Faculdade de Design,
Tecnologia e Comunicação
Universidade Europeia

2019

Inês dos Santos Mouraia

Mulheres Designers Portuguesas e as Primeiras Exposições de Design Português, 1971-1973

Faculdade de Design,
Tecnologia e Comunicação
Universidade Europeia

2019

Inês dos Santos Mouraia

Mulheres Designers Portuguesas e as Primeiras Exposições de Design Português, 1971-1973

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

Dedico este trabalho aos meus pais.

O júri

Presidente	Doutora Hande Ayanoglu Professora Associada do IADE – Universidade Europeia
Vogais:	
Arguente	Doutora Emília Ferreira Diretora Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado
Orientadora	Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes Professora Associada do IADE – Universidade Europeia

Agradecimentos

O presente trabalho só foi possível graças à dedicação e boa vontade de várias pessoas, a quem muito agradeço.

À minha orientadora de tese, Professora Maria Helena Souto, o meu obrigada pelo tempo e dedicação que depositou no meu percurso e no meu trabalho.

Às designers Maria Leonor Oliveira Senna, Cristina Reis e Ana Maria Iglésias por dispensaram o seu tempo e me terem concedido o privilégio das entrevistas. Muito obrigada pelo tempo, paciência, colaboração e disponibilidade.

Aos meus pais. Sem eles não poderia ter concluído este e muitos outros percursos. Muito obrigada pela força e apoio que me deram durante este trabalho e por serem um grande exemplo de determinação, luta e de como encarar a vida.

Ao Fábio Rodrigues, muito obrigada pela paciência, apoio e carinho durante estes anos.

Palavras-Chave

Design em Portugal; Design de Produto; Estudos de Género; História do Design; Movimento Moderno.

Resumo

A afirmação de mulheres numa atividade profissional como o design - disciplina ainda em processo de institucionalização nos anos de 1960-70 -, teve a sua expressão seminal na *1ª exposição de design português* realizada no ano de 1971, caminhando em paralelo com a aceitação do design como área. A exposição confirmou um processo associado ao INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial -, com o intuito de mostrar às fábricas o potencial do design e estabelecer um ambiente de cocriação entre ambos. Dar a ver ao público o design como área foi também um objetivo cumprido, graças ao razoável sucesso da mostra e, passados dois anos, realizou-se a *2ª exposição de design português*. O intuito era realizar uma nova exposição a cada dois anos, conquanto tal não tenha ocorrido em virtude dos tempos de mudança trazidos pelo 25 de Abril de 1974.

Tendo em consideração que o estudo e o mapeamento dos projetos desenvolvidos por mulheres designers nestas exposições de 1971 e 1973 ainda não foi elaborado de uma forma sistemática, esta Tese pretende contribuir para retirar da sombra os nomes e os trabalhos destas profissionais, dando continuidade aos estudos iniciados pelo projeto europeu *MoMoWo: Women's Creativity since the Modern Movement* (2014-2018).

Após a análise dos contributos de referência legados por mulheres pioneiras do design portuguesas e estrangeiras, procedeu-se ao elenco das mulheres designers que integraram as exposições de 1971 e de 1973, bem como ao levantamento e análise dos produtos que estas profissionais apresentaram. A completar o trabalho de investigação teórica, publicam-se três entrevistas que se realizaram a três designers que estiveram presentes nas exposições, sendo que uma das entrevistadas foi também uma das colaboradoras na execução das duas mostras.

Keywords

Design in Portugal; Product Design; Gender Studies; History Design; Modern Movement.

Abstract

The statement of women in a professional activity such as design - a discipline still in the process of institutionalization in the years 1960-70 - had its seminal expression in the first Portuguese design exhibition held in 1971, going in parallel with the acceptance of design as a field. The exhibition confirmed a process associated with the INII - National Institute of Industrial Research - to show factories the potential of design and establish a co-creation environment between them. Bringing design to the public was also a goal, thanks to the fair success of the show and, after two years, the *2nd portuguese design exhibition* was held. The goal was to hold a new exhibition every two years, although this didn't went through due to the changing times brought by April 25, 1974.

Considering that the study and mapping of the projects developed by women designers in these exhibitions of 1971 and 1973 has not yet been systematically elaborated, this thesis intends to contribute to remove from the shadow the names and works of these professionals, continuing the studies started by the European *MoMoWo project: Women's Creativity since the Modern Movement* (2014-2018).

After analyzing the reference contributions made by pioneer women from Portuguese and foreign design, the women designers who were part of the 1971 and 1973 exhibitions were selected, as well as the assessment and analysis of the products presented by these professionals. In addition to the theoretical research work, three interviews were conducted with three designers who were present at the exhibitions, and one of the interviewees was also one of the collaborators in the execution of the two exhibitions.

Índice

ÍNDICE DE FIGURAS **19**

LISTA DE ABREVIATURAS **23**

LISTA DE SIGLAS **23**

LISTA DE ACRÓNIMOS **24**

I. ESTRUTURA METODOLÓGICA **25**

1. INTRODUÇÃO 25

2. QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO 26

3. ESTADO DA ARTE 27

4. MAPA CONCEPTUAL 30

5. QUADRO TEÓRICO 31

6. TIPO DE ESTUDO 32

6.1 Generalização *32*

6.2 Focalização no objeto de estudo. *32*

6.3 Obtenção e tratamento de dados. *33*

6.4 Quadros de referência. *33*

II. MULHERES NO DESIGN PORTUGUÊS **35**

1. AS PIONEIRAS 35

1.1 Contextualização histórica. *35*

1.2 Na viragem de centúrias, o caso exemplar de Maria Augusta Bordalo Pinheiro *40*

1.3 A importância do Art Déco em Portugal. *42*

1.4 O Estado Novo e a propaganda. *44*

2. PORTUGAL NO PÓS II GUERRA 76

2.1 Planos de Fomento. *76*

2.2 EFTA. *84*

2.3 INII. *87*

3. OS ANOS 1960 OU A DÉCADA PRODIGIOSA 89

III. MULHERES NO DESIGN EUROPEUS 93

1. Os anos entre guerras. *93*

IV. DESIGN NOS ANOS 70 109

1. O DESIGN NA EUROPA 109

1.1 AS DESIGNERS DE PRODUTO NA EUROPA. 112

2. O DESIGN NA AMÉRICA 116

2.1 AS DESIGNERS DE PRODUTO NA AMÉRICA. 120

V. *1ª EXPOSIÇÃO DE DESIGN PORTUGUÊS* DE 1971 123

1. AS DESIGNERS 127

1.1 Maria Helena Matos e a Estética Industrial. *127*

1.2 Carmo Valente. *128*

1.3 Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna). *129*

1.4 Margarida d'Ávila. *132*

1.5 Miria Toivola. *132*

1.6 Maria Amélia Serra. *133*

1.7 Maria Cecília Alves. *133*

1.8 Maria Laura Soares. *134*

2. COLABORAÇÕES 135

3. INSPIRAÇÕES 139

4. ANÁLISE DOS PRODUTOS 142

VI. *2ª EXPOSIÇÃO DE DESIGN PORTUGUÊS* DE 1973 159

1. DESIGNERS 163

1.1 Maria Helena Matos *163*

1.2 Carmo Valente *164*

1.3 Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna). *164*

1.4 Margarida de Ávila ... 165

1.5 Miria Toivola ... 166

1.6 Maria Amélia Serra ... 166

1.7 Maria Teresa Saporiti ... 167

1.8 Maria Antónia Goes ... 167

1.9 Madalena Álvares Cabral de Figueiredo ... 168

1.10 Ana Maria Iglésias, Margarida Miguel e Maria João Goes ... 170

1.11 Margarida Miguel, Maria João Goes ... 171

1.12 Margarida Miguel ... 172

2. COLABORAÇÕES ... 173

3. INSPIRAÇÕES ... 177

4. ANÁLISE DOS PRODUTOS ... 180

VII. CONSIDERAÇÕES FINAIS ... 201

1. LIMITAÇÕES DE INVESTIGAÇÃO ... 206

2. SUGESTÕES PARA INVESTIGAÇÕES FUTURAS ... 206

BIBLIOGRAFIA ... 207

ANEXOS ... 225

A. ENTREVISTAS ... 225

B. GRAFISMOS ... 261

C. FICHAS PESSOAIS DAS DESIGNERS ... 265

Índice de Figuras

Figura 1 Mapa Conceptual 30

Figura 2 Quadro Teórico 31

Figura 3 Interior, de Raquel Roque Gameiro (*in* Revista *Vida Artística,* 18 Novembro 1911) 58

Figura 4 Cena de salão no Palácio de Queluz (1924) (*in* Tribo dos Pincéis) 62

Figura 5 Casa da Amadora (1919) (*in* Tribo dos Pincéis) 62

Figura 6 *Varinha de Condão* (*in* Castro, 1925) 63

Figura 7 *O Tapete Encantado* (*in* Guerra, 1928) 63

Figura 8 *Os Conselheiros do Califa* (*in* Sérgio, 1925) 64

Figura 9 *Dias Felizes* (*in* Azevedo, 1929) ..... **Erro! Marcador não definido.**

Figura 10 Lisboa, meu cais-saudade, Maria da Graça Azambuja (*in Panorama* nº32 e 33, 1947) 66

Figura 11 Ilustração de capa (in *Ver e Crer* nº27, 1947) 66

Figura 12 Série Bem-Me-Quer ilustrada por Maria Keil 72

Figura 13 Restaurante Varna (*in* Moloney, 2012) 110

Figura 14 Visiona 2 (*in* Sonne, 2017) 110

Figura 15 Serviço de mesa II Centenário (*in* INII, 1971) 142

Figura 16 Jarra *Japão* (*in* INII, 1971) 143

Figura 17 Serviço de mesa *Luna* (*in* INII, 1971) 143

Figura 18 Garrafas *GF1, GF2, GALHETEIRO* (*in* INII, 1971) 145

Figura 19 Jarras (*in* INII, 1971) 145

Figura 20 Pé de candeeiro *Base 1* (*in* INII, 1971) 146

Figura 21 Serviço de mesa (*in* INII, 1971) 147

Figura 22 Jarra *Esfera* (*in* INII, 1971) 147
Figura 23 Cadeira empilhável *CMD-1* (*in* INII, 1971) 148
Figura 24 Mesa e cadeira para escola primária *MMD-3* (*in* INII, 1971) 149
Figura 25 Módulo para organização de espaços abertos *PLX 640* (*in* INII, 1971) 150
Figura 26 Candeeiro *ISTAMBUL* (*in* INII, 1971) 152
Figura 27 Candeeiro *APOLO* (*in* INII, 1971) 152
Figura 28 Serviço de mesa *MIRIA* (*in* INII, 1971) 153
Figura 29 Serviço de chá modelo *571* (*in* INII, 1971) 154
Figura 30 Serviço de café modelo *572* (*in* INII, 1971) 154
Figura 31 Serviço de mesa (*in* INII, 1971) 155
Figura 32 Expositor para desdobráveis (*in* INII, 1971) 156
Figura 33 Castiçal *Constelação* (*in* INII, 1971) 157
Figura 34 Fruteiro (*in* INII, 1971) 157
Figura 35 Argolas de guardanapo *CUBO* (*in* INII, 1971) 158
Figura 36 Serviço de mesa (in INII, 1973) 180
Figura 37 Serviço de mesa *Liz* (*in* INII, 1973) 181
Figura 38 Candeeiro *Tóquio* (*in* INII, 1973) 181
Figura 39 Espreguiçadeira *ESP. 1 Galé* (*in* INII, 1973) 182
Figura 40 Poltrona *ESP. 2 Galé* (*in* INII, 1973) 183
Figura 41 Mesa de fumo *ESP. 3 Galé* (*in* INII, 1973) 183
Figura 42 Cadeiras *Paint-it-yourself* (*in* INII, 1973) 184
Figura 43 Cálice de mesa *Olympia* (*in* INII, 1973) 185
Figura 44 Candeeiro *Maio* (*in* INII, 1973) 186
Figura 45 Candeeiro *Saturno* (*in* INII, 1973) 187
Figura 46 Serviço de mesa *MIRIA* (*in* INII, 1973) 188

