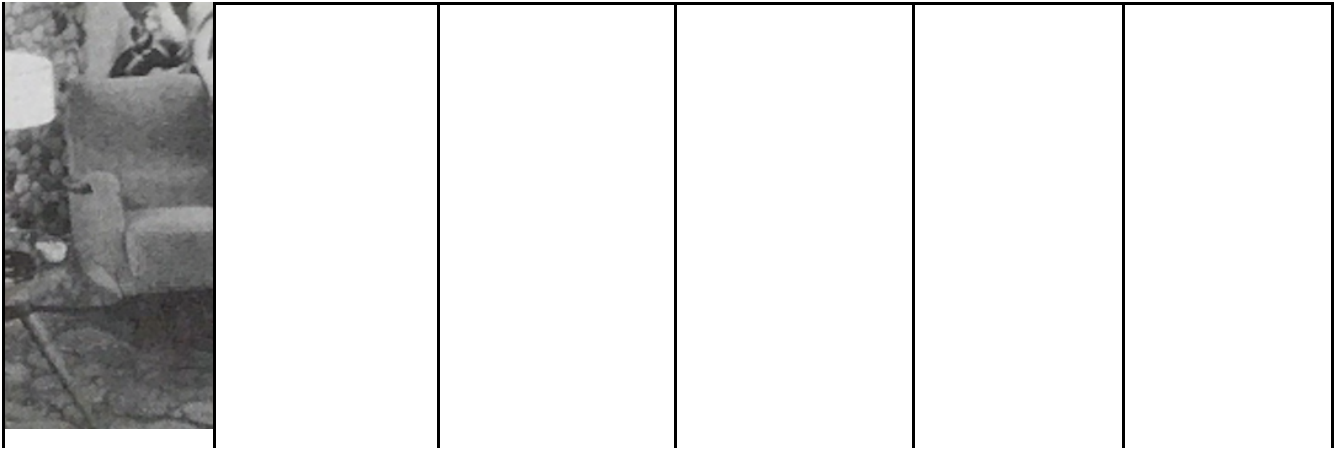
Colaboração de Querubim Lapa, Sá Nogueira.

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;

© *Atrium*, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.

Assentos	Mesas	Estantes e mostruários	Balcões e bancadas	Outros armários	Iluminação
					
					







Instituto de Beleza Mme. Campos

Rua Alexandre Herculano, 22, Lisboa, 1956

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

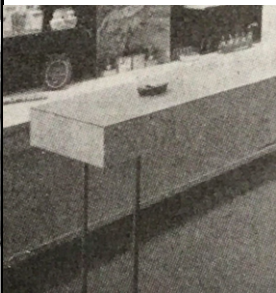
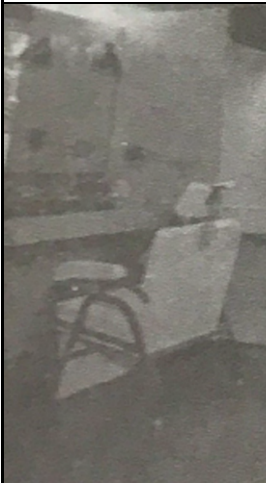
Arquitectura: Francisco da Conceição Silva, José Daniel Santa-Rita Fernandes

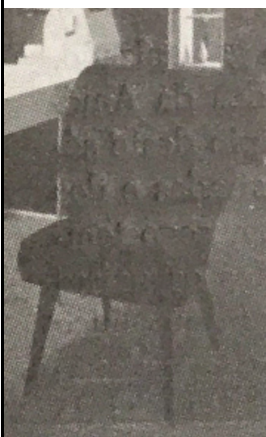
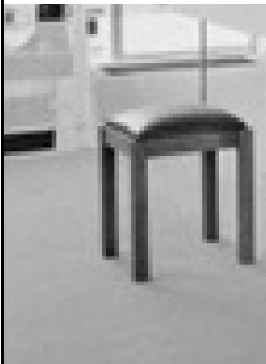
Engenheiro: Pereira Gomes

Construtor: José Esteves

Escultor: Jorge Vieira

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
© *Binário*, n.º 1, Abril de 1958, 27-29.

Assentos	Mesas	Estantes e mostruários	Balcões e bancadas	Iluminação
				
				





Pavilhão de Portugal, *Comptoir Suisse* – 38.^a Feira Internacional de Lausanne

Palácio de Beaulieu, Lausanne, Suíça, 7-22 Setembro 1957

Responsáveis: Francisco da Conceição Silva, José Daniel Santa-Rita, António Sena da Silva

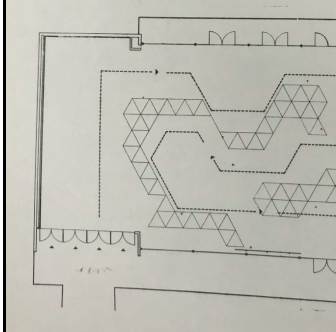
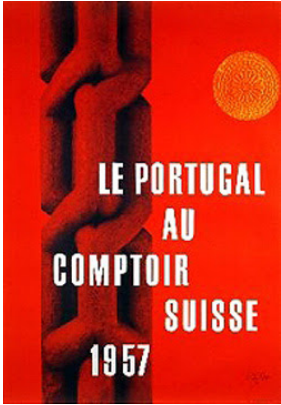
Decoração: Manuel Rodrigues, com colaboração de Sebastião Rodrigues e Vasco Lapa

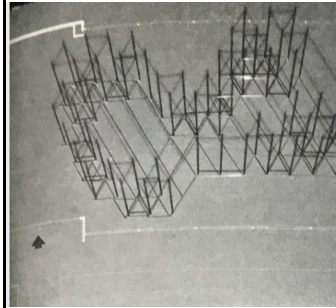
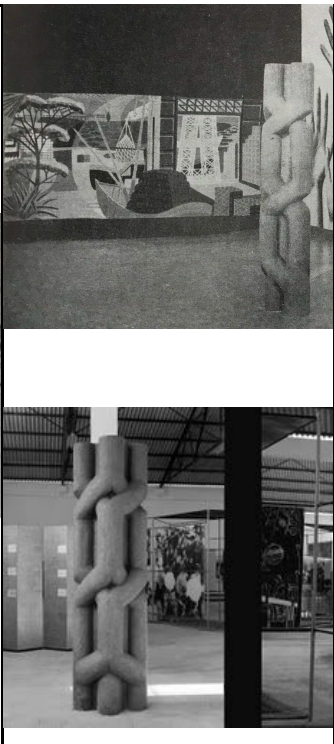
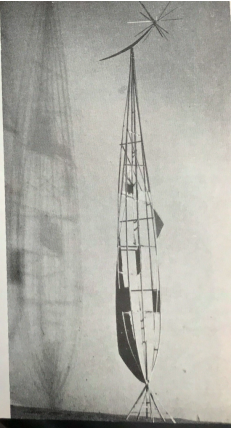
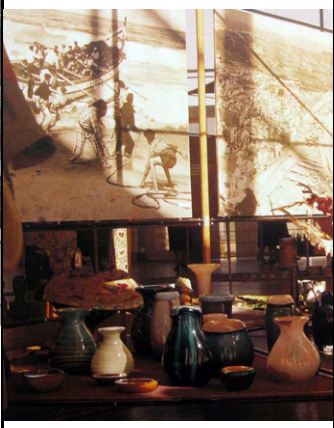
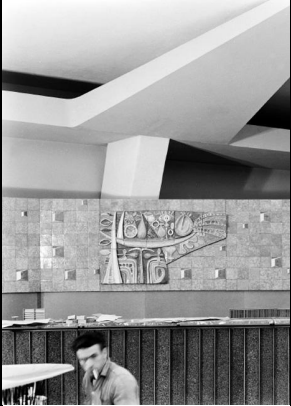
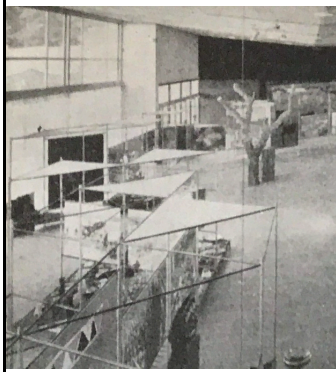
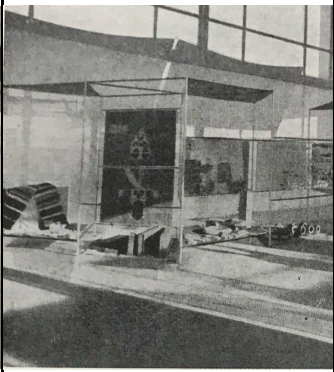
Escultura: Jorge Vieira

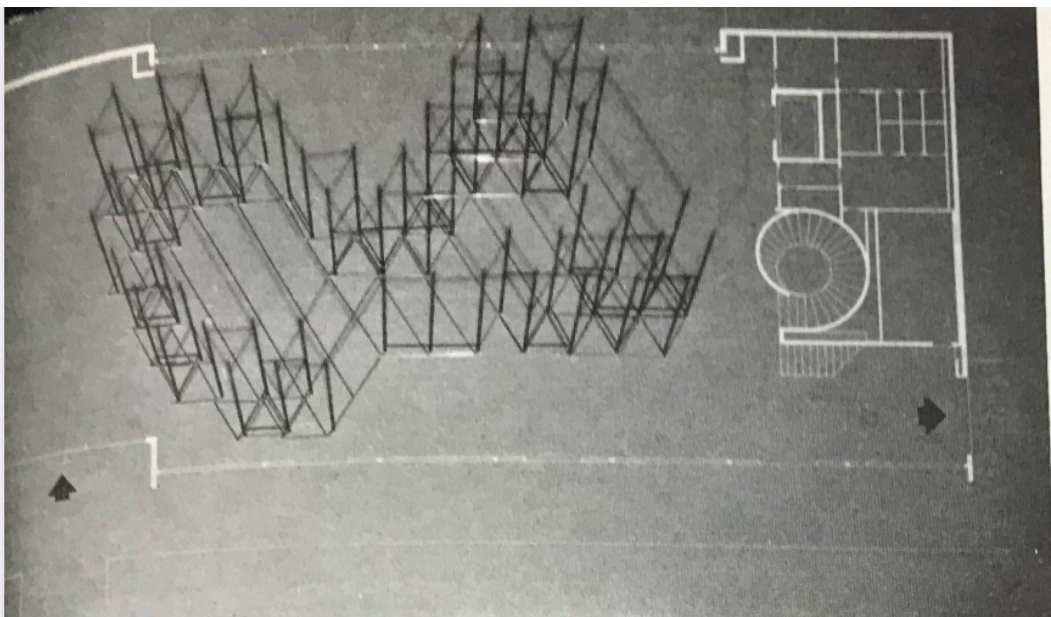
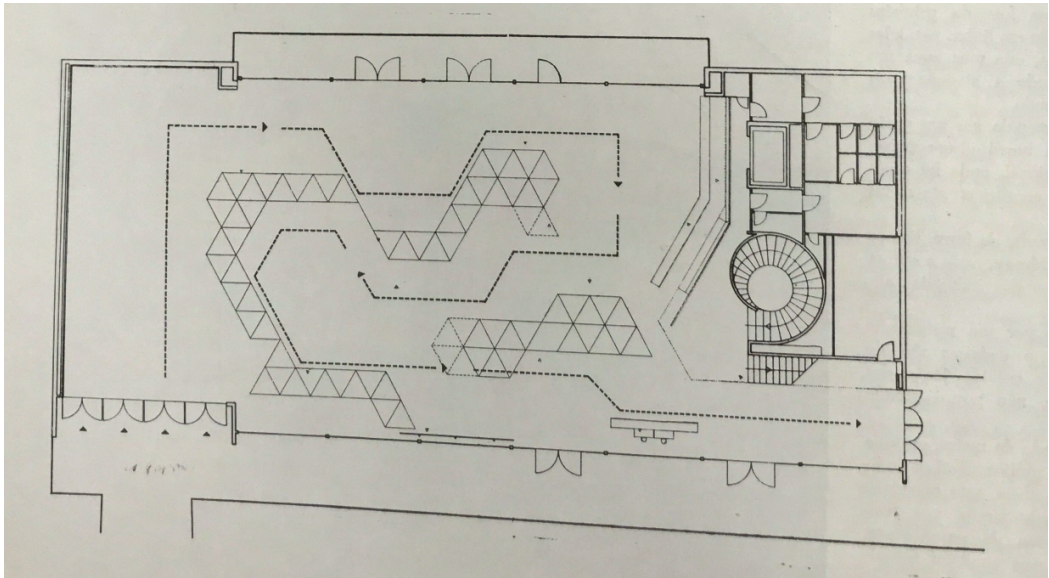
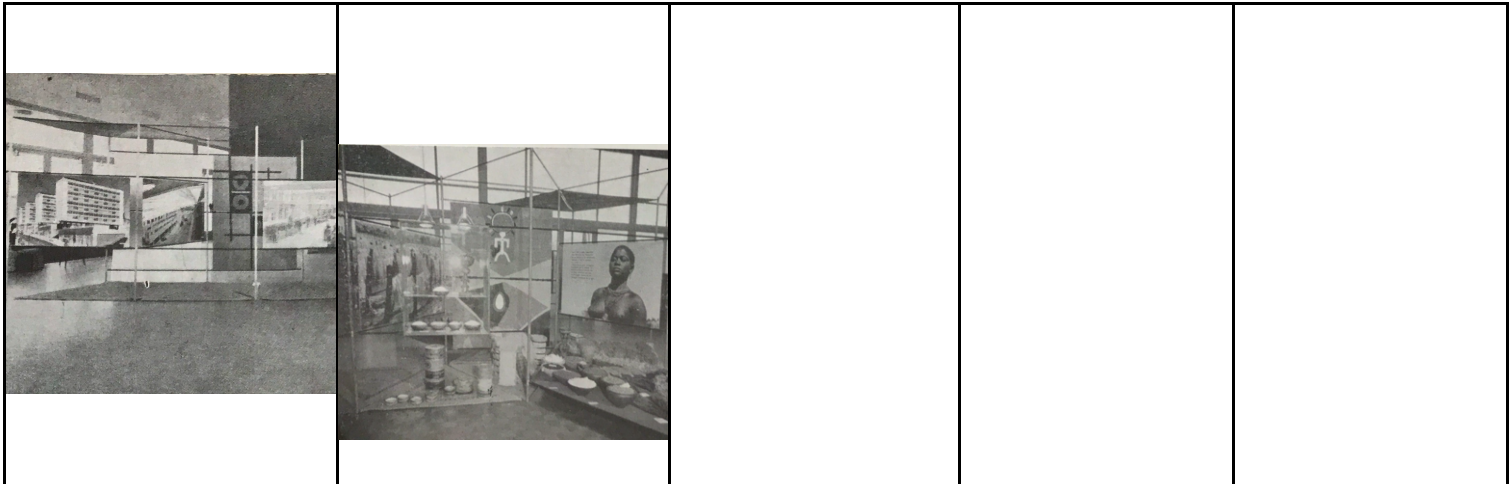
Tapeçaria: Almada Negreiros

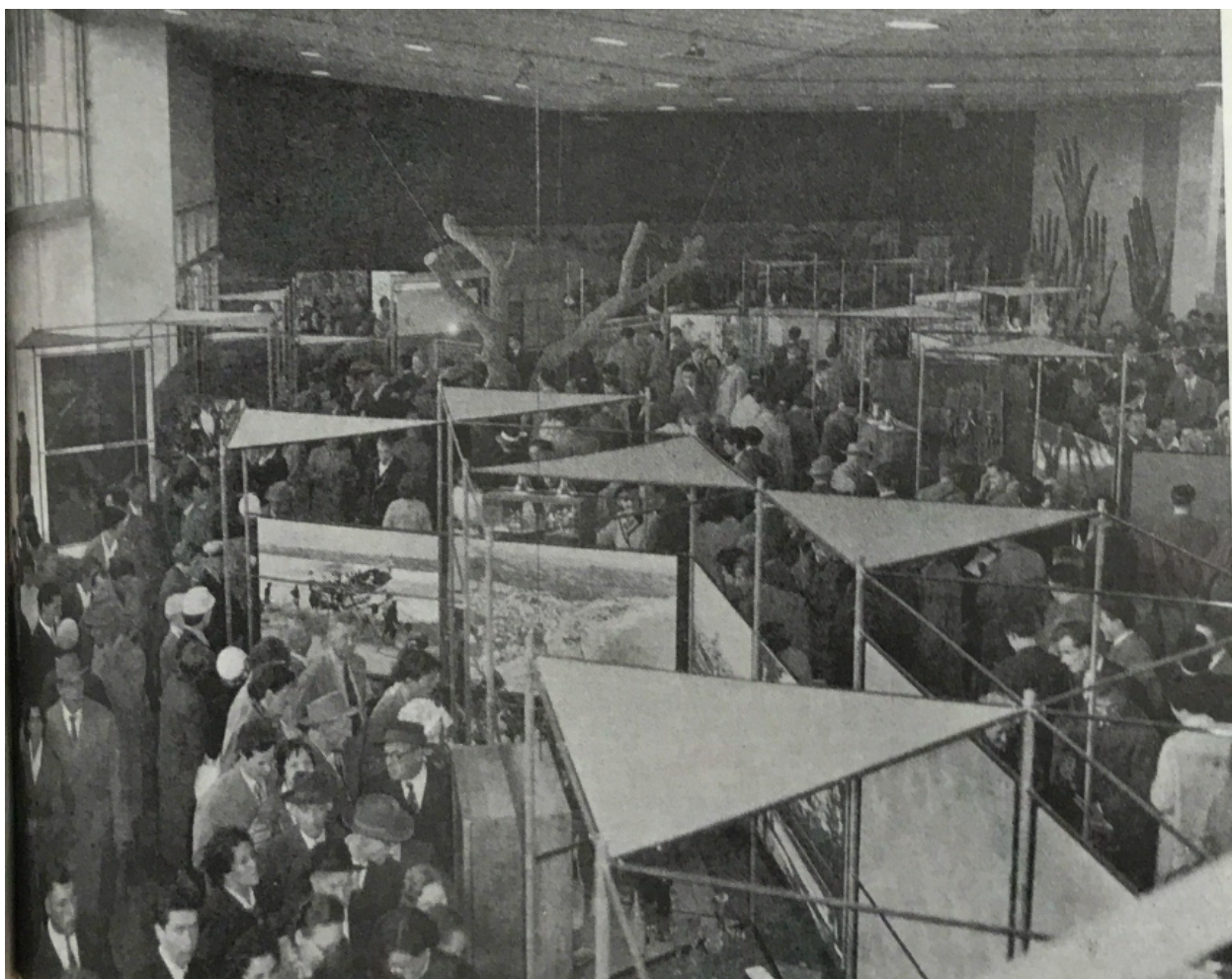
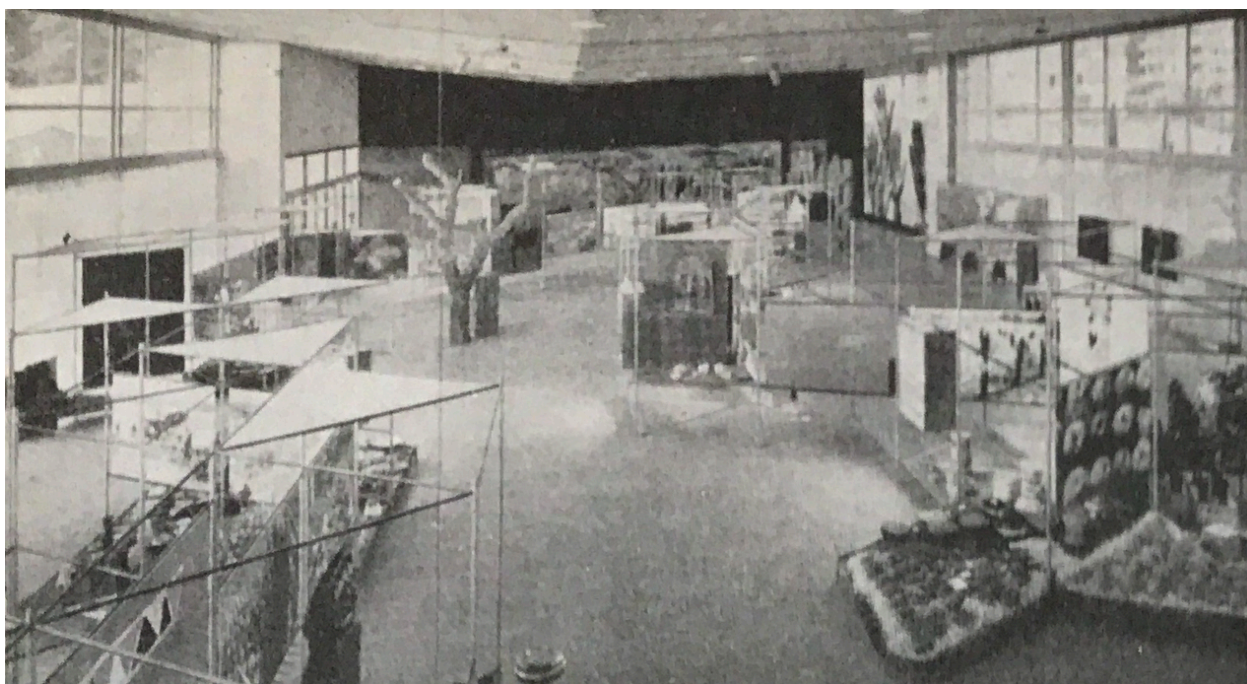
Cerâmica: Querubim Lapa

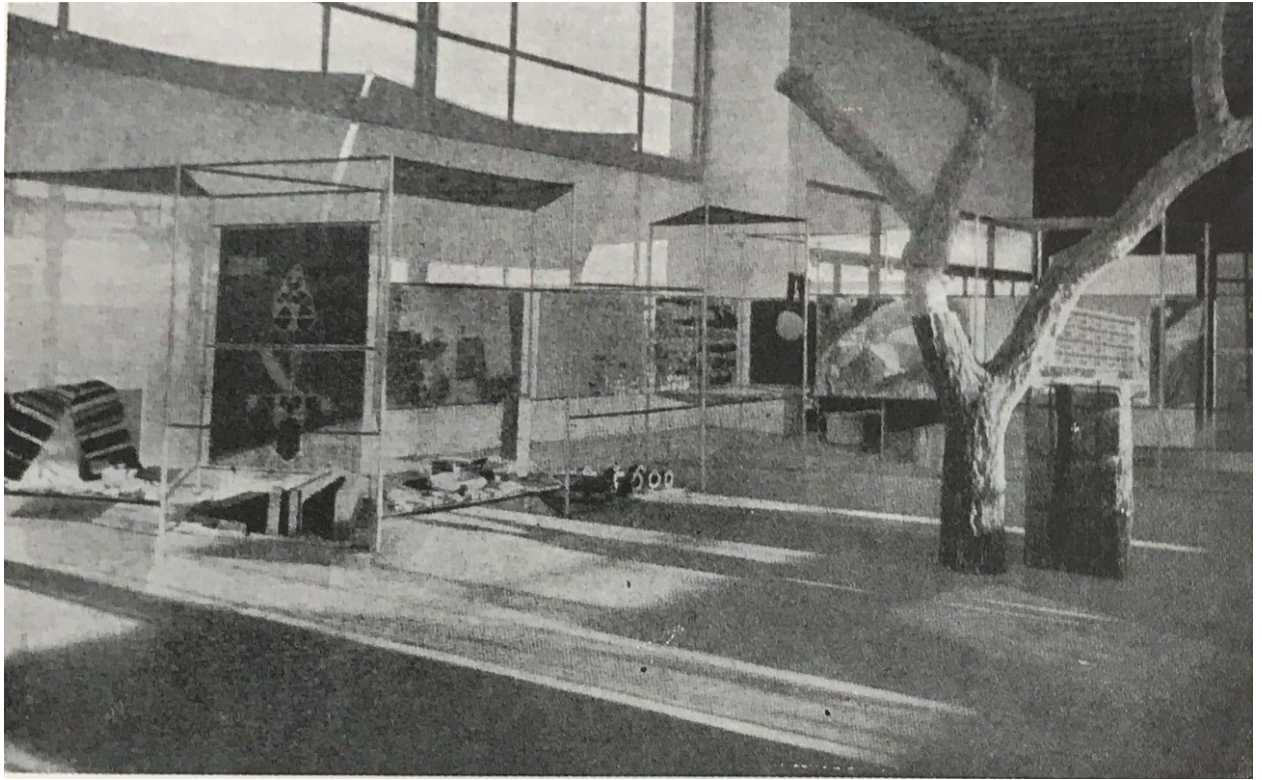
Fotografias: © *Binário*, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23; © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; © *Sena da Silva*, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2009); © Cerâmica Modernista de Portugal.

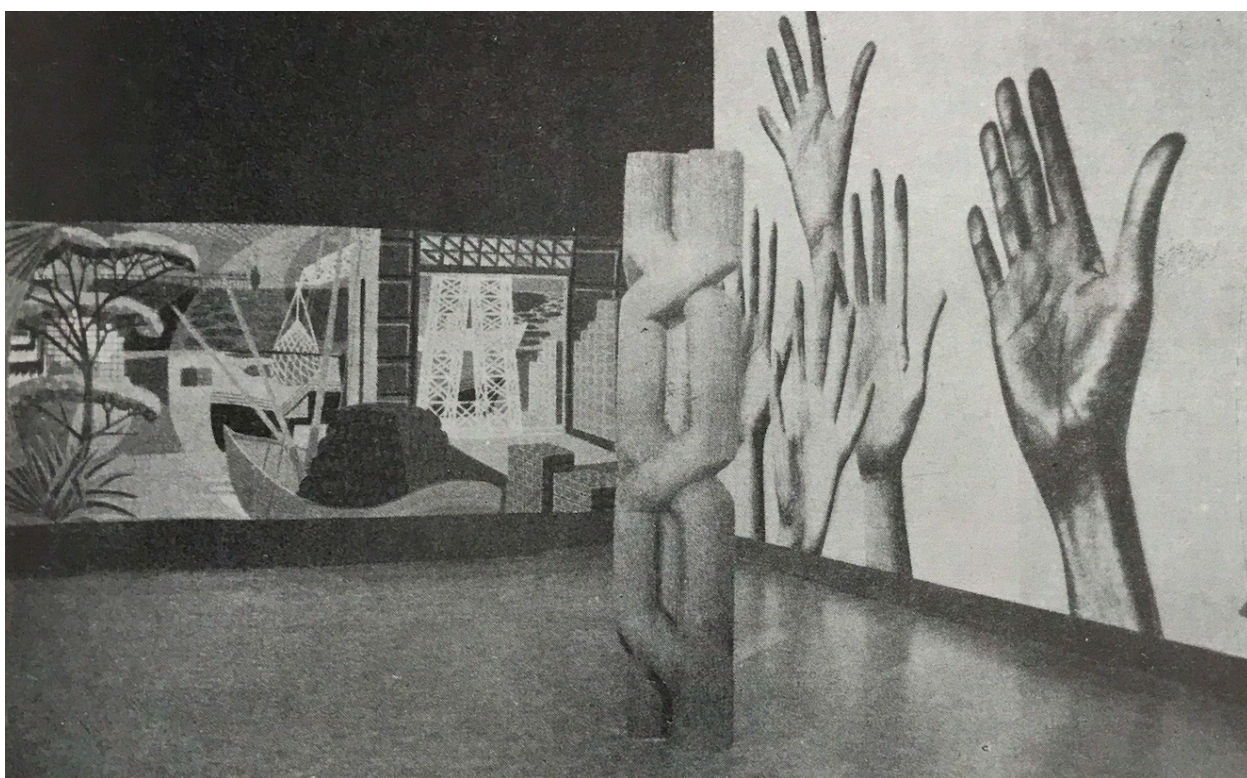
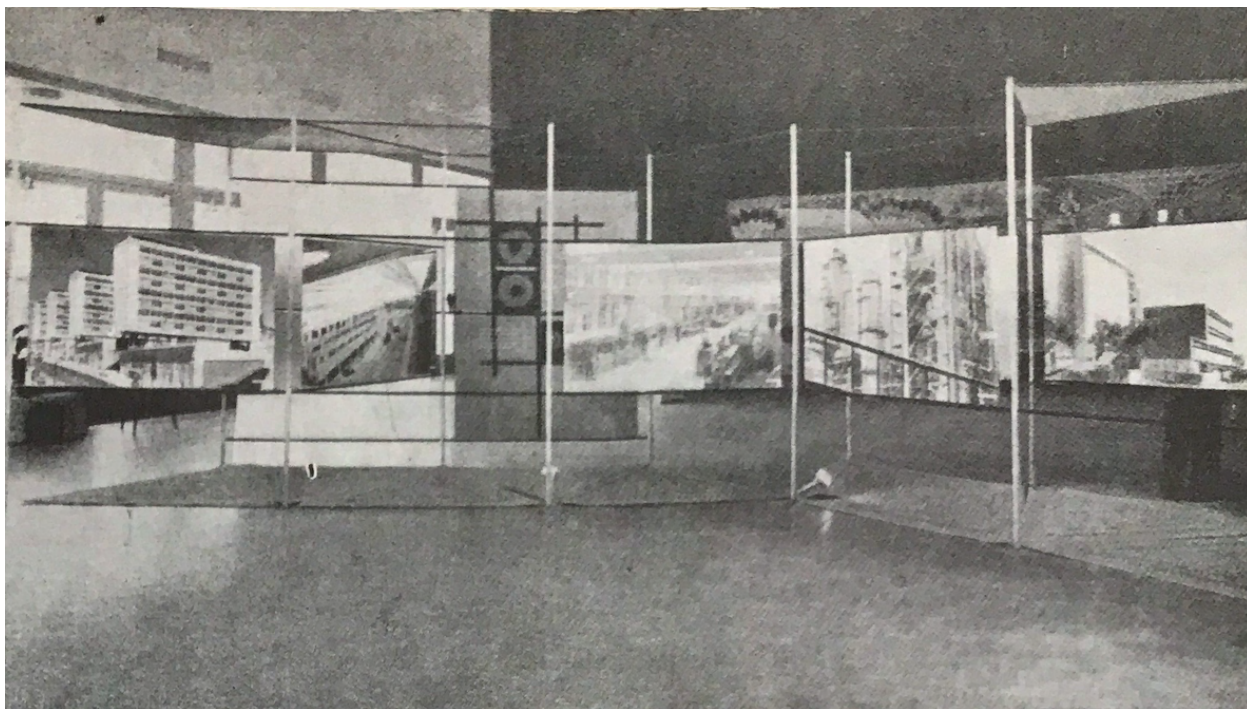
Interiores	Decoração	Cerâmica	Tapeçaria	Escultura
				

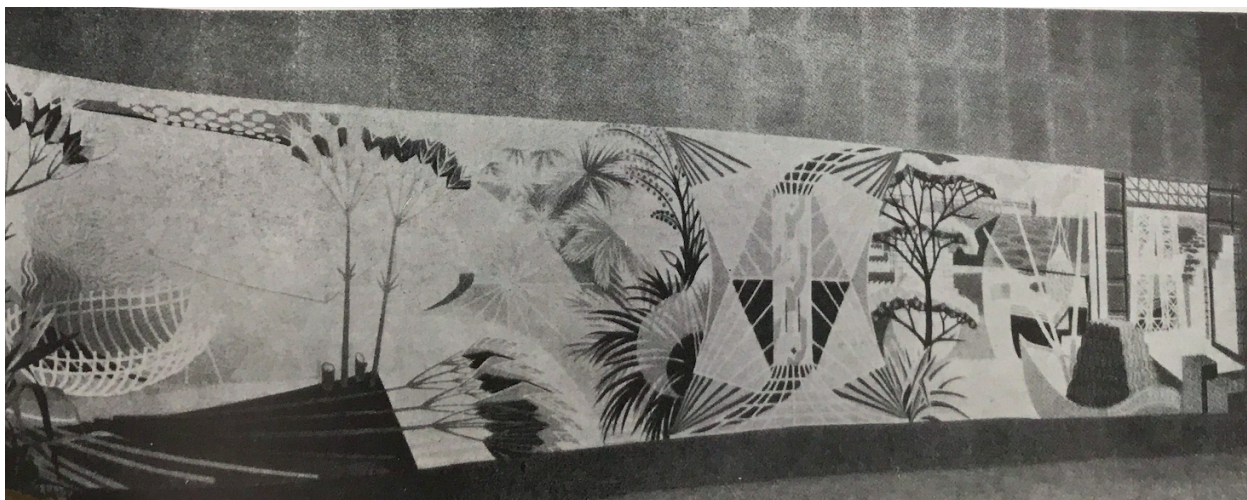
				 (não chegou a ser executada).
				