Figura 47 Jarro e copos listrados (*in* INII, 1973) 189

Figura 48 Jarra gravada (*in* INII, 1973)..... 189

Figura 49 Jarra de vidro com base de aço *Jarra de varetas* (*in* INII, 1973) 190

Figura 50 Conjunto casa de banho (*in* INII, 1973)..... 191

Figura 51 Jogo de xadrez *ORABOLAS* (*in* INII, 1973) 192

Figura 52 Candeeiro de mesa a azeite *TRINCADEIA* (*in* INII, 1973)..... 192

Figura 53 Candeeiro *TRIÂNGULOS* (*in* INII, 1973)..... 193

Figura 54 Jogo de damas (*in* INII, 1973)..... 194

Figura 55 Jogo de Damas (*in* INII, 1973)..... 194

Figura 56 Jogo de damas (*in* INII, 1973)..... 195

Figura 57 Jogo de xadrez (*in* INII, 1973) 195

Figura 58 Jogo de pedras (*in* INII, 1973) 196

Figura 59 Jogo da glória (*in* INII, 1973) 197

Figura 60 Jogo 4 peças (in INII, 1973)..... 197

Figura 61 Jogo 7 buracos (*in* INII, 1973) 198

Figura 62 Jogo da morte (*in* INII, 1973) 198

Figura 63 Jogo do galo (*in* INII, 1973)..... 199

Figura 64 Maple (*in* INII, 1973)..... 200

Figura 65 Cartaz *Ordem da Flor* (*in Uma outra face: Paixão e cor*) 257

Figura 66 Esquema de datas 262

Figura 67 Esquema de integração nas exposições..... 263

Lista de abreviaturas

Apud. – Expressão latina. Significa "citado por".

Alumna – Expressão latina no singular feminino. Significa "Antiga aluna".

Etc. – Abreviação do latim *et cetera.* Significa "e outro" ou "e outras coisas mais".

n. – Nascimento.

s.d – Sem Data.

p. – Página.

pp. – Páginas.

Lista de Siglas

AEV – Ação Escolar da Vanguarda.

EPFA – Escola Preparatória Francisco da Arruda.

ETP – Estúdio Técnico de Publicidade.

EUA – Estados Unidos da América.

EV – Educação Visual.

GATT – *General Agreement on Tariffs and Trade* (Acordo Geral de Tarifas e Comércio).

SNBA- Sociedade Nacional de Belas-Artes.

SNI – Serviço Nacional Informação.

SPN – Secretariado da Propaganda Nacional.

MRPP – Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado.

ZCL – Zona de Comércio Livre.

Lista de Acrónimos

AICEP – Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal.

CENTROL – Centro Distribuidor de Óleos de Moçambique.

CEUD - Comissão Eleitoral de Unidade Democrática.

CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra.

CIVE - Companhia Industrial Vidreira, SARL.

EFTA – *European Free Trade Association* (Associação Europeia de Comércio Livre).

ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

FEIS – Fábrica-Escola Irmãos Stephens.

FIL (antiga) – Feira Internacional de Lisboa.

IARN – Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais.

ICEP – Investimento Comércio e Turismo de Portugal

INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial.

MoMA – *Museum of Modern Arts* (Museu de Artes Modernas).

MUDE – Museu do Design e da Moda.

PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

SETA – Sociedade Exploradora de Transportes Aéreos.

SOREFRAME – Sociedades Reunidas de Fabricações Metálicas.

I. Estrutura Metodológica

1. Introdução

A presente Tese tem como objetivo o estudo das mulheres profissionais na área do design e as suas contribuições para o desenvolvimento da disciplina em Portugal. Tendo especial foco sobre na primeira (1971) e na segunda (1973) *exposição de design português*, tendo em consideração que o mapeamento dos projetos desenvolvidos por designers mulheres ainda não foi elaborado, as pesquisas desenvolvidas para esta Tese ajudarão a complementar os arquivos existentes.

No primeiro capítulo será caracterizada sucintamente a problemática do tema, uma definição com um quadro teórico, onde serão mencionados os estudos relevantes para a análise do tema.

No segundo capítulo será realizada uma contextualização histórica, com enfoque nas mulheres portuguesas ligadas às artes gráficas e que nesta área muito contribuíram para a cultura artística portuguesa. Este período histórico corresponde a uma fase que podemos apelidar de proto-design, visto a disciplina só ter ganho valor e significado em Portugal nos anos 1960-70. Será também observado o essencial do desenvolvimento do design no contexto europeu, desde meados da década de 1910 até finais da década de 1970, e ainda o design nos EUA na década de 70, de modo a poder comparar as principais diferenças na evolução da disciplina fora de Portugal.

No terceiro capítulo proceder-se-á ao desenvolvimento do tema fulcral da Tese, tratando-se da análise dos projetos apresentados pelas designers de produto na 1ª e 2ª *Exposição de Design Português,* respetivamente em 1971 e em 1973. Apresenta-se um levantamento das mulheres que integraram as duas exposições, seguido de uma análise detalhada de cada projeto, tendo em conta as colaborações e inspirações das designers, elementos chave dos produtos e as suas características.

2. Questões de Investigação

Identificar e analisar o trabalho das mulheres designers nas exposições de design português, respetivamente nos anos de 1971 e de 1973, considerando as seguintes questões:

- Como se posicionou historicamente o estatuto social e profissional da mulher portuguesa desde o último quartel do século XIX até ao início dos anos 1970?
- Quais as mulheres profissionais das Artes que se distinguiram como pioneiras do Design em Portugal?
- Quais os projetos e movimentos que integraram?
- Quais as mulheres profissionais presentes nas exposições de design português em 1971 e 1973?
- Quais as suas formações?
- Quais as contribuições que trouxeram para as exposições?
- Quem inspirou as designers portuguesas e como integraram essas inspirações nos seus projetos?

3. Estado da Arte

As exposições de 1971 e de 1973 foram da máxima importância para o design e o futuro da disciplina em Portugal. Até então, o design não era visto como uma área de estudo, mas sim como parte de outras áreas, quando nos restantes países já o termo "design" era utilizado e compreendido. As exposições deram o reconhecimento à atividade e levaram o vocábulo "design" ao 'ouvido' da população

Estas primeiras mostras do design português já foram abordadas em vários estudos académicos, nomeadamente nas teses de doutoramento de Vítor Manaças, *Percursos do design em Portugal* (2006), e de Vítor Almeida, *O design em Portugal, um tempo e um modo: a institucionalização do design português entre 1959-1974* (2010). Foram também objecto de estudo num projeto de investigação financiado pela FCT com coordenação de Maria Helena Souto, o qual deu origem a uma exposição e a um catálogo, sob o título homónimo de *Ensaio para um arquivo: O tempo e a palavra – Design em Portugal (1960-1974)*.[1]

Alguns dos designers que integraram as duas exposições, mereceram estudos académicos, bem como grandes retrospectivas na Fundação Calouste Gulbenkian e no MUDE – Museu do Design e da Moda (ambos em Lisboa), que deram origem respectivamente, aos seguintes catálogos: *Sebastião Rodrigues, designer* (1995), *Daciano da Costa, designer* (2001), *Sena da Silva : pintura : homenagem a António Martins Sena da Silva no 80º aniversário do seu nascimento* (2006); *António Garcia, zoom in/ zoom out* (2010), *Eduardo Afonso Dias, 50 anos de profissão – o design possível* (2014), *José Espinho, Vida e Obra* (2017).

Como se pode observar pelos títulos citados, estes estudos focaram os percursos de "heróis" masculinos, deixando na sombra os trabalhos das mulheres designers. Na busca de suplantar este esquecimento, devem destacar-se os estudos de Emília Ferreira e de Sandra Leandro sobre mulheres pintoras que nos legaram vasta obra nas artes gráficas: de Emília

[1] Projeto de I&D **PTDC/EAT-HAT/121601/2010** "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.)".
Website: https://www.unidcom-iade.pt

Ferreira, “Ofélia Marques: um percurso ímpar no modernismo português” in *Faces de Eva* (2006), “Mily Possoz: uma artista de "fusão"” in *Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d’Óbidos a Paula Rego* (2013) e *Mily Possoz, os anos europeus* em *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres* (2017); de Sandra Leandro, no *Dicionário Feminino* (2005), as entradas sobre “Maria Augusta Bordalo Pinheiro”, “Helena Roque Gameiro”, “Raquel Roque Gameiro”, “Màmía Roque Gameiro”, “A ilustração feminina”, ou in *Mulheres na I República: percursos, conquistas e derrotas* (2011), “Boa figura, má figura, sem figura: mulheres artistas no tempo da I República”, *Mulheres pintoras em Portugal: de Josefa d’Óbidos a Paula Rego* (2013), “Flor de Água, Helena Roque Gameiro (1895-1986) - Aguarela e Artes Aplicadas” in *Faces de Eva* (2016), “(Con)vencidas da Pintura: pintoras portuguesas na transição dos séculos *XIX-XX*” in *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIXe-XXe siécles)* (2016), *Mão inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) – Ilustração e Aguarela* (2017), *Ver tudo: Màmía Roque Gameiro (1901-1996) Pintura e Ilustração* (2018).

Um caso inspirador, merecedor de vários estudos, foi o de Maria Keil. Em 2011 o Museu da Presidência da República dedicou-lhe uma grande retrospectiva e um catálogo-livro sob o título *De propósito, Maria Keil, obra artística*, cabendo a Maria Helena Souto o artigo sobre o papel desempenhado nas artes gráficas por esta pioneira que nos legou também uma ampla obra em azulejaria. Na sequência deste estudo e também do já referido projecto de investigação financiado pela FCT (2012-2015), Maria Helena Souto coordenou em Portugal o projeto europeu *MoMoWo – Women’s Creativity Since the Modern Movement* (2014-2018), em representação do IADE.[2]

---

[2] *MoMoWo - Women’s Creativity since the Modern Movement*: projeto de cooperação em larga escala, co-financiado pelo Creative Europe no âmbito do sub-programa da Cultura, interdisciplinar e sem fins lucrativos que reuniu sete instituições universitárias europeias sob a liderança do Politécnico de Turim (Itália): IADE (Portugal), Universidad de Oviedo (Espanha), Vrije University (Holanda), ZRC SAZU (Eslovénia), Université Grenoble Alpes (França), SiTI (Itália).
MoMoWo foi o primeiro projeto selecionado e financiado pela União Europeia, inteiramente dedicado ao estudo das contribuições das mulheres profissionais em arquitectura, planeamento urbano, engenharia civil, design industrial e de interiores, desde o movimento moderno até à contemporaneidade (1918 - 2018).
Website: http://www.momowo.eu/

Obras produzidas pelo projeto*: 1st International Conference-Workshop in Leiden: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945* (2015), *2nd International Conference – Workshop in Ljubljana: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers Between 1946 and 1968.*

Em grande parte, pintoras, filhas ou esposas de reconhecidos artistas, fugiram da sombra parental ou matrimonial, embora enfrentando muitas e grandes dificuldades. Também a análise das designers que integraram as exposições requer, não só um olhar geral para a envolvente histórica e para o ambiente que as rodeava, mas também um olhar singular para cada uma das peças apresentadas. As vivências das artistas, sociais ou profissionais, revêem-se nos produtos que levaram.