				

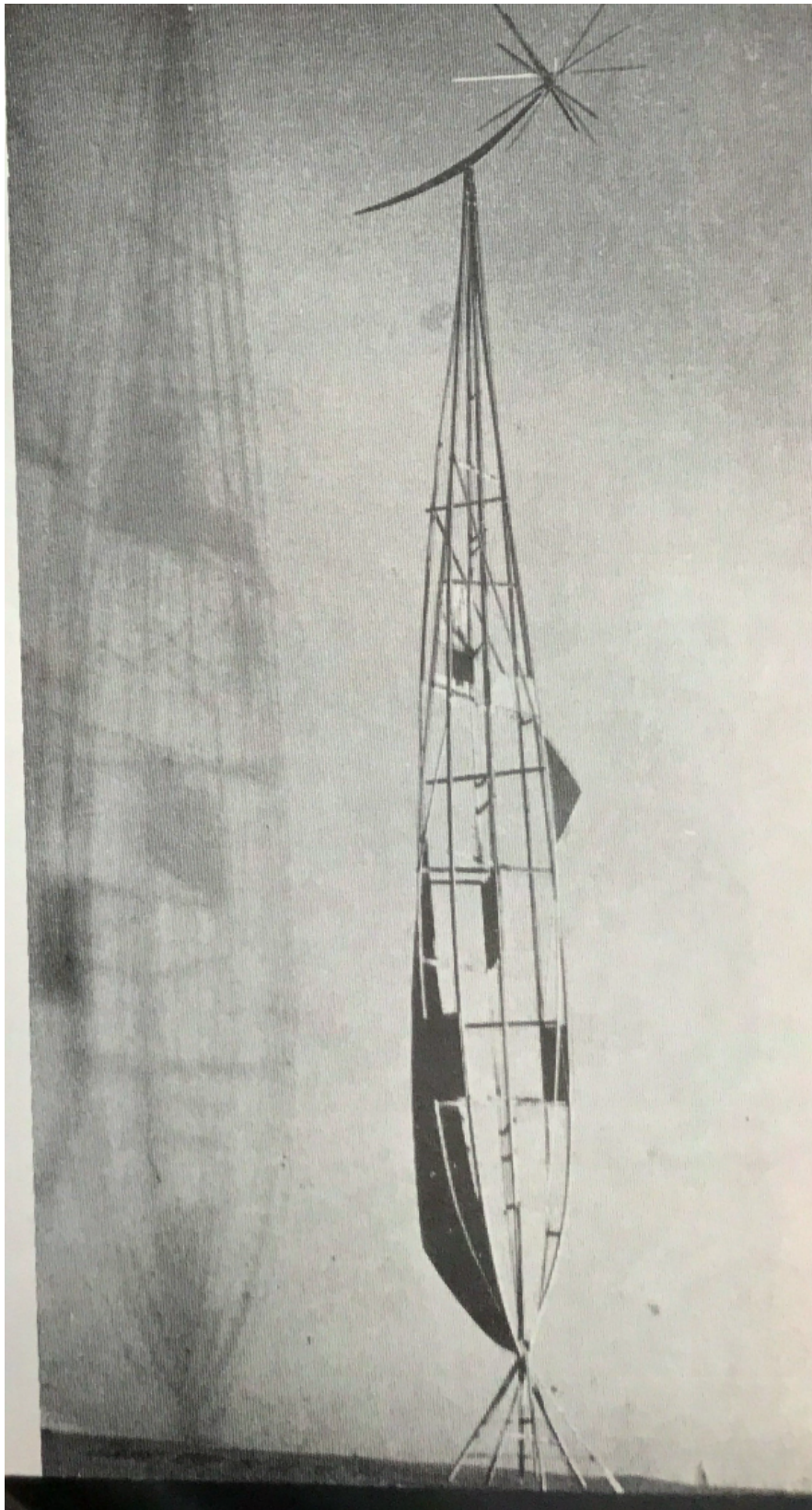














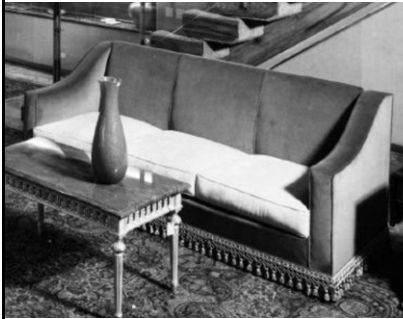


Loja Sociedade das Tapeçarias

Rua Augusta, Lisboa, 1958

Autoria (remodelação): *Atelier Conceição Silva*

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Assentos	Mesas	Estantes e mostruários	Iluminação
			
			
			







Exposição Evocativa Rainha D. Leonor

Mosteiro da Madre de Deus, Lisboa, 1958

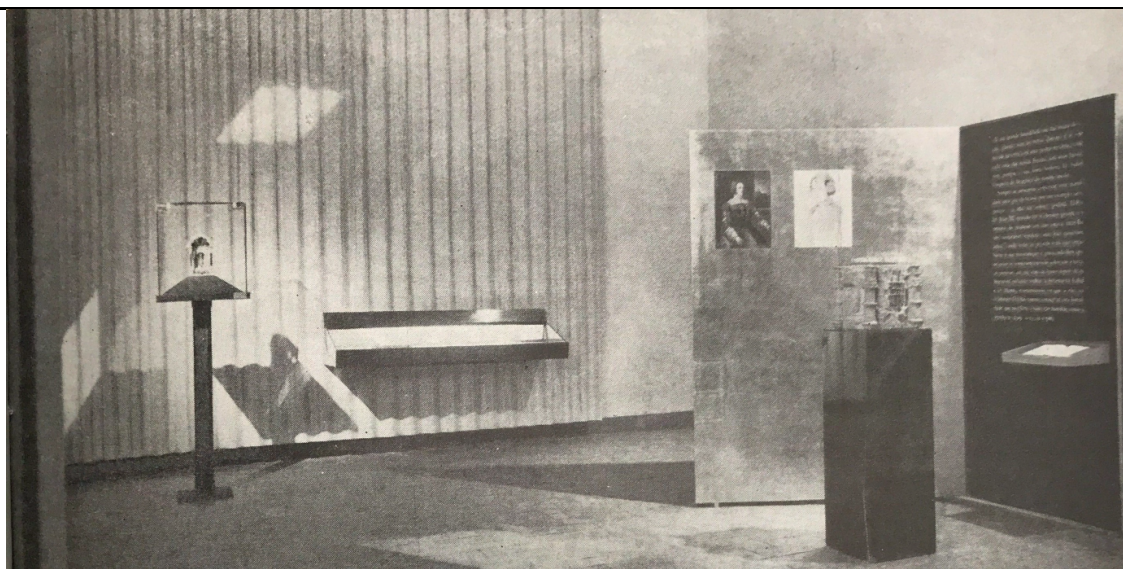
Design expositivo: Francisco da Conceição Silva, José Daniel Santa-Rita, Raúl Santiago Pinto

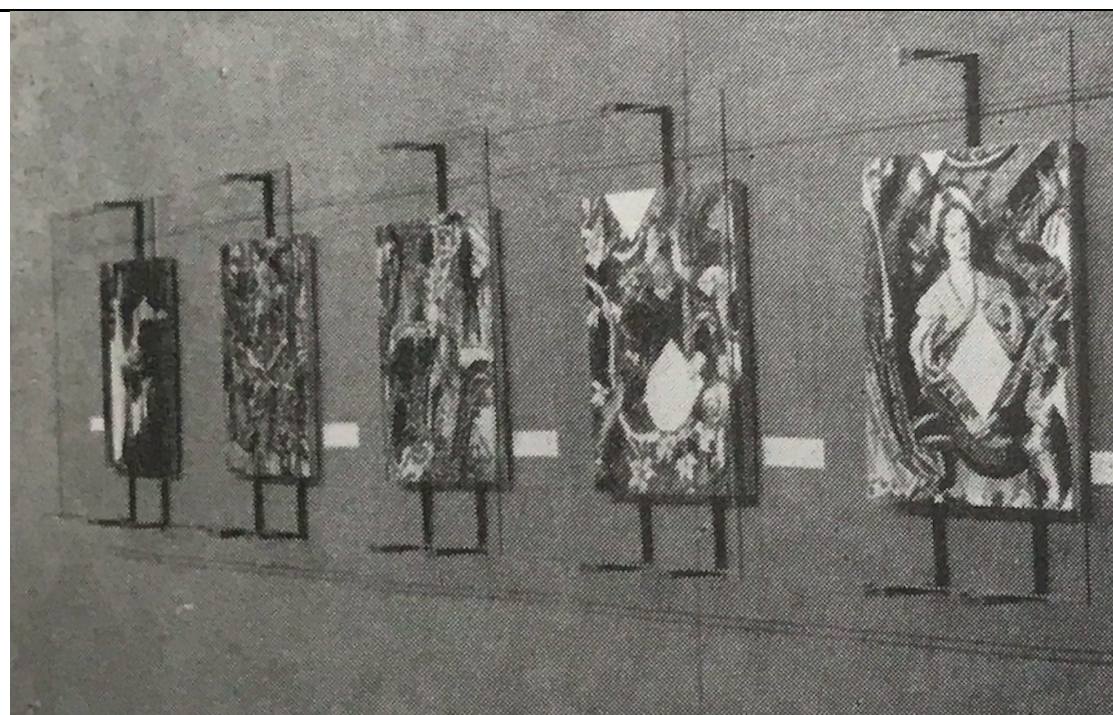
Decoração/Design: Manuel Rodrigues

Colaboração de José Cutileiro e Luís Tavares

Fotografias: © *Arquitectura*, n.º 65, Junho de 1959, 40-45; © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Arranjos Expositivos / Decoração

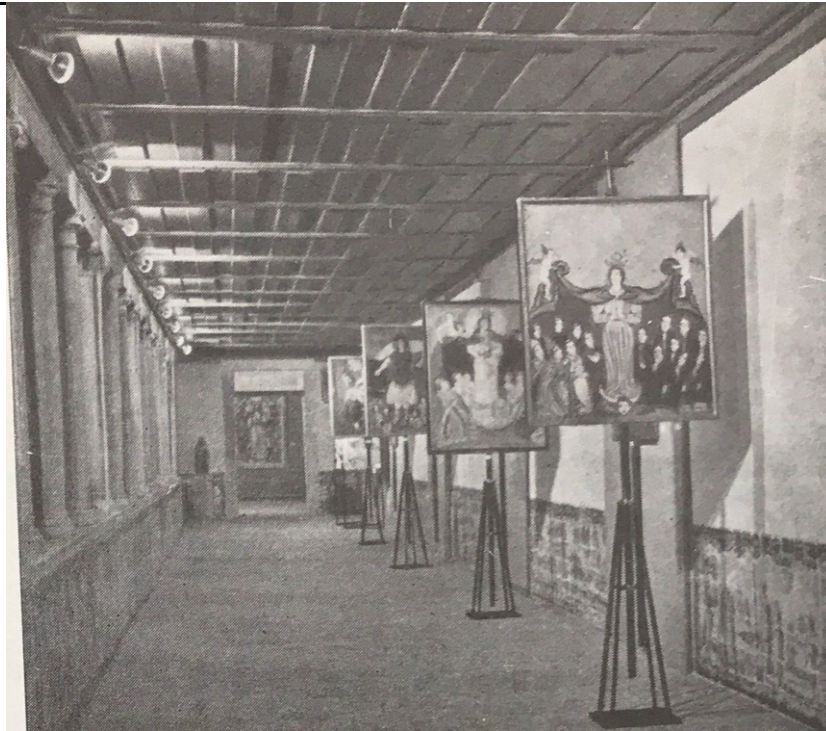


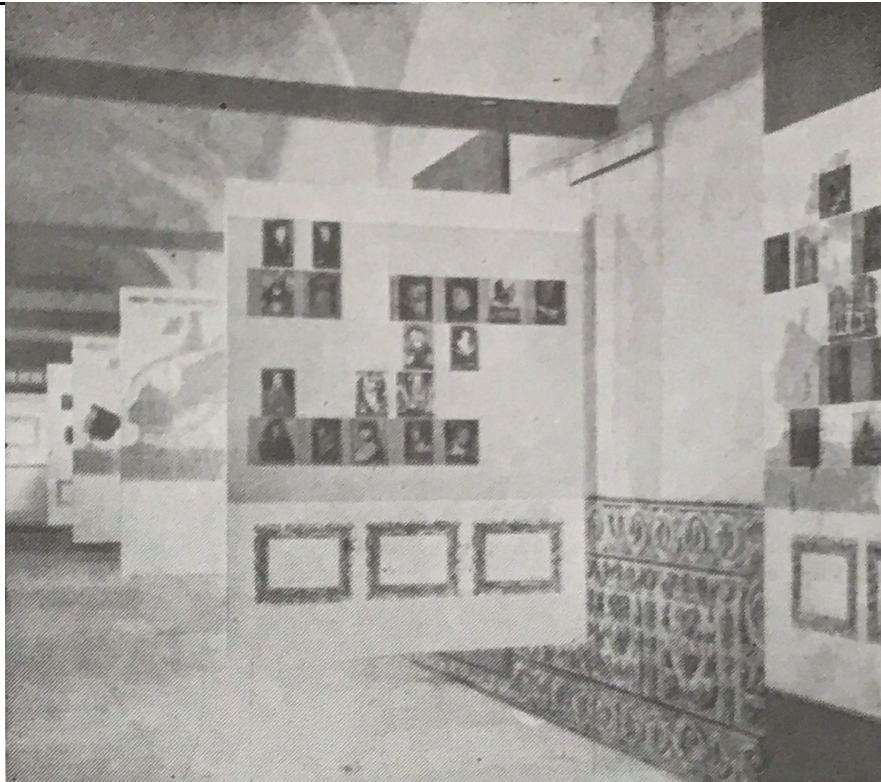








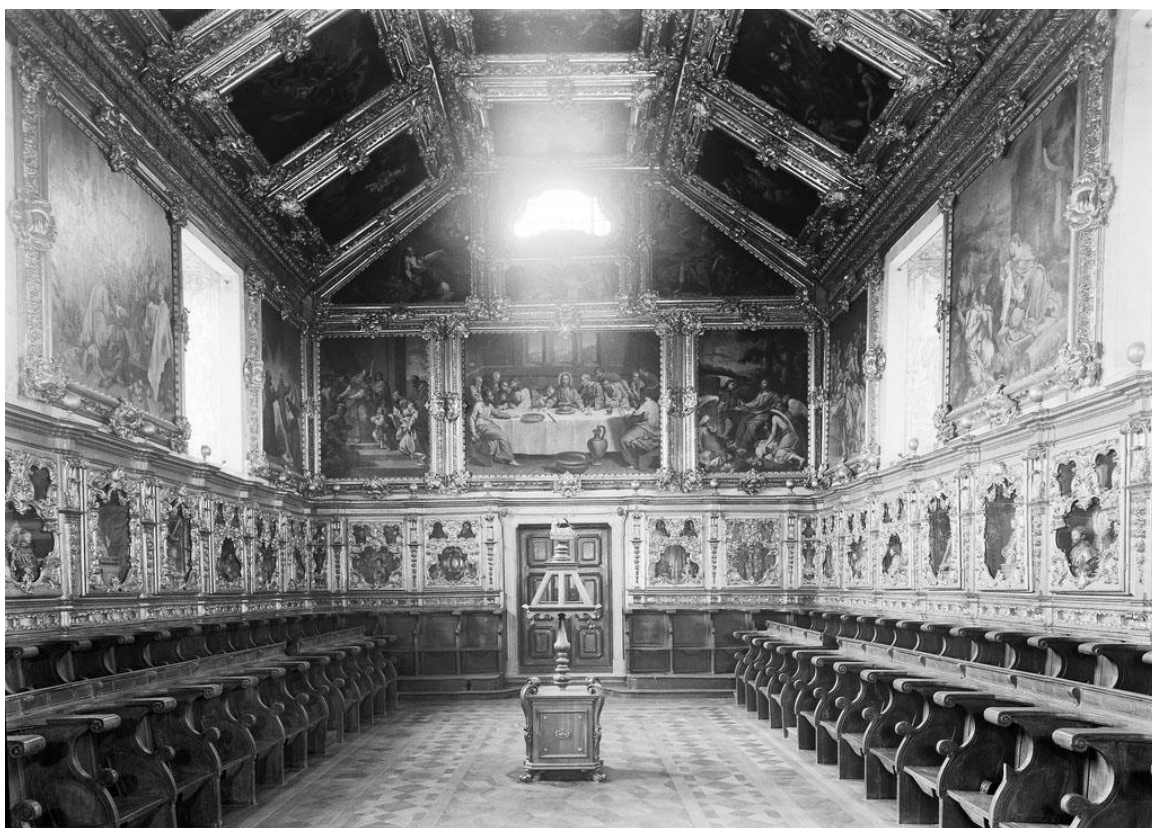












HM (Loja de Modas)

Rua do Carmo, Lisboa, 1959

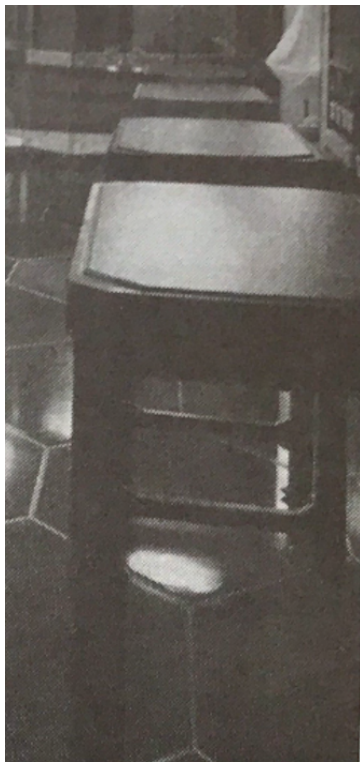
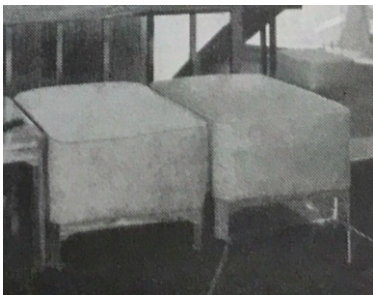
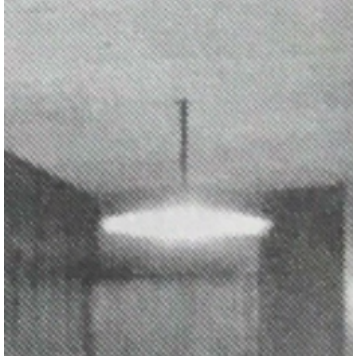
Autoria: *Atelier* Conceição Silva

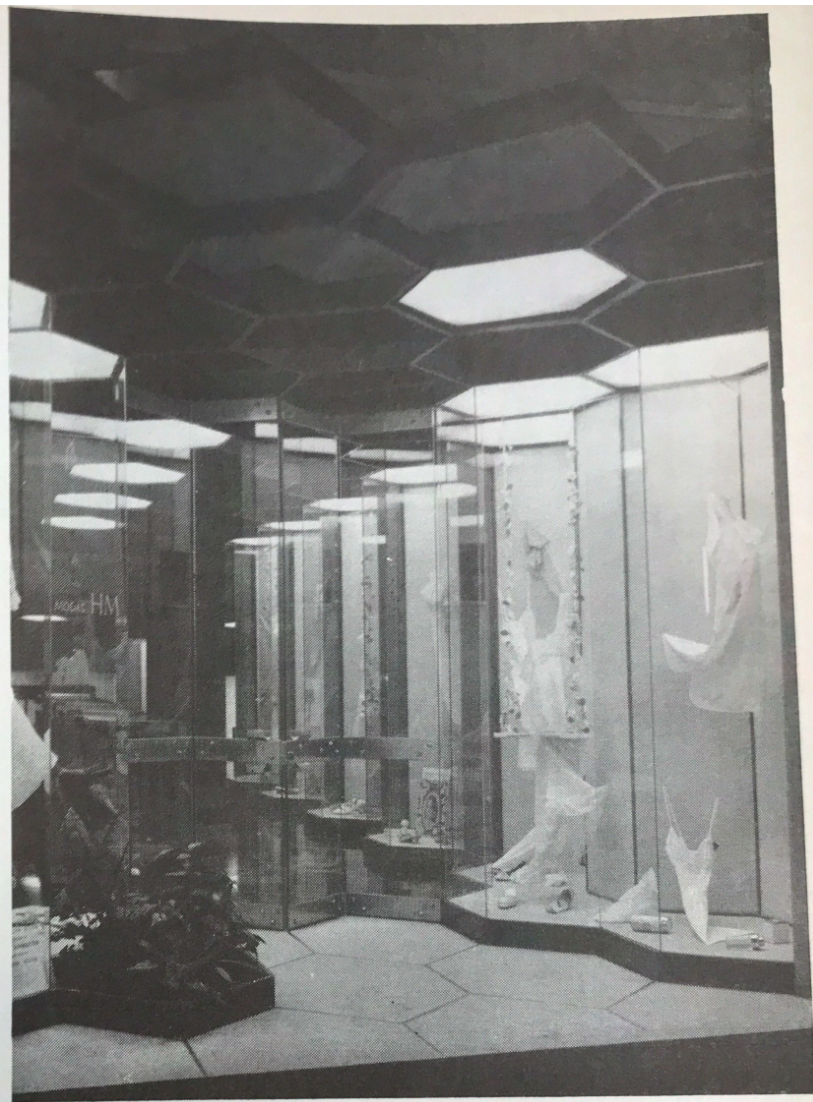
Arquitetura: Francisco da Conceição Silva, Carlos Calvet

Construção: Domingos Ribeiro da Silva

Decorador: Manuel Rodrigues

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
© *Arquitectura*, n.º 92, Março-Abril de 1966, 83-88;

Mesas	Assentos	Iluminação
		 



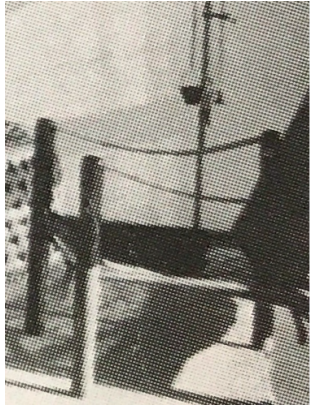
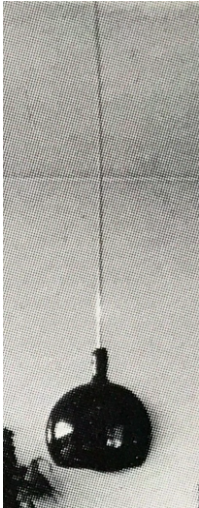


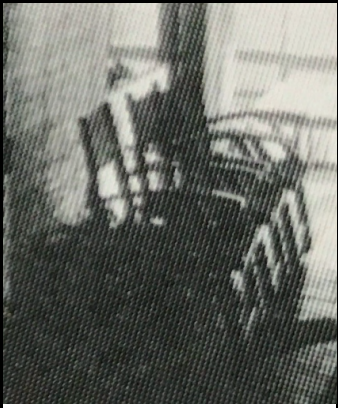
Moradia Conceição Silva

Guincho, Cascais, 1960

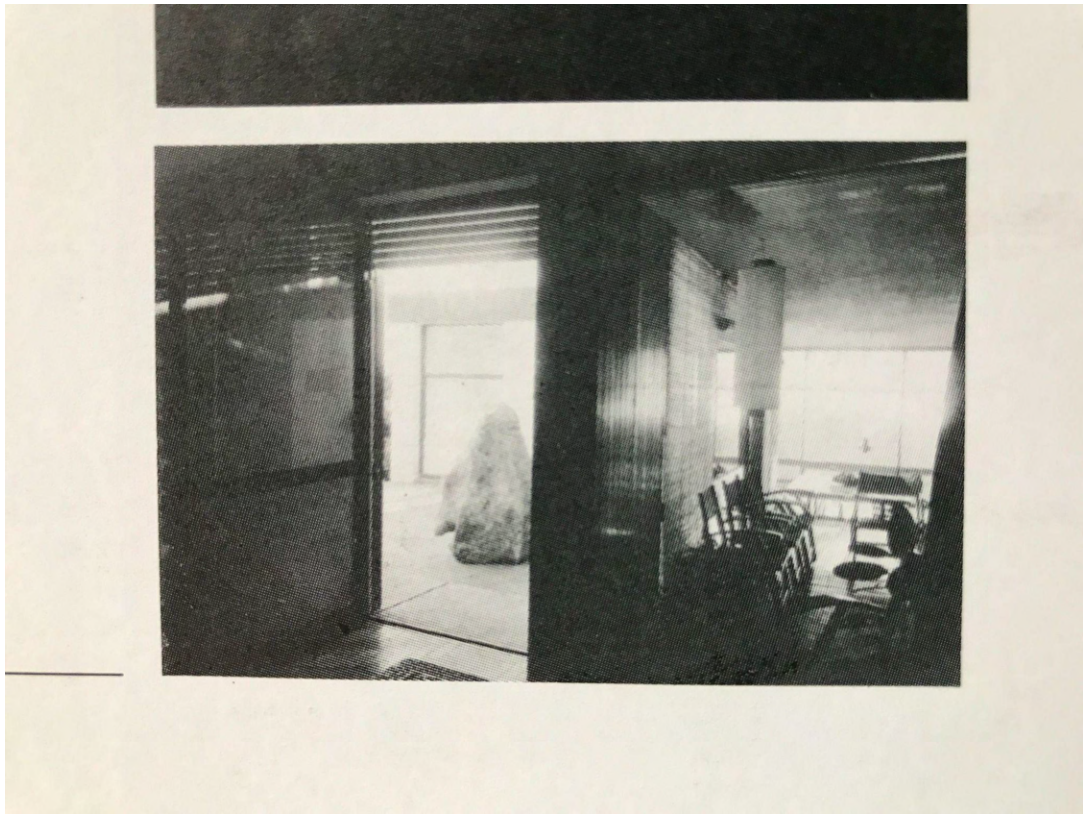
Autoria: Francisco da Conceição Silva

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987).

Assentos	Mesas	Outros armários	Iluminação	Vidros
				
				







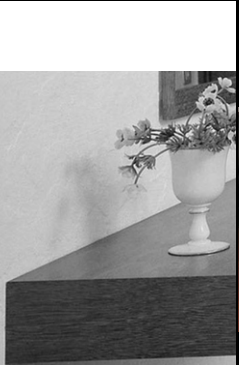
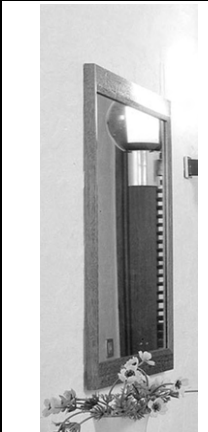
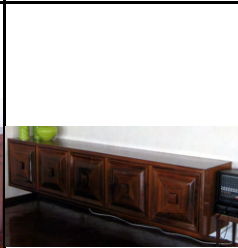
Hotel do Mar

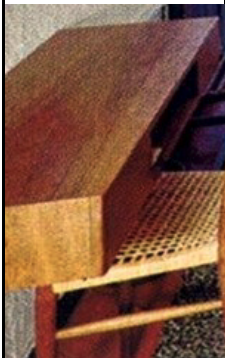
Rua General Humberto Delgado, Sesimbra, 1.ª fase: 1960-63; 2.ª fase: 1965-67.

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Construção: Sociedade de Construções, ERG

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; © Rita Ferrão; © P. M. C.; © Sílvia Jardim; © Miguel Sousa; © Flaming Nora (Flickr); © Arquivo Turismo de Portugal; © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987); © *Arquitectura*, n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27; © *Binário*, n.º 66, Março de 1964, 155-162.

Assentos	Mesas	Balcões e bancadas	Outros armários	Iluminação	Outros utilitários
					
					







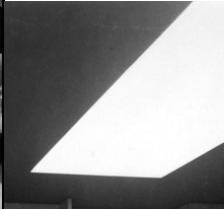
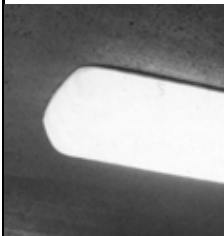
Papelaria Progresso

Rua Áurea, 151, Lisboa, 1962

Autoria (remodelação): *Atelier* Conceição Silva

Artes Gráficas: Manuel Rodrigues

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Assentos	Mesa	Estantes e mostruários	Balcões e bancadas	Iluminação	Outros utilitários
					
					



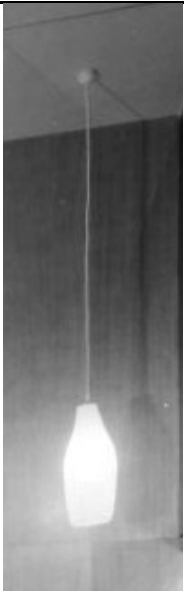


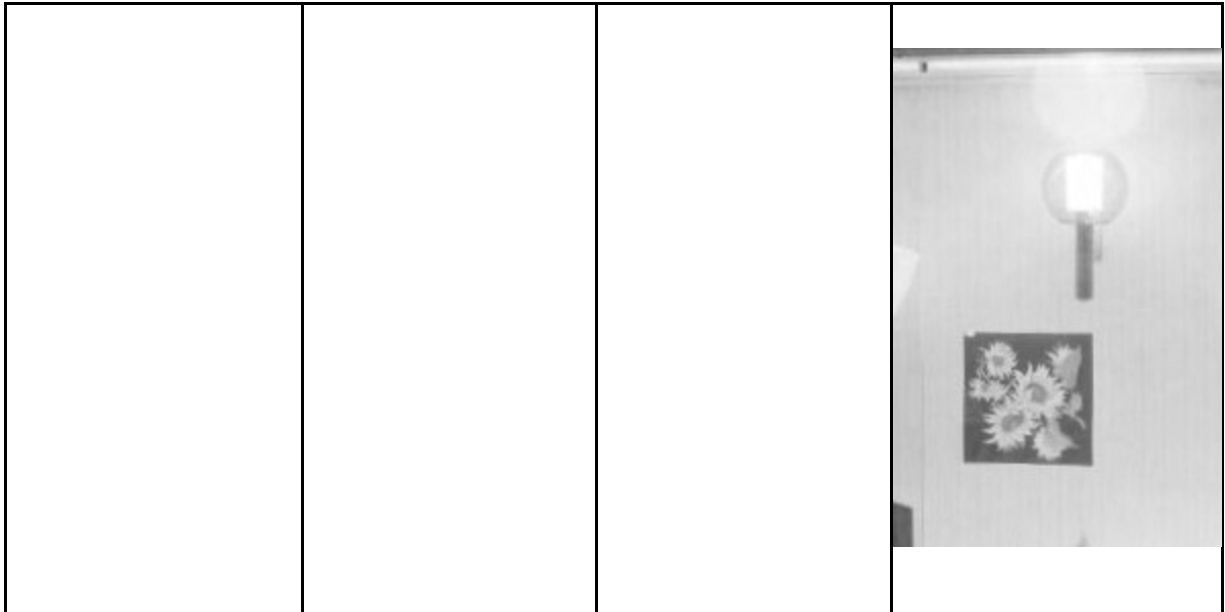
Loja Can-Can

Praça D. Pedro IV, 118, Lisboa, 1962

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;

Assentos	Mesas	Balcões e bancadas	Iluminação
			
			





Sapataria Hélio Bottier

Rua Garrett, Lisboa, 1963

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Arquitectura: Francisco da Conceição Silva, Monteiro Cabral

Construção: Sidónio L. Queiroz

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
© *Arquitectura*, n.º 92, Março-Abril de 1966, 83-88;

Assentos

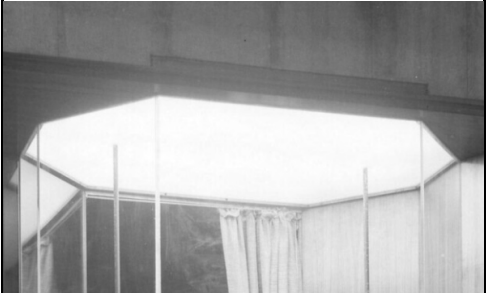


**Balcões
e bancadas**



Iluminação





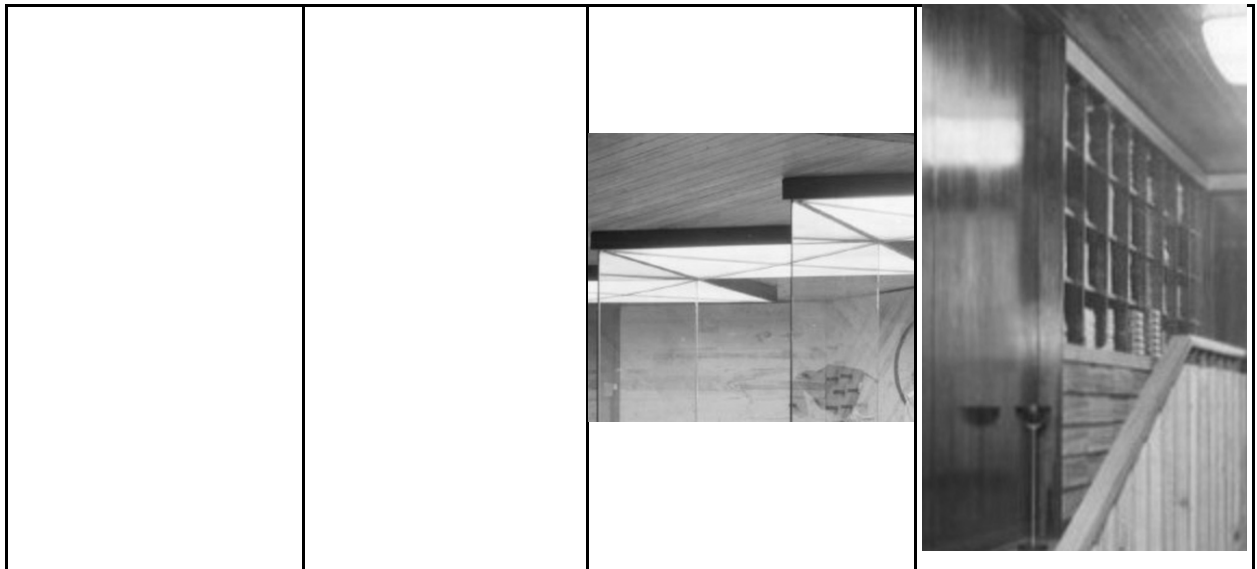
Loja Naia

Rua do Carmo, 45, Lisboa, 1963

Autoria: *Atelier* Conceição Silva
Colaboração de Fernando Conduto

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;

Assentos	Mesas	Iluminação	Outros utilitários
			
			







Sapataria Hélio *Boutique*

Rua do Carmo, Lisboa, 1964-65

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Arquitectura: Francisco da Conceição Silva, Carlos Calvet

Construção: Sidónio L. Queiroz

Vitrais: Carlos Calvet

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
© *Arquitectura*, n.º 92, Março-Abril de 1966, 83-88;

Iluminação	Outros utilitários
	

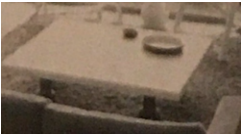
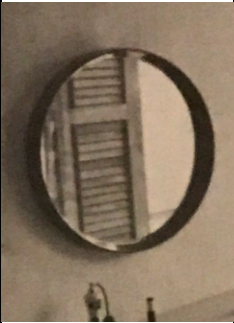
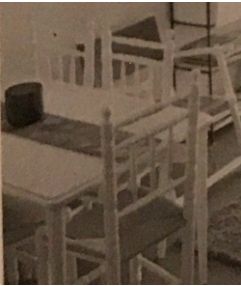


Apartamentos do Moinho

Sesimbra, 1965

Autoria: *Atelier* Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

Assentos	Mesas	Estantes e mostruários	Balcões e bancadas	Iluminação	Outros utilitários
					
					





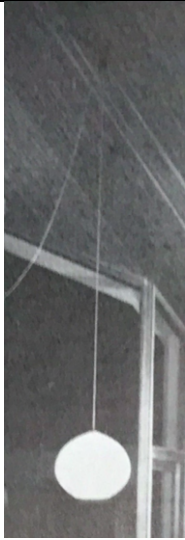


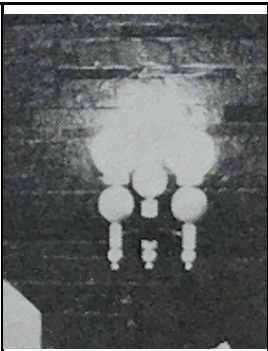
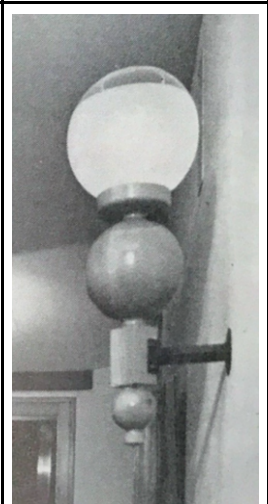
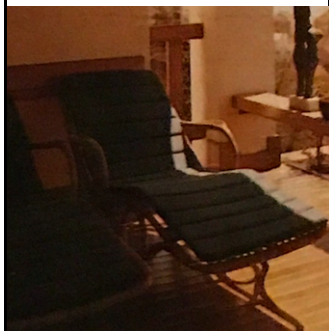
Moradia Conceição Silva

Dafundo, Algés, 1965

Autoria: Francisco da Conceição Silva

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987); © *Arquitectura*, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.

Assentos	Mesas	Outros armários	Iluminação	Outros utilitários
				
				

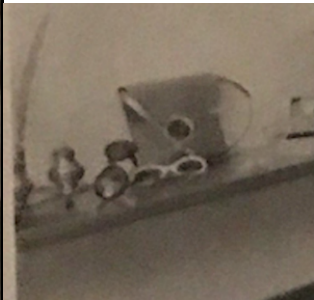
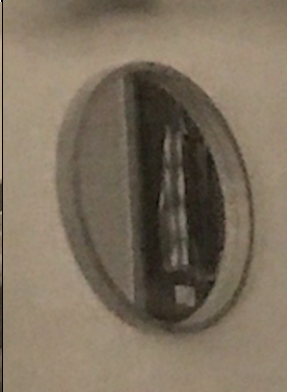


Boutique Rita

Av. Duque d'Ávila, Lisboa, 1966

Autoria: *Atelier* Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

Assentos	Mesas	Balcões e bancadas	Iluminação	Outros utilitários
				
				





Loja *Maison Louvre*

Praça D. Pedro IV, Lisboa, 1966

Autoria: *Atelier* Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

Mesas	Estantes e mostruários	Iluminação
		





Herdade do Brejão

– Fundação Amália Rodrigues

Brejão, 1967-68

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Colaboração de Germano Venade, José Tello Zúquete

Fotografias: © Alexandre Melo da Cunha

Assentos	Mesas	Outros armários	Estantes e mostruários	Iluminação	Outros utilitários
					
					

Hotel da Balaia

Praia Maria Luísa, Albufeira, 1968

Autoria: *Atelier* Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos

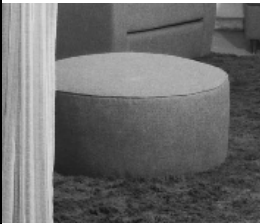
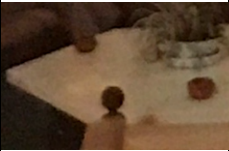
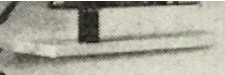
Arquitectura: Tomás Taveira, colaboração de Jorge Soares de Oliveira

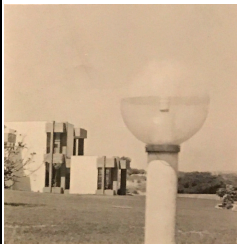
Equipamento: Francisco da Conceição Silva, Carmo Valente, Carlos Calvet

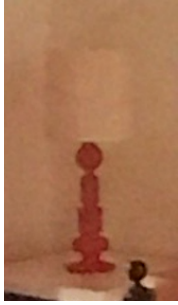
Engenharia: Jaime Pereira Gomes, colaboração de José de Mendonça, Rocha Cabral, J. J. Tomé

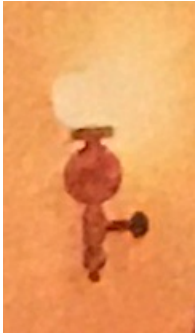
Artes Gráficas: Espiga Pinto

Fotografias: © Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987); © *Arquitectura*, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.

Assentos	Mesas	Balcões e bancadas	Outros armários	Iluminação	Outros utilitários
					
					







Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia

Ponta do Adoxe, Tróia, 1970-74

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Direcção de projecto: Henrique Chicó

Equipamento: Eduardo Afonso Dias, Carmo Valente, Gilberto Lopes

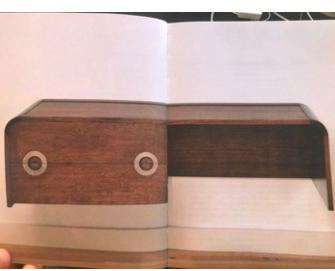
Paisagismo: Ponce Dentinho, Carlos Sottomayor

Engenharia: António Rocha Cabral, Francisco Cabral Pinto, Vítor Murta Marcos

Construção: AC — Trabalhos de Arquitectura e Construção, SARL

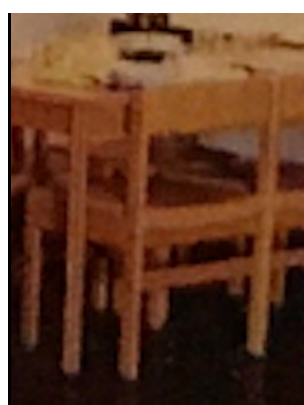
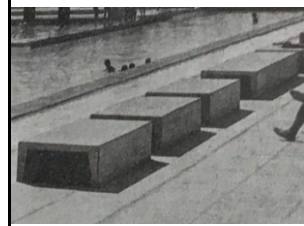
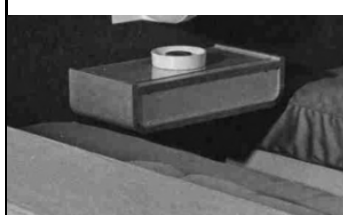
Direcção de obra: Domingos Ribeiro da Silva, Avelino Barbosa

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987); © *Binário*, n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250; © 1stDibs; © *O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão* (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014).