(2016), *MoMoWo 100 works in 100 years, European Women in Architecture and Design – 1918-2018* (2016)*, 3rd International Conference – Workshop in Oviedo: Women Designers, Architects and Engineers Between 1698 and 1989.* (2017), *MoMoWo Women's Creativity Since the Modern Movement. An European Heritage* (2018), Simpósio *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception* (2018)

4. Mapa Conceptual

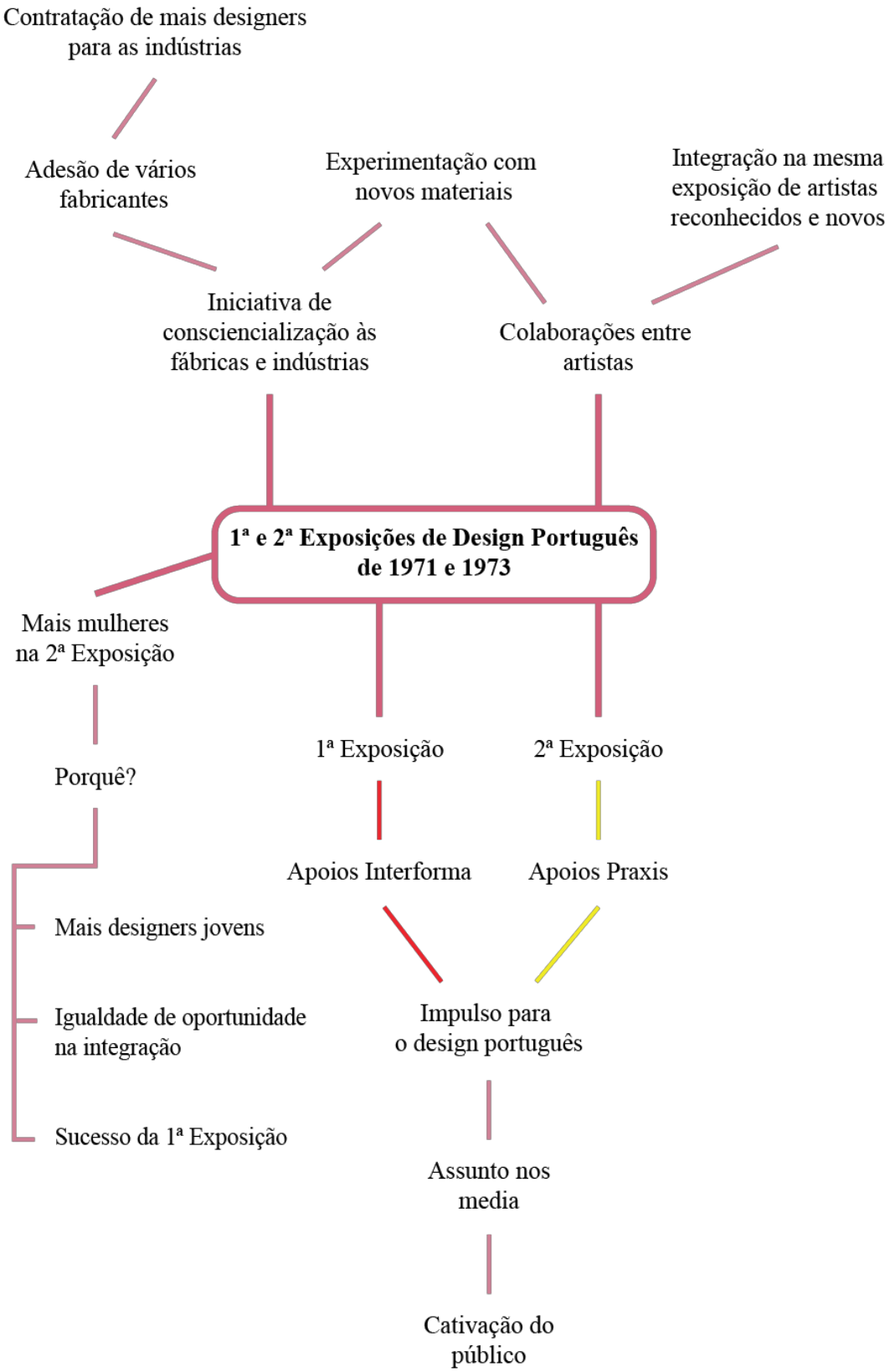


Figura 1 Mapa Conceptual

5. Quadro teórico

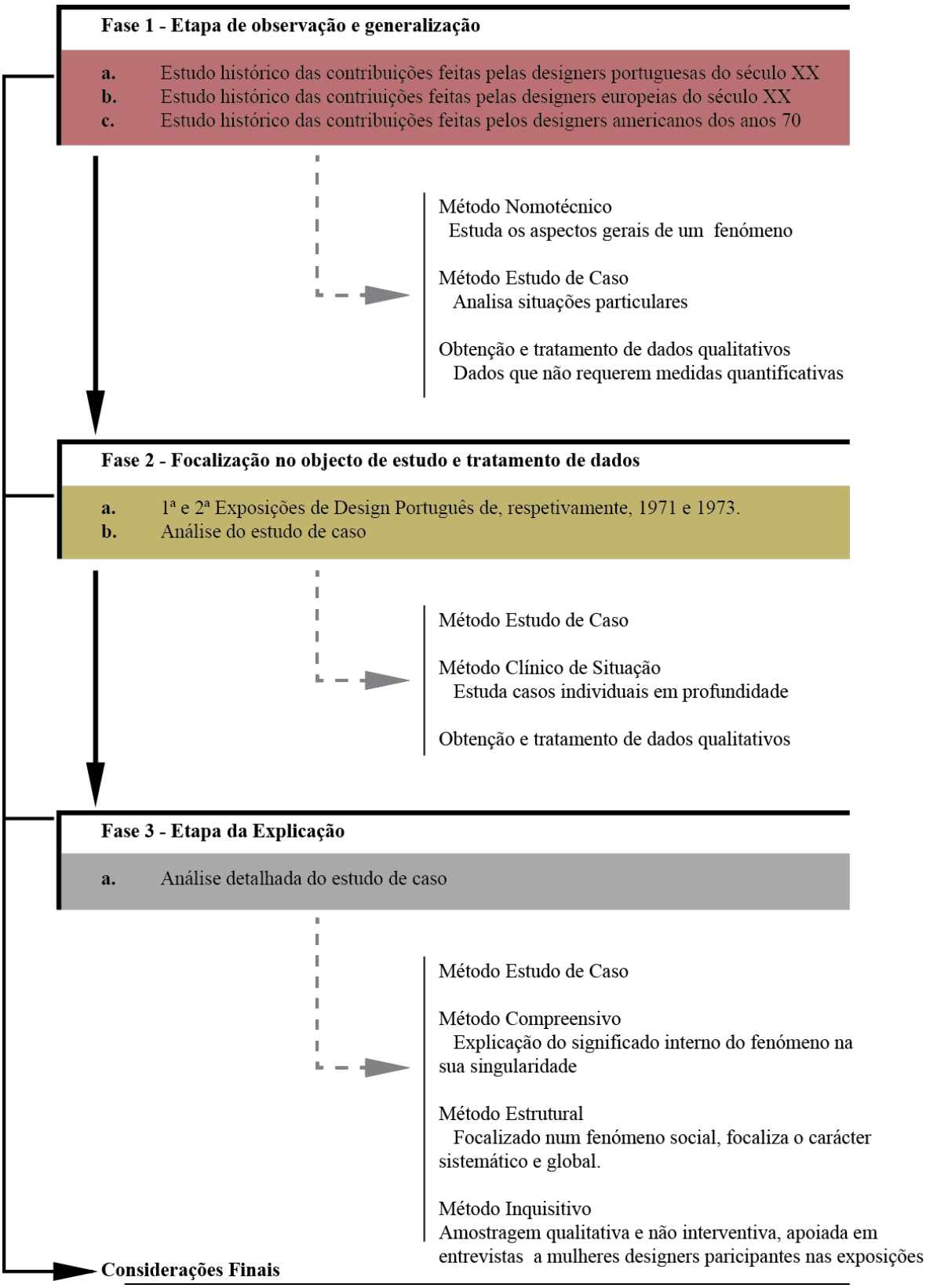


Figura 2 Quadro Teórico

6. Tipo de Estudo

Na presente tese será utilizado revisão da literatura ou Meta-Análise. Este tipo de estudo é caracterizado pela inventariação e análise das fontes coevas - em particular os catálogos da *1ª* e *2ª exposições de design em português* de 1971 e 1973, incluindo igualmente artigos de imprensa especializada publicados nesses anos sobre o assunto em observação, como também os estudos produzidos no âmbito das investigações na história do design em Portugal. Em sintonia com a investigação e respetiva análise das fontes e bibliografia recente, de acordo com o enfoque da presente tese, serão analisados os projetos e as designers que integraram aquelas exposições, estudo que atualmente ainda não foi objeto de uma análise sistemática.

Para tal, serão utilizadas várias metodologias seguindo apoios de estudos pelo professor do IADE, João Miranda, que consistem em (Miranda, 2016):

6.1 Generalização.

Na primeira fase, correspondente à generalização, foram utilizados os métodos "Nomotéticos" e "Estudo de caso".

O método Nomotético estuda os aspetos gerais e apresenta uma compreensão generalizada de um dado caso. Esta pesquisa é utilizada para enquadrar historicamente os acontecimentos no Design do século XX, até aos anos 70, inclusive.

O método de Estudo de Caso analisa situações particulares de forma detalhada, remetendo para as exposições em análise. Este método passa por três modelos gerais: exploratório, descritivo e prático. Utiliza dados recolhidos em múltiplas fontes e não permite manipulação.

6.2 Focalização no objeto de estudo.

Na focalização no objeto de estudo, será utilizado o método "Clínico" em situação, que estuda casos individuais em profundidade. Serão analisados em detalhe todos os projetos levados pelas designers à *1ª* e *2ª exposições de design português* de 1971 e 1973,

respetivamente. Assim se preencherá uma lacuna sobre o trabalho das mulheres designers, facto que não acontece com vários dos designers masculinos que integraram as exposições, cujos percursos e obra têm sido objeto de análise em diversos estudos publicados.

6.3 Obtenção e tratamento de dados.

A obtenção e tratamento de dados será feito com o método qualitativo, privilegiando o caso em particular. Não implica quantificações ou medidas quantificadas. Será feita maioritariamente a partir dos catálogos da *1ª* e *2ª exposições de design português* de 1971 e 1973, respetivamente e das entrevistas realizadas.

6.4 Quadros de referência.

Quanto ao quadro de referências serão utilizados os métodos "Compreensivo" e o método "Estrutural".

O método compreensivo focaliza a apreensão e explicação do significado interno do fenómeno na sua singularidade. Será utilizado na conclusão da análise dos projetos.

O método estrutural trata de fenómenos sociais, focalizando o carácter sistemático e global dos mesmos. Será utilizado para interpretar o pensamento das designers na produção e criação das peças que levaram às exposições. Será tido em conta as suas influências, colaborações e antecedentes.

II. Mulheres no Design Português

1. As Pioneiras

1.1 Contextualização histórica.

É necessário fazer-se uma contextualização histórica do Portugal Contemporâneo para percebermos a situação do país desde o último quartel do século XIX, e as dificuldades que as artistas nesse século e primeiras décadas do XX conheceram para se estabelecerem no meio. As dificuldades das artistas é um reflexo da situação do país e da cultura da população.

Nos últimos anos do século XIX, Lisboa tentava acompanhar o ritmo do século, tentando-se desvincular da pequena cidade que aparentava estar parada no tempo. Foi-lhe permitido crescer, não só com uma nova rede de saneamento, distribuição de água e de redes elétricas, mas também com formas melhoradas de combate ao fogo, o que na época representavam grande perigo de destruição, principalmente nas cidades do sul.[3] [4] Com estes avanços, veio a renovação e modernização dos transportes, dentro e fora da cidade: instaurou-se o barco a vapor e a ferrovia , que facilitaram as viagens de longa distância e a renovação dos transportes da cidade com novas máquinas recorrendo-se primeiramente à máquina a vapor e, posteriormente, à máquina elétrica. Esta facilidade de deslocação internacional trouxe as

[3] «[…] é certamente na imagem simbólica da nova cidade, as Avenidas Novas, a extensão urbana de Lisboa infraestruturada com as premissas da civilização, que se define a marcação do novo século. Referenciadas ao espírito haussmaniano dos grandes boulevards virados para a circulação motorizada, qualificadas pelo engenheiro Ressano Garcia que definiu uma nova mentalidade na acção urbanística da Câmara [de Lisboa].» (Tostões, n.d.)

[4] Melhorou-se as tubagens infra-estruturas das distribuições da água, nomeadamente a construção da grande cisterna. Foi construída a central elétrica em Belém.

grandes exposições mundiais, impulsionando a procura de cultura e outros movimentos pelos artistas portugueses. Lisboa observou uma grande melhoria no urbanismo, nos meios de transporte, no comércio, mas também no ensino e nas várias instituições culturais entre meados dos anos 70 e no decorrer da década de 80.[5] Estas melhorias foram feitas com o intuito de superar as dificuldades e atrasos de que o país padecia, principalmente a fraca industrialização, as debilidades económico-financeiras e os escassos meios culturais (Colaço & Melo, 1994; E. Ferreira, 2013a).

Malgrado os tempos de evolução em que o Portugal Oitocentista se encontrava, as mulheres não a viviam da mesma forma que os homens. Segundo Joel Serrão (1987), num estudo que considerava a população feminina no ano 1862, tendo uma amostra de 121 834, a maioria das mulheres eram domésticas, tendo 66,5% (81 018 mulheres) da população como atividade o governo da casa. A segunda maior atividade era a ocupação agrícola, integrando 17,9% (21 861 mulheres). As outras atividades incluíam modista ou costureira ocupando 1,3% (1594), trabalho fora da oficina ou fábrica com 0,96% (1171), viver das rendas 0,91% (1105), "criada de servir" 0,85% (1038), viver em casa dos pais 0,77% (935), viver em casa de outrem 0,66% (794), trabalhar numa oficina ou fábrica 0,46% (557), lojista 0,33% (408) e por fim, ser mendiga 0,33% (405). Ignoram-se, no entanto, 10 948 mulheres que fazem 8,9% da amostra, por falta de dados. No seu livro *Da situação da Mulher Portuguesa no século XIX,* Joel Serrão conclui que:

> [...] parece legítimo sugerir-se: 1) a grande maioria das mães que assumem a maternidade respeita às donas de casa; 2) a seguir, perfila-se o grupo daquelas que se dedicam a tarefas agrárias; 3) por fim, profissões femininas em "enchimento": costureiras, criadas de servir, operárias; 4) e, também, comerciantes e mendigas. (Serrão, 1987, p.40)

[5] No urbanismo observou-se a construção de novas avenidas e rotundas, previamente planeadas, espaço esse que era anteriormente rural. Na arquitetura começa-se a construir cada vez mais em ferro, tendo como exemplo o mercado da Praça da Figueira. O comércio otimizou a democratização da produção e distribuição de alimentos, implementando uma nova forma de distribuição de alimentos, como é o caso do pão, com as padarias.

Podemos concluir com este estudo que a grande percentagem da população feminina encarregava-se de atividades que não requeriam educação escolar, básica ou técnica, perfazendo 84,4% dessa população. As práticas de governo da casa e agrícola aprendiam-se na vivência diária desde jovens. O segundo grupo era constituído por atividades de 'cariz feminino', como costureira e bordadeira, perfazendo 4% da população. Para estas atividades era necessário uma educação especifica, dada geralmente pelas mães ou professores, no caso de famílias burguesas. Os restantes 1,78% referem-se ao "não emprego", como morar em casa dos pais ou em casa de outrem e ser mendiga, à exceção da atividade como lojista com a mesma percentagem das mendigas. O facto de existir 8,9% de amostra incógnita torna este estudo um quanto incerto. Esta amostra mostra-se relevante e significativa pela sua dimensão, representando 10 948 mulheres.

As mudanças em Lisboa fizeram-se notar no meio artístico e cultural. Com um estudo analítico de Sousa Holstein, em 1875, pode-se observar com clareza as problemáticas e necessidades do ensino artístico. Sousa Holstein projetou o "Museu Central" na capital, que estaria dividido em secção de especialização, como pintura, desenho, gravura etc. (Holstein, 1875). O marquês propôs, para o crescimento da coleção de pintura, a integração de «[…] não só com os espécimes conservados nos conventos femininos que se iam extinguindo mas com a concessão de uma verba anual para a aquisição de obras contemporâneas, pouco representadas na pinacoteca.» (Xavier, 2014, p.109).

Embora não se encontrando ao nível económico e cultural das grandes potências europeias, Lisboa conseguiu em 1884 inaugurar o Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia, abrindo-se as portas ao público no dia 11 de Maio.[6] Este museu impulsionou também o ensino das artes, sendo classificado até como «[...] indispensável complemento das aulas de desenho aplicadas à indústria [...]», devendo ser «[...] o mais público possível e de fácil acesso, aberto até de noite para cómodo das classes operárias [...]» (Holstein, 1875, p. 32-33). Foi graças ao estudo analítico de Sousa Holstein, que relatou a até então inexistência de ensino artístico para o sexo feminino e que, em 1881 foi posto em curso um

[6] É atualmente o maior museu do país, de nome Museu Nacional de Arte Antiga

projeto de reorganização das Academias portuguesas. Além de acompanhar o renovador movimento académico europeu, abriram-se as portas das aulas artísticas às mulheres. Embora tenha havido esse avanço, não deixavam de existir mais alunos do sexo masculino. Era também mais difícil para as mulheres seguirem atividade ligada às artes, devido às carências culturais e sociais que ainda se mantinham (E. Ferreira, 2013a; Holstein, 1875).

A emancipação das mulheres foi um movimento longo, tendo início no século XVIII e ainda no século XIX existiam muitas críticas e oposições ao movimento. Exemplo de José Luís Simões, que num texto publicado n'*O Eco Metalúrgico* (1897) defende que a mulher deve estar em casa, no seu incontornável papel de doméstica e educadora. Os seus argumentos para sustentar a opinião passam pela dificuldade que as mulheres encontram nos trabalhos, que chegam a receber até metade do salário do homem e como é visto como um elemento preferencial para os empregadores, causará mais desemprego para o homem. Embora intelectuais como Ramalho Ortigão (1835-1915) e Fialho de Almeida (1857-1911) respeitassem a necessidade da educação feminina, não deixavam de contestar a inadequação dos programas escolares, pelo que não consideravam o verdadeiro destino da mulher, referindo-se ao de mãe e esposa (E. Ferreira, 2006, 2013a; Simões, 1897).

Em 1885 foi criada a Escola Maria Pia, no bairro da Graça, Lisboa, com o objetivo de educar jovens mulheres com poucos recursos com «[...] noções de tipografia, telegrafia elétrica, escrituração comercial e lavores [...]» (Barreira, 1992, p.44) e com disciplinas como o francês e o inglês para que conseguissem seguir uma atividade profissional. A importância da escola para mulheres sem grandes possibilidades deve-se ao facto da burguesia e famílias mais abastadas terem acesso a uma educação particular que, por norma, era acompanhada por viagens de forte carácter cultural. Em adição à escola de Lisboa, foram criadas outras sete destinadas ao ensino industrial no Porto, Coimbra e nas Caldas da Rainha (Ferreira, 2013a, Mendes, 2010).

> Contudo, a possibilidade de seguir os estudos não equivalia a um efectivo apoio – familiar ou social – a uma opção profissional, na qual existiam parcos modelos a seguir, muito particularmente em profissões associadas ao poder e à criação. Pese embora as múltiplas condicionantes, Portugal viu surgir, no início do século XX, um número significativo de mulheres artistas. (Ferreira, 2013a, p.102)

Estas escolas foram criadas junto a fábricas para que facilitasse a formação de técnicos qualificados para as fabricas da sua região. Uma das fábricas foi a Fábrica de Faianças das Caldas (Mendes, 2010).

> O estabelecimento de uma escola de formação de ceramistas, nas Caldas da Rainha, era […] uma necessidade […] reconhecida pelos decisores da política educativa, tendo em vista o progresso industrial do país. Constituía-se a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, em 1884, sob a orientação artística de Rafael Bordalo Pinheiro […]. (Ministério da Cultura, 2005, p.69-70)

Segundo Jorge Alves Guinote (1994), as exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes vieram, no início do século, cruzar as pinturas amadoras de artistas femininas com as profissionais, quer de artistas masculinos ou femininos.[7] A SNBA veio em sucessão do Grémio artístico, que realizou 9 exposições anuais desde 1891, marcando com a presença feminina, por vezes destacada (*apud*. Mendes, 2010).

A 5 de Outubro de 1910 proclama-se a República. Instaurou-se um clima de instabilidade parlamentar e presidencial devido aos problemas socioeconómicos que provinham da monarquia. Teve, porém, um grande apoio das classes médias ilustradas e preocupou-se com a saúde e educação do país. A Biblioteca Nacional e o Conservatório foram renovados, bem como se assistiu ao desenvolvimento de teatros e concertos em espaços públicos. Espaços de convívio surgiram em novos cafés, como é exemplo o café *Royal*, intensificando uma nova cultura urbana que transformava esses cafés em palcos de exibição das vestimentas e dos costumes pessoais. Consequentemente, houve um aumento da atividade editorial, que deu aso à criação de vastas revistas, jornais e periódicos. Espaços públicos tornavam-se espaços para cultura (Colaço & Melo, 1994; E. Ferreira, 2013a).