Assentos	Mesas	Outros armários	Iluminação	Outros utilitários
				











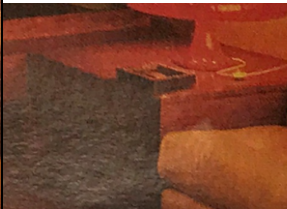
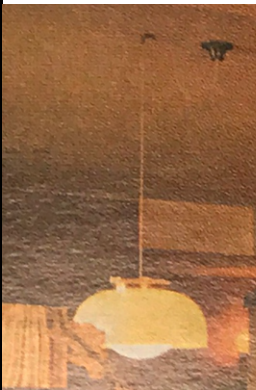


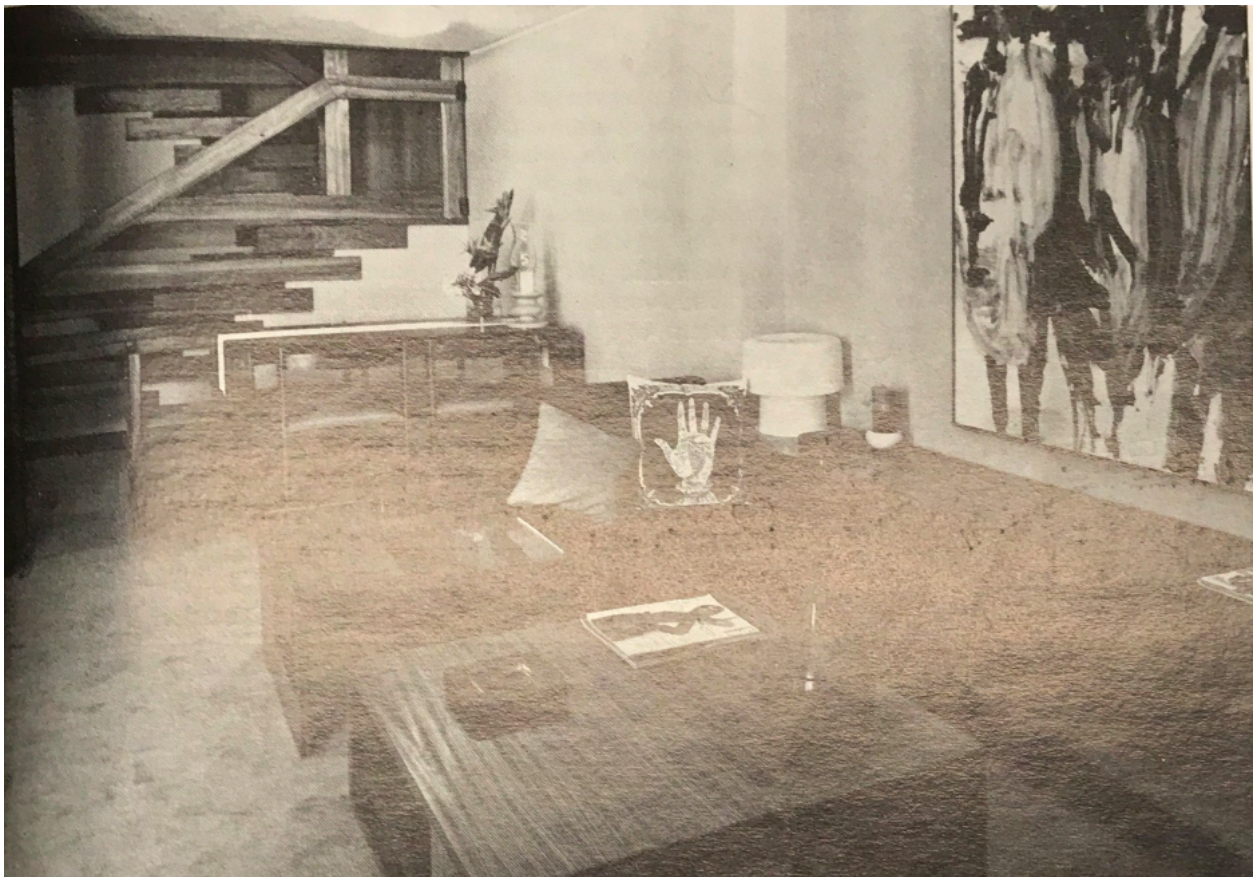
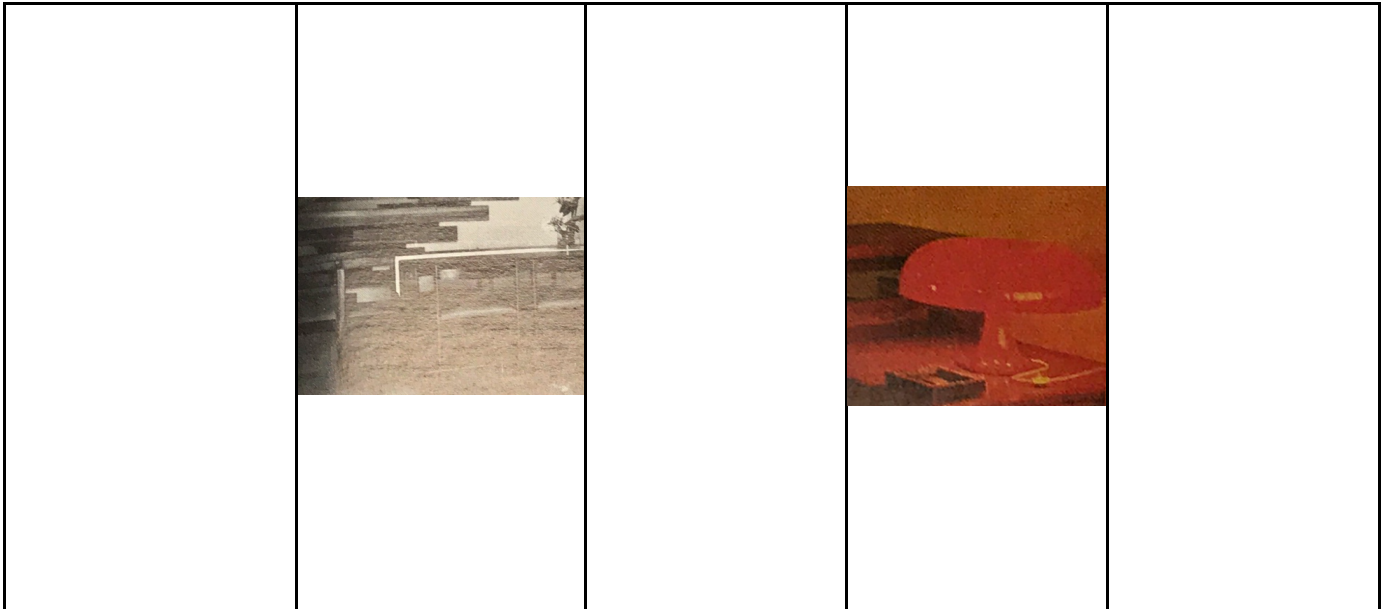
Centro Comercial das Torres de Alfragide

Alfragide, 1971

Autoria: *Atelier* Francisco da Conceição Silva

Fotografias: © *Arquitectura*, n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44

Assentos	Mesas	Balcões e bancadas	Iluminação	Outros armários
				
				





Edifício Castil

Rua Castilho, 39, Lisboa, 1971

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

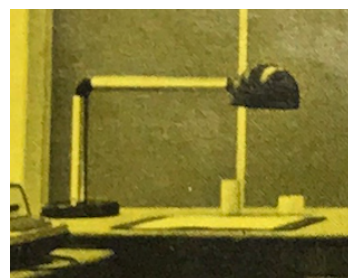
Arquitectura: *Atelier* Conceição Silva

Engenharia: João Lobo Fialho

Equipamento: *Atelier* Conceição Silva (responsável: Eduardo Afonso Dias), colaboração de Daciano da Costa (linha *Dfi*)

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987); © *Arquitectura*, n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44; © *Binário*, n.º 171, Dezembro de 1972, 522-531.

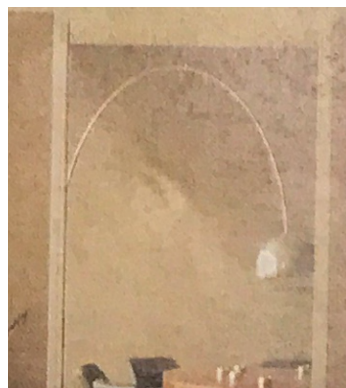
Assentos	Mesas	Iluminação	Outros utilitários
	 Linha <i>Dfi</i>, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.		 Linha <i>Dfi</i>, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.



Linha *Dfi*,
Daciano da Costa,
Metalúrica da Longra, Lda.

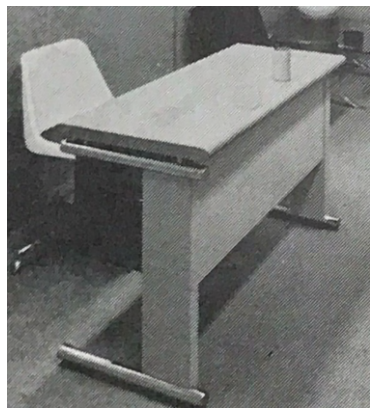


Linha *Dfi*,
Daciano da Costa,
Metalúrgica da Longra, Lda.

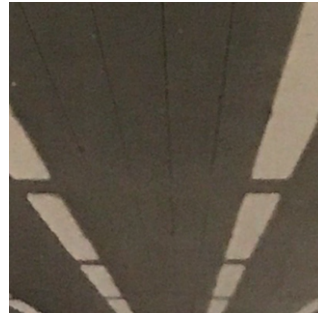


Linha *Dfi*,
Daciano da Costa,
Metalúrgica da Longra, Lda.



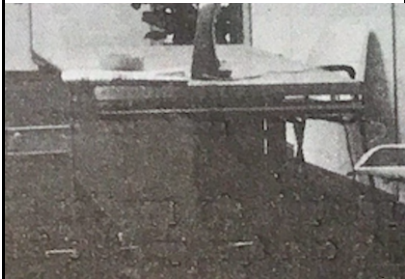


Linha *Dfi*,
Daciano da Costa,
Metalúrgica da Longra, Lda.

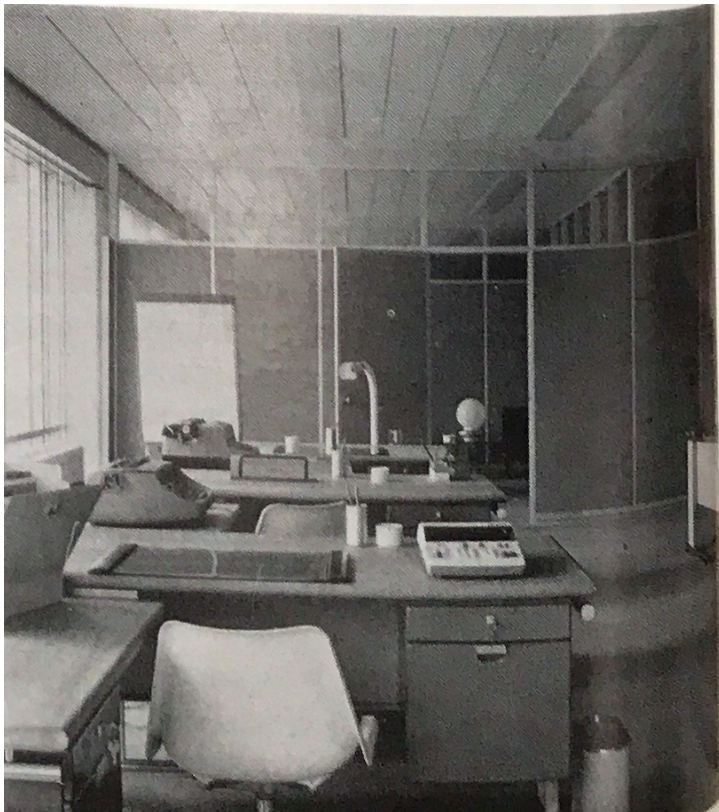
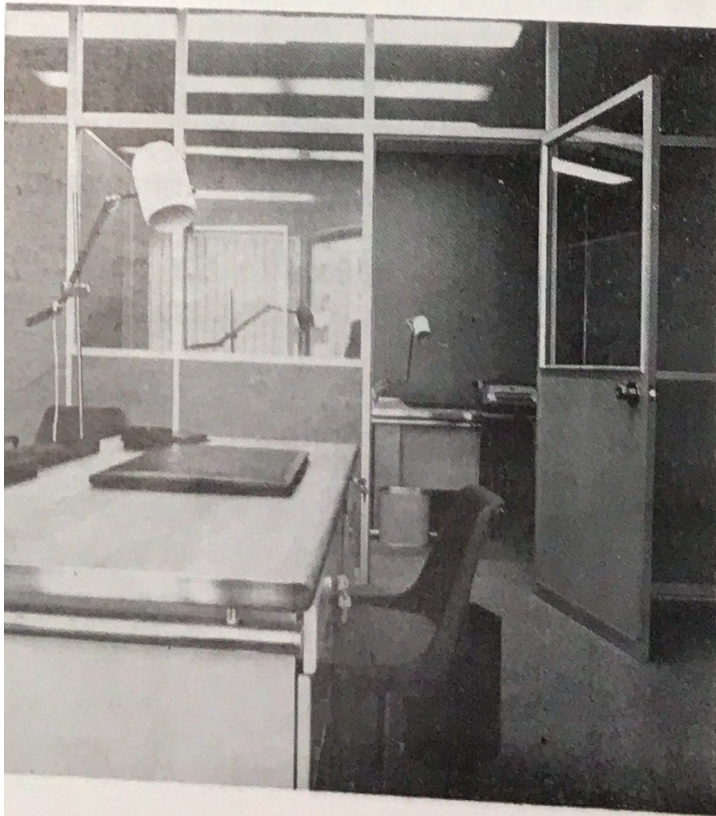


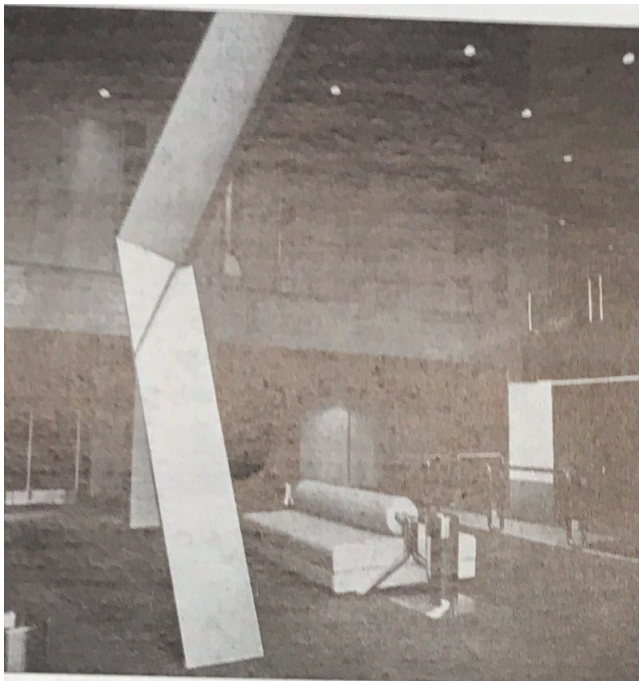


Design:
Daciano da Costa,
Metalúrgica da Longra, Lda.

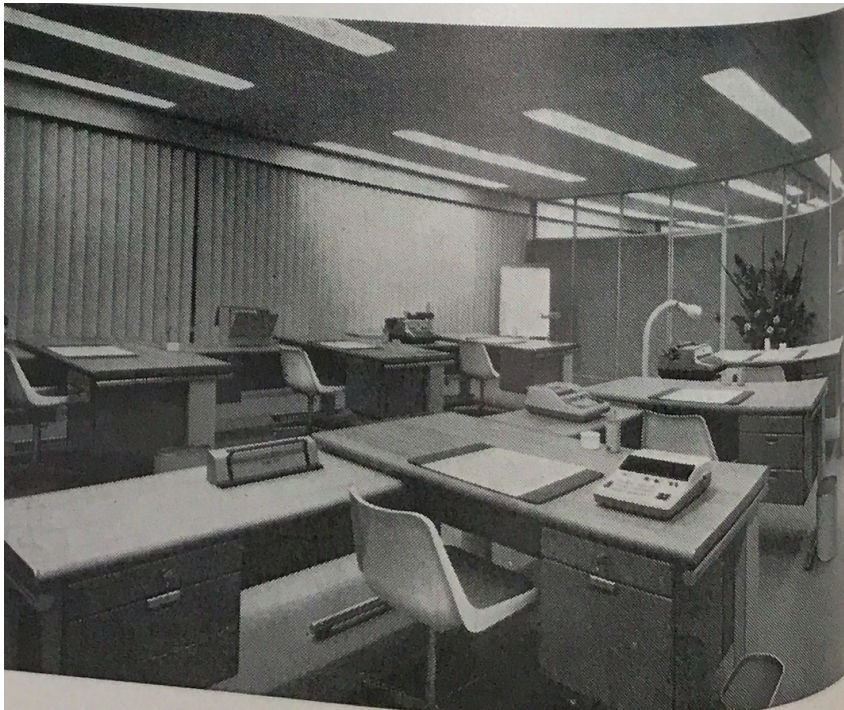
















Casa de Férias Torralta

Serra da Estrela, 1972

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

Assentos	Mesas	Outros armários	Iluminação	Outros utilitários
				

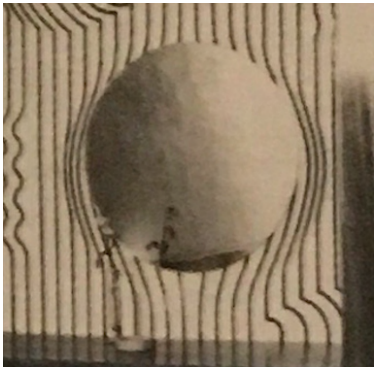
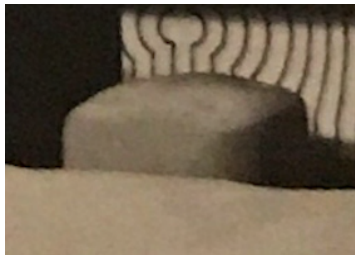


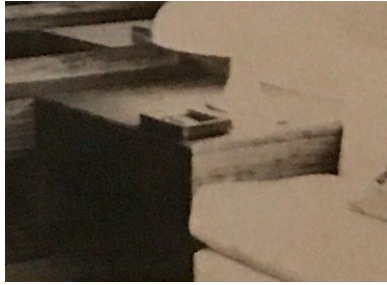
Apartamentos Aquário

Algés, 1974

Autoria: *Atelier* Conceição Silva

Fotografias: © *Francisco Conceição Silva, Arquitecto* (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

Assentos	Outros armários	Iluminação	Outros utilitários
			
			



[Fontes:

© Alexandre Melo da Cunha

© Arquivo Turismo de Portugal *Arquitectura*, n.º 65, Junho de 1959, 40-45;

© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;

1stDibs, “Conceição Silva – 2 For Sale on 1stDibs”, 1stDibs,
https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/1121189/f_132324211548408788111/13232421_master.jpg.

Arquitectura, n.º 65, Junho de 1959, 40-45;

Arquitectura, n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27;

Arquitectura, n.º 92, Março-Abril de 1966, 83-88;

Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206

Arquitectura, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65

Arquitectura, n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44;

Atrium, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.

Binário, n.º 1, Abril de 1958, 27-29.

Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23;

Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162

Binário, n.º 171, Dezembro de 1972, 522-531

Binário, n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250;

Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Querubim Lapa I”, *blog* de Rita Gomes Ferrão, <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html>.

Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Querubim Lapa II”, *blog* de Rita Gomes Ferrão, https://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas_31.html.

Cerâmica Modernista em Portugal, “Painéis do Pavilhão de Portugal, 'Comptoir Suisse', 1957 - Querubim Lapa”, *blog* de Rita Gomes Ferrão, https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2016/05/jp-artes-decorativas.html.

Flaming_Nora, “Sesimbra, Portugal, September 2008”, Flickr,
<https://www.flickr.com/photos/30922768@N07/albums/72157607565118066>;

Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987);

O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 6-7.

Sena da Silva, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2009)

;]

Apêndice II

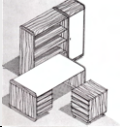
Mapeamento de Mobiliário

da autoria de Francisco da Conceição Silva,
Colaboradores e do *Atelier* Conceição Silva
(1951-1974).

Apêndice II – Mapeamento de Mobiliário da autoria de Francisco da Conceição Silva, Colaboradores e do *Atelier* Conceição Silva (1951-1974)

Legenda de cores

	Autoria <i>Atelier</i> Conceição Silva (incluindo colaborações)
	Atribuição de autoria ao <i>atelier</i> Conceição Silva
	Autoria de colaboradores e/ou sócios do <i>atelier</i> Conceição Silva
	Autoria de colaboradores e/ou sócios do <i>atelier</i> Conceição Silva – produção independente (concebida inicialmente fora de qualquer âmbito projectual do <i>atelier</i>)

N.º		Artefacto	Modelo	Arq.'s / Designers	Ano	Observações	Materiais	Referência
Catálogos das Exposições de Design Português (1971, 1973)								
1		assentos / cadeira	P-132-CD-68	Maurício de Vasconcellos João Américo Pinto de Oliveira	1968	Integra o projecto do Restaurante Escorial (Lisboa, 1968). Provavelmente não figura em projectos de Conceição Silva	madeira e pele	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 18
2		assentos / cadeira	Série OMNIA	Eduardo Afonso Dias Gilberto Lopes	1970	A linha <i>OMNIA</i> foi desenvolvida por Eduardo Afonso Dias em gabinete próprio, aquando da sua transição profissional do <i>atelier</i> de Daciano da Costa para o de Francisco da Conceição Silva. A linha <i>OMNIA</i> foi posteriormente trabalhada e explorada, através da sua aplicação em diversas variantes, no <i>atelier</i> de Conceição Silva; terá certamente tido a colaboração de diversos designers que também trabalhavam no atelier, entre eles, Gilberto Lopes (Apêndice III).	madeira	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 22
3		[Projecto] estante, mesa-secretária, móvel de apoio	QUADRILÁTERO	Eduardo Afonso Dias Gilberto Lopes	1970	Provavelmente figura em projectos do grande <i>atelier</i> (1967-1974), nomeadamente a partir de 1970.	madeira	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 29
4		outros armários / móvel de apoio (ficheiro)	5 K	Gastão Cunha	1970		madeira envernizada e pintada	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 37
5		outros utilitários / espelho outros armários / tocador	6F	Gastão Cunha	1969		madeira envernizada, pintada e vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 34
6		mesa-secretária	1 K	Gastão Cunha	1970		madeira pintada e vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 41
7		mesa 'réchaud'	P-132-MR-68	Maurício de Vasconcellos João Américo Pinto de Oliveira	1968	Integra o projecto do Restaurante Escorial (Lisboa, 1968) Provavelmente não figura em projectos de Conceição Silva	aço e madeira	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 44
8		outros utilitários / suporte para balde de gelo	P-132-SG-68	Maurício de Vasconcellos João Américo Pinto de Oliveira	1968	Integra o projecto do Restaurante Escorial (Lisboa, 1968) Provavelmente não figura em projectos de Conceição Silva	aço e madeira	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 44
9		outros utilitários / cinzeiro de pé	CI 1	Conceição Silva	1961	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos da Papelaria Progresso.	mármore e latão oxidado	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 46
10		outros utilitários / porta-chapéus-de-chuva	PC 1	Conceição Silva	1961	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos da Papelaria Progresso.	latão cromado fosco e alumínio	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 47
11		outros utilitários / espelho	—	Gastão Cunha	1969		madeira envernizada e pintada	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 49
12		outros utilitários / caixa com bases para copos	—	Gastão Cunha	1970		acrílico	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 51

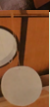
13			vidros	GF 1, GF 2, GALHETEIRO	Carmo Valente	1960		vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 57
14			vidros	—	Carmo Valente	1962		vidro comum	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 59
15			vidros	ESFERA	Carmo Valente	1962		vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 60
16			vidros	—	Carmo Valente	1960	Modelos similares poderão ser encontrados nos registos fotográficos da loja Rampa.	crista de chumbo	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 61
17			vidros	BASE 1	Carmo Valente	1960	Modelo de candeeiro morfológicamente similar aos que Conceição Silva concebe para alguns dos seus equipamentos de iluminação.	crista de chumbo	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 63
18			iluminação / suspensão de candeeiro com enrolador para fio eléctrico	—	Gastão Cunha	1969		madeira envernizada	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 64
19			iluminação / candeeiro de mesa	CANM 2	Conceição Silva	1968	Similar ou idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos da Hotel da Balaia Modelo similar observável nos registos fotográficos habitação própria (Dafundo, 1965) O <i>abat-jour</i> delgado, remete para o modelo da Papelaria Progresso.	alumínio, 'abat-jour' de 'shantung'	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 64
20			iluminação / projector	PR 1	Conceição Silva	1956	Provavelmente utilizado mais vezes nos projectos das lojas/comércio e em exposições.	latão cromado fosco	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 65
21			iluminação / candeeiro de secretária	CANS 1	Conceição Silva	1961		latão oxidado (chapa e perfiladas)	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 66
22			iluminação / candeeiro de mesa	CANM 1	Conceição Silva	1968	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel da Balaia.	mármore, latão oxidado, madeira pintada e vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 67
23			iluminação / candeeiro de lecto	CANT 1	Conceição Silva	1967	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos da Sapataria Hélio Boutique.	chapa de latão, cromado fosco	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 70
24			iluminação / candeeiro de mesa	PAPELARIA PROGRESSO	Manuel Rodrigues em colaboração com o atelier Conceição Silva	1962	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos da Papelaria Progresso.	—	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 70
25			iluminação / candeeiro (exterior)	CANE-1	Conceição Silva	1963	Idêntico ao modelo observável nosregistos fotográficos do Hotel do Mar.	vidro e latão oxidado	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 72
26			iluminação / candeeiro (exterior)	CANE-3	Conceição Silva	1968	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel da Balaia.	vidro, latão oxidado e pedra	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 72
27			iluminação / candeeiro / aplique (exterior)	CANE-2	Conceição Silva	1968	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel da Balaia.	vidro, latão oxidado e pedra	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 73

28		iluminação / candeiro / aplique	APE-1	Conceição Silva	1963	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel do Mar.	vidro e latão oxidado	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 73
29		iluminação / candeiro / aplique	APE-3	Conceição Silva	1968	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel da Balnia e da habitação própria (Dafundo, 1965).	vidro, madeira torneada pintada ou alumínio e braço de apoio em latão oxidado	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 74
30		iluminação / candeiro / aplique	APE-4	Conceição Silva	1968	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel da Balnia e da habitação própria (Dafundo, 1965).	vidro, madeira torneada pintada ou alumínio e braço de apoio em latão oxidado	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 74
31		iluminação / candeiro / aplique	APE-1	Conceição Silva	1963	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel do Mar.	vidro, latão oxidado e madeira	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 75
32		iluminação / candeiro / aplique	APE-2	Conceição Silva	1963	Idêntico ao modelo observável nos registos fotográficos do Hotel do Mar.	vidro, latão oxidado e madeira	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 75
33		iluminação / candeiro / aplique (interior)	P-158-A-68	Maurício de Vasconcellos João Américo Pinto de Oliveira	1967	Integra o projecto do Restaurante Escorial (Lisboa, 1968) Provavelmente não figura em projectos de Conceição Silva	aço e vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 76
34		iluminação / candeiro / aplique (interior)	P-132-A-68	Maurício de Vasconcellos João Américo Pinto de Oliveira	1968	Integra o projecto do Restaurante Escorial (Lisboa, 1968) Provavelmente não figura em projectos de Conceição Silva	aço e vidro	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 76
35		outros utilitários / toulheiros	AISI 304	Conceição Silva	1970		barras de aço inox	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 83
36		cerâmica / mosaico	—	Conceição Silva	1964		mosaico cerâmico	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 85
37		iluminação / expositor de candeeiros	PAPELARIA PROGRESSO	Manuel Rodrigues em colaboração com o <i>atelier</i> Conceição Silva	—	Idêntico ao modelo observado nos registos fotográficos da Papelaria Progresso.	estrutura metálica	Catálogo 1.ª Exposição Design Português, p. 90
38		outros utilitários / faqueiro de mesa	OMO	Eduardo Afonso Dias	1971	Produção independente, que poderá ter sido integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	aço cromo-níquel AISI-304 (18% + 8%)	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 86
39		outros utilitários / faqueiro de mesa	Guimarães	Eduardo Afonso Dias	1972	Produção independente, que poderá ter sido integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	aço inox AISI-304 (18% + 8%)	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 86
40		cerâmica / recipiente (jarra)	ÂNGULO	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1972	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	faiança	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 93
41		cerâmica / recipiente (jarra)	GOMOS	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1972	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	faiança	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 94
42		cerâmica / recipiente (jarra)	SATURNO	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1972	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	faiança	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 94

43			cerâmica / cinzeiro de mesa	ANEL	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1972	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	faiança	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 96
44			cerâmica / cinzeiro de mesa	HOTEL	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1972	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	faiança	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 96
45			cerâmica / cinzeiro de mesa	TELHA	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1972	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	faiança	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 97
46			iluminação / candeeiro de mesa	TUBUS TU1	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 111
47			iluminação / candeeiro de mesa	TUBUS TU2	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 112
48			iluminação / candeeiro de mesa	TUBUS TU3	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 112
49			iluminação / candeeiro de mesa	TUBUS TU4	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 113
50			iluminação / candeeiro de mesa	TUBUS TU5	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 113
51			iluminação / candeeiro de mesa	TUBUS TU6	Eduardo Afonso DiasProdução i	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 114
52			iluminação / candeeiro / aplique (interior)	TUBUS TU7	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 114
53			iluminação / candeeiro / aplique (interior)	TUBUS TU7	Eduardo Afonso Dias Produção independente que é integrada em projectos do <i>atelier</i> Conceição Silva	1971	Produção independente, que posteriormente foi integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção (Apêndice III).	tubo de latão cromado e globo de vidro opal	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 115
54			mesa / estirador	ME/004	Gastão Cunha Rodrigo Rau	1972		metal cromado e madeira	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 133
55			mesa de apoio / banco (exterior)	ESP. 3 Galé	Carmo Valente	1972	Idêntico ao modelo observado nos registos fotográficos do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia.	resina de poliéster reforçada com fibra de vidro	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 135
56			mesa de apoio	ME/002	Gastão Cunha Rodrigo Rau	1972		metal cromado e espelho	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 137
57			mesa de apoio	ME/001	Gastão Cunha Rodrigo Rau	1972		metal cromado e vidro	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 139
58			assentos / cadeira	F/C 166-P	José Daniel Santa-Rita	1972		madeira de mutene e palhinha	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 143
59			assentos / cadeira	F/C 164	José Daniel Santa-Rita	1972		madeira de mutene e pele sintética	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 145

60			assentos / cadeira	F/C 162	José Daniel Santa-Rita	1972		madeira de mutene e pele sintética	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 145
61			assentos / cadeira	P.A. (C13)	Gilberto Lopes da Silva	1971		barras de aço inox e latex revestido a pele	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 147
62			assentos / maple	SO.005	Gastão Cunha Rodrigo Rau	1973		metal cromado, espuma e tecido	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 152
			assentos / poltrona (exterior)	ESP.2 Galé	Carmo Valente	1972	Idêntico ao modelo encontrado nos registos fotográficos do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia.	resina de poliéster reforçada com fibra de vidro	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 155
			assentos / esprenguadeira (exterior)	ESP.1 Galé	Carmo Valente	1972	Idêntico ao modelo encontrado nos registos fotográficos do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia.	resina de poliéster reforçada com fibra de vidro	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 155
			assentos / banco	BA.006	Gastão Cunha Rodrigo Rau	1972	Inspirado no banco Mozzadolo do designer e arquiteto Achille Castiglioni (1918-2002).	metal cromado e pintado	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 158
			assentos / outros armários	OMNIA	Eduardo Afonso Dias Gilberto Lopes	1970	A linha OMNIA foi desenvolvida por Eduardo Afonso Dias em gabinete próprio, aquando da sua transição profissional do atelier de Daciano da Costa para o de Francisco da Conceição Silva. A linha OMNIA foi posteriormente trabalhada e explorada, através da sua aplicação em diversas variantes, no atelier de Conceição Silva; terá certamente tido a colaboração de diversos designers que também trabalhavam no atelier, entre eles, Gilberto Lopes (Apêndice III).	madeiras de faia ou andiroba (envernizadas, lacadas ou pintadas)	Catálogo 2.ª Exposição Design Português, p. 165
Apartamentos Aquário (Algés, 1974)									
67			iluminação / candeieiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1974	Similar ao modelo observado nos registos fotográficos do Centro Comercial das Torres de Alfragide e da loja Sociedade das Tapeçarias.	—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
68			assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1974		—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
69			mesa de cabeceira	—	Atelier Conceição Silva	1974		—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
70			outros armários / aparelhos com estante incorporada	—	Atelier Conceição Silva	1974	Modelo similar observado nos registos fotográficos da habitação própria do arquitecto (Guincho, 1960).	—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
71			assentos / otomana	—	Atelier Conceição Silva	1974		—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
72			outros armários / tocadores	—	Atelier Conceição Silva	1974	Tocadores similares poderão ser observados nos registos fotográficos do Hotel do Mar, do Hotel da Balsa, e da Fundação Amália Rodrigues – Herdade do Brejão.	—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
73			outros utilitários / espelho	—	Atelier Conceição Silva	1974		—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Apartamentos do Moinho (Sesimbra, 1965)									
74			assentos / banco	—	Atelier Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Modelo similar aos observados nos registos fotográficos do Hotel da Balsa.	—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
75			assentos / banco em pedra (exterior)	—	Atelier Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965		—	Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

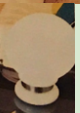
76		outros armários / prateleira	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Utilização recorrente de bancadas, em diferentes materiais, tal como observado nos registos fotográficos da <i>Boutique</i> Rita, do Hotel da Balaia e do Hotel do Mar.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
77		outros utilitários / espelho	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Idêntico ao modelo observado nos registos fotográficos da <i>Boutique</i> Rita.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
78		iluminação / candeieiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
79		mesa de refeições assentos / cadeiras	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Modelo parecido ao que se pode observar nos registos fotográficos da habitação própria do Dafundo (1965) e do Hotel do Mar.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
80		iluminação / candeieiro de chão	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Idêntico ao modelo observado nos registos fotográficos do Hotel do Mar e Hotel da Balaia.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
81		assentos/ sofá	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Idêntico ao modelo observado nos registos fotográficos do Plano de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
82		mesa de apoio	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
83		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
84		estantes / mostruário	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965	Aparenta utilizar a mesma linguagem morfológica empregue no equipamento dos projectos das lojas lisboetas	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Boutique Rita (Lisboa, 1966)								
84		mesa de apoio	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Modelo que evidencia um registo neo-brutalista	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
85		mesa de apoio	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Modelo que evidencia um registo neo-brutalista	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
86		balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Utilização recorrente de bancadas, em diferentes materiais, tal como se pode observar nos registos fotográficos dos Apartamentos do Moimho, no Hotel da Balaia e no Hotel do Mar.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
87		iluminação / candeieiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Modelo parecido aos que se observam nos registos fotográficos do Hotel do Mar. É também quase idêntico aos apliques que figuram nos registos fotográficos da Fundação Amália Rodrigues – Herdade do Brejo.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
88		iluminação / candeieiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Modelo similar a um dos candeieiros de texto que se observam nos registos do Hotel do Mar.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
89		assentos / banco	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Loja Can-Can (Lisboa, 1962)								
89		iluminação / candeieiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962	Modelo similar ou idêntico aos que se observam nos registos fotográficos do Instituto de Beleza Mme. Campos, do Hotel do Mar e da Casa de Férias Torralta.	—	© Estúdio Norval, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;

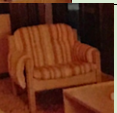
90		iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962	Modelo similar ao observado nos registos fotográficos do Instituto de Beleza Mme. Campos.	—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
91		mesas / mesa de apoio	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
92		balcões e bancadas / balcão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
93		estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
94		assentos / cadeira	—	Verner Panton (1926-1998)	1962		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
95		iluminação / candeiro / aplique	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962	Integrado na loja Can-Can, parece ser similar ao modelo AP1-1 visível nos registos fotográficos do Hotel do Mar.	—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;
Casa de Férias Torralta (Serra da Estrela, 1972)								
96		assentos / banco corrido	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1972		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
97		mesas / mesa de refeições	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1972		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
98		iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1972	Modelo similar que se observa nos registos fotográficos da loja Can-Can, no Hotel do Mar e no Instituto de Beleza Mme. Campos.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
99		outros armários / armário-escada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1972		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
100		outros utilitários / lareira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1972		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Habitação própria no Dafundo (Algés, 1965)								
100		iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1965	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel da Balsaia, da Sagranta Hélió <i>Boiter</i> e da habitação própria do Guincho (1960).	—	<i>Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro</i> <i>de 1968, 204-206.</i>
101		iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1965	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel da Balsaia O <i>abat-jour</i> delgado, remete para o modelo da Papelaria Progresso.	—	<i>Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro</i> <i>de 1968, 204-206.</i>
102		assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1965	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel da Balsaia.	—	<i>Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro</i> <i>de 1968, 204-206.</i>
103		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1965	Modelo parecido aos que se verificam nos registos fotográficos dos Apartamentos do Moínho e aos do Hotel do Mar.	—	<i>Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro</i> <i>de 1968, 204-206.</i>
104		mesas / mesa de refeições	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1965		—	<i>Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro</i> <i>de 1968, 204-206.</i>

105			mesas / mesa de apoio	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
106			iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-4	Atelier Conceição Silva	1965	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel da Bahia.	vidro, madeira torneada pintada ou alumínio e braço de apoio em latão oxidado	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
107			iluminação / candeiro de mesa	—	Atelier Conceição Silva	1965	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel da Bahia. O <i>abat-jour</i> delgado, remete para o modelo da Papelaria Progresso.	—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
108			assentos / sofá	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
109			assentos / cadeira	—		1965	Modelo similar à 'egg chair' de Arne Jacobsen.	—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
110			outros utilitários / lucerna	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
111			assentos / banco	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
112			iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-3	Atelier Conceição Silva	1965		—	Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206.
113			assentos / espreguiçadeira	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
114			outros armários / armário	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
115			assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1965		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Habitação própria no Guincho (Guincho, 1960)									
115			assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1960		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
116			assentos / sofá	—	Atelier Conceição Silva	1960		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
117			vidros / recipiente (jarra)	—	Atelier Conceição Silva	1960		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
118			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1960		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
119			assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1960		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
120			outros armários / armário aparador	—	Atelier Conceição Silva	1960	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos dos Apartamentos Aquário.	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

121		mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1960		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
122		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1960		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
123		iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1960	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel da Bahia, na Sapataria Hólio <i>Botter</i> e na habitação própria do Dufundo.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Plano Desenv. Urb. da Península de Tróia (Tróia, 1970-74)								
124		outros armários / tocadoir	—	Eduardo Afonso Dias	1973-74		—	© <i>O Design Possível, Eduardo Afonso Dias</i> – <i>50 Anos de Profundo</i> (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 6-7.
125		assentos / sofá	—	Eduardo Afonso Dias	1973-74		—	© <i>O Design Possível, Eduardo Afonso Dias</i> – <i>50 Anos de Profundo</i> (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 198-199.
126		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© 1stDibs
127		cerâmica	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
128		mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
129		assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
130		outros armários / armário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
131		assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
132		outros armários / armário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
133		outros armários / armário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
134		outros armários / armário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias

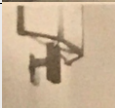
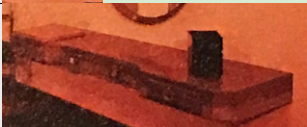
135			outros utilitários / espelho	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
136			assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
137			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
138			assentos / banco corrido	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
139			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
140			outros utilitários / conjunto de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
141			outros armários / armário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
142			outros armários / cabocreira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
143			cerâmica / cinzeiro de mesa	ANEL	Eduardo Afonso Dias	1972	Produção independente, que provavelmente terá sido integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção.	faimça	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
144			iluminação / candeiro	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
145			cerâmica / cinzeiro de mesa	HOTEL	Eduardo Afonso Dias	1972	Produção independente, que provavelmente terá sido integrada pontualmente em projectos do grande <i>atelier</i> , tendo em conta a data de produção.	faimça	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
146			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
147			outros armários / armário-apurador	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1970-74		—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias

148			outros utilitários / espelho	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	© Currículo Descritivo Eduardo Afonso Dias
149			assentos / sofá	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
150			assentos / cadeira (exterior)	ESP-2 Galé	Carmo Valente	1972	resina de poliéster reforçada com fibra de vidro	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
151			iluminação / candeiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	Morfologia similar aos modelos de candeeiros que se verificam na habitação própria do arquitecto (Guincho, 1960; Dafundo, 1965)	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
152			assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
153			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
154			outros utilitários / cinzeiro	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
155			assentos / cadeirão	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
156			assentos / cadeirão	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
157			assentos / banco	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
158			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
159			iluminação / candeiro de mesa	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
160			outros armários / armário	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

161		estantes e mostruários / estante	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
162		iluminação / candeeiro / aplique (interior)	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
163		assentos / cadeirão	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
164		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
165		iluminação / candeeiro de chão	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
166		outros armários / armário	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
167		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
168		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1970-74		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
169		assentos / banco (exterior)	—	Atelier Conceição Silva	1970-74	Muito provavelmente terá sido desenvolvido com supervisão de Carmo Valente ou Gilberto Lopes e Eduardo Afonso Dias.	—	<i>Binário</i> , n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250
170		assentos / espreguiçadeira (exterior)	ESP.1 Galé	Carmo Valente	1972		resina de poliéster reforçada com fibra de vidro	Francisco Conceição Silva, <i>Arquiteto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

Hotel da Balaia (Albufeira, 1968)

171		assentos / puff	—	Atelier Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
172		assentos/ banco	—	Atelier Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
173		iluminação / candeeiro de chão	—	Atelier Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1967	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos do Hotel do Mar e Apartamentos do Minho.	—	Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

174		iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Integrado no Hotel da Balsa, aparenta ser um modelo similar ao que foi empregue na parte exterior da Herdade da Amália (Brejão, 1967-68), na loja Naia e na loja de modas HM.	—	Estádio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
175		iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Modelo similar aos que se verificam nos registos fotográficos da habitação própria. O <i>abat-jour</i> delgado, remete para o modelo da Papelaria Progresso.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
176		mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
177		mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
178		assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
179		assentos sofá	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
180		mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
181		assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.
182		iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Modelo similar ao que se verifica nos registos fotográficos da <i>Boutique Rita</i> .	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.
183		outros utilitários / espelho	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
184		outros armários / trocador	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Tocadores similares aos que podem ser encontrados nos registos fotográficos do Hotel do Mar, na Herdade da Amália Rodrigues e nos apartamentos Aquário.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
185		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
186		iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-3	Conceição Silva	1968	Modelo idêntico ao que se verifica nos registos fotográficos da habitação própria do arquitecto (Dafundo, 1965).	vidro, madeira torneada pintada ou alumínio e braço de apoio em latão oxidado	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
187		mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

188		iluminação / candeiro de chão	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1967	—	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
189		iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Modelo similar aos que se verificam nas habitações próprias do arquitecto (Guincho, 1960; Dafundo, 1965) e na Sapataria Hélio Botter.	—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
190		balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Utilização recorrente de bancadas, em diferentes materiais, tal como consta nos registos fotográficos dos Apartamentos do Molinho, da <i>Boutique</i> Rita e do Hotel do Mar.	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.
191		outros utilitários / cintzeiro	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	—	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.
192		iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-4	Conceição Silva	1968	Modelo idêntico ao que se verifica nos registos fotográficos da habitação própria do arquitecto (Dafundo, 1965).	vidro, madeira torneada pintada ou alumínio e braço de apoio em latão oxidado	<i>Arquitectura</i> , n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65.
193		iluminação / candeiro de mesa	CANM 1	Conceição Silva	1968	—	mármore, latão oxidado, madeira pintada e vidro	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
194		mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Fotografia recolhida em 2016; pela morfologia, existe a possibilidade de ser uma das peças originais criadas pelo <i>atelier</i> de Conceição Silva.	—	Hotel da Baía, recolhido por Google Maps
195		iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Francisco da Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1965-67	Também visíveis nos registos fotográficos da Fundação Amália Rodrigues – Herdade do Brejão e da <i>Boutique</i> Rita.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
196		iluminação / candeiro (exterior)	CANE-3	Conceição Silva	1968	—	vidro, latão oxidado e pedra	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
197		iluminação / candeiro / aplique (exterior)	CANE-2	Conceição Silva	1968	—	vidro, latão oxidado e pedra	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Hotel do Mar (1960-1963; 1965-1967)								
198		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	—	—	© Rita Ferrião
199		mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	—	—	© Rita Ferrião

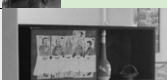
200		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, "Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quersbim Lapa II", blog de Rita Gomes Ferrião, https://ceramicamodernistamportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas_31.html [copiar e colar no browser]
201		outros armários / tocadoir	—	Atelier Conceição Silva	1963	Modelos similares ou idênticos poderão ser encontrados nos registos fotográficos do Hotel da Balsa, na Fundação Amália Rodrigues – Herdade do Brejão e nos apartamentos Aquário.	© Arquivo Turismo de Portugal
202		iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	Atelier Conceição Silva	1963	Modelo parecido aos que se observam nos registos fotográficos da Sociedade das Tapeçarias.	© Bimário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
203		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Rita Ferrião
204		iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-2	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, "Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quersbim Lapa I", blog de Rita Gomes Ferrião, http://ceramicamodernistamportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html [copiar e colar no browser]
205		outros utilitários / espelho	—	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Arquivo Turismo de Portugal
206		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, "Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quersbim Lapa II", blog de Rita Gomes Ferrião, https://ceramicamodernistamportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas_31.html [copiar e colar no browser]
207		mesa-de-cabeceira	—	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, "Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quersbim Lapa I", blog de Rita Gomes Ferrião, http://ceramicamodernistamportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html [copiar e colar no browser]
208		iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-1(verde)	Atelier Conceição Silva	1963	—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, "Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quersbim Lapa I", blog de Rita Gomes Ferrião, http://ceramicamodernistamportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html [copiar e colar no browser]
209		outros utilitários / cinzeiro	—	Manuel Rodrigues em colaboração com o atelier Conceição Silva	1963	—	© Silvia Jardim Cerâmica Modernista em Portugal, "Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quersbim Lapa I", blog de Rita Gomes Ferrião, http://ceramicamodernistamportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html [copiar e colar no browser]

210			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quorubim Lapa I”, blog de Rita Gomes Ferrião, https://ceramicamodernistainportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas_31.html [copiar e colar no browser]
211			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião
212			iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quorubim Lapa I”, blog de Rita Gomes Ferrião, http://ceramicamodernistainportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html [copiar e colar no browser]
213			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Arquivo Turismo de Portugal
214			balcões e bancadas / balcão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião
215			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Modelo similar ou idêntico aos que se observam na loja Can-Can, na Casa de Férias Torralta, e no Instituto de Belas Artes, Campos.	—	© Flaming Nora (Flickr)
216			outros utilitários / espelho	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião
217			assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Flaming Nora (Flickr) Flaming_Nora, “Sesimbra, Portugal, September 2008”, Flickr, https://www.flickr.com/photos/30922768@N07/albums/72157607565118066 [copiar e colar no browser]
218			outros armários / armário aparador	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião
219			iluminação / candeiro (exterior)	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
220			balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Utilização recorrente de bancadas, em diferentes materiais, tais como se observa nos registos fotográficos dos Apartamentos do Moínho, na Boutique Rita e no Hotel da Bahia.	—	© Rita Ferrião Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Quorubim Lapa I”, blog de Rita Gomes Ferrião, http://ceramicamodernistainportugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html [copiar e colar no browser]
221			outros armários / armário aparador	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Arquivo Turismo de Portugal
222			iluminação / candeiro / aplique (interior)	APE-1	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	<i>Francisco Conceição Silva, Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)

223		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
224		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27; © Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
225		iluminação / candeiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
226		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Flaming Nora (Flickr) Flaming_Nora, "Sesimbra, Portugal, September 2008", Flickr, https://www.flickr.com/photos/30922768@N07/albums/72157607565118066 [copiar e colar no browser]
227		iluminação / candeiro / aplique (interior)	API-1	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião
228		assentos / banco	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
229		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
230		iluminação / candeiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
231		assentos / cadeirão	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
232		iluminação / candeiro de chão	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
233		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963	Modelo parecido aos que se observam nos registos fotográficos dos Apartamentos do Moimbo, e da habitação própria do arquitecto (Dufundo, 1965).	—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
234		iluminação / candeiro de mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
235		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27; © Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.
236		assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrião
237		iluminação / candeiro / aplique (exterior)	APE-1	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162.

238			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário , n.º 66, Março de 1964, 155-162.
239			iluminação / candeiro / aplique (exterior)	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Binário , n.º 66, Março de 1964, 155-162.
240			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrão
241			iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrão
242			iluminação / candeiro de mesa	—	Atelier Conceição Silva	1963		—	© Rita Ferrão
Instituto de Beleza Mme. Campos (Lisboa, 1956)									
243			iluminação / candeiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1956	Modelo similar ao observado nos registos fotográficos da loja Can-Can.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
244			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1956	Modelo similar ao observado nos registos fotográficos da loja Rampa	—	© Binário , n.º 1, Abril de 1958, 27-29.
245			assentos / cadeira	—	—	—	—	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
246			estantes e mostruários / estante	—	Atelier Conceição Silva	1956	Pela morfologia, é de certo modo similar às estantes observadas nos registos fotográficos da Fundação Amália Rodrigues – Herdade do Brejo.	—	© Binário , n.º 1, Abril de 1958, 27-29.
247			balcões e bancada / bancada	—	Atelier Conceição Silva	1956	Notável estilização morfológica das lareiras que o arquitecto costuma integrar nos projectos de moradia	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
248			iluminação / candeiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1956	Modelo similar ou idêntico observado nos registos fotográficos da loja Can-Can, do Hotel do Mar e da Casa de Férias Torralta.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
249			mesa	—	Atelier Conceição Silva	1956	Pela morfologia, é muito provável que seja da autoria do atelier Conceição Silva.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
250			assentos / cadeira	—	—	—	—	—	© Binário , n.º 1, Abril de 1958, 27-29.
251			iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	Atelier Conceição Silva	1956	Pela morfologia, é muito provável que seja da autoria do atelier Conceição Silva.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
252			assentos / cadeira	—	Atelier Conceição Silva	1956	Modelo similar aos observados nos registos fotográficos da loja Rampa.	—	© Binário , n.º 1, Abril de 1958, 27-29.

253			assentos / banco	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1956	Modelo similar aos observados nos registos fotográficos da loja Rampa.	—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Loja Maison Louvre (Lisboa, 1966)									
254			iluminação / projector	—	—	1966	Este projector difere do modelo PR 1, já tipificado; contudo poderá ter sido da autoria do <i>atelier</i> Conceição Silva.	—	© Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
255			mesa	—	<i>Atelier</i> Francisco Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Pela morfologia, é muito provável que seja da autoria do <i>atelier</i> Conceição Silva.	—	© Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
256			estantes e mostruários / estante-mostruário	—	<i>Atelier</i> Francisco Conceição Silva – Maurício de Vasconcellos	1966	Modelo similar aos observados nos registos fotográficos da loja Naia e da loja Sociedade das Tapeçarias.	—	© Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
Loja Rampa (Lisboa, 1955)									
257			assentos / banco	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
258			assentos / banco	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
259			assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
260			assentos / banco	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
261			assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
262			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
263			assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955	Este modelo é muito similar aos modelos de cadeirão observados nos registos fotográficos do Hotel do Mar.	—	© Atrium, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.
264			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Atrium, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.
265			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Atrium, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.
266			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
267			balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
268			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novaís, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

269			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
270			balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
271			balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
272			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
273			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
274			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
275			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
276			outros armários / armário-estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
277			estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
278			estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1955		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Loja de modas HM (Lisboa, 1959)									
279			assentos / banco	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva Colaboração de Carlos Calvet (arquitectura) e Manuel Rodrigues (decoração)	1959		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
280			iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva Colaboração de Carlos Calvet (arquitectura) e Manuel Rodrigues (decoração)	1959		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
281			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva Colaboração de Carlos Calvet (arquitectura) e Manuel Rodrigues (decoração)	1959	Modelo similar (com recorte nos cantos) observado nos registos fotográficos da loja Naia e do Hotel da Bialia.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
282			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva Colaboração de Carlos Calvet (arquitectura) e Manuel Rodrigues (decoração)	1959	Modelo similar (com recorte nos cantos) observado nos registos fotográficos da loja Naia e do Hotel da Bialia.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
283			iluminação / candeeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva Colaboração de Carlos Calvet (arquitectura) e Manuel Rodrigues (decoração)	1959	Aparenta ser um modelo similar ao que se observa nos registos fotográficos do Hotel da Bialia, na parte exterior da Fundação Amália Rodrigues – Herdade do Brejo e na loja Naia.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
284			iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva Colaboração de Carlos Calvet (arquitectura) e Manuel Rodrigues (decoração)	1959		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Loja Naia (Lisboa, 1963)									
285			iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Modelo similar ou idêntico a uma tipologia de candeeiro de tecto observada nos registos fotográficos da Papilaria Progresso.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

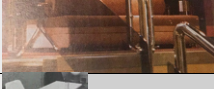
286		mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Modelo similar (com recorte nos cantos) observado nos registos fotográficos da loja de modas HM e no Hotel da Balnia.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
287		assento / banco	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Este banco aparenta ter sido desenvolvido/ pensado em conjunto com a mesa	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
288		iluminação / candeeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Aparenta ser um modelo similar ao que foi observado nos registos fotográficos da Herdade da Amália e da loja de modas HM.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
289		mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
290		outros utilitários / cinzeiro	CI 1	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Modelo similar visível nos registos fotográficos da Papelaria Progresso.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
291		iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Concepção similar às experiências conduzidas nos candeeiros de tecto observados nos registos fotográficos da loja HM.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
292		outros armários / armário-mente	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
293		estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Modelo similar aos observados nos registos fotográficos da loja <i>Maison Louvre</i> e da loja Sociedade das Tapeçarias.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Papelaria Progresso (Lisboa, 1962)								
294		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
295		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
296		balcões e bancadas / mostruário-balcão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
297		estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
298		estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
299		estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
300		estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
301		iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
302		iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962	Modelo similar ou idêntico a uma das tipologias de candeeiro de tecto observadas nos registos fotográficos da loja Naia.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
303		iluminação / candeeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
304		iluminação / expositor	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

305			iluminação / candeiro de mesa	PAPELARIA PROGRESSO	Manuel Rodrigues	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
306			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
307			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
308			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
309			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
310			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
311			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
312			estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
313			estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
314			outros utilitários / cinzeiro	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962	Modelo idêntico observad nos registos fotográficos da loja Nais.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
315			outros utilitários / cinzeiro	CI 1	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
316			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1962		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Sapataria Hélio Bottier (Lisboa, 1963)

317			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Modelo similar ou igual ao observado nos registos fotográficos das habitações próprias do arquitecto (Guincho, 1960; Dafundo, 1965) e do Hotel da Bialina.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
318			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
319			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
320			balcões e bancadas / balcão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Pela morfologia, é muito provável que seja da autoria do <i>atelier</i> Conceição Silva.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
321			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
322			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

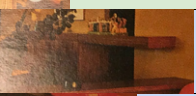
323			iluminação / projector	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1963	Este projector aparentemente difere do modelo PR 1, já tipificado; contudo poderá ser uma variação deste equipamento.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Sapataria Hélio Boutique (Lisboa, 1964-65)									
324			iluminação / candeiro de tecto	CANT 1	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1964-65		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
325			outros utilitários / puxador	—	Provavelmente terá sido da autoria do arquitecto Carlos Calvet	1964-65		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Loja Sociedade das Tapeçarias (Lisboa, 1958)									
326			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
327			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
328			assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
329			assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
330			assentos / cadeirão	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
331			estantes e mostruários / mostruário	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958	Modelo similar aos observados nos registos fotográficos da loja Nais e da loja <i>Maison Louvre</i> .	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
332			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958	Similar ao modelo observável nos registos fotográficos do projecto do Centro Comercial das Torres de Alfragide e no projecto <i>Apartamentos Aquário</i> .	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
333			iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958	Modelo parecido aos observados nos registos fotográficos do Hotel do Mar.	—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
334			iluminação / projector	PR 1	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
335			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
336			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1958		—	© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Edifício Castil (Lisboa, 1971)									
337			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao <i>Atelier</i> Conceição Silva, pois não pertence à linha <i>Dji</i> de Daciano da Costa	—	<i>Arquitctura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44

338		outros utilitários / caixote de lixo	—	Linha Dfi, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
339		iluminação / candeeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
340		mesas / secretária	—	Linha Dfi, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
341		mesas / secretária	—	Linha Dfi, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
342		iluminação / candeeiro de chão	—	Provavelmente o icónico candeeiro de chão desenhado por Achille Castiglioni (1918-2002).	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
343		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
344		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
345		iluminação / candeeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
346		mesas / secretária	—	Linha Dfi, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
347		assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
348		mesas / secretária	—	Linha Dfi, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
349		mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
350		assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva estava presente no atelier do Conceição Silva segundo Miguel Afonso Dias	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
351		mesas / secretária	—	Linha Dfi, Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971		—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
352		iluminação / candeeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
353		estantes e mostruários / estante	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Índrio</i> , n.º 171, Dezembro de 1972, 522-531

354		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	<i>Binário</i> , n.º 171, Dezembro de 1972, 522-531
355		iluminação / candeeiro de tecto	—	Atelier Conceição Silva	1971		—	© Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
356		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1971	A autoria desta peça terá de pertencer ao Atelier Conceição Silva, pois não pertence à linha Dfi de Daciano da Costa	—	© Francisco Conceição Silva, <i>Arquitecto</i> (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987)
357		assento / cadeira	—	Daciano da Costa, Metalúrgica da Longra, Lda.	1971			<i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44

Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues (Brejão, 1967-68)

358		iluminação / candeeiro / aplique (exterior)	—	Atelier Conceição Silva	1967-68	Modelos similares visíveis nos registos fotográficos da <i>Boutique</i> Rita, da Loja Nina e do Hotel da Balaia.	—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
359		iluminação / candeeiro / aplique (interior)	—	Atelier Conceição Silva	1967-68	Apliques visíveis nos registos fotográficos da <i>Boutique</i> Rita e do Hotel da Balaia.	—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
360		outros utilitários / compartimento para produtos de higiene	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
361		outros armários / roupeiro	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
362		outros armários / tóccador	—	Atelier Conceição Silva	1967-68	Tóccadores similares poderão ser encontrados nos registos fotográficos do Hotel do Mar, do Hotel da Balaia e dos apartamentos Aquário.	—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
363		outros utilitários / puxador	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
364		assentos / sofá	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
365		mesa	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
366		estantes e mostruários / estante	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
367		outros armários / armário	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
368		outros armários / roupeiro	—	Atelier Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)

369			outros armários / armário apurador	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
370			iluminação / candeiro / aplique (interior)	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1967-68	Apesar de ser similar aos modelos observáveis nos registos fotográficos da <i>Boutique</i> Rita e do Hotel da Balau, na amostra fotográfica em evidência revela-se como sendo um modelo diferente, presente unicamente na Herdade Amália Rodrigues.	—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
371			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
372			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
373			outros utilitários / puxador	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
374			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1967-68		—	© Alexandre Melo da Cunha (autor)
Centro Comercial das Torres de Alfragide (1971)									
375			assentos / cadeira	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
376			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
377			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
378			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
379			iluminação / candeiro de tecto	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971	Similar ao modelo observável nos registos fotográficos dos Apartamentos Aquário e da loja Sociedade das Tapeçarias.	—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
380			balcões e bancadas / bancada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
381			mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
382			iluminação / candeiro de mesa	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
383			assentos / sofá	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44
384			outros armários / apurador com estante incorporada	—	<i>Atelier</i> Conceição Silva	1971		—	© <i>Arquitectura</i> , n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44

[Fontes:

© Alexandre Melo da Cunha

© Arquivo Turismo de Portugal *Arquitectura*, n.º 65, Junho de 1959, 40-45;

© Estúdio Novais, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian;

1stDibs, “Conceição Silva – 2 For Sale on 1stDibs”, 1stDibs,
https://a.1stdibscdn.com/archivesE/upload/1121189/f_132324211548408788111/13232421_master.jpg.

1.ª *Exposição de Design Português*, INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial (Lisboa, 1971).

2.ª *Exposição de Design Português*, INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial (Lisboa, 1973).

Arquitectura, n.º 65, Junho de 1959, 40-45;

Arquitectura, n.º 80, Dezembro de 1963, 22-27;

Arquitectura, n.º 92, Março-Abril de 1966, 83-88;

Arquitectura, n.º 105-106, Setembro-Dezembro de 1968, 204-206

Arquitectura, n.º 108, Março-Abril de 1969, 52-65

Arquitectura, n.º 127-128, Abril de 1973, 32-44;

Atrium, n.º 1, Setembro-Outubro de 1959, 34-41.

Binário, n.º 1, Abril de 1958, 27-29.

Binário, n.º 7, Outubro de 1958, 20-23;

Binário, n.º 66, Março de 1964, 155-162

Binário, n.º 171, Dezembro de 1972, 522-531

Binário, n.º 177-178, Junho-Julho de 1973, 234-250;

Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Querubim Lapa I”, *blog* de Rita Gomes Ferrão, <http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas.html>.

Cerâmica Modernista em Portugal, “Hotel do Mar, Sesimbra - Placas cerâmicas de Querubim Lapa II”, *blog* de Rita Gomes Ferrão, https://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.com/2013/10/hotel-do-mar-sesimbra-placas-ceramicas_31.html.

Cerâmica Modernista em Portugal, “Painéis do Pavilhão de Portugal, 'Comptoir Suisse', 1957 - Querubim Lapa”, *blog* de Rita Gomes Ferrão, https://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2016/05/jp-artes-decorativas.html.

Flaming_Nora, “Sesimbra, Portugal, September 2008”, Flickr,
<https://www.flickr.com/photos/30922768@N07/albums/72157607565118066>;

Francisco Conceição Silva, Arquitecto (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987);

O Design Possível, Eduardo Afonso Dias – 50 Anos de Profissão (Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, 2014), 6-7.

Sena da Silva, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2009)

;]

Apêndice III

Entrevistas exploratórias

Apêndice III

— Entrevistas exploratórias

João Pedro Conceição Silva (n. 12 Julho 1950)

Arquitecto diplomado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, filho de Francisco da Conceição Silva e Maria Santos Loulé da Conceição Silva. Tem procurado, juntamente com o irmão Francisco Manuel Conceição Silva, recordar a importância do legado projectual que a obra do pai legou ao país e às futuras gerações de projectistas.

Miguel Afonso Dias (n. 28/06/1966)

Designer diplomado pelo IADE, actual Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação. Filho de Eduardo Afonso Dias e de Lurdes Afonso Dias. Trabalhou no gabinete de designers como Daciano da Costa, Arq.º Fernando Bagulho e Cristina Salvador, Fábrica Cutelarias ICEL, Uniforma, Megarim Iluminação e Contracting, EURO RSCG e Havas Design+.

—

João Pedro Conceição Silva – filho do arquitecto Francisco da Conceição Silva

(A seguinte entrevista decorreu a 17 de Novembro de 2022 numa esplanada em Algés. O autor do estudo e o filho do arquitecto Conceição Silva conversaram enquanto observavam em conjunto alguns dos registos fotográficos que constam nas fichas-técnicas elaboradas no Apêndice I do presente estudo).

[. . .]

Alexandre Cunha: Existem [peças] que [. . .] dão para perceber que são dele (Francisco da Conceição Silva) [. . .] depois há outras que não é tão claro... (apontando para a ficha-técnica da habitação própria no Guincho) isto é a casa do Guincho.... (apontando para várias fotografias da Casa Jalco) isto é a Casa Jalco... acho que não tem nada dele....

João Pedro Conceição Silva: A Casa Jalco pertencia a um grande amigo do meu pai, o Sr. Alcobia, que mais tarde foi o encomendador do Hotel do Mar em Sesimbra.

[. . .]

AC: Ele em 1951 organizou uma secção de mobiliário na Jalco, com mobiliário importado da Europa...

JPCS: [. . .] do Norte da Europa, sim... mas também de autores portugueses.

Naturalmente também terá apresentado material seu, em coerência com a entrevista que deu à revista *Arquitectura* em que afirmava que: “mesmo sem trabalho, desenhava mobiliário”.

AC: Estados Unidos...

JPCS: Pelo menos do Norte da Europa é... dos Estados Unidos não posso confirmar... mas do Norte de Europa é de certeza. Até porque era um design ‘moderno’ na época... mas foi exactamente para esse cliente (João Alcobia, da Casa Jalco) que projetou o Hotel do Mar, que ainda hoje conserva muito mobiliário da época...

[. . .]

AC: (apontando para a ficha-técnica da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues)
Isto [é a] Casa da Amália, onde se vê claramente que há coisas dele e outras que não são...

[. . .]

JPCS: A Casa da Amália tem muitas parecenças com a nossa casa do Guincho, com aquela zona à volta da lareira...

AC: Pois [e de certo modo], com a Balaia também, não é?

JPCS: Com a Balaia... mas a Balaia é muito maior... estive lá há 6, 7 anos, com o Michel Toussaint e seus alunos [do curso de] Arquitectura. Estava ainda bastante preservado, mas já havia intervenção ‘externa’ que não acompanhava a arquitetura..

JPCS: (Apontando para o ‘Quarto da Amália’ na ficha-técnica da Herdade do Brejão – Fundação Amália Rodrigues), isto é o quarto da Amália, se não me engano... vamos lá ver, temos aquela cómoda... e isto é o espelho com aquele vidrado...

AC: Exacto.

JPCS: Sim sim, a Casa da Amália... só não tenho [o projecto] no *atelier*, porque o arquivo está na Faculdade de Arquitectura onde está a ser organizado o [espólio] [. . .], ao cuidado da arquitecta Joana Malheiro.

AC: Mas se calhar estão mais focados na arquitectura não é?

JPCS: Sim, diria que é ‘arquitetura global’, em que o mobiliário está integrado na arquitetura, mas também mobiliário solto, como era referência do *atelier* Conceição Silva... as Torres de Alfragide, o Hotel do Mar o Hotel da Balaia, Tróia...

JPCS: (apontando para a ficha-técnica da Papelaria Progresso) Há pouco tempo [. . .], tentei falar com os actuais proprietários numa tentativa de não perder o mobiliário... Não consegui. Possivelmente acabou por ir parar ao lixo... o painel da Rampa estava para ir para o lixo. Acabou por ser vendido ao MUDE, que entretanto está fechado. Estava

programado [para] integrar uma exposição sobre ‘Arquitetura e Design Conceição Silva’ promovida pelo MUDE.

[. . .]

JPCS: (apontando para a ficha-técnica) Isto não é no Hotel do Mar...

AC: Não, é a Casa da Amália, mas penso que [esta peça] não foi ele... Isto também não... Isto terá sido... Isto também terá sido, isto terá sido, não sei se os candeeiros foram...

JPCS: Eu creio mais nos candeeiros de sala que estão fixos, do que candeeiros assim soltos... porque esses soltos [facilmente se mudam].

AC: Isto também não me parece que tenha sido... veja lá...

JPCS: Isso assim... é difícil...

AC: É difícil... Isto como conjuga com os apliques, talvez...

JPCS: É que [. . .] isso foi feito na época, na altura das 3 casas no Guincho... Casa própria, Casa Ribeiro da Cunha e Casa António Garcês.... três casas seguidas que o meu pai projectou perto da praia do Guincho para ele e mais dois amigos... donos de companhias de seguros... O Dr. António Garcês e o Dr. Ribeiro da Cunha

.

AC: Ribeiro da Cunha não era um construtor?

JPCS: Não. Pelo que me lembro, o Dr. Ribeiro da Cunha era dono da Companhia de Seguros Comércio e Indústria e o Dr Garcês era dono da companhia seguros Império.

AC: Estou a confundir com o Domingos da Silva, acho eu

JPCS: Ah, esse era o construtor... que o meu pai conheceu em jovem [. . .], ele até dizia uma coisa curiosa [. . .], quando se estava a construir Tróia... que o Domingos Ribeiro da Silva sabia mais que todos os engenheiros que lá estavam... [. . .] Sabia porque tinha experiência de

obra! Não estou a falar de projectos de estruturas, estou a falar dos engenheiros e dos arquitectos! Porque ele sabia fazer pormenorização, sabia realmente construir. Trabalhava há muitos anos com o meu pai [. . .]. Era um apoio para todos os técnicos, incluindo engenheiros e arquitetos [. . .], porque ele sabia, conhecia aquilo tudo... chama-se experiência... tanto assim foi que o meu pai, mais tarde, convidou-o para [. . .] uma empresa própria, para [construir] o Hotel da Balaia, que depois foi a empresa que [. . .] construí[u] Tróia [. . .]. Chegou a ter dois mil trabalhadores.

AC: Foi a AC?

JPCS: Foi o AC [. . .]... na D. Pedro V, onde estava o atelier de arquitectura havia uma parte ocupada pelo AC, que era também do meu pai... mais tarde o AC acabou por se instalar em Tróia, em ligação directa com [o projecto], pois precisava sempre de apoio... Tróia era uma cidade... havia muito que construir... e [o sector de] arquitectura aumentou, ocupou o espaço todo do atelier, 1200m² e o sector de engenharia passou a ocupar um espaço próprio noutro edificio a 100 metros.

Mais tarde, [o sector de] arquitectura cresceu [e o sector da] engenharia e parte do de arquitetura, estabeleceram-se em Tróia...diretamente na obra. Havia ainda o [sector de] design e artes gráficas e até um programa de rádio...

AC: Era a ARP não era?

JPCS: A ARP era a Agência de Realizações Publicitárias que pertencia ao arquitecto Conceição Silva. Mais tarde, integrando-se como sócia da Torralta passou a designar-se Publitotal... A Publitotal nasceu da ARP que cedeu parte do capital à Torralta – que era o grande cliente – pelo que fazia todo o sentido integrar o capital social.

AC: E Tróia já tinha uma dimensão...

JPCS: Tróia era uma cidade!

AC: É impressionante...

JPCS: Mais que impressionante, eu acho que é único. O arquitecto John Chamberlain, um inglês que trabalhou (no grande *atelier*), e ainda hoje nos visita, há pouco tempo disse-me: “João Pedro, eu tenho que fazer aqui um trabalho a explicar a importância deste *atelier* que ainda hoje é um caso único, pelas vertentes que mais ninguém tinha...”

AC: Sim, porque na revista *Arquitectura* (n.º 120) tem mais da entrevista...

JPCS: Tem mais... O arquitecto Conceição Silva... conta a história do pequeno *atelier* até ao grande *atelier*, e o grande *atelier* fazia mesmo tudo. Os Orey Antunes, da navegação, desafiaram-no: “você consegue entregar-nos o Hotel da Balaia pronto a funcionar?”

AC: ...'chave-na-mão' não é?

JPCS: Chave-na-mão! E disse que sim! O que é certo é que se comprometeu...e conseguiu.

Lembro-me de uma vez em que estava preocupado, porque havia muitas muito grandes se se atrasasse um único dia... ainda pagou uns dias de multa... mas o que é certo é que entregou 'chave-na-mão, pronto a funcionar... Desde o projeto, desenho de todo o equipamento e mobiliário, até os guardanapos. Acho que não há mais nenhum [*atelier*], que eu saiba, de alguém que se tenha comprometido e conseguido executar tamanha tarefa.

Para o arquitecto Conceição Silva, ser arquitecto era intervir [. . .] na concepção global do projeto [. . .] e acompanhar todo o processo até à entrega final. Dominar tudo do princípio ao fim... o que já tinha feito no Hotel do Mar, embora não com esta amplitude.

AC: Pois eu tenho aqui a Balaia (procurando as fichas-técnicas do projecto do Hotel da Balaia) [. . .].

JPCS: Aliás, o arquitecto Conceição Silva estava sempre a convidar pessoas ... e a promovê-las]... e são pessoas que de vez em quando tenho que falar com elas... mas estes candeeiros (apontando para os candeeiros das fichas-técnicas) ele fez isto, por exemplo, para [o] exterior também [. . .].

AC: Tem ideia, ou saberá, quem poderá ter fabricado?

JPCS: Ele formou uma empresa [. . .], que era a Oldivino [. . .] uma carpintaria... com quem trabalhava pontualmente. Convidou o proprietário e dinamizou-a. Eram pessoas com quem trabalhava, gostava do seu trabalho e dinamizava-as... apoiado no Domingos Ribeiro da Silva.

AC: E disse-me um nome...

JPCS: Era Oldivino o nome do proprietário dessa carpintaria... o meu pai convidava e as pessoas ficavam todas contentes porque ficavam com trabalho garantido...

[. . .]

Este livro que está aqui (catálogo antológico *Francisco Conceição Silva, Arquitecto*), apresenta projetos de arquitetura, mobiliário integrado e peças de mobiliário solto e ainda veículos de transporte turístico. Tudo mobiliário desenhado do princípio ao fim... estas cadeiras (apontando para umas cadeiras no catálogo) também foram para Tróia... portanto, as cadeiras eram feitas para cada sítio mas depois [também] eram da marca do *atelier*. Ele [colocava-as] onde achava [melhor]... alguns modelos criava e dava-lhes o nome...

AC: Os registos e os desenhos de mobiliário são muito difíceis de arranjar?

JPCS: Não, não é difícil... espero eu...

[. . .] O *atelier* do Chiado, o meu pai estava lá, mas [. . .] chegou uma altura em que tinha no Chiado e na D. Pedro V. A D. Pedro V chegou a ter quase 150 pessoas, aí estive dois anos com o arquitecto Maurício também.

[. . .] Esses desenhos de mobiliário, como precisávamos de espaço para alugar salas, eu disse ao Eduardo Dias para guardar. O Eduardo Dias foi uma das pessoas que trabalhou com o meu pai.

AC: Está com ele então?

JPCS: Está com ele...

AC: O mobiliário? Ou os desenhos?

JPCS: Os desenhos. O mobiliário isso... em princípio, está muito disperso... onde é que se vê o mobiliário... será aí... (apontando para as fotografias).