Podemos concluir que entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, Portugal procurou acompanhar os avanços dos restantes países desenvolvidos na Europa. No entanto, as inovações industriais e académicas apareceram sempre mais tarde no país, provocando um atraso na cultura e mentalidades da população o que,

[7] A SNBA foi fundada em 1901 e em 1913 foi inaugurada a sede com os espaços para exposições (Queiroz, 1951).

consequentemente, afetou a mulher na sua busca por igualdade, porquanto grande parte da população, incluindo intelectuais, mantiveram ideias retrógrados sobre o papel do género feminino na sociedade.

1.2 Na viragem de centúrias, o caso exemplar de Maria Augusta Bordalo Pinheiro.

Maria Augusta Bordalo Pinheiro nasceu em Lisboa a 14 de Novembro de 1841. Sendo seu pai Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), cresceu num ambiente bastante ligado às artes. Seguiu, naturalmente, uma atividade artística, tal como os seus irmãos, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), de quem era madrinha. Segundo publicação de Margarida Elias (2013), Maria Augusta considerava Columbano «[...] "meu irmão, meu filho e meu mestre."». Em 1881, os dois irmãos foram para Paris estudar. Quando regressaram a Lisboa, foi a área da pintura que mais interessou Maria Augusta, iniciando aí atividade. O motivo mais desenvolvido pela artista foram as flores, tendo especial destaque a pintura decorativa. Para além da pintura, debruçou-se também pelas rendas. No fundo, eram as artes aplicadas que a cativavam. Na arte das rendas contribuiu para a renovação da indústria das rendas de Peniche e com a criação do ponto português (Elias, 2013).

> Era uma fé heroica, com efeito, a que animava a Senhora que a todos nos deu tam alto exemplo, criando uma arte moderna dentro de uma tradição antiga, e uma arte que é a mais delicada e feminina de todas, – arte de urdir prodigiosos flocos de mais deil e harmoniosa arquitectura, os quais parecem saídos de mãos de silfos que em ritmos hieraticos, dansando à lua, condensassem neblinas, luares, espumas, tudo que espirualiza a graça aria e que é – a Renda. A maravilhosa rendeira foi entre nós quem orientou e enobreceu esta arte de encanto. (Vieira, 1915, p.104)

Em 1885, Maria Augusta colaborou na decoração da *Cervejaria Leão d'Ouro*, tendo outrora exposto com o *Grupo Leão*. Deste grupo faziam parte muitos artistas da altura, incluindo os dois irmãos. Esta decoração surgiu num rumor de que os proprietários entraram em desacordo e a cervejaria corria o risco de encerrar (Saldanha & Coelho, 2006). António Montês (1950) relata:

> Nessa noite bebeu-se cerveja à larga e, no meio da maior alegria, um dos artistas alvitrou a decoração gratuita das paredes, com pinturas executadas pelos componentes do "Grupo do Leão". O proprietário António Monteiro aceitou prontamente a generosa oferta, manifestando o desejo de inaugurar as novas instalações no Sábado de Aleluia, ou seja, daí a vinte dias. (Montês, 1950, pp.8-9)

Maria Augusta, «[...] bordaria um leão rompante no reposteiro de uma porta, e o entalhador Leandro Braga esculpiria em madeira um leão dourado.» (Saldanha & Coelho, 2006, p.56). De destacar que a decoração contou com um famoso quadro de Columbano, *O Grupo do Leão.* Nesse quadro figuraram José Malhoa (1855-1933), Moura Girão (1840-1916), Rodrigues Vieira (1856-1898), Manuel Henrique Pinto (1853-1912), João Vaz (1859-1931), Silva Porto (1850-1893), António Ramalho (1859-1916), Cipriano Martins (1841-1886), Alberto de Oliveira (1861-1922), Ribeiro Cristino (1858-1948), o empregado do restaurante Manuel Fidalgo e os dois irmãos de Maria Augusta, Rafael Bordalo Pinheiro e Columbano Bordalo Pinheiro (Saldanha & Coelho, 2006). Estranhamente, Maria Augusta não fez parte desta pintura, embora tivesse colaborado na decoração. A inauguração fez notícia no *Diário Illustrado*, descrevendo o espaço e a decoração do grupo num pequeno comentário:

> E' hoje a inauguração d'este... íamos dizer museu. Pela originalidade com que está decorado e pelo bom cosinheiro que nos dizem ter é, n'este momento, a primeira casa do paiz, n'este genero. ("Leão d'Ouro," 1885, p.1)

Colaborou também com os seus irmãos na decoração do Palacete de *Beau Séjour* em 1887. De 1887 a 1889 dirigiu a Escola Industrial D. Maria Pia, em Peniche e posteriormente, a Escola Industrial de Rendeiras Josefa de Óbidos, em Lisboa. Dirigiu também uma oficina da Rua das Taipas, igualmente em Lisboa (que posteriormente se mudou para a Rua António Maria Cardoso). Em 1888 participou na *Exposição Industrial*, na Avenida da Liberdade e também integrou em várias exposições do Grémio Artístico, recebendo prémios em 1896 e 1998. Participou também em mostras na SNBA, recebendo uma medalha de honra em 1901, na Secção de Arte Aplicada. Recebeu também várias premiações internacionais, mormente na *Exposição Universal de Paris* em 1889, na *Exposição Internacional de Antuérpia* em 1894 e o *Grand Prix* na *Exposição Internacional de St. Louis* em 1904 (Elias, 2013).

Colaborou na decoração da segunda sala da *Cervejaria Leão de Ouro* em 1905, onde «Na parede do fundo em duas tiras apaineladas D. Maria Augusta Bordallo Pinheiro pintou dois delicados festões de rosas brancas e vermelhas.» ("«O LEÃO D'OURO»," 1905, p. 119).

As suas rendas foram novamente premiadas na *Exposição Internacional Panamá-Pacífico*, em São Francisco, Califórnia em 1915 (Elias, 2013). Maria Augusta Bordalo Pinheiro veio a falecer nesse ano, a 22 de Outubro, com 74 anos. Em 1922, sete anos após seu falecimento, Teixeira Gomes (1860-1941) oferece aos noivos Henry George Charles Lascelles, 6º Conde de Harewood (1882-1947) e Princesa Victoria Alexandra Alice Mary (1897-1965) uma «[...] «caixa de sândalo, artisticamente trabalhada» com um «lenço de rendas bordado por D. Maria Augusta Bordalo Pinheiro sobre um desenho de "brincos de princesa" devido ao lápis do Mestre Columbano (…)».» (Elias, 2013).

O trabalho de Maria Bordalo Pinheiro nunca foi tão reconhecido como o de seus irmãos, Rafael e Columbano. Exemplo recente é um pequeno excerto do episódio 5 do programa *Grandes Quadros Portugueses* da RTP que, a 8 de Fevereiro de 2013, apresenta Columbano Bordalo Pinheiro. Menciona os artistas de sua família como sendo seu pai, Manuel Maria Bordalo Pinheiro e seu irmão, Rafael Bordalo Pinheiro. Referem igualmente a sua formação em Paris, viagem que realizou com Maria Augusta, mas nunca mencionando seu nome. Não existiu, no episódio, uma menção à irmã de Columbano e Rafael, que se apresentava igualmente como artista. Neste episódio é apenas mencionada por estar retratada de forma intimista no quadro *A luva cinzenta,* de 1881, de Columbano (Companhia de Ideias, 2013).

1.3 A importância do *Art Déco* em Portugal.

Depois da I Guerra Mundial, o país encontrava-se numa crise económico-financeira, o que levou a uma desagregação político-partidária que conduziu ao golpe militar de 1926, que deu origem à queda da I República e à implantação de uma ditadura militar. Esta antecedeu e preparou a ditadura do Estado Novo (Souto, 2019).

Portugal nunca esteve no pico da inovação e demoravam anos para que os movimentos artísticos que se passavam na Europa fossem aqui praticados, o que não aconteceu com o movimento *Art Déco.* A possível razão para tal é o facto do movimento não ser tão radical quanto os restantes. Apesar de ser moderno, inspira-se nos motivos e conceitos dos

movimentos anteriores, o que agradou a um país agarrado ao passado. O arquiteto português mais reconhecido que contribuiu para o desenvolver deste estilo foi Raul Lino (1879-1974), projetando com o conceito de arte total. Seguia uma linha naturalista, defendendo ser o «[...] seu ideário da *Casa Portuguesa*, em que o respeito pela Natureza e a continuidade cultural são os vectores determinantes da edificação arquitectónica.» (Souto, 2019). Um dos melhores exemplos é de 1901, a *Casa Monsalvat* no Monte Estoril. Esta casa foi projetada considerando a ligação que iria ter com o seu proprietário, o músico Alexandre Rey Colaço (1854-1928), amigo de Lino. Vinte anos mais tarde, é Carlos Ramos (1897-1969) que projeta o edifício para a agência *Havas* na Rua do Ouro em Lisboa, expressando o movimento *Art Déco.* Entre 1925 e 1926, este jovem arquiteto renovou o célebre *Bristol Club*, colaborando com vários pintores modernistas, como é o caso de Almada Negreiros (1893-1970). Transformou assim este clube num "museu" de arte contemporânea (Souto, 2019).

A construção da *Casa de Serralves,* no Porto, teve também influências da *Art Déco* francesa, em particular no seu interior. A arquitetura foi executada pelo arquiteto português José Marques da Silva (1869-1947) e os interiores foram colaborações de diversos mestres franceses, como nos vidros de René Lalique (1860-1945), o mobiliário de Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933) e o portão de ferro de Edgar Brandt (1880-1960) (Souto, 2019).

Segundo o catálogo do *I Salão dos Independentes* de 1930, os arquitetos mais influentes deste movimento foram, entre outros, Adelino Nunes (1903-1948), Cassiano Viriato Branco (1897-1970), Carlos Ramos, Cottinelli Telmo (1897-1948), Luís Cristiano da Silva (1896-1976), Jorge Segurado (1898-1990), Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) e Raul Lino (Souto, 2019).

A *Art Déco* fez-se também sentir pelos grafismos das revistas e periódicos, como o *ABC*, *Ilustração Portuguesa*, *Eva*, entre outros, e pelo teatro. Em 1919, Amélia Rey Colaço (1898-1990) pousava numa sessão fotográfica com uma envolvente bastante influenciada pelo movimento, desde o interior do quarto da sua casa de família em Lisboa à sua vestimenta. A sua irmã, Alice Rey Colaço (1890-1978), ilustrou a capa para uma brochura da peça *Zilda,* que Amélia apresentou com a sua companhia de teatro, em conjunto com o seu marido, Robles Monteiro (1888-1958). Esta ilustração seguiu a estética *Art Déco* no seu todo, desde o desenho à tipografia. Mily Possoz (1888-1968), pintora e ilustradora amiga das irmãs Rey Colaço, também desenhou para a peça focando-se apenas no cenário (Souto, 2019).