[. . .] Aliás esta casa (Casa Ribeiro da Cunha) ainda hoje em dia é ‘moderna’ [. . .]. E este Ribeiro da Cunha, tinha a casa ao lado, e quando a Inês Leite, que é uma arquitecta e que até somos amigos, estudou muito as coisas do meu pai [. . .], fomos lá falar com ele – com o Ribeiro da Cunha, ao Guincho –, e uma das coisas que ele disse [. . .] é que ainda hoje as pessoas que passavam na rua em frente viam a casa e iam lá visitá-la pensando que era uma casa recente, porque era mesmo ‘moderna’ [. . .].

Por exemplo, a Papelaria Progresso também tinha tudo desenhado não é... tinha tudo desenhado, os móveis encastrados...

AC: Isso é uma dúvida que eu tenho [acerca das] lojas, porque às vezes têm tantas montras e tantas coisas...

JPCS: Não mas isso, eu lembro-me de ter lá ido, que às vezes acompanhava-o e havia lá estes móveis todos que foram desenhados, mas eram móveis muito simples...

AC: E foram desenhados por ele?

JPCS: Por ele.

AC: E como é que ele conseguia fazer tanta coisa? Porque é incrível a quantidade de projectos que ele tinha, como é que ele conseguiu fazer tantas coisas [ao mesmo tempo], tantas lojas por exemplo...

JPCS: E aí não se pode dizer que não era sozinho, porque era sozinho... tinha por acaso um desenhador que era primo da minha mãe, que era o José Emídio, e que era da confiança dele,

até porque acabava por ser da família... E o José Emídio despachava mais do que meia dúzia! mas despachava mesmo... ele agarrava as coisas e fazia aquilo com uma velocidade...

Agora... é evidente que ele não pensava em termos de arquitectura... era desenho... Era uma máquina, pronto... era desenhador mesmo, como se fosse um computador, desenhava aquilo com uma velocidade incrível.

Mas nessa altura, ele começou sozinho... e foi, curiosamente, sozinho quando fez das obras mais emblemáticas, como a Rampa, em que rompe com a fachada tradicional e faz tudo em vidro. E depois há [a própria] Rampa. Houve uma exposição em que o José Manuel Fernandes foi curador e replicou a rampa lá dentro, isto já foi há alguns anos... E depois há o Hotel do Mar...

Isto é assim: quando as pessoas sabem e têm imaginação, conseguem fazer... depois os meios vão-se buscando. Ele teve a sorte, acho que tinha mais um colaborador também, que era o arquitecto Zúquete quando estava no início, mas penso que já morreu...

Mas, as memórias...

Quando eu me lembro desse *atelier*, estou-me a lembrar das laranjadas que ele lá tinha (risos) [...] Era um pequeno *atelier* e conseguiu fazer o Hotel do Mar... o Balaia já foi feito na D. Pedro V. Fez aquela loja em frente ao Diário de Notícias (...) fez as casas do Guincho... portanto foi essa fase... mas aquela que não se pode esquecer mesmo é a Rampa... a Rampa, a Mme. Campos, as Sapatarias Hélio... e depois o Hotel do Mar... ainda hoje em dia...

AC: Na entrevista à *Arquitectura* ele diz que quando sai do *atelier* do José Bastos começa a desenhar mobiliário e que até aluga um espaço sozinho...

JPCS: Aliás ele até dizia: “não há trabalho, começa-se a trabalhar”... [também teve essa atitude] a seguir ao 25 de Abril, porque o *atelier* foi intervencionado e a Torralta é que pagava ao AC, que era do meu pai e que por sua vez pagava ao *atelier*. Portanto, assim que intervencionaram a Torralta parou tudo. Mas eu lembro-me de ele dizer, logo nos primeiros dias, para aproveitar o que se está a passar e começar a desenhar projectos de design industrial. Eu lembro-me desta ideia... também disse que a partir de agora, como a grande

obra tinha parado – a da Torralta, por razões políticas – vamos continuar a trabalhar e ele suportou tudo... e as pessoas eram bem pagas, todas ali.

AC: Mas essas razões políticas poderiam advir do projecto ter um teor mais capitalista, de ter grandes grupos económicos por detrás?

JPCS: É muito difícil explicar a quem não viveu nesses tempos o que se passava... o *atelier* tinha cento e tal pessoas... como havia saldo positivo, não podiam decretar falência... acabou por haver uma intervenção do estado que mandava para lá gestores que não percebiam nada daquilo. É claro que pensavam que conseguiam trabalho. Houve casos de pessoas que ligavam a solicitar um projecto, mas quando ouviam que o Conceição Silva não estava, não aceitavam...

Mas de qualquer das maneiras, na fase inicial, até se pode dizer que foi uma das mais criativas porque, mais tarde, ele dedicou-se a coisas ainda maiores. Acabou por [adquirir domínio] da construção porque considerava [. . .] que a arquitectura deveria ser controlada integralmente. Foi a ousadia que ele teve em entregar um hotel daquela dimensão (Balaia) ‘chave-na-mão’ a um cliente rígido, que não brincava em serviço, porque era holandês... eram métodos de trabalho muito mais avançados...

E promovia as pessoas, dava valor às pessoas, acreditava nas pessoas [. . .]...

Nas Torres de Alfragide [também foi feito] tudo pronto a vender, ‘chave-na-mão’, e tudo com mobiliário... aliás, as Torres de Alfragide, apesar de serem prédios [. . .], os interiores são a imagem de uma moradia, portanto é como se tivesse ali uma moradia com a lareira, com paredes que [iam] até cerca de 2m [e] que depois separavam o corredor mas não o fechavam...

[. . .]

[. . .] Ainda é capaz de se encontrar este mobiliário, para fotografar, é evidente... em pessoas que compraram apartamentos... ou no Hotel do Mar, por exemplo, na ala “antiga” do arquitecto Conceição Silva.

[. . .]

O arquitecto Maurício de Vasconcelos projetou, por sugestão do meu pai que estava no Brasil, o prolongamento do Hotel do Mar.

AC: Eu tenho aqui um restaurante dele... o Escorial... porque eu penso que ele tenha feito – ele e o João Pinto de Oliveira [. . .], produziram também algumas peças e poderão ter sido também utilizadas nalguns projectos...

JPCS: [. . .] Mas o Maurício, quando estive lá no *atelier*, penso que estava mais ligado à arquitectura. Quanto ao Hotel da Balaia – e está documentado – o equipamento foi todo desenhado pelo arquitecto Conceição Silva com a Carmo Valente...

AC: E recorda-se de mais alguém que tenha estado na equipa?

JPCS: Não, foram só eles... Aliás eles viviam juntos... Eu até diria que muito desse trabalho foi desenhado em casa... Ele desenhava em casa equipamento e [o] *bungalow* para o Hotel da Serra da Estrela...

AC: O da Torralta não é?

JPCS: Sim, ele nunca deixou de projetar em casa, aliás na sala tinha um espaço onde mantinha um estirador.

AC: Parece que o hábito de desenho, nunca desapareceu.

JPCS: Nunca desapareceu, aliás ele fazia-o por prazer... [. . .] e [. . .] no Brasil o texto do Michel Toussaint enquadra-o bem, referindo “o retorno ao estirador”, com o Pinto da Cunha.

Esta aqui foi a Casa Valadas Fernandes, tem os pormenores todos desenhados a madeirinha, mas esta mobília já era deles...

AC: Mas esse pavimento (apontando para fotografia no catálogo) é muito característico dele não é? Como é que se chama este tipo de pavimento?

JPCS: É um mosaico cerâmico que já vem das Casas do Guincho... Tijoleira. Há dias fomos visitar a casa do Dafundo. O proprietário da casa, que tinha grande admiração pelo meu pai, mostrou-me livros internacionais que eu não conhecia. Tem lá uma fotografia de uma lareira, espectacular...

AC: Diziam que ele fazia as lareiras muito bem não é?

JPCS: A casa do Ribeiro da Cunha tinha uma lareira virada para um lado e as costas para o outro... eram duas lareiras diferentes...

O Edifício Castil foi todo também, entregue com tudo...

AC: Chave-na-mão...

JPCS: Isto (apontando para a ficha-técnica da Casa de Férias Torralta, na Serra da Estrela), foi ele que foi fazendo em casa. Ele fez e chegou a construir-se em Tróia um modelo e depois foi para a Serra da Estrela, ao lado do hotel.

AC: E este mobiliário à partida também terá sido ele...

JPCS: Foi tudo, isto foi tudo [feito pelo *atelier*]. Aliás esta casa modelo (apontado para a ficha-técnica da foi feita em Tróia e depois foi construída na Serra da Estrela. E até há um dado curioso, pois o *atelier* tinha um pintor, tinha um sector que era dedicado à pintura, que era o Sá Nogueira que estava à frente.

O Sá Nogueira desenhou uma série de quadros, nós ainda lá temos alguns no *atelier*, que estavam a decorar os projectos que eram feitos. O meu pai metia em Tróia, incorporados na decoração das moradias e hotéis. E assinados como “*atelier* Conceição Silva”, mas com a intervenção do Sá Nogueira que estava lá a trabalhar. Também integravam a decoração do Hotel na Serra da Estrela.

Recuperar esse mobiliário por acaso faz falta... talvez o Eduardo Dias saiba onde é que se podem encontrar algumas coisas dessas...

AC: E tinha-me dito que o Paulo Martins Barata também teria de Tróia não é?

JPCS: Mas isso eu não ouvi directamente dele. Eu ouvi que, em Tróia, quando os novos proprietários tomaram conta, venderam mobiliário.

Também não estou a dizer que fizeram mal ou bem... a única coisa que fizeram mal, quanto a mim, é fazerem um *show off* com um espectáculo de demolição em direto na TV, quando as torres só foram demolidas porque estavam degradadas.

AC: Ele projectou tudo isto (apontando para a proposta de projecto para a Marina de Cascais no catálogo antológico)?

JPCS: Isto [foi para] uma grande empresa de portos, a Profabril também entrava... portanto, era um concurso muito grande, internacional e ficou em primeiro lugar, só que depois não se construiu. Ainda há muitas coisas que não se chegaram a fazer.

[. . .]

JPCS: Isto (apontando para o atrelado desenvolvido para o projecto de Desenvolvimento Urbanístico da Península de Tróia) também era tudo desenhado lá...

AC: Deve ter desenhado este também (apontando para outra carrinha).

JPCS: Também.

[. . .] Isto era o centro comercial de Tróia, isto era o que estavam lá a construir...

[. . .] Isto era a Galé e outro, o Bico das Lulas...

Agora como se vai buscar isso (o mobiliário)? Eu posso tentar falar com o Eduardo Dias... mas pareceu-me que ele já não estava assim... pois [já] tem oitenta e tal...

AC: Sim, se ele conseguisse, seria fantástico.

JPCS: Mas esse equipamento eu posso tentar perceber quem é que o tem... porque móveis daqueles que estão na Torralta eu sei quem é que os vendia... era ali na Rua da Rosa, aqueles que fazem exposições e venda de artigos de decoração... eles têm lá... e aqui no MUDE eles também têm lá algumas coisas... e nós também temos algumas coisas mas estão a precisar de ser reparadas... esta cadeira da Balaia temos lá uma, só que já tem as almofadas todas estragadas... [. . .] se eu tivesse paciência, era agarrar naquelas coisas todas e começar a vendê-las [. . .] é o que está a fazer a filha do Daciano... aquilo dá trabalho! Fizeram uma empresa e estão a vender os móveis do pai...

Isto por acaso era um assunto que eu gostava porque, era para ser feito no MUDE [. . .] e havia [a possibilidade de] colaboração do próprio MUDE, [através] de entidades [a] que eles têm acesso e nós não temos, pedir peças emprestadas, etc...

(apontando para algumas fotografias recolhidas da Casa Jalco) E essas da Jalco?

AC: Estas fotografias foram retiradas do arquivo dos Irmãos Novais, que é propriedade da Gulbenkian actualmente. Eu apenas registei por causa das colaborações que o Conceição Silva teve na Jalco, talvez houvesse algo lá.

JPCS: É que eu já tive a ver os documentos que tinha o sobrinho do Alcobia e ele não tinha nada sobre isso.

[. . .]

JPCS: Em termos globais a arquitectura é o que tem mais impacto... Mas na casa do meu pai a obra era integrada... quando está integrada há mais possibilidade de ainda se manter alguma coisa... Agora quando são peças soltas [é diferente]...

[. . .]

Tanto o Tomás Taveira como o Eduardo Afonso Dias diziam que o Conceição Silva conseguia chegar ao pé das pessoas, apresentar um projecto, e as pessoas todas aceitavam o que ele dizia e deixavam-no fazer o empreendimento. E que havia outros arquitectos conhecidos que não conseguiam ter isso. E outros arquitectos também de nome, que chegavam lá e não conseguiam ter a credibilidade como dinamizador para levar tudo para à frente.

JPCS: Eu lembro-me de, por exemplo, ele às vezes dizer assim: “eu se quiser trabalho, vou almoçar ao Grémio Literário”; não precisava de trabalho porque já tinha muito [. . .] ele ia muitas vezes almoçar, mas era lá onde estavam os intelectuais, pessoas com dinheiro, e poder... portanto... isso, trabalho... se não tinha, inventava [. . .].

[. . .]

JPCS: Aquele mobiliário que ele fez, por exemplo, em casa dele, às vezes eram modelos. A piscina que ele fez na casa ao lado da nossa, no Guincho, foi aplicada no Hotel do Mar [. . .]. Como [na casa do] Guincho, aqueles candeeiros estavam primeiro [aplicados] na casa do Guincho, [os mesmos] candeeiros que ele depois [colocou] na Balaia e no Hotel do Mar, foram ensaiados no Guincho, assim como a piscina, portanto há essas referências que foram transportadas de um lado para o outro.

Depois foi o mobiliário, havia lá um sector de mobiliário com desenhadores também, sempre [trabalhou] na constru[ção] e aplica[ção] das Torres de Alfragide, Hotel do Mar, Hotel da Balaia, Tróia, e a casa própria... portanto, essas coisas eu acho que se podem tentar recuperar... mas não é fácil.

E quando digo que o Martins Barata é capaz de ter algumas coisas pelo que eu ouvi, foi na altura em que a Torralta andou a vender aquilo ao desbarato; portanto até serão coisas que estavam na Torralta porque havia lá muito material.

[. . .]

O meu pai dizia sempre: “a História não são os arquitectos que fazem”; a história [depende do] historiador e quem faz isso. Por isso é que quando se fala que ele [Conceição Silva] não

tem uma boa arquitectura, a arquitectura não tem de ser a arquitectura dos livros que dizem para ler; o que é certo é que o meu pai viajava muito pelo estrangeiro e até levava pessoas do *atelier* com ele.

[O *atelier*] tinha uma biblioteca, com uma bibliotecária, que recebia todas as revistas, [se fossem interessantes, o *atelier* assinava]. Depois havia uma outra [funcionária] que [fazia recortes] [d]o *JA Architectos*, tinha os pormenores todos e punha em *dossiers*, separava por temas.

[. . .] Tinha uma sala de maquetas, tinha artes gráficas... não era só o Sá Nogueira... faziam [também] coisas de *merchandising*... Quando se [promoveram os] projectos da Torralta, lembro-me que havia lá um sujeito que fazia coisas muito giras, [uma espécie de] xadrez com uma publicidade [. . .] da Publitotal. Isso estava tudo integrado, as pessoas conviviam todas umas com as outras...

Isso tudo são memórias de pessoas que nos encontram e que estiveram lá no *atelier*, este John Chamberlain... mas há mais... o Rui Duarte, que vai lá muitas vezes, mas que continua a lembrar-se disso [. . .]. A amplitude de construir uma coisa do princípio ao fim é, como diz o inglês (John Chamberlain), único, até naquilo que eu conheço na Europa.

[Por] estar a falar do meu pai, estou a falar de uma [certa] maneira, é evidente que estou a sentir... mas estou a dizer aquilo que as pessoas [que] falam comigo [dizem]. E é isso que este arquitecto (John Chamberlain), que trabalhou lá alguns anos, está a querer fazer internacionalmente – mostrar que foi um caso em Portugal que foi único. E pensando bem, quando as pessoas acham que ele não fazia arquitectura, [que era somente] administrador, [basta] saber interpretar o texto que está aqui (apontando para o catálogo antológico) [. . .].

AC: Naquele período, em que [Conceição Silva] diz que sai do atelier do José Bastos, ele depois refere que começou a desenhar mobiliário... portanto alugou um espaço ao arquitecto Inácio Peres Fernandes. Só que há uma questão, pois o que refere a tese da Inês Leite é que isto acontece mais ou menos em 52/53, a saída do atelier; contudo, Conceição Silva, já em 52, fez uma secção de mobiliário para a exposição da Jalco, que é com o Vespeira com o Lemos, etc. e arte surrealista.

A minha dúvida então é: na entrevista da arquitectura ele diz que passa um longo tempo a desenhar mobiliário (depois de sair do atelier), contudo esse longo tempo não faz sentido porque saindo em 52/53 (segundo I. Leite) e a exposição a ocorrer em 52...

JPCS: Mas [relativamente ao] José Bastos, ele fez moradias que estão publicadas. Ele e o José Bastos fizeram moradias [. . .] eu não sei se nessa altura ele fazia mobiliário para as moradias.

Ele desenhava muito bem... eu lembro-me que quando ela ia almoçar, nos bocadinhos que a gente o encontrava (ao José Bastos) na hora de almoço, ele desenhava e pedia ao meu pai: “desenhe aí um eléctrico”... [ele] (Conceição Silva) desenhava navios de guerra... nós não demos valor a isso, como era normal, e depois um dia foi tudo para o lixo... porque a gente não sentia falta... “isto está aqui, se eu quiser peço-lhe outro...” mas ele tinha muito jeito para o desenho.

AC: Então acha possível, essa questão de [ele] ir desenhando...

JPCS: Ele não parava... era uma pessoa que desenvolvia... estruturou-se a fazer a arquitectura com uma equipa que colaborava com ele... agora, esses desenhos, eu vi-o a fazer desenhos num instante... mesmo a seguir ao 25 de Abril ele estava sempre a trabalhar... e até fez uma série de desenhos para candeeiros, para cinzeiros... [ele] trabalhava em casa por prazer...

AC: E que mais tarde, depois com a Carmo, também acaba por o fazer... [tendo sido] ela [. . .] uma das principais colaboradoras...

JPCS: E no Brasil também... Se bem que no Brasil trabalhava em arquitetura com o arquitecto Pinto da Cunha... uma coisa é design e outra coisa é decoração... portanto uma coisa é desenhar tudo, e outra coisa é [decoração]...

AC: Essa questão da decoração foi se calhar o que ele fez na Jalco em 1951, quando organizou, [terá feito mais ou menos] uma curadoria...

JPCS: Sim, mas aí, ele sempre contactou com artistas plásticos... Então na Universidade de Belas-Artes ele apoiou muitos [. . .].

O que é certo é que conseguiu... é evidente que teve bastantes meios... mas conseguiu fazer... ele tinha tudo, os projectistas, tinha estruturas... e quando [precisava de] reunia-se com os melhores especialistas, por exemplo o engenheiro Artur Ravara, que era muito conceituado... e o arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles. Mais tarde integrou no *atelier* o arquitecto paisagista Ponce Dentinho...

Cultura era estar naquele atelier. Era uma roda viva por onde entravam artistas, pintura, escultura, o Cutileiro, a Salette Tavares... portanto eram pessoas que eram conhecidas... e o meu pai conhecia-as do meio cultural e das Belas-Artes... Cultura era o dia-a-dia...

AC: Tem alguma recordação do seu pai falar na necessidade de afirmar o Design?

JPCS: Exactamente, aliás nos dias a seguir ao 25 de Abril o seu lema foi logo. “Não há trabalho, vamos trabalhar” Dinamizou de imediato estudar e propôr estudo de design industrial, ciente de que poderia ser o futuro... Era uma oportunidade, ou seja, já que o projecto de Tróia parado durante uns tempos, vamos avançar com propostas de design industrial.

Ele fez duas fábricas, uma delas está aqui, que é a Tofa [. . .], a fábrica Tofa com uma fotografia bem tirada, era uma fábrica linda. E ainda havia uma que eu gostava mais que era a da Fanta, que era toda em vidro, a fachada em vidro... Depois, o Sena da Silva, o meu pai também era muito amigo dele e convidava-o às vezes para trabalhar.

E convidou o Sena da Silva e vários artistas para a feira Lausanne. Na altura quem ganhava os concursos todos era o Frederico George e o meu pai, assim que entrou, começou a ganhar o Madre de Deus, a exposição Lausanne [. . .]; mas o que é certo, é que o concurso para a Ponte Sobre o Tejo, ele ganhou o primeiro prémio [. . .], como ganhou aquele de Cascais (da Marina)...

AC: E antes do 25 de Abril, tem recordação de ele falar de Design?

JPCS: Eu sentia design lá em casa, na casa do Guincho eram os candeeiros, aqueles móveis, e em Lisboa eram peças [assim], que ele ia muito à fábrica.

AC: Fábrica-Escola Irmãos Stephens?

JPCS: Era, ele ia lá e dinamizava intervenções.

AC: Ele e a Carmo?

JPCS: Eu não sei se nessa altura ao princípio era com a Carmo. Que apareciam vidros e jarras em casa, isso confirmo.

AC: Isto porque eu sei que havia algumas produções nomeadamente no Hotel do Mar; não consigo dizer com certeza, mas provavelmente houve coisas da Carmo Valente produzidas nessa Fábrica-Escola.

JPCS: Mas aí penso que eram mais jarras. Eram peças soltas, não era integração... era mais jarras, vidro... E depois havia peças que ele desenhava que eram [por exemplo], um centro de mesa [. . .]. Eu lembro-me que ele trazia muitos vidros e fazia ensaios...

[. . .].

Entrevista Exploratória – João Pedro Conceição Silva

Esta entrevista será realizada no âmbito da dissertação final do Mestrado em Design de Produto e do Espaço do IADE, com o título: *Design de Mobiliário Moderno Português: criações e contributos do atelier de Francisco da Conceição Silva (1951-1974)*, realizada pelo aluno Alexandre Melo da Cunha sob orientação científica da Professora Doutora Maria Helena Souto.

A informação obtida durante a entrevista será um relevante contributo para esta dissertação.

O entrevistado consente à gravação da entrevista em que participa, com o intuito de preservar a informação obtida com o maior grau de veracidade possível. Numa data posterior à entrevista, uma transcrição da mesma será entregue ao entrevistado para aprovação.

Entrevistador: Alexandre Melo da Cunha

Entrevistado: João Pedro Conceição Silva

Data: 17 / 11 / 2022

Orientadora: Professora Doutora Maria Helena Souto

O entrevistador,

Assinatura:



O entrevistado,

Assinatura:



Miguel Afonso Dias (filho do designer Eduardo Afonso Dias)

(A seguinte entrevista decorreu a 20 de Janeiro de 2023 através de uma videochamada.

O autor do estudo e o filho do designer Eduardo Afonso Dias conversaram enquanto observavam em conjunto o mapeamento de mobiliário constante no Apêndice II do presente estudo. Miguel Afonso Dias partilhou ainda com o autor um currículo descritivo da obra do pai, o qual foi referenciado neste estudo, e deixado em Apêndice no final desta entrevista).

Alexandre Cunha: Eu tenho aqui um conjunto de perguntas, mas como lhe tinha dito, a ideia é termos uma conversa... as perguntas servem apenas para nos guiarmos. Se calhar até poderíamos pegar naqueles documentos que enviou, que eu achei muito interessantes [. . .].

Miguel Afonso Dias: Eu também estou aqui com os meus [ficheiros] abertos... Eu limitei-me a pegar em algumas fotografias, desenhos e depois no currículo do meu pai, que menciona a actividade no *atelier* do Conceição e também no AC... como [as fotografias] não estão legendadas, tu agora conforme [vais expondo] as que eventualmente queiras, eu depois vou-te direccionando para essas imagens, fotografias e coisas do género, está bem?

AC: Ok

AC: (mostrando o mapeamento de mobiliário, Apêndice II) No fundo, esta listagem é um mapeamento de todas as fotografias de mobiliário que consegui conseguir recolher. Há aqui várias coisas de vários colaboradores [. . .]. Houve um período em que [Conceição Silva] teve o *atelier* em sociedade, ali num certo período, mas quando entrou o seu pai o Maurício já não estava. [. . .]

MAD: Já não estava, exacto.

AC: Então, há aqui algumas peças de mobiliário, por exemplo, esta cadeira de Eduardo Afonso Dias e Gilberto Lopes... da série *OMNIA*...

MAD: É, depois também está um catálogo que eu penso que está no PDF que eu enviei: “Registo de Produtos”, que tem a tal linha *TUBUS*, que eu até posso mostrar (mostra um

exemplar do candeeiro desmontado no quarto da filha)... [Mas] como eu [já] tinha dito, o globo desapareceu, ou seja é muito difícil nesta altura conseguirmos ter um globo em vidro opalino [. . .], é uma técnica que neste momento fica muito cara... [isto era] o que se fazia antigamente, quando tínhamos a indústria vidreira na Marinha Grande, porque isto foi tudo feito na Marinha Grande, que era a nossa grande produção de vidro, situava-se e situa-se ainda na Marinha Grande.

O meu pai depois até fez com o Centro Português de Design um processo de análise de viabilidade da indústria vidreira na execução de peças que pudessem ser introduzidas no mobiliário... e isso foi feito em 1996... mas para não me estar a dispersar, no fundo, [d]aquela lista que me enviou, tem os *OLAIOs*... o Gilberto e o meu pai tiveram o atelier os dois juntos até 1976, depois o Gilberto, se não me engano, voltou para o Brasil em 76-77 e depois penso que o Gilberto entretanto faleceu em 2000, ou qualquer coisa do género.

AC: o Gilberto já trabalhava com o seu pai antes de entrar para o *atelier* Conceição Silva?

MAD: Já se conheciam, portanto... o meu pai trabalhou no Daciano [. . .], isto em 66-70... A actividade era tão restrita (entre os designers da altura) que eles conheciam-se todos... eu conheci e trabalhei no Daciano de 83 até 86 e lembro-me perfeitamente do Maurício de Vasconcellos também trabalhar com o Daciano.

Portanto o meu pai, o [seu] percurso foi: começou a trabalhar com o Frederico George, depois esteve com o Daciano e depois a passagem para o Conceição Silva, para liderar [o sector de equipamento]...

[. . .] O *atelier* do Conceição era muita gente a trabalhar... era um *atelier*, à boa maneira, desde designers, engenheiros, parte de construção civil, engenharia civil, especialidades, electricidade. Era um gabinete de arquitectura que trabalhava com a construtora, que era a AC, era multidisciplinar. Portanto conheciam-se todos. O meu pai e o Gilberto tiveram o gabinete na Av. da Liberdade, junto ao Hotel Tivoli, um *atelier*, que no fundo [. . .], cada um tinha uma sala onde trabalhavam e onde fizeram muitos projectos juntos.

AC: Ou seja eles eram independentes mas partilhavam o mesmo espaço, o mesmo *atelier*, era isso?

MAD: O mesmo espaço, exactamente. O meu pai conhecia o Gilberto, se não me engano, desde 64-65. O meu pai devia ter 26-28 anos [. . .]. O processo dele, começou como fotógrafo... depois, não ganhou uma bolsa para ir estudar para Londres [. . .]. O Gilberto era um bocadinho mais novo que o meu pai [. . .]. Eram amigos, como também o Tomás de Figueiredo, o pintor e designer luso-brasileiro...

AC: Esse Tomás de Figueiredo, trabalhava também no mesmo espaço?

MAD: Não, o Tomás veio para Portugal... não tenho a data precisa, mas se fizer uma pequena busca como ‘Tomás de Figueiredo’ aparece o nome ‘Tom’. [Ele era] designer gráfico, era pintor, era escultor... tinha várias características... porque começou por ser gráfico e ilustrador... que agora é uma coisa que se associa muito à banda desenhada e aos *cartoons*, mas que na altura eram quem desenhava a parte da publicidade... portanto eles eram todos multidisciplinares... e acabavam por se conhecer e ter interesses comuns...

Quando está a perguntar em relação ao Gilberto Lopes, que também trabalhou no *atelier* do Conceição Silva... [. . .] uns trouxeram os outros... que eu se não me engano, na altura chegavam a ser 150 pessoas... ocupavam quase 3 andares na D. Pedro V... neste momento, penso que o filho está a utilizar um dos andares onde tem o *atelier*. Houve uma altura em que eles tinham quase o prédio inteiro porque era muita gente.

AC: Sim era impressionante a dimensão... E o Eduardo Afonso Dias liderava o sector do equipamento, era o responsável pelo sector do equipamento. Tinha mais de 15 ou 18 pessoas a trabalhar sob a alçada dele.

MAD: (acenando afirmativamente) Como o meu pai costumava dizer, [ele] acabava por ser a pessoa que era o chefe, mas trabalhavam [todos] muito em grupo... o meu pai tinha nesse grupo [. . .] desde a parte da pintura, da escultura, dos maquetistas, dos designers, que na altura não eram designers, porque o ‘design’ nem existia... a palavra ‘design’ era um estrangeirismo... portanto havia responsáveis pela parte do equipamento e o meu pai sempre teve muita ligação com a parte de – [que] se calhar começou por aí, na altura do Conceição Silva e, se calhar antes, já com o Daciano –, a ligação à parte industrial. Ou seja, o processo que nós aprendemos na escola. Tirei o meu curso em 88/89-93/94 e nós aprendemos que o processo do design não é o desenho [em si], mas a análise de quem produz, do que é que

produz, como é que produz, que possibilidades é que podem alterar o processo de fabrico e criar novos produtos... criar novas peças para encontrar quem as compre... que é o processo completo. Eu associo sempre que um designer é quem desenha – não há dúvida – mas principalmente, um designer industrial, tem que ter o conhecimento de quem produz e quem poderá comprar os meios, os canais... e foi isso que depois [levou], a partir de 82, o meu pai e o José Velasco, Pedro Cruz e o Artur Martins [a] criar[em] a Uniteam que era uma empresa que fazia o processo completo do design... analisar fábricas na altura do pós-25 de Abril, que também estão descritas no seu currículo... mas pronto, isso é em relação ao meu pai e depois vou-me perdendo...

AC: Mas é interessante e também é interessante tentar perceber como é que eles trabalhavam, nesta altura no *atelier*. Portanto já me disse que ele trabalhava em grupo...

MAD: Eu quando digo em grupo, digo em relação à parte da chefia. Ou seja, a Carmo teve um grupo de 4-5 pessoas, ditos designers, que eram responsáveis pela parte do equipamento e que produziram, naqueles 4 anos, até ao 25 de Abril... o *atelier* fez imensas coisas... Na parte do equipamento, eles produziram o Castil, o Hotel da Serra da Estrela, Tróia – principalmente Tróia – em 3-4 anos, eles conseguiram protótipos e depois produção... desde a parte dos plásticos, cerâmica, mobiliário... eu lembro-me de coisas com tecidos... portanto, foi [. . .] um gabinete multidisciplinar que criou tudo...

AC: Portanto ele trabalhava mesmo tudo, desde têxteis, até... tudo, tal como vemos nas fotografias em Tróia.

MAD: Sim, nomeadamente Tróia, que foi quase um design total. Que isso também já veio com a escola do Daciano da Costa... deu-se início dos anos 60, ou a meio, e que era [a ideia] do design total. E então no Conceição... nem era design total, era a parte das construções, a parte da electricidade...

AC: ...era mesmo tudo...

MAD: ...era... por isso é que era mesmo muita gente e quando eu falo da ideia de [. . .] um gabinete multidisciplinar [que] o meu pai chefiava, porque foi convidado pelo Conceição

para vir chefiar, ou para vir liderar, esse conjunto de designers – [que eram também] pintores, escultores, artistas.

AC: Na altura, entre eles, usavam o termo designer?

MAD: [. . .] Eu lembro-me de histórias com o Daciano, e depois com o Conceição... de eles viajarem muito... ou seja, iam à Europa ‘beber’... como nós agora fazemos, ou como vocês também fazem agora... tou a dizer isto porque tenho 56 anos e tu deves ser bastante mais novo que eu... ninguém inventa nada não é... nós temos a facilidade agora da internet, mas nos anos 60 as pessoas falavam [de outra forma]: “olha vais ver esta obra, vais ver este gabinete, vais ver este IKEA.”

Eu lembro-me do meu pai falar do IKEA desde 74-75, quando começou a ir muito para os nórdicos [. . .] e eles tratavam-se como ‘desenhadores’, ou ‘projectistas’... [. . .] a Associação Portuguesa de Design começou em 71, que o meu pai fez parte também... o meu pai e uma série de designers, que eram projectistas, escultores... como te disse o meu pai era de escultura, o Daciano era de pintura, portanto não havia o ensino do design... só posteriormente é que começou.

A Helena Souto foi minha professora de História de Arte e eu como te digo, é uma das professoras que eu nunca mais me esqueço, porque não era a História da Arte [. . .] das pinturas, do Realismo, dos Surrealistas, não... era a História da Arte que metia o Corbusier e depois a escola do Alvar Aalto... portanto não era a História da Arte que nós aprendemos, se calhar no 11.º ano, 10.º ano... em que nós dávamos a História da Arte do Clássico, Romantismo, Impressionismo... não, a Helena Souto sempre nos passou a História da Arte como a História do Design... eu lembro-me perfeitamente de começar a ver o Mackintosh, os ingleses, o pós-revolução industrial [. . .]...

Verdadeiramente, eles não se tratavam como ‘designers’ porque não se intitulavam designers, tratavam-se por ‘projectistas’... o termo que mais me lembro nessa altura era ‘projectistas’... porque projectavam... não arquitectura, nem engenharia, mas... utensílios, coisas de casa, mobiliário... tapeçarias... com o Conceição Silva, honestamente, eu tenho ideia que o design total, o projecto total, foi realmente um avanço dos anos 70, porque era um gabinete que tinha, para além de muita gente, muita obra. De certeza que o filho do Conceição também

falou, das Torres de Alfragide [por exemplo], eu lembro-me [de ir] a um desses sítios, [pois] conhecíamos várias pessoas que moravam [lá] e eu lembro-me, quando tinha 10 anos, de entrar na casa dos meus amigos, e era um gosto ver a aplicação da madeira como lambris, roda-cadeiras e os desníveis entre sala e cozinha... e isso foi tudo produzido, desde a fundação, à construção... eu também sei que as Torres foram todas desenhadas na altura (referência arte total)... não era a decoração, mas o mobiliário...

[. . .] eu [. . .] conheço vários arquitectos da minha idade que só projectam a parte da arquitectura... há outros que conseguem ir aos interiores, à parte do revestimento... mas na altura, com o Conceição... o edifício Castil, por exemplo, é um exemplo de que eles, para além de terem feito o edifício, também fizeram algumas lojas, e não foram poucas... fizeram o cinema, que não é da tua altura... de certeza absoluta, [pois] era um cinema com as cadeiras todas feitas em Portugal... os interiores, as alcatifas...

Estou-me a lembrar agora, do Apolo 70 (centro comercial) [. . .] que também foi uma intervenção deles... o revestimento, a [utilização da] cortiça... [. . .] houve uma altura em que se aplicou [mais] a cortiça mas nós continuamos a ser um dos maiores produtores de cortiça... agora aparece aí muito mais aplicada à indústria aeronáutica mas na altura eram revestimentos...

Resumindo e concluindo, eu acho que o meu pai, quando foi para o Conceição, foi [oficialmente] liderar, mas era uma equipa multidisciplinar que ele liderava...

AC: Com que mais pessoas é que ele trabalhava?

MAD: Lembro-me do Gilberto, do Edgar Mota, do Filipe Cardoso, da Carmo Valente a mulher dele... lembro-me de mais uma série de pessoas, eu nessa altura, como nasci em 66, era muito miúdo, portanto foi de ouvir e de acompanhar – eu trabalhei com o meu pai de 92-99 e nessa altura as instalações eram na torre 2 e 3, portanto eram 800m² que tinham sido projectados para ser lojas e eles transformaram aquilo em *showroom* da dita empresa Uniteam, que era uma empresa que existiu até 93 e que era muito ligada ao design industrial. Mas portanto, foi de ouvir o meu pai...

AC: Esses que disse, certamente trabalhavam lá, portanto o Edgar Mota, o Filipe Cardoso, tal como a Carmo e o Gilberto..

MAD: Sim... o Filipe Cardoso trabalhou quase ininterruptamente com o Daciano e pontualmente fez algumas coisas... eu agora posso estar enganado... mas chegou a trabalhar porque o meu pai também trabalhou depois na Uniteam, na Uniforma DTC... portanto as coisas às vezes misturam-se e nós já não sabemos bem quem é que trabalhava [com quem]... mas era muita gente... e eu estou a falar disto porque... o José Espinho também trabalhou...

AC: Como é que o Eduardo e o Conceição Silva se conhecem? Como se deu esse primeiro contacto?

MAD: O meu pai integrou o *atelier* do Daciano e começaram logo por [fazer] o Teatro Villaret, depois a Biblioteca Nacional, o Alvor-Praia, que foi o Hotel Alvor [. . .], o Casino Estoril, Bancos, o Cinema Condes, a remodelação, a linha *HABITAT 70* que também foi feita com o Daciano... Portanto [. . .], de 68-69/70 e foi o Conceição que contactou o meu pai, e o meu pai, muito à boa maneira do discípulo, como eu te disse [. . .], a história até foi contada pelo Fernando Conduto (escultor) [porque] o meu pai falou ao Conduto e disse: “olha o Conceição Silva lançou-me este desafio, o que é que tu achas?” e o Conduto disse: “tu largas o mestre, tens tanta coisa para fazer, tens de sair aí da ‘asa negra’” – como eles lhe chamavam... o Daciano era uma pessoa extraordinária mas era muito... estas pessoas que trabalham têm de gostar muito deles próprios e de cultivar essa [vertente]... [já] o Conceição... da imagem que tenho dele... era uma pessoa mais aberta [sem] aquela perspectiva altiva [. . .]... Era uma pessoa que subiu a pulso... porque veio de um meio muito mais pequeno [. . .] do interior... e era mais velho. O Daciano... era 2010 e tinha 84 anos... portanto, ele (Conceição Silva) é da geração [dos] anos 20... por isso ele tinha uma diferença em relação ao meu pai para aí de 15 anos... neste caso, quando o meu pai foi para o [*atelier*] do Conceição, na altura tinha 32 anos se não me engano, foi quase no início... portanto foi o Conceição que o convidou [. . .]. O Conceição começou o *atelier* dele em 52 ou 54, começou pela parte das moradias... coisas mais pequenas mas que depois migraram para coisas [maiores]...

AC: O Eduardo não falou nunca sobre esses projectos? Mais antigos do Conceição Silva, antes de 1970.

MAD: Não [. . .]

O meu pai [. . .] começou a tirar o curso nas Belas-Artes, de escultura, gostava de fotografia, portanto... aquela coisa de ter sido convidado para ir para o Conceição Silva, para liderar, para chefiar um gabinete da parte de projectistas – no fundo de design de interiores e de produto...

Eu quando digo produto e equipamento, nomeadamente, produto já foi posterior... daí eu estar a dizer que o *TUBUS* e algumas linhas de mobiliário acabaram por ser englobadas noutros projectos, mas depois veio o 25 de Abril e houve ali um corte, até na parte de execução, depois em 75-76, o meu pai derivou muito para o design industrial... lembro-me da linha da *Crisal*, os copos... foi no início... a parte da cutelaria... mas no fundo a parte do design industrial... a parte dos equipamentos...

AC: Essa cutelaria também deverá ter entrado em Tróia, não? Provavelmente...

MAD: Não... [de] cutelaria o meu pai desenhou a linha *OMO*, que ainda existe a marca OMO, que é um detergente... o meu pai conhecia, este pessoal mais dinâmico e mais diferente na altura, [do] Marketing. O meu pai conhecia o director de Marketing da Lever, que era o Ferreira Gomes [. . .], que chegou a dar aulas na Faculdade de Arquitectura, da parte do Marketing, desafiou-o, em minha ideia [para criar uma linha de cutelaria], a *OMO* e depois... essa que foi criada para ser oferta. [Daqueles conceitos em que se] compras cinco embalagens ou duas embalagens, sai-te um garfo, [depois] sai-te uma faca...

[. . .]

Na parte do Conceição (a colaboração entre Eduardo Afonso Dias no *atelier* Conceição Silva) entrou muita cerâmica, vidro, plásticos, cadeiras, espreguiçadeiras, cadeiras de exterior, que aí era ele e a Carmo... que era mais a parte de vidros, que ela também dominava. Estas (peças de cutelaria do EAD) já foram posteriores... ou seja, o desenho desta peça, da parte metálica, da parte da cutelaria, foi feita em 78 e depois, seis anos depois, veio o ABS (plástico), que era uma novidade nessa altura. Esta linha da ICEL, foi vendida para o IKEA. A ICEL vendeu para o IKEA e vendeu durante 10 anos. É quase o processo ao contrário: encontrar quem esteja à procura de linhas a preços competitivos [em primeiro lugar], nós na

altura, produzíamos as coisas com [. . .] os custos mais baixos... nós temos um [determinado valor], ainda continuamos a ter, mas na altura, em 78, era muito barato produzir coisas em Portugal... só que se faziam coisas muito berberes... com muito pouca apetência para a compra... [. . .]

Era uma das coisas que o meu pai aprendeu e teve muito gosto em fazer, desde o Daciano, passando no Conceição Silva e depois, a partir de 78, quando criaram a Uniteam e depois a Intério; a Intério era uma cadeia de lojas que importava algumas coisas... a primeira ideia da criação da Intério era vender para Portugal as coisas que eles exportavam para fora. Eu lembro-me de amigos meus virem a minha casa e olharem para determinado tipo de facas, de candeeiros e diziam: “mas isto aqui, onde é que compraram?”, “isto foi feito cá em Portugal, pelo gabilante da Uniteam...” [respondia eu], “mas eu não encontro isto para se comprar”. Essa empresa acabou em 94... quando na altura houve o *boom* da indústria portuguesa... mas a parte dos vidros, a parte da cutelaria, isso é algo que continua a existir... e existem... o meu pai trabalhou com a parte metalomecânica da cutelaria, mas [. . .] a parte de plásticos, injectáveis... das coisas que também me lembro, o meu pai trabalhou com a Faplana, que é uma fábrica que ainda existe...

[. . .]

AC: E este *TUBUS* esteve em Tróia?

MAD: Esteve em Tróia, esteve, a linha toda.

AC: Mas então foi uma produção independente da do *atelier*?

MAD: Era... no fundo a Altecna, que foi quem produziu os *TUBUS*, forneceu ao AC – que foram incumbidos pelo grupo Torralta –, para fazerem, a partir de 1970, as bandas de Tróia, as quatro torres de Tróia e o casino, que não foi feito... A Altecna produziu também a caixilharia toda do Castil. Se olhares para as imagens do Castil, era tudo caixilharia feita pela Altecna que, entretanto, também produziu toda esta estrutura (do candeeiro *TUBUS*) – que no fundo é uma estrutura muito simples –, que permite ter [diferentes modelos]. Há [ainda] um modelo duplo e depois ainda havia mais dois modelos...

Eu ainda me lembro de ir, em 92, fui passar um fim de semana com a minha mulher a uma das torres (provavelmente em referência às Torres do complexo de Troia) e ainda vi candeeiros destes aplicados... eles estiveram aplicados nas torres e estiveram nomeadamente nas bandas...

[. . .]

Eles produziram tanta coisa, tanta coisa, tanta coisa... o que o meu pai retirou do Conceição foram alguns folhetos... portanto não vieram os desenhos [de projecto]...

[. . .]

Esta linha que tu tens aqui referenciada como linha *OMNIA* (apontando para o ficheiro de mapeamento, Apêndice II), ela teve várias variantes...

[. . .]

Porque a linha *OMNIA* teve um conceito para as bandas mais simples, baratas... mas depois tinha uma linha mais [sofisticada], para venda à unidade e não para a venda em projecto, neste caso, em fornecimento de... imagina de 200 apartamentos, 250 apartamentos... em Tróia foi muita coisa...

[. . .]

Eu agora estou a ler aqui no currículo do meu pai (currículo descritivo submetido pelo próprio), as bandas de apartamentos foram 370 unidades, portanto, em T0, T1 e T2, e depois se não me engano, T4, que eram as famosas bandas, que eram catorze edifícios, e depois, no Tróiamar, que era um conjunto junto ao Bico das Lulas. Também foi transformado, o conjunto do Bico das Lulas que era nas piscinas, que também tinha uns apartamentos, ou seja, todo este mobiliário foi englobado em muita coisa... em muitos projectos...

AC: É que parecem praticamente a mesma cadeira e no fundo a base é a mesma [. . .], por isso parece ter diversos modelos.

MAD: Tem diversos modelos. Ou seja... nós costumamos utilizar este termo – foram ‘customizadas’ –, projecto a projecto... [era uma coisa que se decidia:] vamos agora criar aqui uma revestida... na altura não era a cabedal, era napa... neste caso, napa sintética. [Em contrapartida], depois era capaz de [se projectar] uma cadeira [. . .] para [um hotel, e] como era uma zona de restaurante mais [sofisticada], se calhar [já] era [. . .] completamente estufada [. . .], em vez de ter só o coxim e a zona de encosto. Uma cadeira destas é muito datada, porque as pessoas associam muito aos anos 70... Eu não sei se tiveste acesso aos dois catálogos da APD...

AC: Tive sim, estas imagens são de lá. E por isso é que coloquei aqui as diversas coisas do Eduardo, e registei com bastantes pormenores. Mas nesse sentido... a série *OMNIA*, fará sentido incluir nos projectos (da autoria do atelier Conceição Silva)?

MAD: A linha *OMNIA* derivou da série *HABITAT 70*, que foi feita na altura da transição do Daciano para o Conceição Silva em gabinete próprio, depois foram integradas e melhoradas... eu tenho a certeza que quem fez a linha *OMNIA* não foi só um fabricante... o original se calhar até foram os Móveis Sousa Braga... e depois foram duas ou três fabricantes que fizeram as várias linhas *OMNIA*, porque a linha *OMNIA* chegou a ser vendida em lojas de mobiliário... haviam os *royalties* na altura [. . .], vendias 100 cadeiras e o projectista recebia 6 escudos por cada cadeira [por exemplo].

AC: Faria mais sentido [colocar a cadeira *OMNIA*] como produção independente ou como integrante do *atelier*?

MAD: É um misto... Foi quase uma linha especial, adaptada para o conjunto de Tróia, no grupo Torralta.

[. . .]

O meu pai em 72 fez a loja Unika, que era uma loja na Rua Garret, que era o *atelier* próprio e estava a trabalhar com o Conceição Silva, percebes... a seguir, fez os apartamentos em Vilamoura, que no fundo já não eram do grupo Torralta, que entretanto faliu, mas eram do grupo que entretanto comprou o processo de Vilamoura e fez os apartamentos da Marina. Era um empreendedor, que trabalhou também muito com o Conceição Silva.

[. . .]

AC: Este conjunto que não tenho fotografia, por exemplo o *QUADRILÁTERO*, isto terá sido produzido em Tróia?

MAD: Epá do *QUADRILÁTERO* eu lembro-me de mesas e de mobiliário para as bandas... ou seja as bandas não eram só com a linha *OMNIA* eram com uma série de linhas... que no fundo acabavam por ser customizadas quase para vários projectos... como eu estou a dizer... porque o mobiliário do Hotel da Serra da Estrela foi baseado também em muitas destas linhas que foram desenvolvidas no próprio atelier, que têm nomes que eu nunca acompanhei porque eu só tenho conhecimento das coisas que são da autoria própria do meu pai. Tudo o que é propriedade do Conceição Silva [pertence aos] herdeiros do Conceição Silva...

AC: Então a *QUADRILÁTERO* entrou nas bandas...

MAD: Nas bandas exactamente...

AC: Ok. Depois, no catálogo havia também um logo... isto deverá ter sido independente.

MAD: Independente.

[. . .] (MAD foi buscar um catálogo com as obras do pai).

AC: E quem é que trabalhou mais com o Conceição, estava agora a lembrar-se?

MAD: O Sena da Silva,

AC: Mas isso em colaboração, certo?

MAD: Em colaboração, exactamente.

Se olhares para as primeiras folhas do catálogo, hás de reparar que tem no fundo a intervenção do Daciano, aparece-te logo a cómoda, e depois, aparecem-te as tais fotografias... uma das fotografias que eu me lembro [. . .] é a fotografia do Gilberto Lopes. Olha por

exemplo na página 115, do catálogo, têm estes cinzeiros muito modernos... se vires a data, eles são de 72... portanto, estas peças também foram integradas na produção e no fornecimento para Tróia, quase de certeza absoluta... mas isto já foi tudo... epá tudo feito em gabinete próprio no fundo, estás a perceber...

AC: Ou seja, estes cinzeiros (modelos *ANEL*, *HOTEL* e *TELHA*, Apêndice II) garantidamente que foram produção própria, independente.

MAD: Foi, sim. Estou-me a lembrar que o Manuel Pina foi mais uma pessoa que trabalhou com o Conceição Silva, foi mais uma pessoa que trabalhou lá no gabinete.

AC: E estas jarras aqui (modelos *ÂNGULO*, *GOMOS* e *SATURNO*, Apêndice II)?

MAD: Faianças, cerâmica... é próprio também. Eu tenho quase a certeza que isto foi integrado... se não foi, posso estar a mentir... é que a produção disto era sempre em função [da procura], se fosse preciso uma linha de cinzeiros fazia-se, se fosse preciso decoração no Bico das Lulas, falava-se com o Fernando Conduto [ou outro], ou seja a necessidade fazia o projecto, não há dúvida nenhuma...

Estas peças são do meu pai porque estão no espólio... $\frac{3}{4}$ das peças que o meu pai tinha foram dadas ao MUDE, nós ficámos com as sobras... tirando estes *TUBUS* que são únicos. A maioria do material que nós temos é posterior ao 25 de Abril, quando houve muita produção...

Estas aqui, eu sei porque no atelier do meu pai ainda estão lá alguns cinzeiros, estão os *TUBUS*, os *ÂNGULOS* e os *GOMOS* [que] ainda existem... mas posso estar enganado...

AC: E sobre a Casa de Férias Torralta?

MAD: [...] É uma casa onde ficavam os projectistas neste caso... onde ficava o constructor... era uma casa onde se faziam se calhar as reuniões... até porque o projecto não estava feito, [então] era no fundo quase um *showroom*...

AC: Faz sentido. E isto aqui (apontando para o armário-escada presente nas fichas-técnicas da Casa de Férias Torralta), parece ter uma linguagem muito à Eduardo Afonso Dias, o que lhe parece?

MAD: Eu para te dizer a verdade, é a primeira vez que estou a ver e não vou dizer que não, nem vou dizer que sim... [. . .] há muita coisa que não vi, porque era do gabinete e isto era multidisciplinar... não era de ‘ninguém’ por assim dizer.

AC: Claro... portanto nestas peças não há aqui nada que possa ter sido concebido pelo seu pai.

MAD: Não, não. Olha, a moradia do Conceição, lembro-me que foi o meu pai que também fez os interiores... e uma das coisas que ele gostou muito de trabalhar foi num beiral...

AC: Em qual delas? Terá sido na do Dafundo?

MAD: Sim, Dafundo que eu também conheci e fui muitas vezes lá a casa... era um beiral que ele tinha, todo feito em madeira e que o meu pai tinha desenhado.

AC: Só nos falta ver Tróia... Ah e aqui no Edifício Castil, também há aqui um [aspecto] interessante, porque são integradas peças do Daciano nos espaços de escritórios, o mobiliário da linha *Dfi*.

MAD: Sim, exactamente, da Longra. A linha *Dfi*, que eu tive a fazer *repros*; o arquivo a partir das cópias originais. Uma das coisas em que eu estive a trabalhar de 83-86, fiz muita cópia *repro* lá, neste caso, em máquinas heliográficas, no fundo faziam cópias de desenhos em papel vegetal, desta linha *Dfi* [. . .].

AC: Eu nestas peças a cinzento (mostrando o mapeamento de mobiliário, Apêndice II), são aquelas que eu consegui perceber que são da linha *Dfi* do Daciano... as que estão a verde, estou a assumir, baseado nas informações que tenho, que foram o *atelier*...

MAD: Tu conseguiste falar com mais alguém que tenha trabalhado nesta altura ou foi apenas com o filho do Conceição?

AC: Não... o filho afirmou genericamente que este mobiliário pertencia ao *atelier* Conceição Silva mas, na verdade, quando vamos a ver melhor, numa determinada obra poderão ter sido incluídas várias peças de produção independente.

MAD: Sim... eu acredito que foi feito [no *atelier*]... eu tenho quase a certeza que foi feito pelo gabinete do Conceição Silva... agora, se é da autoria do A, B ou C [não sei]... é do gabinete... as cadeiras... tenho quase a certeza que foram...

AC: E os candeeiros? Como este candeeiro de chão...

MAD: Eu acho que sim, porque as próprias cadeiras, por exemplo no cinema [foram feitas no *atelier*].

AC: Pois... eu neste caso estou a assumir que, tirando a linha *Dfi*, o restante mobiliário terá sido produzido pelo *atelier*. Este sofá aqui também me faz levantar a hipótese de ter sido pensado pelo Eduardo Afonso Dias, até porque tem uma semelhança com alguns pormenores dos interiores...

MAD: Os interiores foram o meu pai, o Edgar Mota e o Manuel Pina... que fez muitos interiores...

Esta cadeira que aqui está (apontando para uma cadeira presente no mapeamento de mobiliário, secção do Edifício Castil, Apêndice II) [. . .] são umas cadeiras que eu me lembro de estarem no atelier do Conceição Silva... portanto, acredito que é design deles... não sei se [terá sido] a Longra que a fez... quem produziu, porque nesta altura havia poucos fabricantes... o Sousa Braga era madeira... muita madeira...

Olha estou aqui a ver esta consola, o armário-cómoda (apontando para um armário presente no mapeamento de mobiliário, secção de Tróia, Apêndice II) o original não tem estes pés... estes pés foram colocados posteriormente por quem comprou a cómoda, porque a cómoda era suspensa... não é que seja importante mas a cómoda era muito mais bonita... até está neste catálogo a original.

AC: Era inserida na parede?

MAD: Era, era esta, deste catálogo...

AC: Esta foi integrada em Tróia não foi?

MAD: Em Tróia, sim.

AC: E depois esta cadeira, também penso que terá sido, ou se calhar não... esta aqui se calhar é a *OMNIA*.

MAD: É assim, tenho a certeza absoluta que faz parte dos aparthoteis das torres 1, 2 e 3, ou seja, estas cadeiras foram englobadas nas torres, porque eu ainda as vi em 92-93, porque faziam parte também dos cadeirões de Tróia... portanto aparece ‘Cadeirão Tróia’, este ‘Cadeirão Tróia’ que é a mesma linha, quase de certeza que é o que tu tens aqui... o sofá que diz ‘*atelier* Conceição Silva’... que é da linha do meu pai... que é da linha Tróia... e se olhares para o ‘Cadeirão Tróia’, um destes modelos que ainda existia e estavam na Galeria Bessa Pereira, foram comprados pela IKEA e estão na Suécia... como um exemplo de mobiliário de um designer que trabalhou com a IKEA.

Portanto eu estava-te a dizer que o IKEA, até 90, dava primazia ao designer, depois a partir de 90, eram criações para o IKEA e a partir de 97-98 voltaram... e tu olhas agora para os catálogos deles, ou quando vais comprar uma peça, vais ao IKEA e eles têm lá quem é que desenhou, que gabinete é que foi, ou seja... voltaram a dar importância ao designer... e antigamente [o que] era importante era a IKEA ter mandado fazer. Ainda bem, porque assim conheces os nomes...

[. . .]

AC: Tróia nota-se que é uma linguagem diferente e isso é interessante ver... E os arredondas, que na minha óptica, ligo muito à época de 70, estes perfis mais arredondados, por falta de melhor expressão.

MAD: Sim, sim... este cinzeiro que está aqui (apontando para um cinzeiro presente no

mapeamento de mobiliário, secção de Tróia, Apêndice II) está em casa do meu pai, estás a perceber... portanto é uma das peças... e está em casa do meu pai e serve de cinzeiro, porque o meu pai fumou até morrer, a minha mãe ainda fuma...

[. . .]

MAD: [. . .] [Este período de trabalho] foi um período que o meu pai adorou...

AC: o 25 de Abril ou o período no *atelier*?

MAD: Eu estou a falar de 70-74/75 e depois, em 75-76, o meu pai foi para a comissão de trabalhadores do gabinete para não deixar aquilo cair, mas foi impossível... porque havia cada mês menos trabalho e havia aquela ideia que o Conceição Silva era do antigo regime [. . .] mas o meu pai, das coisas que me passou mais foi, neste caso na parte profissional, foi [a experiência] com o Daciano, [depois] com Conceição Silva – porque foi a altura em que ele mais diversificou e mais aprendeu com a ligação ao processo fabril – e depois a partir de 78-80, conseguiu fazer [outras] coisas... desde esquentadores, cutelaria, cerâmica, madeira, mobiliário, carroçarias, interiores de fábricas, *showrooms*... portanto, no período pré-25 de Abril, como no período pós-25 de Abril, permitiu haver produção de muita coisa.

[. . .]

MAD: Estávamos a falar dos logótipos... [. . .] o meu pai também fez muito design gráfico no início... e depois tinha a preocupação e o gosto, de [caracterizar] todos os nomes dos produtos... tinha uma lista [de] nomes... por exemplo, a letra ‘A’, ‘Arcadia’... e ele ia escrevendo nomes que gostava. Depois abria o livrinho, criava a linha de cadeiras [e] pronto, depois criava... não era [o desenho da] fonte... isso era o meu amigo Mário Feliciano que desenhava a fonte... mas [. . .] juntava letras mecanorma, em que punha a primeira letra um bocadinho maior, diferente, em outline ou em *bold* e criava a linha... se vires as coisas que te enviei.. dos produtos... hás de ver que as linhas têm todos nomes com [estilizações] diferentes...

AC: Sim sim e [parecem-me] altamente actuais.

[. . .]

MAD: Mas era uma coisa que o meu pai fazia por [gosto]... ele não era gráfico... verdadeiramente não era... mas gostava de dar os nomes, [na óptica do] design total... eu lembro-me das embalagens que eram vendidas para a Suécia, para os Estados Unidos... em que eles... eles, Filipe, Mota, o Manuel Pina desenhavam.

Uma coisa que agora se faz – desenhava uma peça qualquer e desenhava a caixa, a embalagem, as instruções. Eu acredito que isto vem muito da escola do Conceição Silva, percebes... que é, fazer tudo... criar o logótipo, etc. Se era necessário [fazer] qualquer coisa, [nós fazemos]... é preciso cinzeiros em cerâmica – vamos fazer, é preciso uns vitrais – a Carmo tinha sempre... adorava e até ao fim da vida dela trabalhou sempre o vidro [. . .].

Entrevista Exploratória – Miguel Afonso Dias

Esta entrevista será realizada no âmbito da dissertação final do Mestrado em Design de Produto e do Espaço do IADE, com o título: *Design de Mobiliário Moderno Português: criações e contributos do atelier de Francisco da Conceição Silva (1951-1974)*, realizada pelo aluno Alexandre Melo da Cunha sob orientação científica da Professora Doutora Maria Helena Souto.

A informação obtida durante a entrevista será um relevante contributo para esta dissertação.

O entrevistado consente à gravação da entrevista em que participa, com o intuito de preservar a informação obtida com o maior grau de veracidade possível. Numa data posterior à entrevista, uma transcrição da mesma será entregue ao entrevistado para aprovação.

Entrevistador: Alexandre Melo da Cunha

Entrevistado: Miguel Afonso Dias

Data: 20 / 01 / 2023

Orientadora: Professora Doutora Maria Helena Souto

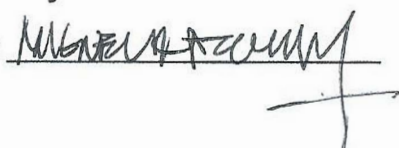
O entrevistador,

Assinatura:



O entrevistado,

Assinatura:



PORT FOLIO

EDUARDO AFONSO DIAS
designer

2006

- Nasceu em Lisboa em 1938, onde vive e trabalha.
- Frequentou o curso de Escultura na ESBAL de 1957-1960.
- Iniciou a sua actividade profissional trabalhando com A. Sena da Silva e Frederico George.
- Colaborador de Daciano Costa de 1964 a 1970.
- Responsável pelo sector de Interiores e Equipamento em Conceição Silva, Sarl de 1971 a 1976, sendo Administrador desta empresa entre 1973 e 1976.
- Sócio fundador das empresas: UNITEAM S.A., 1977; INTÉRIO S.A., 1986 e D.T.C. Design e Tecnologia Comercial Lda. (Uniforma) em 1993.

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Professor no IADE - Instituto de Arte e Design em 1972.
Professor na Faculdade de Arquitectura de Lisboa - Licenciatura em Arquitectura do Design, desde 1994.
Vice Presidente do Departamento de Arte e Design na FA desde 2003.
Membro da Coordenação de Mestrados e Pós-Graduações em Design [FA 2004|05|06].
Membro da Assembleia de Representantes da FA 2004/06.

OUTRAS ACTIVIDADES

Consultor da Norma 1981/84 - Planeamento e gestão de projectos.
Consultor do Centro Português de Design, desde 1991.
Consultor da Megarim Contracting desde 2001.
Sócio fundador da Associação Portuguesa de Designers, membro das 1ª e 2ª Direcções.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS E COLECTIVAS

- 1972 | 73 1ª e 2ª Exposições de Design Português . SNBA, Lisboa
- 1980 Formex . Estocolmo, Suécia
- 1982 "Design e Circunstância" . SNBA, Lisboa
- 1984 "As descobertas de Portugal",
exposição na Bloomingdale's . Nova Iorque, USA
- 1985 | 86 | 87 | 88 | 93 Frankfurtermesse . Frankfurt, Alemanha
- 1986 1º Seminário Nacional de Design . Leiria
- 1987 Casa das Artes . Tavira
- 1992 | 93 Fórum Design . Palácio Galveias, Lisboa
- 1993 "Os Caminhos do Design", exposição itinerante . CPD
- 1994 Design 94 . Centro Cultural de Belém
- 1994 Museu Azabu . Tóquio, Japão
- 1994 ATC Design Center . Osaka, Japão
- 1994 Museu de Arte Moderna de Rijeka . Croácia
- 1995 "Descubra um País" .
exposição no Rio de Janeiro e S.Paulo, Brasil
- 1998 1ª Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante . Amora
- 1999 Design 2000 . Palácio Galveias, Lisboa
- 2000 Mobilis 2000 "20 Designers Portugueses" . Paços de Ferreira
- 2000 Diseño Português "Un compromiso con la Industria" .
Fundacion Carlos de Amberes, Madrid
- 2001 Prémios de Carreira . Centro Cultural de Belém

PRÉMIOS E DESTAQUES

- 1971 Mensão Honrosa . SPAL [c/ J. David Bear . RCA]
- 1983 Grande Prémio da 1ª Bienal de Design Industrial .
Ministérios da Cultura e da Indústria
- 1983 | 85 Integrou a equipa vencedora para o Projecto Global dos Edifícios:
Torre do Tombo e Sede da Caixa Geral de Depósitos .
Arq. Arsénio Cordeiro, Lusotecna
- 1985 Figura na Lexicoteca .
Círculo de Leitores [Moderna Enciclopédia Universal] tomo VI, pág.246
- 1986 Figura no Anuário “Design for Living” .
Domina Editoriale . Milão, Itália
- 1991 Figura na enciclopédia temática Portugal Moderno .
Artes e Letras, pág.104 [edição da Pomo]
- 1992 Nomeação por Portugal ao European Design Prize
- 1992 Prémio Nacional de Design Industrial
- 1994 Figura no 1º directório, Design e Designers em Portugal . APD
- 1995 Figura na História de Arte em Portugal . direcção Paulo Pereira,
Círculo de Leitores Vol.III pág. 491-500
- 1998 Figura na Iconografia do Design . Portugal Século XX, CPD
- 2000 Prémio Nacional de Design . Prémio de Carreira
- 2002 Seleccionado para Design Plus 2002 . Frankfurt, Alemanha

CATÁLOGOS

- 1ª Exposição de Design Portuguesa . Lisboa, INII. 1971
- 2ª Exposição de Design Portuguesa . Lisboa, INII. 1982
- Design & Circunstância, Associação Portuguesa de Designers .
Lisboa, INII. 1982
- Casa das Artes de Tavira, Galeria . Tavira, Julho 1987
- European Community Design Prize 1992 .
Comissão das Comunidades Europeias , Junho 1992
- Os Caminhos do Design, exposição itinerante . CPD, Outubro 1992
- Design's Drawings, Museu de Arte Moderna .
Rijeka, Croácia, Novembro 1994
- A Cor da Revolução, Lisboa 94 . Maio 1994
- Portugal no Japão, Museu Azabu . Tóquio, Julho 1994
- Portugal Moving, ATC Design Center . Osaka, Japão, Setembro 1994
- Design 94, Centro Cultural de Belém . Lisboa, Setembro 1994
- Portugal. Descubra um novo país . S.Paulo, Brasil, Outubro 1994
- Mobiliário Portugal . ICEP, Montreal, Canadá, Outubro 1995
- VIII Bienal de Artes Plásticas . Festa do Avante, Setembro 1998
- Design 2000, Palácio Galveias . Lisboa, Outubro 1999
- Mobilis 2000, 1ª Bienal Internacional de Design de Mobiliário .
Paços de Ferreira, Outubro 2000
- Perfil de Portugal . ICEP, Madrid, Outubro 2000
- Diseño Portugues, un compromiso con la Industria .
Fundacion Carlos de Amberes . Madrid, Espanha . Outubro, Novembro 2000
- Prémios Nacionais do Design 2000, Carreiras . Novembro 2000

ENTREVISTAS E TRABALHOS PUBLICADOS

- 1982 “A Boost for Portugal” . Revista Tableware International [GB], entrev. Anthony Pike
- 1983 “Há que divulgar o Design!” . Revista Exportar [ICEP], entrev. J.E.
“Spotlight on Portugal” . Revista Tableware International [GB], entrev. Anthony Pike
- 1984 “Já exportámos 800 mil contos de Design” . Jornal Correio da Manhã, entrev. J. Luís Macedo
“Faço o Design Possível” . Jornal de Letras, Artes e Ideias, entrev. F. Assis Pacheco
“Design Industrial” . PME/DGQ, publicação para divulgação do Design Industrial, Alda Rosa
“Design Industrial: do improviso à disciplina” . Revista Exportar [ICEP], entrev. J.E.
- 1985 “Design, o risco da inovação” . Semanário Expresso, entrev. Madalena Martins
“Uniteam: Getting rid of Bottlenecks” . Revista Tableware International [GB], entrev. Jon Pearce
- 1989 “Design é risco...” . Revista Casa, entrev. C. Cordeiro
“Intério - uma estética de ambientes” . Revista Casa e Decoração, entrev. Maria D. Estudante
- 1991 “Surpresas do plástico injectado” . Revista Casa, entrev. C. Cordeiro
- 1992 “Cadernos de Design” [CPD] . Edições de Março, Julho e Setembro
“Industrial Design: The oldest profession” . Londres, Int. Herald Tribune, entrev. E. Rosenthal
“Design + Prémios de Design” . Revista Casa, entrev. C. Cordeiro
- 1993 “As campeãs nacionais do Design” . Revista Exame, entrev. Geraldine Correia
- 1994 “Um entre poucos” . Revista Expresso, entrev. M. José Mauperrin
- 1995 “Eduardo Afonso Dias, o Homem com as facas” . Semanário, entrev. H.M.
- 1996 “Seis criadores” . Revista Casa, entrev. Helena Osório
- 1999 Design 2000, Palácio Galveias, Lisboa . Revista MID
“Um nicho de mercado” . Revista Casa, entrev. Teresa Tavares
- 2001 “Serviço de Carreira” . Revista Interiores, entrev. Cristina Belo
“Dos objectos ao silêncio da reflexão” . Revista Page, entrev. João Ferreira
- 2005 “O designer total” . Revista Espaços, entrev. Rui Afonso Santos

OUTRA DIVULGAÇÃO DESTACADA EM REVISTAS

PORTUGAL

Arquitectura, Binário, Arq^a e Construção, Arq^a e Vida, Casa e Decoração,
Casa, Única, Máxima Interiores, Fortuna, Exame, Visão e Cadernos de design
(CPD)

ESTRANGEIRO

Alemanha . Bauen + Whonen, Whonen, Die Shaulade
Itália . Abitare, Gapcasa, Domina
Bélgica . Cado
Espanha . On, Experimenta, Ardi, Arte e Regalo
Inglaterra . Gifts, Tableware

ACTIVIDADE PROFISSIONAL DESENVOLVIDA DESDE 1960, NAS SEGUINTE ÁREAS

DESIGN DE INTERIORES

Médias e grandes instalações públicas e privadas
Stands e exposições

IMAGEM GRÁFICA

Empresas e instituições

DESIGN INDUSTRIAL

Projecto de produtos nas áreas. Metalomecânica, Electromecânica, Cerâmica, Metais, Vidro, Cortiça, Plástico, Pedra, Iluminação, Mobiliário e Estofos

VIABILIZAÇÃO COMERCIAL

Produtos nacionais destinados maioritariamente ao mercado externo
[Projecto, Corporate Image, Planeamento e Tecnologia Comercial]

DESIGN DE INTERIORES E EQUIPAMENTO

Colaborando para Daciano Costa

- 1965 Teatro Villaret . Lisboa
- 1966 | 67 Biblioteca Nacional . Salas de leitura, Catálogo e Anfiteatro . Lisboa
- Restaurante Panorâmico de Monsanto . Lisboa
- 1967 Hotel Alvor Praia . Grill e Snack da piscina
- 1968 Casino do Estoril . Grande Salão, Cinema e Wonder Bar
- Banco Borges & Irmão . Agência Av. da Liberdade, Lisboa
- Loja Rima . Av. 5 de Outubro, Lisboa
- 1968 | 70 Banco Borges & Irmão . Agência Júlio Dinis, Porto
- 1969 Cinema Condes . Recuperação, Lisboa
- 1969 | 70 Linha de mobiliário para habitação HABITAT 70

Como autor em Conceição Silva SARL

- 1971 Conjunto Tróíamar, Tróia . Restaurante, Cervejaria e Churrascaria
- 1971 | 72 Conjunto Bico das Lulas, Tróia . Restaurante e Apartamentos
- 1971 | 74 Bandas de apartamentos, Tróia . 370 unidades em 14 edifícios
- Hotel de Congressos de Tróia . [construção inacabada]
- 1972 | 73 Edifício Castil . Escritórios e zona comercial . Lisboa
- 1973 Cinema Castil . Edifício Castil
- Loja das Meias . Edifício Castil
- Loja Instanta . Edifício Castil
- Agência Banco de Agricultura . Edifício Castil [c/ Arq. José Torres]
- Loja Valentim de Carvalho/Discos . Av. Roma, Lisboa [c/ Arq. Santos Gomes]
- Hotel Serra da Estrela . Remodelação total e ampliação
- 1973 | 74 Aparthotéis Tróia . 400 apartamentos em 5 torres [construção inacabada]

Como autor, em atelier próprio na UNITEAM | INTÉRIO | UNIFORMA e MEGARIM, S.A. [consultor]

- 1972 Loja Unika . R. Garret, Lisboa
- 1973 Consultor para edifício sede BPI . Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa
- 1976 Apartamentos Lago Azul . Vilamoura
- 1977 Apartamentos Marina . Vilamoura
- 1981 Boutique da Loja das Meias . Edifício Castil . Lisboa
- 1981 | 1982 Consultor para o empreendimento Proturhotel . Hotel Açores, Ponta Delgada
- 1982 Loja das Meias . Remodelação parcial, Rossio
- 1984 Área de showroom da Uniteam . Alfragide
- 1986 Loja Intério . R. Garret, Lisboa
- 1987 Loja Intério . Centro comercial Amoreiras, Lisboa
- Instalações da sede Vulcano . Lisboa
- 1988 | 89 Hotel Tivoli . Coimbra, [c/ Manuel Pina]
- 1989 Áreas de exposição da ICEL, Lda e Vestal, Lda . Benedita e C. da Rainha
- Centro Comercial Avenida Parque . Setúbal
- 1990 Loja Intério . Príncipe Real, Lisboa
- 1991 Loja Intério . Av. Boavista, Porto
- 1991 | 92 Remodelação da imagem da fábrica Lever . Interiores e imagem exterior, Sacavém
- 1994 Lisboa 94 - Exposição "A cor da Revolução" . Ministério das Finanças, [c/ Daciano Costa]
- Edifício Galerias Persa . Remodelação dos interiores, Faro
- 1995 Tagus Park, edifício Núcleo Central . Proj. de equipamentos [c/ Arq. Nunes Almeida]
- 1996 Sede do grupo Pestana Hotéis . Lisboa
- 1996 | 97 Hotel Esperança . Proj. de interiores, Setúbal
- 1996 | 98 Núcleo Central Torres Alfragide. Lojas, escritórios, Clube de Saúde e piscinas
- 1997 Clínica de Ortodontia Dr. Pedro Leitão . Lisboa
- 1998 Ampliação da sede da Praxis XXI . Av. D. Carlos I, Lisboa
- Hotel Rural "Quinta do Pinheiro" . Interiores e Equipamento, Nazaré
- Restaurante Cisterna . Interiores e Equipamento, Lisboa
- Bar e recepção do Hotel "Camelo" . Interiores e Equipamento, Seia
- Concurso Pousada de Arraiolos . Enatur
- Hotel Penta . Interiores e Equipamento
- Remodelação dos quartos e suites, Lisboa
- 1998 | 99 Hotel Ocean Park . Interiores e Equipamento [Suites], Funchal
- 2000 Room Service, Quarto de Hotel para o séc. XXI . CPD
- Hotel Alpinus . Equipamento, Albufeira [c/ Arq^a, Ana Monteiro da Costa]
- 2001 | 02 Hotel Arronches . Interiores e Equipamento [não executado]
- 2002 | 04 Hotel Rural "Guerreiros do Rio" . Equipamento . Guadiana
- [c/ Arq. António Cordeiro] [em curso]
- 2003 | 04 Hotel Vale da Rosa . Interiores e Equipamento,
- [c/ Arq. Fernando Bagulho] , Loulé [não executado]

DESIGN INDUSTRIAL

Como autor, em atelier próprio, na Conceição Silva SARL | UNITEAM | INTÉRIO e DTC, Lda [UNIFORMA]

1970 a 1998 Projecto e planeamento de produtos de série na área de equipamentos para a habitação e na sua maioria destinados ao mercado externo. Neste período realizou mais de 500 produtos [correspondendo a mais de 50 linhas de produtos], desde o mobiliário aos electrodomésticos, passando pela cutelaria, cerâmica, cobre, aço inox e latão, plástico, vidro, cortiça, etc.