No design do produto destacam-se as embalagens de perfume *Benamor,* da empresa *Nally*, sendo uma linha de perfumes mais acessíveis que o que existia na época, como o perfume *La Rose de Rosine* de Paul Poiret, que uniu alta-costura com alta-perfumaria (Souto, 2019).

1.4 O Estado Novo e a propaganda.

O Estado Novo foi um regime de ditadura liderado, entre 1933-1968, por António Salazar (1889-1970), a que se seguiu - 1968-1974 - Marcelo Caetano (1906-1980). Podem-se estabelecer comparações com o regime italiano de Benito Mussolini (1883-1945), embora salvaguardando as diferenças entre o regime fascista italiano e o regime autoritário português: é comumente considerado por politólogos e historiadores que o regime português foi uma «[...] ditadura de governo e não de partido, como tal é um regime autoritário mas não fascista, uma vez que não é dotado do carácter modernizador e radical do segundo.» (A. S. P. da Silva, 2013).

Segundo Manuel Braga da Cruz (1988), «[...] apesar dos regimes fascistas serem autoritários, nem todos os regimes autoritários são fascistas.» (A. S. P. da Silva, 2013). Outro fator que afasta o regime do Estado Novo do fascismo é o partido único - União Nacional - depender do Estado, ao invés de dominar o Estado, como aconteceu quer na Itália quer na Itália fascista, quer na Alemanha nazi. Os discursos proferidos por Salazar seguiam sete noções ideológicas:

- A **renascença portuguesa**, associando a decadência do país ao liberalismo monárquico;
- Um novo **nacionalismo**, que iria seguir o *verdadeiro* rumo da História;
- A importância das **colonizações** ultramarinas e das respetivas civilizações *indígenas*, considerado o desiderato do povo português;
- As **virtudes rurais**, entendidas como reflexo de qualidade e não de subdesenvolvimento;
- O **orgulho** na pobreza que mantinha a ordem social;

- O **conformismo** com a hierarquia existente – o povo tinha que confiar no Estado sem contestar essas hierarquias;
- A **religião** como atributo português, sendo imperativo o catolicismo.

Num discurso comemorativo em Braga, Salazar defendeu «[...] os dogmas da revolução, afirmando que não se discutiam Deus e a virtude, a Pátria e a sua História, a autoridade e o seu prestígio, a família e a moral, e o trabalho e o seu dever.» (A. S. P. da Silva, 2013). O objetivo de Salazar era moldar o povo a este ideário, mantendo-o com um baixo nível de escolaridade, voltado para uma visão heroica do passado português, dos valores cristãos e da família (A. S. P. da Silva, 2013).

Os dois pilares do Estado Novo foram o Ato Colonial de 1930 e a Constituição de 1933. Em relação às colónias, Portugal tornar-se-ia na última potência colonial europeia: por não querer abdicar de nenhuma das colónias, a partir de 1961, Salazar conduziu o país para uma pesada guerra colonial com conflitos nas várias colónias que se arrastaram até 1974 (A. S. P. da Silva, 2013)**.**

No que concerne o sistema educativo, este foi também reformulado, de forma a compreender os princípios ideológicos Estado Novo e, em grande medida, desencorajando a continuação numa educação superior, por se tomar como necessário apenas saber ler, escrever e contar. Com o intuito de manter os jovens que seguiam os estudos académicos sob a influência do Estado e na luta contra o comunismo, foi criada a Ação Escolar da Vanguarda (AEV).

A visão sociocultural defendia que ao homem cabia apreciar e defender hábitos tradicionais, valorativos do mundo rural e do folclore, enquanto a mulher devia conformar-se com o papel de dona de casa de uma família numerosa. O estatuto da mulher foi reduzido à sua "natureza sensível". Estes conceitos faziam parte da ideia da 'família tradicional', que era propagada. Caso a mulher seguisse carreiras na educação ou enfermagem ficavam proibidas de casar, para que o emprego não afetasse a família e vice-versa (A. S. P. da Silva, 2013).

Este estatuto da mulher foi clarificado na Constituição de 1930, artigo 5º, onde tratam a igualdade entre cidadãos, à exceção da mulher, em virtude das «[...] diferenças resultantes

da sua natureza e do bem da família.» (*apud*. Cova & Pinto, 1997) que a tornam 'inferior' ao homem. Esta diferença na sua 'natureza' tornava-a *inapta* para certas profissões, sendo o seu destino *privilegiado* ser mãe e lidar com as ocupações domésticas.

> O slogan «O lugar da mulher é em casa» revestiu-se de particular acuidade com a crise económica dos anos 30: em muitos países europeus, as mulheres trabalhavam fora de casa eram particularmente visadas, pois tomavam o lugar dos homens [...]. Em Portugal, a situação era diferente dado que o país conhecia uma taxa de desemprego baixa [...] (Cova & Pinto, 1997, p.73)

A obsessão do Estado pela censura e controlo de movimentos anti-regime levaram à criação da PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado, antiga Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. A censura era incessante, tanto nas ruas como nos meios de comunicação. Quem falasse contra o regime e fosse descoberto pela PIDE ia para a prisão, onde eram torturados e viviam em condições precárias como presos políticos. A censura nos meios de comunicação foi implementada ainda com a ditadura militar em 1926; assim quaisquer assuntos de teor politico, militar e religioso eram totalmente controlados, incluindo na música e na literatura (A. S. P. da Silva, 2013).

O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) foi implementado em 1933, dirigido pelo jornalista António Ferro (1895-1956), com o objetivo de divulgar a obra do regime e que mais tarde tomou a responsabilidade da censura nos media e na propaganda. O SPN organizou vários eventos de promoção do regime e convidou jornalistas e escritores internacionais para escreverem sobre Salazar e a sua devoção ao povo ou a inteligência incomparável, entre outros elogios (A. S. P. da Silva, 2013). O SPN caracterizava-se pela:

- Organização da informação associada aos valores e à cultura defendida pelos ideais da *Política do Espírito* (Ferro, 1934);
- A divulgação dessa informação, dos valores e da cultura;
- A propaganda como instrumento de:
    - difusão da ideologia do regime;
    - imposição do ideário político-cultural do regime.

Estes pilares estavam divididos em duas vertentes, a primeira referente à informação e a segunda, aos ideais do regime, atuando na educação, nas artes e na cultura do país (A. S. P. da Silva, 2013).

A propaganda veio como forma de manipulação das ideias do Estado Novo no quotidiano do povo e manter uma opinião positiva no país e nas colónias. Segundo José Manuel Costa, diretor da Cinemateca Portuguesa, numa reportagem para o programa *Literatura aqui*, da RTP, «O país é a mistura das obras do regime com a identidade que está na ruralidade no interior do país [...]» (Até ao Fim do Mundo, 2016). Adicionalmente, a fotografia foi usada como veículo de veio de credibilidade para a propaganda, assim como a televisão e a rádio vieram facilitar a disseminação nacional. Outros meios de propaganda incluíam os livros escolares, os *slogans* e os discursos políticos. Portugal encontrava-se em momentos de insegurança; por ameaças de guerra ou crise e a condição industrial. Tudo isto levou a um aumento na procura de informação pelo povo, que se tornou influenciável a grandes reações coletivas (A. S. P. da Silva, 2013).

De início, a censura na imprensa era feita internamente, tendo o Estado o controlo no cargo dos dirigentes. Assim, os assuntos políticos deixaram de ser comentados nos meios de comunicação, passando a existir apenas notas oficiais, publicações aprovadas que enalteciam o governo. Com estas restrições e exigências, o número de periódicos reduziu em comparação com a Primeira República. Só foi notória a mudança na década de setenta, quando jovens jornalistas começaram a integrar as redações com proximidade a ideários políticos de esquerda, de que foram exemplo o diário *República* e o hebdomadário *Expresso* (A. S. P. da Silva, 2013).

Em 1938 nasceu o *Jornal Português* que, como o nome indica, dedicava-se exclusivamente a assuntos de Portugal. Foi um projeto impulsionado pelo diretor do SNP, António Ferro, e produzido pelo cineasta do regime, António Lopes Ribeiro (1908-1995). Os restantes países europeus, muitos com regimes totalitários, também tinham este tipo de documentários que passavam nos cinemas de Lisboa, Porto e pouco mais. Esta propaganda, em forma de filme, durou 13 anos e pretendia incutir no povo uma imagem utópica do país, manipulando e omitindo informações e eventos que não fossem pró-regime. Este tipo de propaganda cinematográfica tinha um custo mais baixo do que produzir filmes de propaganda, como *A Revolução de Maio* (1937) e o *Feitiço do Império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro (Até ao Fim do Mundo, 2016).

A rádio foi qualificada por Salazar como um «[...] pequeno aparelho que parece estremecer às menores vibrações da minha voz.» (*apud*. A. S. P. da Silva, 2013) no discurso

de 1934, *A Constituição das Câmaras na evolução da República Portuguesa.* Os primeiros contactos com a radiofusão em Portugal foram durante a I Guerra Mundial. Em 1935 foi inaugurada a Emissora Nacional, por Henrique Galvão (1895-1970), transformando a rádio num meio de difusão de informação de excelência. O seu sucesso deveu-se à facilidade de utilização, mesmo por pessoas iletradas. Mais tarde apareceu a Rádio Renascença, fundada pela Igreja Católica (A. S. P. da Silva, 2013).

A partir da década de 50, passou a existia um grupo específico para lidar com o material da televisão, *Grupo de Estudos Televisivos*, dependente da *Emissora Nacional da Radiofusão.* Salazar não dava muita importância a este meio de comunicação, ao contrário de Marcelo Caetano. A televisão funcionava como os jornais, apenas as notícias que enalteciam o regime é que eram emitidas (A. S. P. da Silva, 2013).

As ilustrações dos cartazes e dos livros escolares também foram uma parte importante na propaganda, existindo vários artistas e agências a trabalhar para o regime.

Em 1968, em virtude de um acidente, Salazar entra em coma. O Presidente da República, Almirante Américo Tomás, nomeou, para sua substituição, Marcelo Caetano. Inicialmente, Caetano ousou algumas medidas que pareceram configurar a vontade de uma mudança no regime – curto período que ficou conhecido pela designação de "Primavera Marcelista" – mas, pressionado pelos ultras do regime, recuou em favor da manutenção do *status quo*, em que velhas instituições do Estado Novo se mantinham sob a capa de novos nomes como, a título de exemplo, a Censura que passou a ser denominada Exame Prévio (A. S. P. da Silva, 2013).

1.4.1 *As ilustradoras.*

a) Mily Possoz, a «Estrangeira vivendo em Portugal» (E. Ferreira, 2017).

> Não há alento de nenhuma espécie. Depois, vontades de sucesso imediato, falta de sinceridade... Numa palavra, mundanismo. […] Hoje qualquer amadora de pintura, que passa as suas tardes nos chás elegantes, expõe com a maior facilidade nas Belas-Artes. Não devia ser. Os professores é que teem a culpa! (Martins, 1923, p. 19)

Emília Possoz, pintora, desenhadora e ilustradora (xilogravura, ponta-seca e litogravura) de estilos muitos modernos e ecléticos, representando maioritariamente retratos de meninas, composições de flores e gatos, mas também cenas urbanas e paisagens, em tonalidades que sublinham a graciosidade dos temas (Silveira, n.d.).

Primeira filha de Jeanne Anne Rosalie Leroy (1862-1937) e de Henri Émile Possoz (1856-1912), cidadãos belgas naturais de Anvers e Liége, nasceu em Lisboa a 4 de Dezembro de 1888, embora só tenha sido registada e batizada uns meses mais tarde nas Caldas da Rainha. Teve uma educação no Colégio Alemão, com aulas particulares no *atelier* de pintura de Emília dos Santos Braga (1867-1950) e de Enrique Casanova (1850-1913), ambos artistas de estética naturalista. Cresceu e estudou num ambiente emerso em arte e cultura. Como era comum nas famílias burguesas, Mily aprendeu também a tocar piano com o amigo de família Alexandre Rey-Colaço. Jorge Alves Guinote (1994, p. 291) refere que as «[…] camadas mais favorecidas dos pontos de vista socioeconómico e cultural ocupavam os seus tempos livres com actividades artísticas […]». Segundo seu sobrinho, Mily admirava Beethoven, Debussy e Mozart.

Os amigos da família faziam parte de grupos de artistas e intelectuais, tais como Raul Lino, Alfredo Bensaúde (1856-1941), casado com Jane Oulman (1862-1938), Agostinho de Campos (1870-1944) e Alexandre Rey-Colaço (1854-1928). A filha de Rey-Colaço tornou-se grande amiga de Mily e juntas viriam a expor em várias ocasiões (Mendes, 2010; Museu Calouste Gulbenkian, 2010).

Henri Émile Possoz ensinou na escola Rainha D. Leonor nas Caldas da Rainha, em 1888 por apensa dois anos. Essa foi das escolas abertas em 1884. Em 1906 envia uma carta, pedindo a apreciação do trabalho da filha ao retratista francês Ernest Bordes (1852-1914), que trabalhava para a corte portuguesa. Assim, nesse mesmo ano, Mily parte para Paris para frequentar a *Académie de La Grande Chaumière*, com apenas dezasseis anos (Mendes, 2010).

Na academia, escolheu trabalhar num regime de atelier onde teve aulas com os simbolistas Lucien Simon (1861-1945) e René Ménard (1862-1930), sendo Simon um dos fundadores da academia. Em Maio de 1910 viaja ate Düsseldorf, Alemanha, onde estuda num *atelier* de um conhecido gravador Willy Spatz (1861-1931) e permanece cerca de um ano (Mendes, 2010).

Regressa a Portugal em 1908 e em 1910 e 1911 participa, respetivamente, nas 8ª e 9ª exposições da S.N.B.A. Já em 1913 organiza primeira exposição com a sua amiga Alice Rey Colaço, no salão da *Ilustração Portugueza,* acabando por regressar a Paris. Não deixando de participar em exposições em Portugal no decorrer da sua estadia em França, Mily integra: coletivas em Lisboa, nomeadamente expondo com os *Humoristas* em 1914; no Grémio Literário; na SNBA em 1915 recebendo a sua primeira critica no *Diário de Notícias* a 1 de Fevereiro de 1915 e também a primeira aquisição de obra por parte de um museu nacional. Aufere também duas medalhas internacionais com trabalhos que enviou para *Panama-Pacific International Exposition,* em São Francisco, EUA, sendo uma de prata para os seus trabalhos de pintura e outra de bronze para os seus trabalhos em aguarelas (E. Ferreira, 2013a; Mendes, 2010; Panama-Pacific Internacional Exposition, 1915)

A sua carreira como ilustradora inicia em 1914 com a capa do livro *O Jardim das Mestras*, do escritor, jornalista e professor Manuel de Sousa Pinto (1880-1934) e até 1937 realiza inúmeras viagens entre Portugal e França. Na década de 20 colabora com revistas e diversos escritores como ilustradora. No entanto, em 1922 a SNBA recusa algumas das suas pinturas para a coletiva pelo professor e académico Luciano Freire (1864-1935). Mily comenta ao *Diário de Notícias* como sendo «[...] uma injustiça e um escândalo[...]» (Manso, 1922, p.5). Foi então que, em 1924, organiza a sua primeira exposição individual, valendo-se da experiência ganha com as exposições organizadas com Alice Rey Colaço (E. Ferreira, 2017).

Em 1925 participa num coletivo belga, integrando as exposições da *Gravure Original Belge.* Não se ficando apenas por esse ano, manteve-se presente nos restantes, até quase finais da década seguinte. Ainda nesse ano esteve presente na primeira página do jornal francês *Comoedia*, no dia 25 de Dezembro de 1925, em que a gravura *Natividade,* com Sintra como pano de fundo, surge como imagem central (Alphaud, 1925).

Em 1927 é publicado *O Caderno*, livro que fez em colaboração com o poeta, ensaísta e escritor francês Valéry Larbaud (1881-1957). Foi René Hilsum (1895-1990) quem propôs esta colaboração, declarando que «Caso contrário, falharemos com o nosso objetivo: esta galeria paralela dos melhores escritores e gravadores de nosso tempo.» (*apud.* Perennes, 2014, p.125). Consequentemente, em 1927 Mily fixa-se novamente em Paris e durante esses anos é mencionada em várias revistas francesas e realiza mais trabalhos de ilustração. Foi também nesses anos que Mily desenvolve a sua aptidão para a gravura, devido aos vários

ateliers e centros de estudo da disciplina que a cidade dispunha (E. Ferreira, 2017; Perennes, 2014).

Participa na exposição organizada pela Sociedade *Jeune Gravure Contemporaine,* da qual fazia parte como membro fundador. Na primeira exposição oficial na Galeria Marcel Guiot, Mily apresentava-se a única mulher do grupo inicial (Sociedade Jeune Gravure Contemporaine, n.d.).

As inspirações de Mily Possoz passam «Entre o modernismo inspirado em Paul Cézanne (1839-1906) mas também nos mestres flamengos do século XV, o surrealismo com ecos de Marc Chagall (1887-1985), e as influências orientais tomadas do pintor e gravador japonês Tsugouharu Foujita (1886-1968), [...]» (Museu Calouste Gulbenkian, 2010). Não só são notórias tais influências nas suas obras, mas também de Raoul Dufy (1877-1953) e de Marie Laurencin (1883-1956), tal como com a obra da pintora e gravadora Hermine David (1886-1970) e de Kiki de Montparnasse (1901-1953), artista e modelo. A sua linha gráfica desenvolveu-se predominante nos anos que passou em Paris, cruzando diversas influências. Nestes anos também cria uma vasta rede de contactos, que lhe permitem expor em diversas galerias, integrando mostras coletivas com reputados artistas contemporâneos (E. Ferreira, 2017; Museu Calouste Gulbenkian, 2010).

Os motivos mais predominantemente encontrados são as jovens modelos femininas. Não as retrata nas suas atividades domésticas, às quais as mulheres se viam constantemente encarregues de tratar. Mily, pelo contrário, desenhava-as nos seus passeios parisienses, nos jardins ou na cidade, às compras de pão ou flores. Retrata, por vezes, a mulher num ambiente doméstico, mas não no cumprimento de tarefas, mas sim imagens de intimidade e lazer. São representadas a pintar, a jogar, a ler, no convívio ou somente a apreciar a vista da cidade pelas suas varandas. Estas pinturas representam a criatividade e a vida ideal para muitas mulheres. Não esquece, porém, de retratar as estudantes nos seus trabalhos e estudos. Não eram apenas representadas jovens, mas neste universo de Mily existe também uma forte presença felina. O gato, tal como a mulher, emana uma imagem doce, delicada, mas em simultâneo independente e nunca dócil. Modelos masculinos apareciam apenas como elementos secundários, como figurantes ou até como motivos “decorativos” (E. Ferreira, 2017).

Uma das obras de Mily Possoz em Portugal, como ilustradora, tratou-se de um livro: *O livro da segunda classe*, pertencente ao sistema de educação português. Tanto a capa como o miolo, o livro está repleto de ilustrações da artista. Diferenciam-se da sua conhecida linha gráfica, pela forte utilização de cor.

Ao contrário dos artistas masculinos da época, os comentários críticos prestados às artistas focavam-se na sua estética e gosto feminino. Um comentário prestado por José-Augusto França caracteriza essa estereotipagem:

> Os interiores pintados nos anos precedentes, com certo realismo, cederam lugar a uma pintura de óleo ou aguarela ou a desenhos e ilustrações onde os valores feéricos se foram acentuado com uma liberdade de gosto imediatamente feminino e algo precioso, nas suas figuras de meninas, gatos, janelas floridas e paisagens duma Sintra estilizada com amor, em cor-de-rosa e azuis luminosos. Eterna noiva de Eduardo Viana […] Mily ficou na sua arte como no seu trajar, uma menina que docemente envelheceu, fora das realidades da vida e da estética [...]. (França, 1991, p.180)

Podemos concluir que a cultura artística de Mily desde cedo contribuiu para o seu sucesso na atividade artística. Fez parte de uma classe alta, dando-lhe acesso a uma boa educação e viagens entre Alemanha, França e Portugal. Tudo isto cedeu-lhe um grande sentido de internacionalidade e noção das diferentes culturas, que a maioria das pessoas da altura não tinham. Na época em que Mily pintava, Portugal sofria uma grande mudança e com ela a valorização do trabalho artístico, principalmente de estética modernista acompanhado com um mercado dinâmico e em expansão económica. As suas contribuições para a arte nacional têm sido pouco estudadas e as referências na historiografia da arte nacional são escassas. No entanto, está representada nos «[...] acervos de alguns dos mais importantes museus portugueses de arte contemporânea, de que são exemplo o Museu do Chiado e o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, está ausente das exposições permanentes, e/ou muitas das vezes, das temporárias que consagram o período do modernismo, por gestão dos espaços, das coleções ou pelos artistas que privilegiam.» (Mendes, 2010, p.10). De acordo com um estudo de Maria Mendes (2010), conta com um total de cerca de 157 obras em território nacional. Como mulher, tanto Mily como muitas outras artistas sofreram grandes desvantagens no mundo da arte, porque «[...] mais do que artistas, mulheres.» (Ferreira, 2013a, p.102). É um facto que combateu, notando-se ainda nos tempos de hoje «[...] algum desinteresse ou conformismo por parte da historiografia que aponta as mesmas características de sempre, recusando um olhar mais atento sobre as obras, ao ponto de manter

até erros na grafia dos nomes (Mily com dois "ll", por exemplo, manifestando desinteresse em verificar algo tão evidente como a assinatura da autora nas suas obras), datas de morte erradas (caso de Mily, mais uma vez) [...]» (Ferreira, 2013a, p.102).

> Mily contribuiu para o modernismo português ao nível da construção do espaço pictórico, da cor, da linha, da mancha, na liberdade do traço, e não se restringiu aos efeitos decorativos nas soluções plásticas. O seu maior contributo, o seu pioneirismo, evidencia-se na recuperação da gravura para as artes plásticas nacionais, cujas técnicas manipulou com mestria. (Mendes, 2010, pp.181-182)

b) Alice Rey Colaço.