Principais mercados de exportação . Escandinávia, Reino Unido, Alemanha, Suíça, França, EUA e Canadá.

PRINCIPAIS UNIDADES FABRIS ENVOLVIDAS

ARTUR CAMPOS, Lda . Mobiliário
SOUSA BRAGA, Lda . Mobiliário
J. ALVES, Lda . Mobiliário
FAGO, Lda . Mobiliário
MÓVEIS VIRIATO, Lda . Mobiliário
JAP, Lda . Mobiliário
J. MOREIRA DA SILVA, Lda . Mobiliário
RECTAMOVEL, Lda . Mobiliário
JULCAR, S.A . Mobiliário
META, S.A . Mobiliário
HOUSE, Lda . estofos
ALTECNA, Lda . Candeeiros metálicos
CRISAL, Lda . Vidro
PROMIBÉRICA, Lda . Acessórios de casa de banho de aço inox
ACRILEXPORT, Lda . Acessórios de casa de banho de acrílico
RAUL DA BERNARDA, Lda . Faiança
SAFARIL, Lda . Faiança
FACERAMA, Lda . Faiança
AR-António Rosa, Lda . Faiança
GRESMINHO, Lda . Loiça em grês
EUROGRÊS, Lda . Loiça em grês
METALÚTIL, Lda . Loiça em cobre e latão
UNIÃO INDUSTRIAL DE CÉSAR, Lda . Loiça em alumínio e esmalte
CELAR, Lda . Loiça em alumínio
ORMIS, S.A . Caixas metálicas litografadas
MAFIL, Lda . Cutelaria
ICEL, Lda . Cutelaria
CAMEX, Lda . Objectos de madeira
SOT, Lda . Objectos de madeira
SILVA & GONÇALVES, Lda . Objectos de madeira
SOC.NAC.CORTICEIRA, Lda . Objectos de cortiça
ARBOTÉCNICA, Lda . Objectos de MDF lacado
MATRA, Lda . Objectos e mobiliário de madeira
ROMÃO & ROSA, Lda . Utensílios para cozinha e mesa em plástico injectado
FAPLANA, Lda . Utensílios para cozinha e mesa em plástico [compressão-melanina]
VULCANO, S.A . Esquentadores e fogões
INDUMAG, Lda . Mobiliário e objectos em mármore

COLABORAÇÃO DECISIVA

Filipe Sousa Cardoso . Designer
Manuel Pina . Designer
Odete Estevão . Designer
Miguel A. Dias . Designer
João Jorge . Empresário [Cutelaria, ICEL, Lda.]
David Barbosa Santos . Empresário [Louça metálica, METALÚTIL, Lda]
Ernesto Cordeiro e Cunha . Eng^o. e Empresário [Louça metálica, CELAR, Lda.]
José Abrantes . Empresário [Louça de grés, EUROGRÊS, Lda.]
Víctor Capote . Eng^o. [Marcenaria de pequenos objectos, ARBOTÉCNICA, Lda.; MATRA, Lda.]
António e Noel Rosa . Empresários [Faiança, AR, Lda]
Ernesto Moraes . Eng^o. [Produtos em cortiça, SNC, Lda.]
José Rosa . Empresário [Plástico injectado, ROMÃO e ROSA, Lda.]
J. Ferreira Custódio . Empresário [Plástico prensado, FAPLANA, Lda.]
J. Orfão . Empresário [Torneados em madeira, CAMEX, Lda.]
V. Gonçalves . Empresário [Marcenaria de pequenos objectos, SILVA&GONÇALVES, Lda.]
J. Flório . Eng^o. e Empresário [Mobiliário metálico, JULCAR/META, Lda.]
Humberto Jaurés de Oliveira . Empresário [Estofos, HOUSE, Lda.]
J. Realista . Empresário [Mobiliário de madeira, RECTAMÓVEL, Lda.]
António Rocha . Empresário [Mobiliário de madeira, VIRIATO, Lda.]

RESIDÊNCIA

R. D. Jerónimo Osório, 12 1o Esq.
1400-121 Lisboa
telf. 21 301 29 31
tlm. 93 382 50 31
91 974 79 98

FAC. ARQUITECTURA DE LISBOA

R. Sá Nogueira
Pólo Universitário da Ajuda
1349-055 Lisboa
telf. 21 361 50 00
fax. 21 362 51 38
email. edias@fa.utl.pt

MEGARIM CONTRACTING

R. do Centro Cultural, II
1700-106 Lisboa
telf. 21 843 84 57
fax. 21 843 85 48
email. contracting@megarim.pt

O DESIGN COMPREENSIVO

Nota introdutória aos Prémios de Design 2000

Nesta apresentação do designer Eduardo Afonso Dias há boas razões para uma nota prévia sobre os três premiados.

Passaram-se muitíssimos anos, mas não mais que quarenta, sobre os começos da Cristina Reis, do José Brandão e do Eduardo Afonso Dias; começos a que assisti no meu atelier de Belém numa experiência de ensino básico do Design e mesmo no seu próprio trabalho de atelier em projectos reais efectivos como foi o do Teatro Villaret. Ensaia-se aí o Design que então pouco passava de uma ideia conceptualmente fugaz e uma prática derivando entre Artes Plásticas e Arquitectura.

Estava-se a inventar também um modo de vida num período de economia de escassez à beira já do caetanismo. De lá até cá essa ideia e essa prática ganharam sentido; individualizaram-se em territórios teóricos específicos, em mercados de trabalho especializados e em sistemas de ensino próprios. Nisto está muito do mérito destes designers.

Estes três designers que agora são distinguidos pelo CPD com os Prémios Nacionais de Design 2000 - Carreira fizeram caminhos diferentes de acordo com circunstâncias, capacidades e oportunidades diferentes.

Para Eduardo Afonso Dias a Fotografia era o princípio de todas as coisas. Era até o princípio do Cinema que a recusa duma bolsa de estudo deixou para trás. Encontrou então no Design um outro modo de dirigir o olhar para as novas realidades emergentes.

Todavia creio que não é só ao seu ressentimento em frente das portas fechadas do Cinema, nem só ao seu talento que se fica a dever o sucesso e a difusão do seu Design nos mercados externos e que se deve o seu reconhecimento entre nós nos honrosos Prémio de Design em 1983 e 1992.

Entre 1965 e 1973 a sua actividade divide-se entre o Design de Interiores e Equipamento participando em experiências com outros mais ou menos adiantados no processo de construção do Design. Período este que cobre a transição da década de sessenta para a seguinte. Prepara assim a sua autonomia como designer e dá já então os primeiros sinais de um Design evidente.

Já numa empresa própria inicia uma intensíssima e sistemática actividade de investigação dentro duma perspectiva técnico-comercial, com contactos directos com firmas estrangeiras de produção e de distribuição de objectos e equipamentos "para casa", viaja por toda a Europa e pelos Estados Unidos e por outro lado, faz um penetrante reconhecimento das realidades da produção nacional manufactureira e das suas capacidades de resposta às aberturas que vai abrindo para a exportação com um enorme esforço para a autonomização da produção nacional.

Todavia é do cruzamento inteligente e compreensivo entre as evidências desse mercado e as realidades e potencialidades da produção nacional que surge uma prodigiosa e extensíssima actividade de Design que havia de fazer a intermediação entre produção e consumo. Mais de 500 produtos em 50 colecções de Design para uma “nova paisagem doméstica” são o prodigioso saldo desta fase que vai de 1970 a 1990.

Esta acção não o levaria somente a uma maneira evoluída de estar na profissão. Levaria entre nós a uma nova etapa da própria prática e entendimento dum Design compreensivo como conceito extraído da prática.

Até então ou fazíamos um Design como detalhe de arquitectura ou estávamos a olhar para o Mercado do lado de dentro da Produção; nesta nova etapa que o Eduardo Afonso Dias iniciou, o Design ficou de lado das evidências do Mercado a olhar para a Produção ultrapassando técnicas mercantilistas ao ampliar o próprio espaço teórico-prático do Design.

[Olhar da plateia para o “écran” se tivesse sido o tal Cinema?]

Esta volta “por cima” é ainda mais qualificada pela quase obsessão de incorporar no produto, materiais nacionais como a cortiça e de técnicas vernaculares que seriam condição de originalidade da imagem dos objectos longe dos folclorismos e do “Styling”.

Esgotada, mas vencida, uma etapa em que ultrapassa todos os bloqueios duma indústria que regrediu, que persiste na produção “a feito” ou mesmo na contrafacção mais manhosa (salvando-se em alguns casos os resultados da sua acção didáctica sobre a produção e desenvolvimento económico de empresas) é significativa a sua adesão ao ensino. É na Faculdade de Arquitectura de Lisboa na Licenciatura em Design de Produtos que encontra um espaço de crítica e de transferência da sua fértil actividade profissional para uma acção pedagógica pragmática e com resultados visíveis.

Esta transferência duma experiência profissional multifacetada e pluridisciplinar para uma forma de ensino que não é uma simples reprodução de “casos” do quotidiano e passa a ser a representação universalista dos problemas do Design, está já demonstrada pelos seis anos em que ensinou Projecto de Design.

Nesta época de mediatização do Design e de massificação do seu ensino é bom haver um Design do bom gosto e do bom senso, é bom saber que nos lugares em que se aprende está quem sabe ensinar.

Daciano Costa



Bar Troiamar



Bico das Lulas



Troiamar

TRÓIA
Setúbal

1971 | 74

Restaurantes Troiamar e Bico das Lulas
Projecto de Interiores e Equipamento



SELOS DESIGN 31.10.2003

CTT . Correios de Portugal



Casa Abrigo



Hotel Serra da Estrela



SERRA DA ESTRELA 1973 | 74

Hotel e Casa Abrigo
Projecto de Interiores e Equipamento



VALENTIM DE CARVALHO 1973

Loja . Av. Roma . Lisboa

Colaboração do Arqº Santos Gomes [demolida]

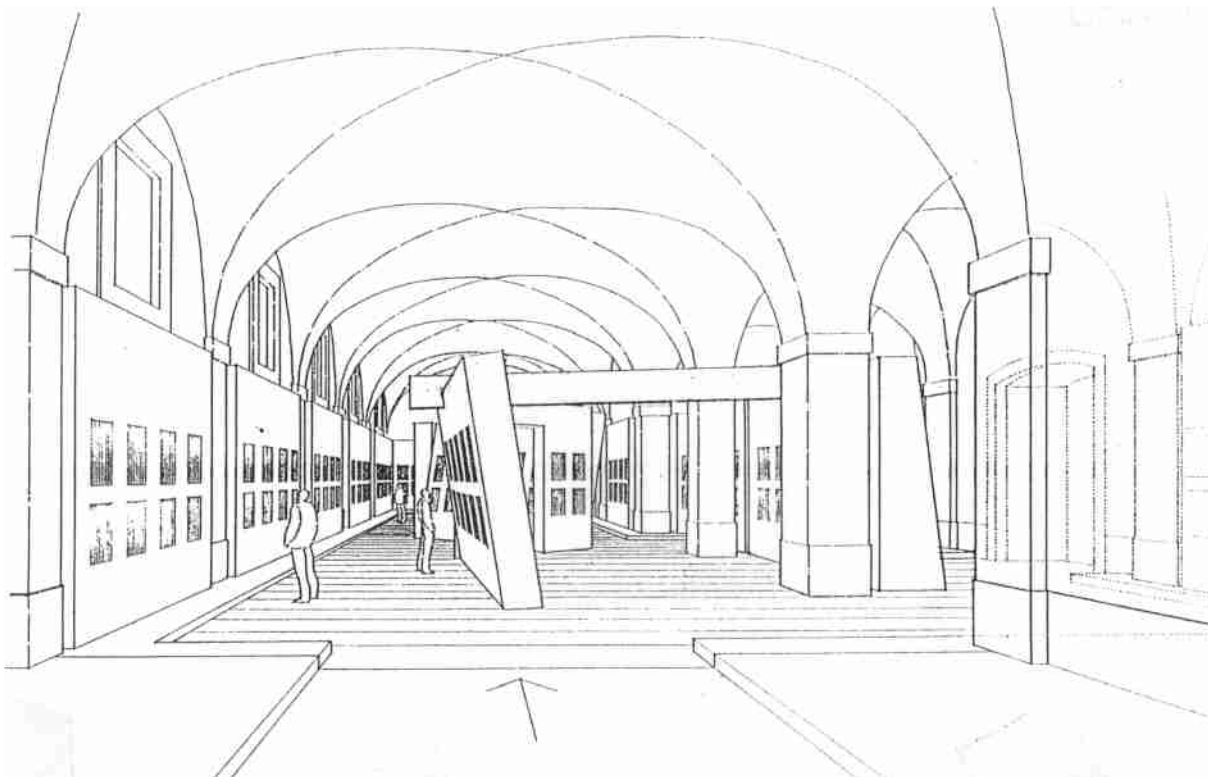


STAND LOTUS

1973

FIL, Lisboa

Concepção e construção



“A COR DA REVOLUÇÃO” 1994

Exposição . Lisboa 94 . Terreiro do Paço
Consultor Daciano Costa



Recepção

CLÍNICA DE ORTODONTIA 1997

Lisboa

Dr. Pedro Leitão

Projecto de Interiores e Equipamento



ICEL

1989

Showroom . Benedita

Projecto de Interiores e Equipamento



SEDE DA JVC, Lda

1997

Escritório . Setúbal

Projecto de Interiores e Equipamento



HOTEL PENTA

1998

Quartos e Suites [remodelação] . Lisboa
Projecto de Interiores e Equipamento



VULCANO, SA

1987

Sede, Benfica . Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento



T2

TRÓIA
Setúbal

1973 | 74

Aparthoteis . Torres 1, 2 e 3

Projecto de Interiores e Equipamento [demolidas]



TRÓIA
Setúbal

1971 | 74

Bandas de apartamentos
Projecto de Interiores e Equipamento



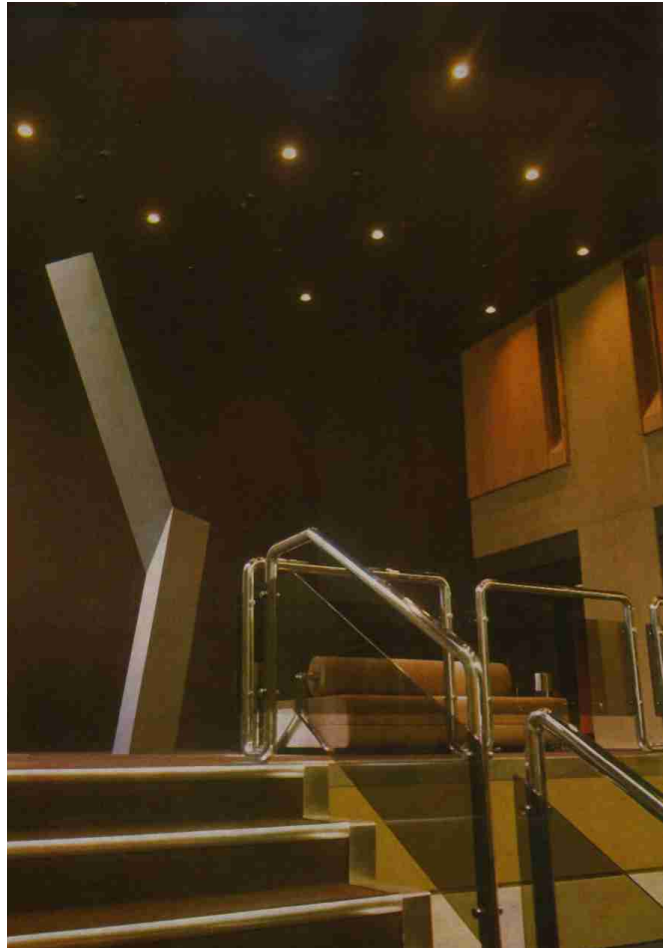
CINEMA CASTIL

1973

Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento [demolido]

Colaboração Filipe Sousa Cardoso



CINEMA CASTIL

1973

Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento [demolido]

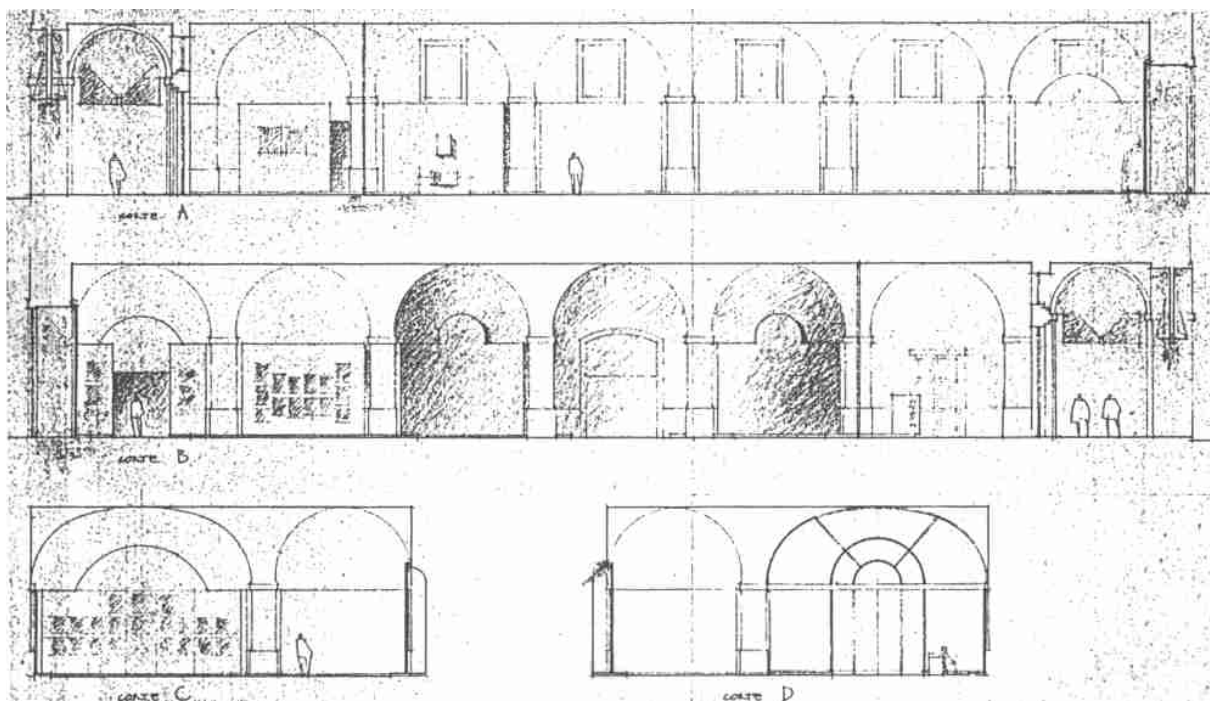
Colaboração Filipe Sousa Cardoso



VALENTIM DE CARVALHO 1973

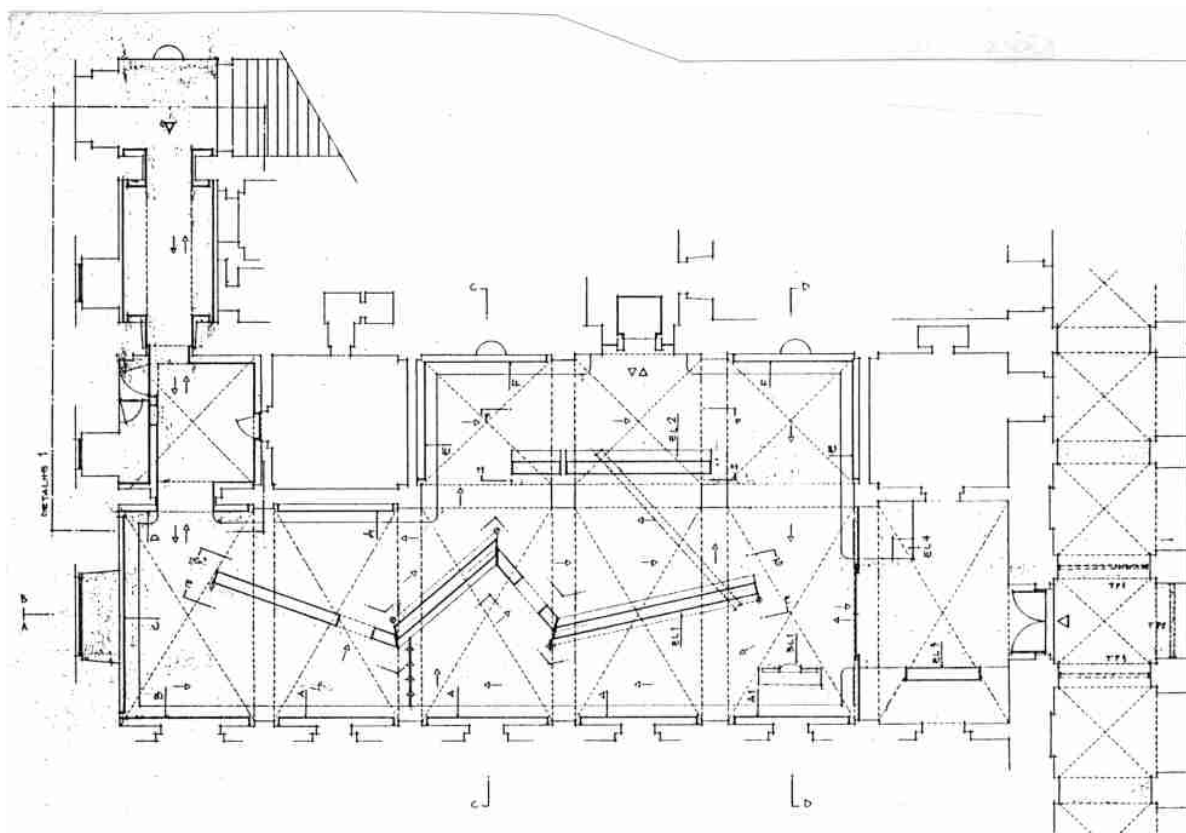
Loja . Av. Roma . Lisboa

Colaboração do Arqº Santos Gomes [demolida]



“A COR DA REVOLUÇÃO” 1994

Exposição . Lisboa 94 . Terreiro do Paço
Consultor Daciano Costa



“A COR DA REVOLUÇÃO” 1994

Exposição . Lisboa 94 . Terreiro do Paço
 Consultor Daciano Costa



SEDE DA JVC, Lda

1997

Escritório . Setúbal

Projecto de Interiores e Equipamento



T0

TRÓIA

Setúbal

Aparthoteis . Torres 1, 2 e 3

Projecto de Interiores e Equipamento [demolidas]

1973 | 74

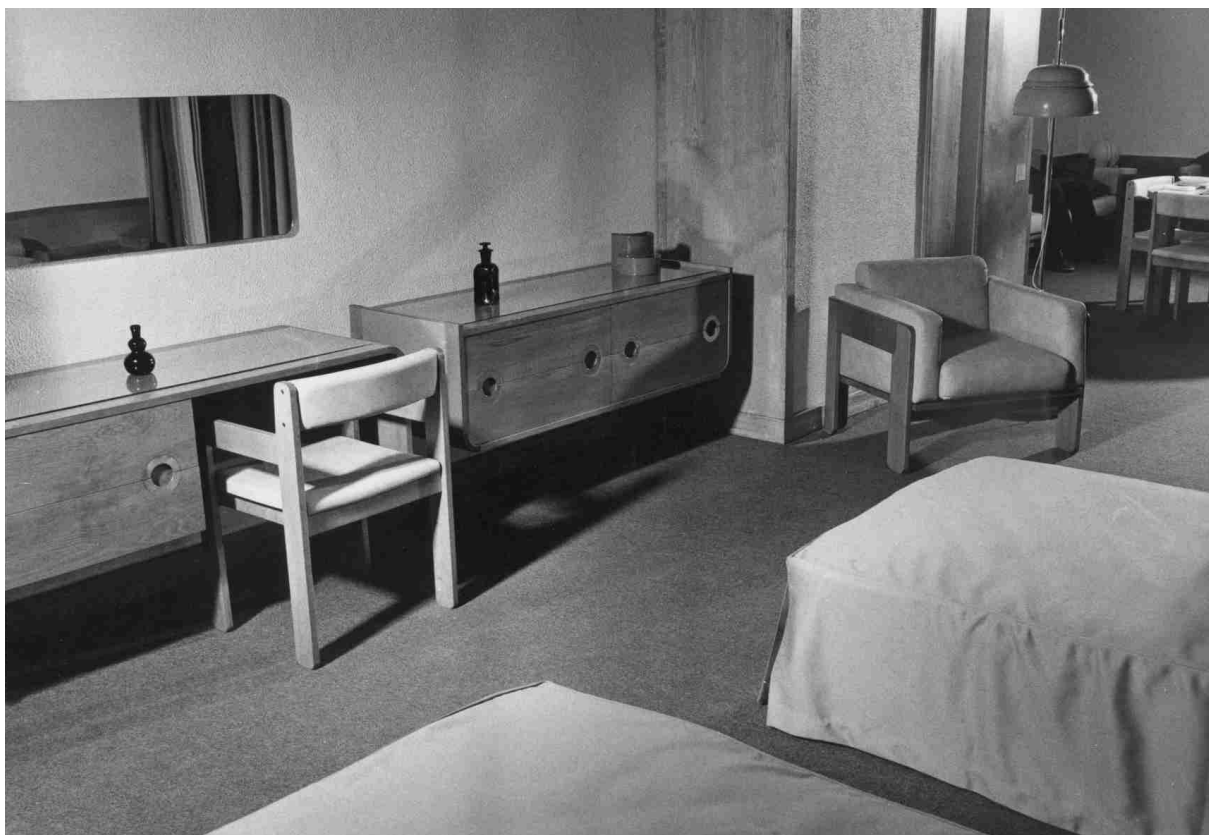
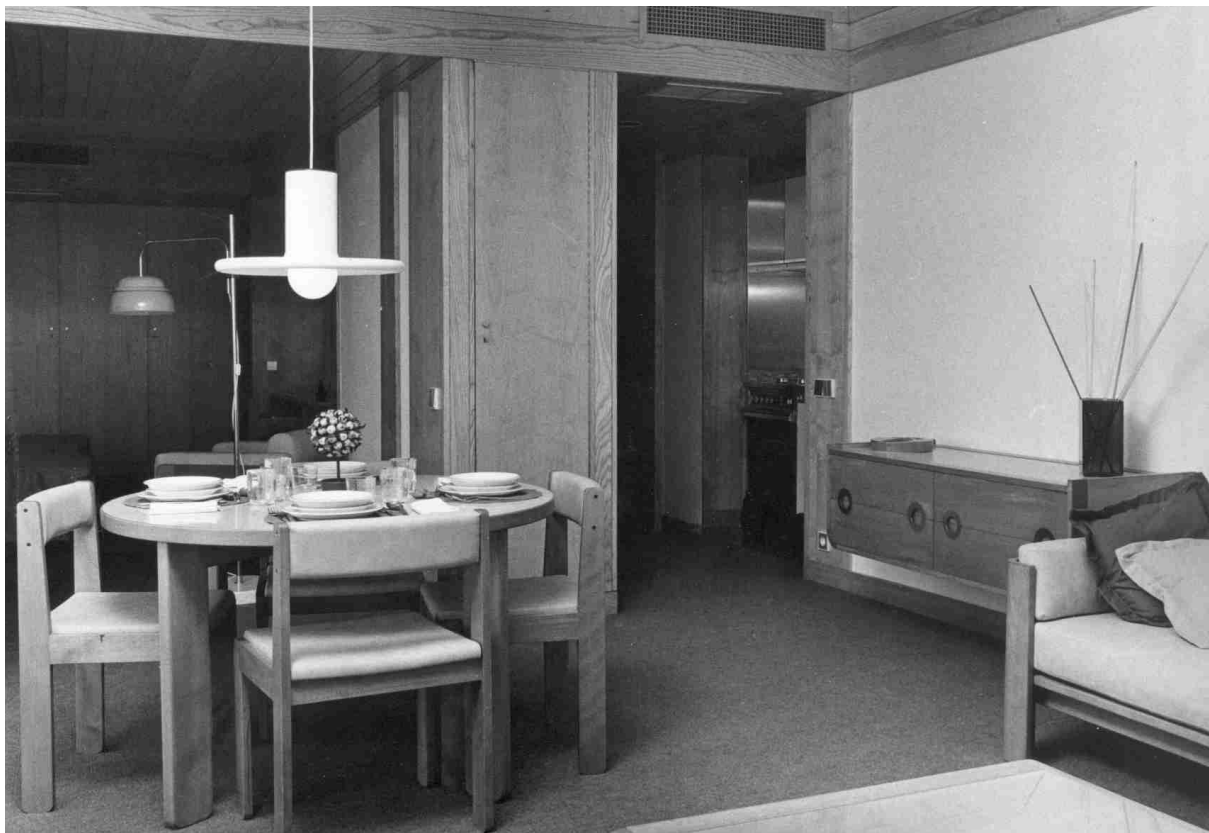


VULCANO, SA

1987

Sede, Benfica . Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento



T1

TRÓIA
Setúbal

1973 | 74

Aparthoteis . Torres 1, 2 e 3

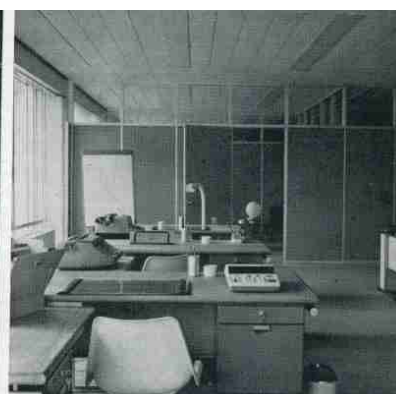
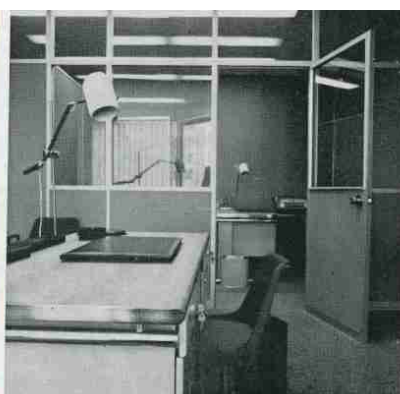
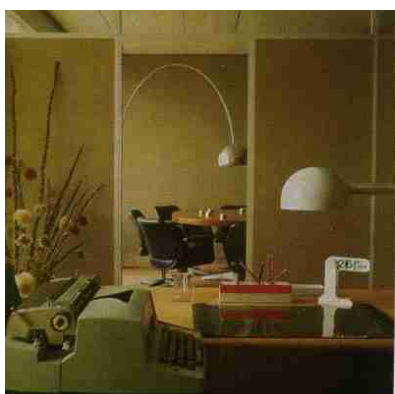
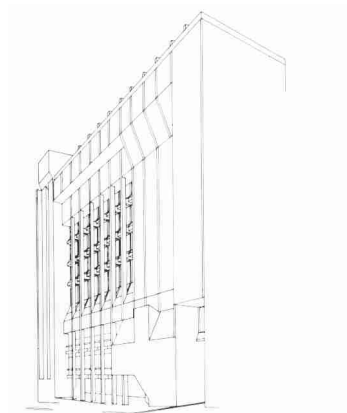
Projecto de Interiores e Equipamento [demolidas]



TRÓIA
Setúbal

1971 | 74

Bandas de apartamentos
Projecto de Interiores e Equipamento



EDIFÍCIO CASTIL

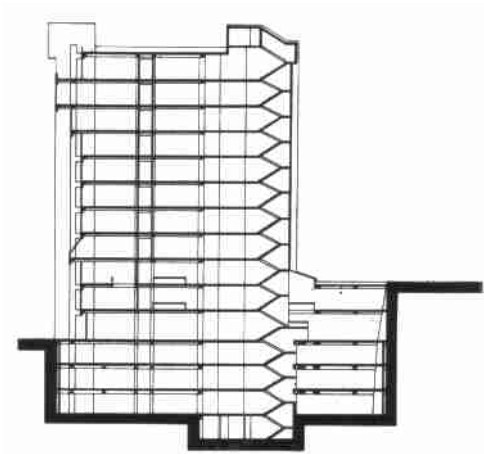
Lisboa

1972 | 73

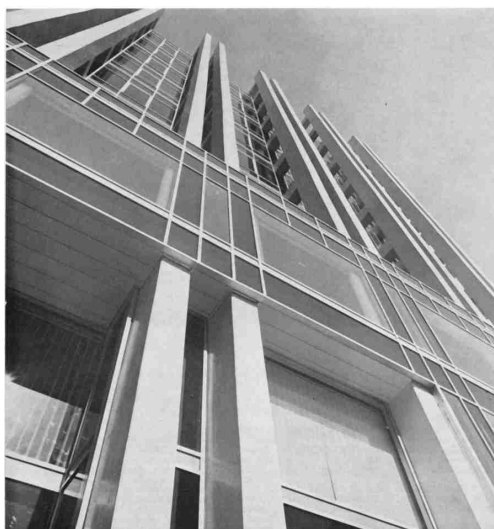
Projecto de acabamento do edifício

Projecto de Interiores

Colaboração Edgar Mota



Zona Comercial



Recepção

EDIFÍCIO CASTIL

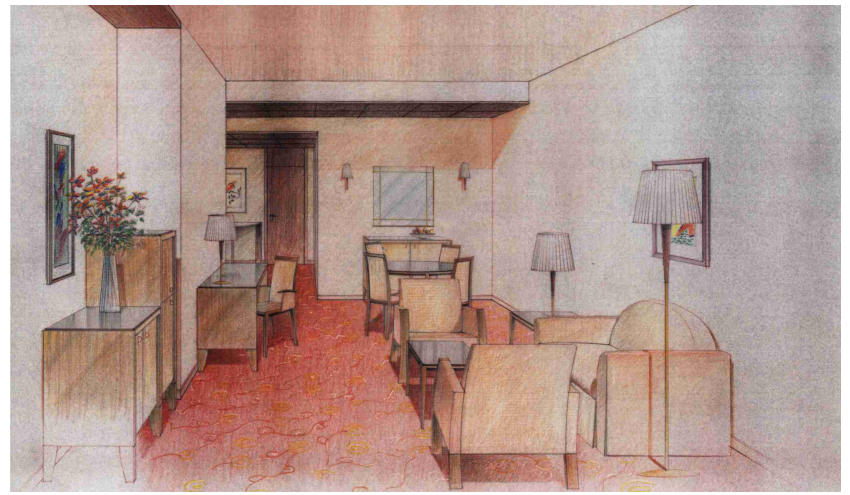
Lisboa

1972 | 73

Projecto de acabamento do edifício

Projecto de Interiores

Colaboração Edgar Mota

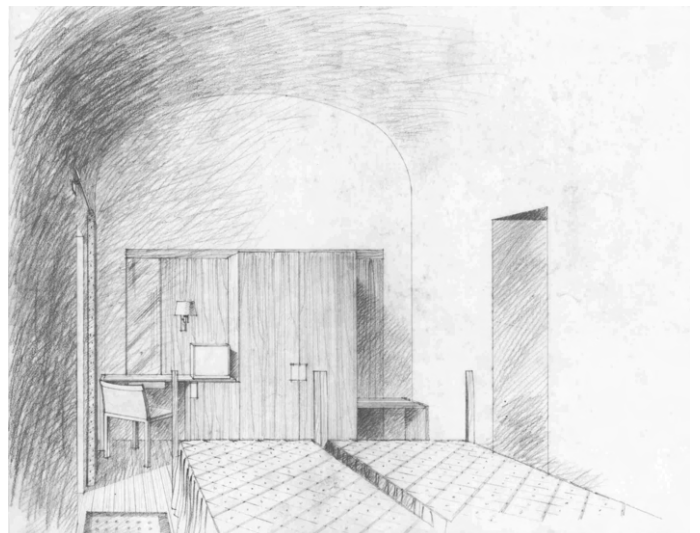
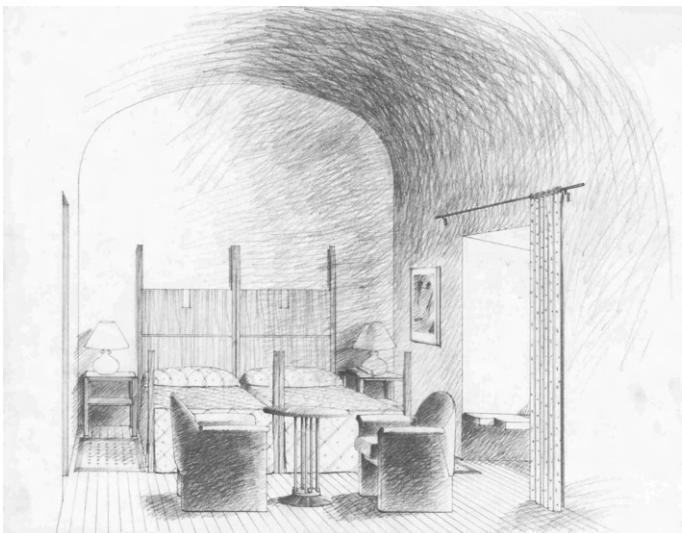
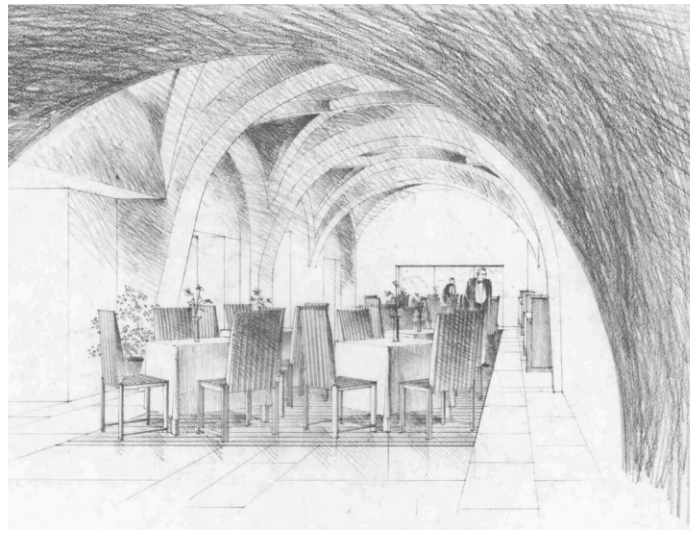
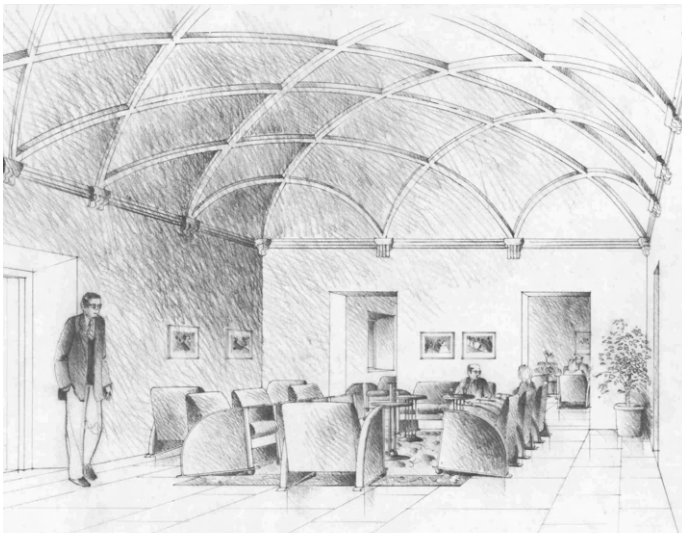
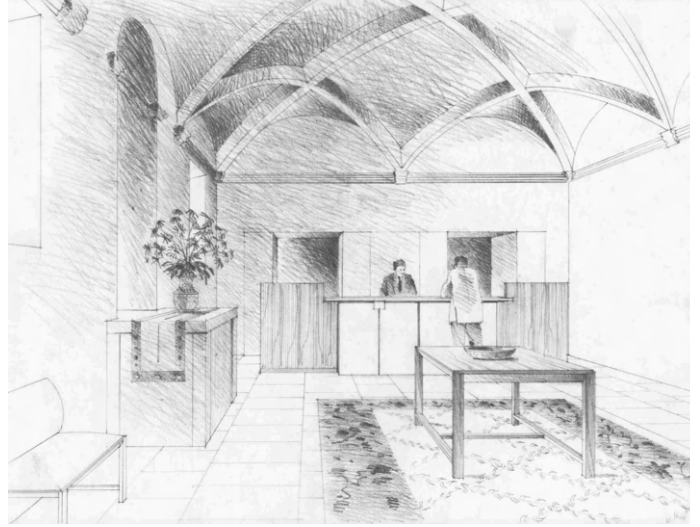
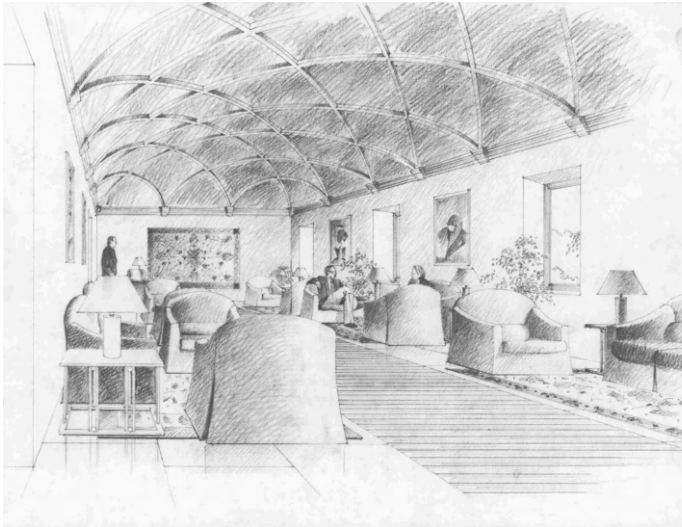


HOTEL OCEAN PARK 1989 | 99

Funchal

60 suites

Projecto de Interiores e Equipamento



POUSADA DE ARRAIOLOS 2000

Concurso de interiores e equipamento
[não premiado]

[illegible]

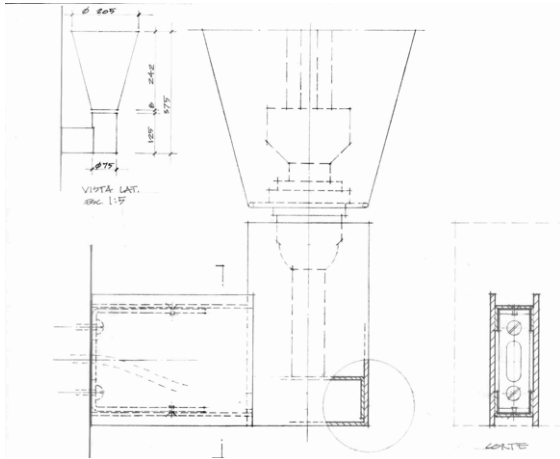
DESCRIPCION	ref.	long.	prof.	alt.
Mesa c/ sillas	BL5	647	470	844
Mesa/cantina	BL70	950	470	844
Mesa c/ sillas	BL71	950	470	844
Mesa c/ sillas y gabinete	BL12	950	470	844
Mesa c/ sillas	BL13	950	470	844
Mesa c/ sillas	BL14	950	470	844
Mesa c/ sillas	BL16	1447	470	844
Mesa/cantina (comedor)	BL21	950	470	1200
Mesa p/ sillas y sillas	BL2	1447	850	90
Mesa p/ sillas y sillas	BL2	1447	850	90
DESCRIPCION	ref.	long.	prof.	alt.
mesa para comedor (comedor)	40	1200	1200	750
mesa para comedor (comedor)	42	1200	1200	750
mesa para comedor (comedor)	43	1200	800	750
mesa para comedor (comedor)	44	1200	800	750
mesa p/ sillas	45	1200	800	750
mesa p/ sillas	46	1200	800	750
mesa p/ sillas	47	1200	800	750
mesa p/ sillas	48	1200	800	750
mesa p/ sillas	49	1200	800	750
mesa p/ sillas	50	1200	800	750
mesa p/ sillas	51	1200	800	750
mesa p/ sillas	52	1200	800	750
mesa p/ sillas	53	1200	800	750
mesa p/ sillas	54	1200	800	750
mesa p/ sillas	55	1200	800	750
mesa p/ sillas	56	1200	800	750
mesa p/ sillas	57	1200	800	750
mesa p/ sillas	58	1200	800	750
mesa p/ sillas	59	1200	800	750
mesa p/ sillas	60	1200	800	750
mesa p/ sillas	61	1200	800	750
mesa p/ sillas	62	1200	800	750
mesa p/ sillas	63	1200	800	750
mesa p/ sillas	64	1200	800	750
mesa p/ sillas	65	1200	800	750
mesa p/ sillas	66	1200	800	750
mesa p/ sillas	67	1200	800	750
mesa p/ sillas	68	1200	800	750
mesa p/ sillas	69	1200	800	750
mesa p/ sillas	70	1200	800	750
mesa p/ sillas	71	1200	800	750
mesa p/ sillas	72	1200	800	750
mesa p/ sillas	73	1200	800	750
mesa p/ sillas	74	1200	800	750
mesa p/ sillas	75	1200	800	750
mesa p/ sillas	76	1200	800	750
mesa p/ sillas	77	1200	800	750
mesa p/ sillas	78	1200	800	750
mesa p/ sillas	79	1200	800	750
mesa p/ sillas	80	1200	800	750
mesa p/ sillas	81	1200	800	750
mesa p/ sillas	82	1200	800	750
mesa p/ sillas	83	1200	800	750
mesa p/ sillas	84	1200	800	750
mesa p/ sillas	85	1200	800	750
mesa p/ sillas	86	1200	800	750
mesa p/ sillas	87	1200	800	750
mesa p/ sillas	88	1200	800	750
mesa p/ sillas	89	1200	800	750
mesa p/ sillas	90	1200	800	750
mesa p/ sillas	91	1200	800	750
mesa p/ sillas	92	1200	800	750
mesa p/ sillas	93	1200	800	750
mesa p/ sillas	94	1200	800	750
mesa p/ sillas	95	1200	800	750
mesa p/ sillas	96	1200	800	750
mesa p/ sillas	97	1200	800	750
mesa p/ sillas	98	1200	800	750
mesa p/ sillas	99	1200	800	750
mesa p/ sillas	100	1200	800	750
mesa p/ sillas	101	1200	800	750
mesa p/ sillas	102	1200	800	750
mesa p/ sillas	103	1200	800	750
mesa p/ sillas	104	1200	800	750
mesa p/ sillas	105	1200	800	750
mesa p/ sillas	106	1200	800	750
mesa p/ sillas	107	1200	800	750
mesa p/ sillas	108	1200	800	750
mesa p/ sillas	109	1200	800	750
mesa p/ sillas	110	1200	800	750
mesa p/ sillas	111	1		



1970

Série de mobiliário

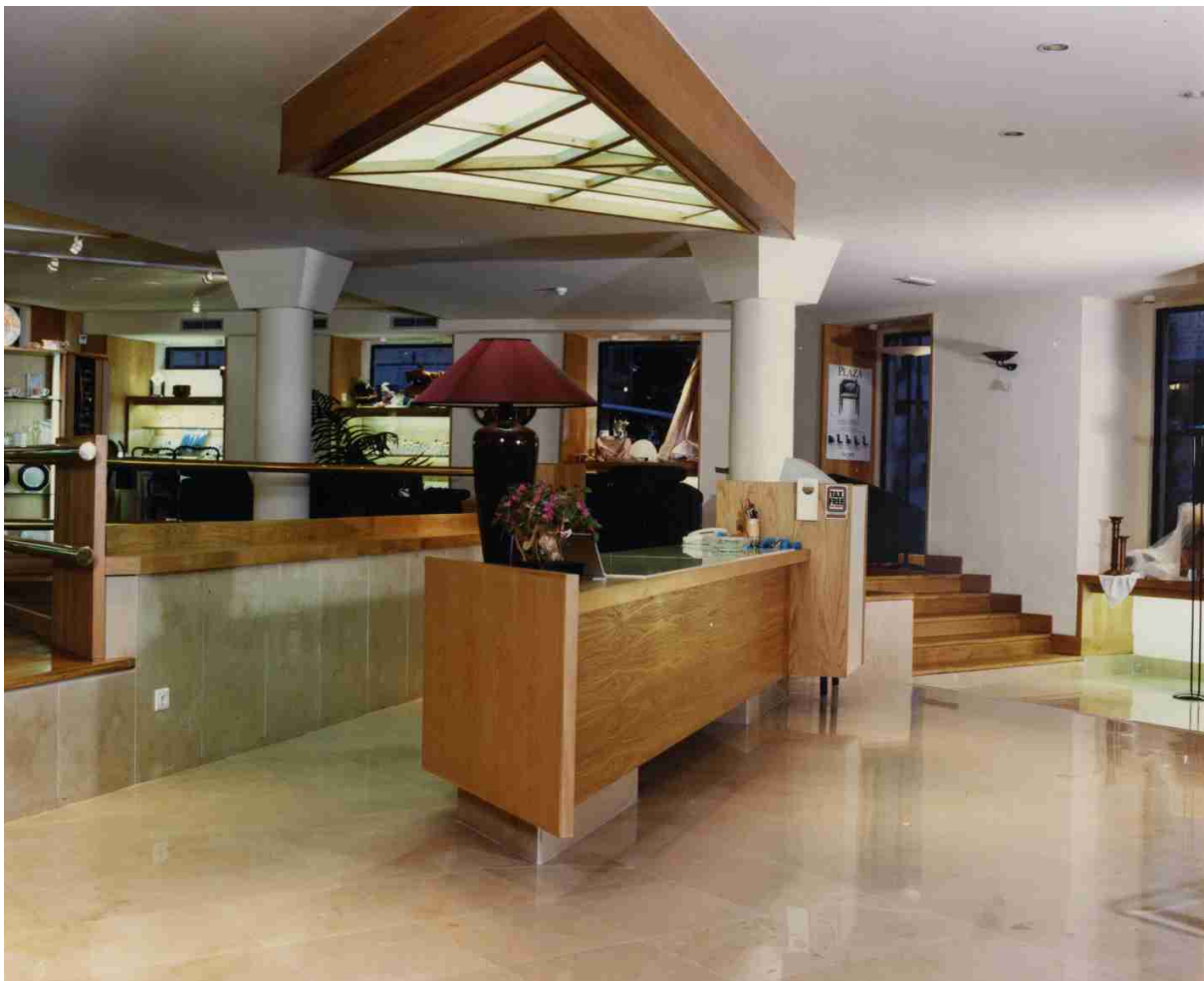
Colaboração de Gilberto Lopes



TOCHA

2000

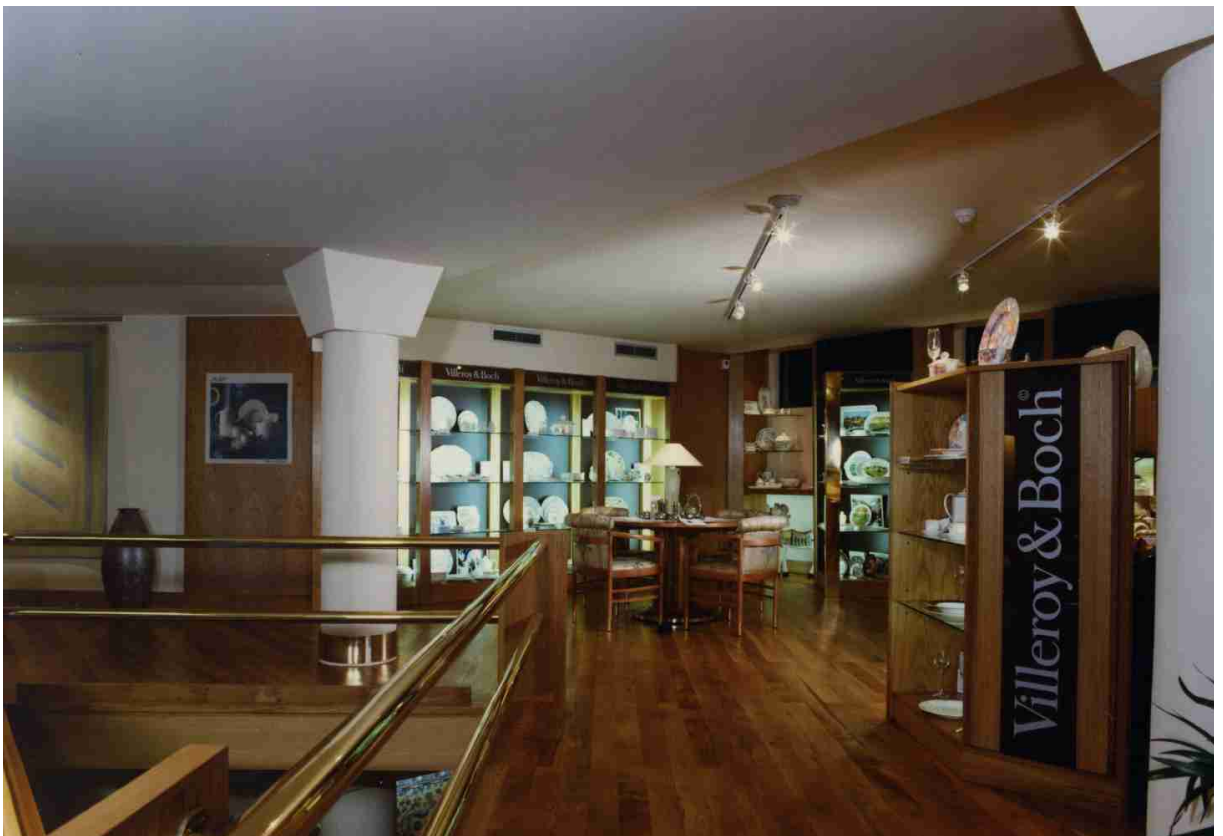
Série de luminárias para hotelaria



INTÉRIO

1990

Loja . Pç P. Real, Lisboa
Projecto de interiores



INTÉRIO

1990

Loja . Pç P. Real, Lisboa
Projecto de interiores



INTÉRIO

1986

Loja . Cc Fonte Nova, Lisboa
Projecto de interiores



INTÉRIO

1987

Loja . Cc Amoreiras, Lisboa
Projecto de interiores [demolida]



INTÉRIO

1986

Loja . R. Garret, Lisboa
Projecto de interiores [demolida]

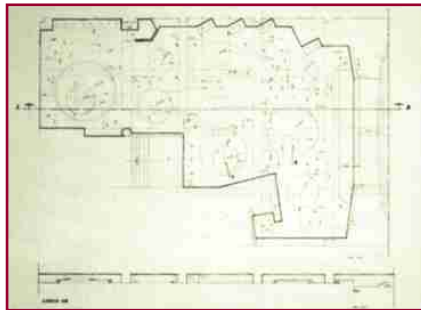


UNITEAM, SA

1984

Showroom, Alfragide

Projecto de interiores e equipamento

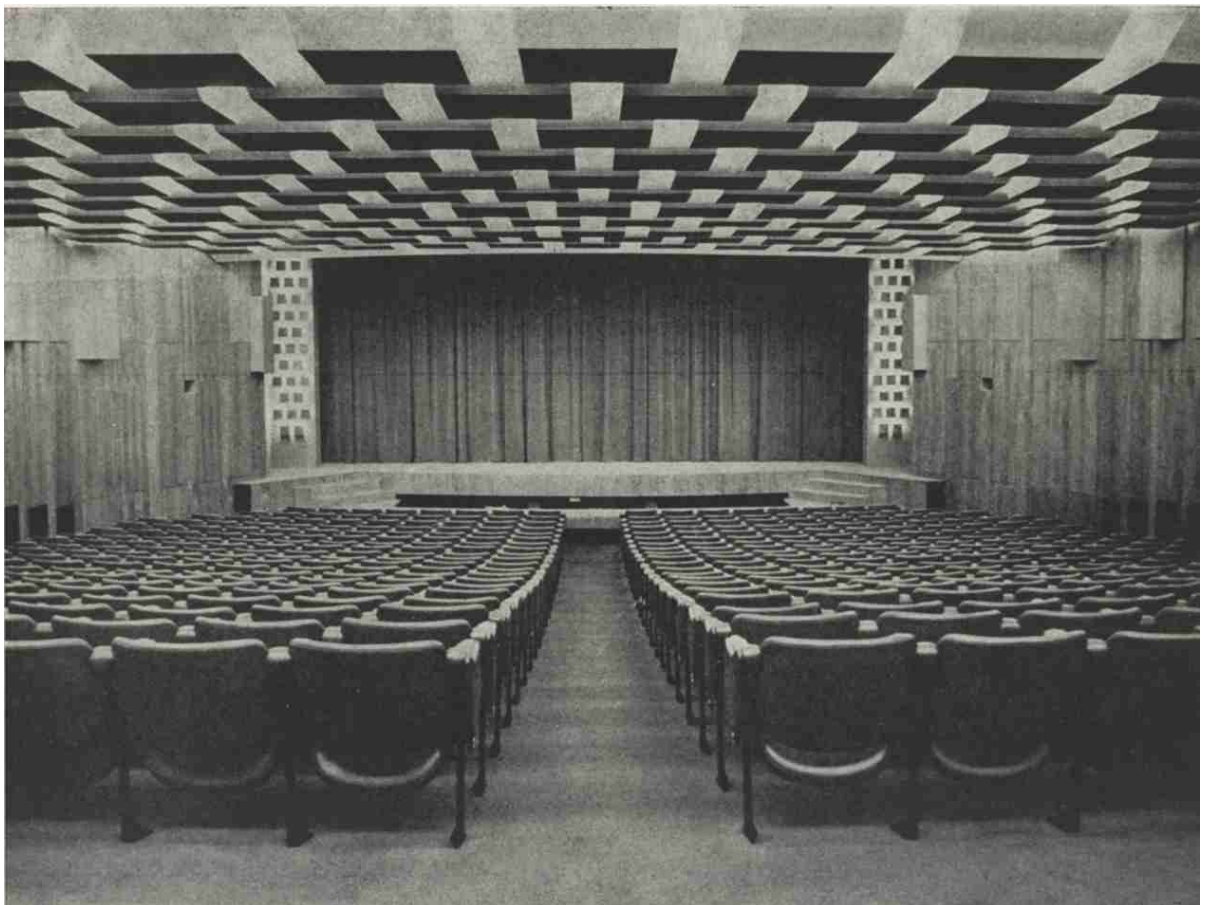
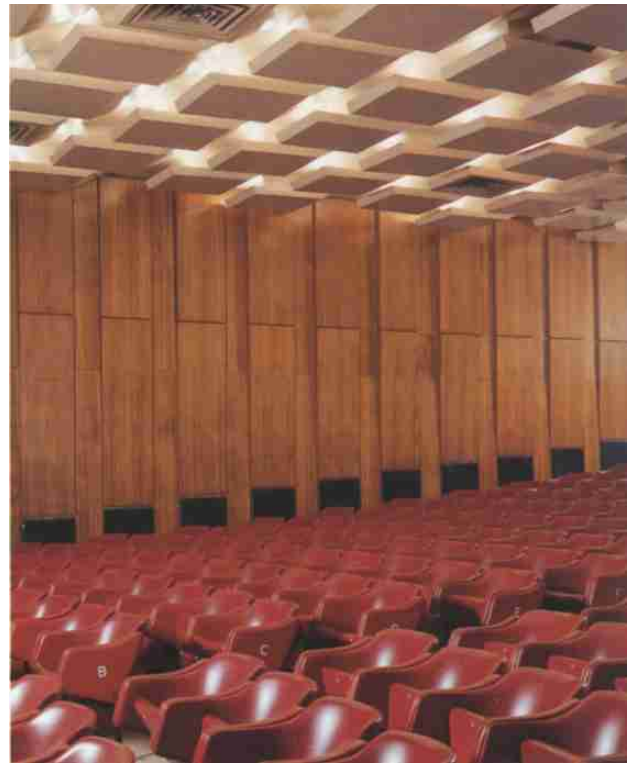
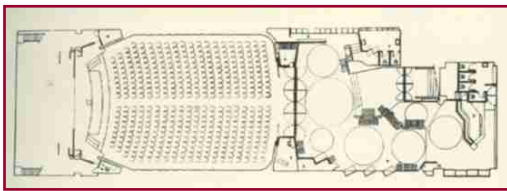
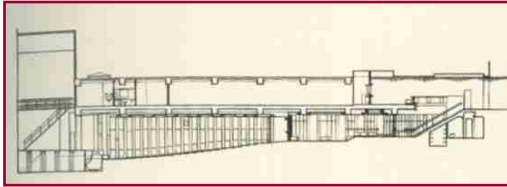
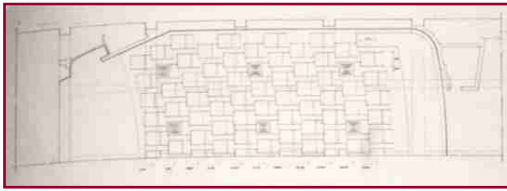


TEATRO VILLARET 1964 | 65

Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento

Colaborando para Daciano Costa



TEATRO VILLARET 1964 | 65

Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento

Colaborando para Daciano Costa



LOJA DAS MEIAS

1973

Edifício Castil . Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento [demolido]

Colaboração Filipe Sousa Cardoso

Exposição de móveis Longra - Airborne

Daciano M. de Costa
Tomás de Figueiredo
Eduardo Dias

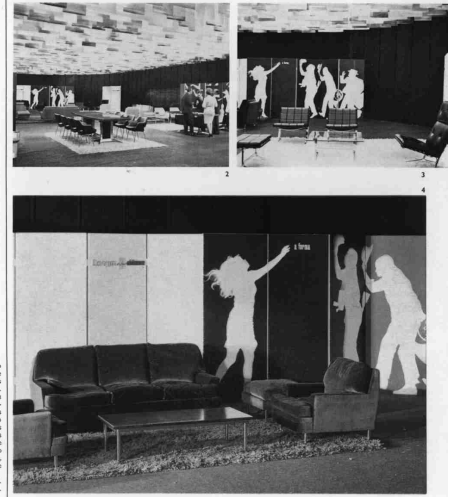
A Metalúrgica da Longra é, no nosso país, das raras fábricas que adoptaram uma política de design na sua produção. Fundada em 1932, embora se tivesse aperfeiçoado de importante equipamento, formado pessoal especializado e acumulado experiência durante 30 anos, foi, até há pouco tempo, uma fábrica que pela vulgaridade dos seus produtos não se distinguia de qualquer outra unidade fabril de mobiliário metálico. Em 1961 com a criação de um Gabinete de Estética Industrial, com a adopção de novos métodos de organização de trabalho e com uma reestruturação dos sistemas comerciais, conseguiu substituir uma enorme variedade

de modelos por quatro linhas de móveis de série. Ultrapassando assim o seu período artesanal, entrou numa verdadeira fase industrial. Decidindo dotar o mercado nacional de uma linha de mobiliário estofado para salas de convívio e recepção, a fim de servir simultaneamente a indústria hoteleira, os escritórios e as habitações, recorreu à obtenção de licenciamento dos modelos da conceituada fábrica francesa Airborne. Para o lançamento das novas linhas da Airborne promoveu a Metalúrgica da Longra uma Exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes (Novembro, 1967). O grande salão da SNBA foi assim completamente

transformado com um notável arranjo de Daciano Monteiro da Costa, Eduardo Dias e Tomás de Figueiredo. Este último é o autor dos fotogramas dispostos em biombos. As paredes da sala foram inteiramente forradas de tecido preto, o pavimento alcatifado e no tecto milhares de lâminas de alumínio foram suspensas oferecendo um efeito espectacular. O ambiente hábilmente criado proporcionou deste modo a valorização das diversas peças de mobiliário expostas. Vem aqui a propósito apontar um aspecto importante. Tendo a Metalúrgica da Longra adoptado uma política de design criando novos modelos através do seu



1. Aspecto parcial da Exposição. À direita vêem-se em primeiro plano os modelos da linha «Concordia» e em segundo a terceira geração os modelos «Escale» e «Flamenco». Estes modelos por simples mudança de alguns dos seus elementos tomam forma de poltronas mais cómodas através dos sistemas de rotulação «relevers». A maioria das salas das diversas linhas são convertíveis em sala-cama. A esquerda pode ver-se o modelo «Djinn» de tubo de aço, contraponto de madeira, espuma de borracha e forro de tecido.
- 2, 3, 5 e 6. Aspectos da Exposição.
4. Modelo «Orbiton». Estofa de veludo.



LONGRA-AIRBORNE

1967

Exposição SNBA . Lisboa

Colaborando para Daciano Costa



Foto maquete



Foto maquete

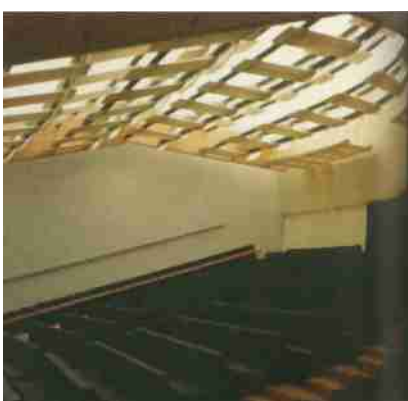


Foto maquete



BIBLIOTECA NACIONAL 1965 | 68

Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento

Colaborando para Daciano Costa

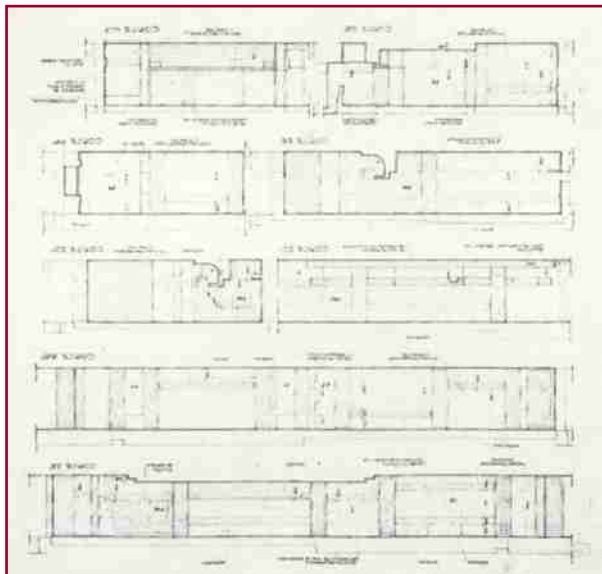


BIBLIOTECA NACIONAL 1965 | 68

Lisboa

Projecto de Interiores e Equipamento

Colaborando para Daciano Costa

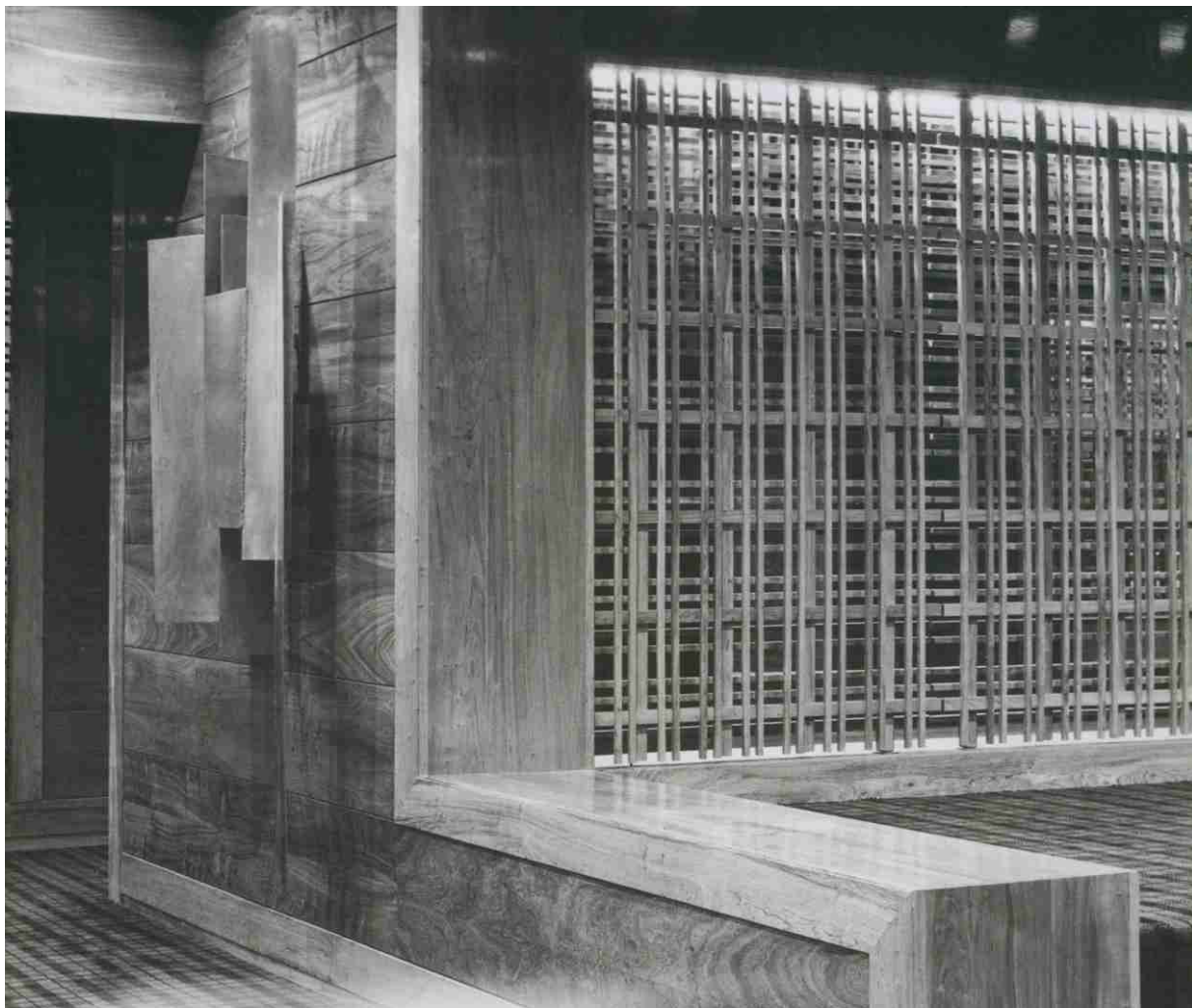


HOTEL ALVOR 1966 | 68

Coffee-shop . Algarve

Projecto de Interiores e Equipamento

Colaborando para Daciano Costa



HOTEL ALVOR

1966 | 68

Grill . Algarve

Projecto de Interiores e Equipamento

Colaborando para Daciano Costa



Foto maquete



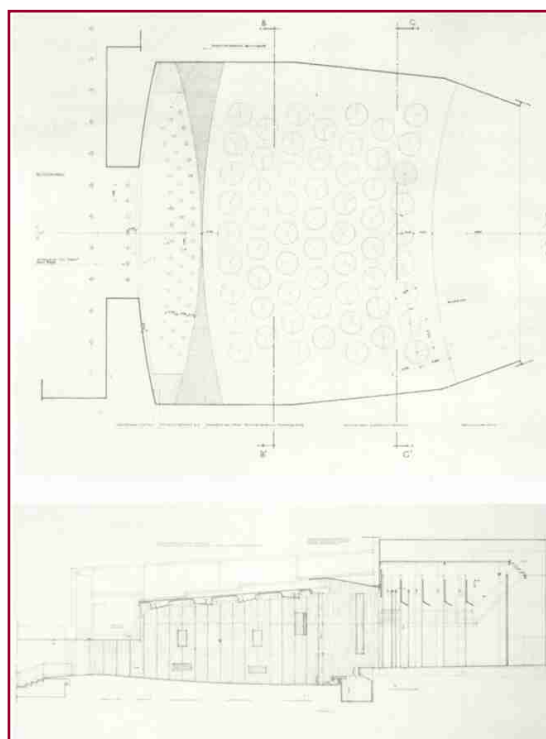
Foto maquete

CASINO ESTORIL 1966 | 67

Salão Restaurante

Projecto de Interiores e Equipamento [demolido]

Colaborando para Daciano Costa



1 3
2 4

Cineteatro

1. Planta do tecto. Esc. 1:50

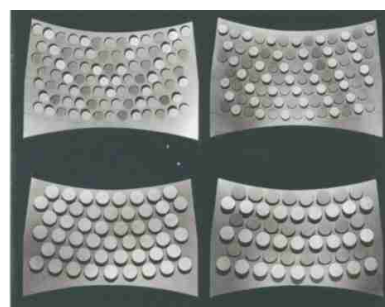
Grafite s/papel vegetal.
Desenho final realizado por Eduardo A. Dias. Fev. 1967

2. Corte longitudinal. Esc. 1:50. Grafite s/papel vegetal

Desenho final realizado por Eduardo A. Dias. Fev. 1967

3. Maqueta de estudo

4. Maquetas de estudo do tecto



CASINO ESTORIL

1966 | 67

Cinema

Projecto de Interiores e Equipamento [parcialmente demolido]

Colaborando para Daciano Costa



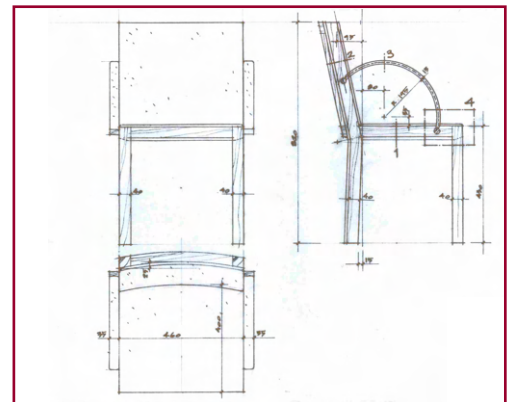
CASINO ESTORIL

1966 | 67

Wonderbar

Projecto de Interiores e Equipamento [parcialmente demolido]

Colaborando para Daciano Costa



roomservice

1 **TEXTOS PARA A HOTELARIA:** Acção Mobilizadora Piloto
Projecto em Desenvolvimento Concluído em Nov. 2000

ELIENOR DE AÇÓRES

- AVALIAÇÃO DO SETOR, NAS VERTENTES:
 - DESIGN DE PRODUTO
 - DESIGN CORPORATIVO
 - ANÁLISE DE CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO NA ÓPTICA DA INDUSTRIA HOTELARIA
- COMPATIBILIZAR A PRODUÇÃO EXISTENTE AS EXIGÊNCIAS DA HOTELARIA
- CRIAÇÃO DE DOSSIERS DE TENDÊNCIA
- DETERMINAR A PROTOTIPAGEM DE PRODUTOS QUE ENQUADREM O TEXTO
- EXEMPLO MATERIAL DE UM QUARTO DE HOTEL, 4 ESTRELAS LUXUOSAS
- WORKSHOP E JOLIS SEMINÁRIO ACOMPANHADO O EXEMPLO MATERIAL

roomservice

2

INTERVENÇÃO EXEMPLO MATERIAL