Alice Rey Colaço nasceu em Lisboa em 1890 numa família cosmopolita, da média/alta burguesia. Filha do pianista Alexandre Rey Colaço, de origem Marroquina, e de Alice Constant Schmidt Lafourcade (1865-1938), de origem Chilena, cresceu num meio rico em cultura. Tal como as suas irmãs, Alice teve uma educação artística, tendo parte decorrido em Paris (tal como Mily), embora não se tenha conhecimento de quem foram os seus mestres. Regressa a Lisboa e inicia atividade como artista plástica com a exposição de 1913 com Mily Possoz. Termina atividade no ano do seu casamento com Horácio Paulo Menano (1890-1971) em 1924 (E. Ferreira, 2013b).

Tal como Mily, Alice dedica-se à ilustração em 1918, iniciando-se com vistosas ilustrações e vinhetas para o álbum de seu pai, Alexandre Rey Colaço, intitulado *Cantigas de Portugal*. As ilustrações refletem, com cores suaves, temas campestres com jovens figuras. Remete a um namoro de campo, invocando temas naturalistas com uma abundância de vegetação e o trato do gado. Explora também a arte dos postais ilustrando, não só o romantismo campestre nas suas ilustrações, mas também com aparências tradicionalmente reconhecidas do comércio em Lisboa, criando assim a coleção *Pregões de Lisboa*. Alice cria assim uma relação entre o que é rural e campestre e a vida cosmopolita da cidade glorificada pelo Modernismo. A estilização do meio rural mostra-se bastante relevante na primeira metade do século, estando enquadrada na estética e ideologia do Estado Novo à glorificação rural presente nos organismos de propaganda (J. Silva, 2012).

Durante a sua carreira colaborou com diversos escritores e dramaturgos, desenhando as capas e ilustrações para os livros dos mesmos. São exemplos as ilustrações para o conto popular de 1918, *João Pateta* (1879), de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919), que conta a

«[...], história tradicional de um saloio apalermado que arruína a economia doméstica com os disparates que comete no mercado local, para desespero da extremosa e inteligente esposa que o resgata num comovente *happy end*.» (J. Silva, 2012) com gravuras polícromas coladas em papel pardo (J. Silva, 2012).

Outros exemplos de ilustrações são: o livro *Os Lobos*, de Francisco Lage (1888-1931) e João Correia de Oliveira (1881-1960) e *Zilda*, de Alfredo Cortez (1880-1946), ambos ligados às peças de teatro. A capa do livro *Os Lobos* não se identifica com o estilo alegre das já conhecidas ilustrações de Alice Rey Colaço, tratando-se de uma imagem de tons sombrios e em primeiro plano uma representação de uma figura um tanto demoníaca. O desenrolar do livro conta com três ilustrações que já refletem a linha gráfica de Alice, contando com apenas contornos azuis de figuras belas e sem qualquer representação de carga negativa. A peça referente ao livro foi levada à cena em 1923, não desconsiderando a participação da irmã Amélia Rey Colaço e do cunhado Felisberto Robles Monteiro (1888-1958) nos papéis principais. «Esta "Tragédia Rústica em Três Actos", conta um medonho drama passional numa aldeia serrana, cujo desfecho acaba com um assassínio à machadada.» (J. Silva, 2012). *Zilda* conta igualmente com a ilustração da capa e do miolo, mas desta vez Alice colabora com Mily Possoz e Jorge Barradas (1894-1971) nas aguarelas descritivas do interior do livro. Mais uma vez, em 1921, Amélia Rey Colaço está presente em palco da polémica peça, representando o papel de Zilda (Borges, 2013; J. Silva, 2012; UBI - Universidade da Beira Interior, n.d.).

Em 1919, inicia o seu percurso trabalhando nas áreas de cenografia e como figurinista de teatro. Integrou um núcleo de artistas, com Leitão de Barros (1896-1967) e Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985). Nesse mesmo ano, Alice cria um figurino que é vestido no verão de 1920 pela sua irmã, Amélia Rey Colaço, na peça *Sonho de Uma Noite de Agosto*, de George Martinez Sierra (1881-1947) no Teatro Nacional (Ramos, 2011). As ilustrações de Alice tinham um estilo bastante particular, eram uma:

> [...] produção ilustrada em registo despreocupado, às vezes pícaro. A figuração de Alice, com as caraterísticas caras risonhas, corpos esbeltos e elásticos invariavelmente calçados com sapatos cardados ou leves tamancos, reflete ainda a visão idílica do Romantismo novecentista sobre o paupérrimo e inculto mundo rural português da época, subjugado pela Igreja, o caciquismo político e a tirania dos grandes proprietários. (J. Silva, 2012)

Alice brilha na sua singularidade, com a ausência dos contornos dos rostos que, por norma, seriam preenchidos a cor, ou mesmo as texturas gráficas que apresenta nas vestes representadas. Consequentemente, «[...] quebrava os cânones naturalistas dos ilustradores académicos Roque Gameiro e Alberto Souza e destacava-se na vanguarda da primeira geração modernista.» (J. Silva, 2012). No Porto, expõe apenas com Mily Possoz, incluindo trabalhos de pintura, ilustração e desenho. À posteriori dessa mesma exposição, ambas integraram a *II Exposição dos Modernistas* (J. Silva, 2012).

Voltou a produzir para Francisco Lage e João Correia d'Oliveira, desta vez com figurinos para a peça *Os Cegos* de 1923 (Rebello, 1991).

A sua atividade como artista plástica termina em 1924 sem, ao contrário de Mily Possoz, ter produzido uma exposição individual. Dedica-se desde então ao canto lírico (E. Ferreira, 2013b).

c) Irmãs Roque Gameiro.

Raquel Roque Gameiro (1889-1970), Helena Roque Gameiro (1895-1986) e Maria Emília Roque Gameiro (assinava como Màmia Roque Gameiro) (1901-1996) são três irmãs, entre cinco. Filhas de Alfredo Roque Gameiro (1964-1935) e de Maria Assunção Carvalho Forte, nasceram em Lisboa. Viveram na atual Casa Roque Gameiro, na Amadora, construída em 1898, por Alfredo Roque Gameiro. Esta região começou a ser procurada pela burguesia em finais do século XIX. A casa foi construída com grandes influências portuguesas, desde «[...] a sua chaminé alentejana, o alpendre minhoto, as vergas de portas e janelas neo-românicas, neo-góticas e neo-manuelinas.» (Cravo, 1993, p.2). Foi em 1900 que se deu uma segunda fase da construção da casa, desta vez em colaboração com o arquiteto Raul Lino. Torna-se assim a primeira obra construída de Raul Lino. Assim, esta segunda fase segue o estilo português, inaugurando em Portugal a «[...] *Domestical Revival*, com a sua integração no relevo, a sua preocupação pela entrada de ar e de luz e todo o seu sentido estrutural.» (Cravo, 1993, p.2). Em adição à colaboração com Raul Lino, encontra-se também a presença de azulejos produzidos na fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, com a autoria de Rafael Bordalo Pinheiro. Azulejos com relevos e com os tradicionais temas vegetais, embora Bordalo Pinheiro não produziu a plenitude da azulejaria da casa. Encontram-se também

influencias inglesas, do movimento *Arts and Crafts* e a tendência Arte Nova, *Modern Style*, bem como influencias alemãs com a tendência *Jugendstil* (Cravo, 1993; Universidade Aberta, Guerreiro, Arieira, Rodrigues, & Leandro, 2017).

Tal como Fernando Pamplona (1950) descreve:

> A arte de Raquel Gameiro ficará. É que a arte verdadeira não tem data. (*apud.* Elias, 2017)

Raquel Roque Gameiro, a mais velha das três irmãs, começou desde cedo a desenhar, criando o seu primeiro registo com apenas sete anos. Cresceu, como as duas irmãs, numa família que preza o culto das artes e da cultura. Seguiu assim o ramo do pai, as aguarelas e a ilustração (Esteves, 2003).

Tendo os ensinamentos artísticos em casa, começou a sua carreira com apenas 14 anos que, segundo o livro do museu Roque Gameiro (1970), produziu ilustrações para a coleção *Contos para crianças*, de Ana de Castro Osório e assim começou a sua carreira como ilustradora. Sandra Leandro (2005) descreve tais ilustrações «[...] notando-se nessas composições claras influências da ilustração inglesa».

Começou a expor em 1909, ao lado de seu pai e irmãos Helena e Manuel, na *Exposição de Pintura nos Armazéns.* Também nesse ano expôs na SNBA e novamente em 1910, 1913, 1915, 1919, 1929 e 1937, sendo premiada nos anos 1909, 1919 e 1929. Na exposição de 1915, recebe uma critica aos quadros apresentados na exposição do jornalista do *Diário de Notícias*, referindo a artista como: «Dona Raquel Gameiro Ottolini, emancipando-se da feição artística de seu pai e mestre, distingue-se em todos os seus trabalhos» ("Inauguração da Exposição de aguarela, de desenho e miniatura," 1915). Também apresentou algumas obras em Salões de Inverno e recebeu um "Prémio *Ex-Líbris*", atribuído pela Imprensa Nacional (Abreu, 2008; Esteves, 2003; Leandro, 2002).

> Dotada de sólido talento, ganhou verdadeira autonomia artística e criou um estilo muito próprio, de sugestiva linguagem estética na representação das formas. É, na realidade, inconfundível o traço de Raquel, sinuoso, delicado, elegante, mas preciso e firme; as suas figuras, particularmente as femininas, possuem expressivas fisionomias e esbeltas formas corporais. (Abreu, 2008)

Mostrou uma elevada virtuosidade na disciplina da ilustração. Foi nesta área que desenvolveu grande parte da sua atividade profissional. Conseguia contar as histórias com imagens graciosas e de «[...] significativa eloquência visual.» (Abreu, 2008).

Consta que Raquel recebeu um prémio parisiense do *Le petit journal illustré de la jeunesse.* «Criado em 1904, como suplemento infantil do diário *Le Petit Journal*, este suplemento infantil continha numerosos concursos em que os jovens leitores podiam participar, o que recorda as iniciativas para os mais pequenos em Portugal do *Diário de Notícias* ou d'*O Século*» (Leandro, 2002).

Acabou por interromper a sua atividade como ilustradora com o seu casamento com o 4º Conde de Ottolini, Jorge Gomes Ottolini (1889-1955), em 1911, ficando com o seu nome último nome. Teve três filhas e um filho e muda-se da Amadora para a zona de Benfica, em Lisboa (Abreu, 2008; Esteves, 2003).

Retomou a sua atividade como ilustradora com uma das suas mais celebres ilustrações, *O Livro de Bebé* (1917)*,* de Delfim Guimarães (1872-1933), que obteve um grande êxito editorial. As ilustrações mostram a sua criatividade, com um traço fino e requintado. Ilustrou, entre muitas outras obras e contos para crianças, como: *Na Terra e no Mar* de António Sérgio (1883-1969) de 1924; *O Mandarim* de Eça de Queiroz (1845-1900) de 1927; *Relicário de paixão* de Francisco José da Rocha Martins (1879-1952) de 1928; *Contos maravilhosos* de Ana de Castro Osório de 1929. Trabalhou também para vários manuais escolares, como: *O livro da primeira classe* e o primeiro *Livro Único,* editado pelo Ministério da Educação Nacional (Esteves, 2003; Leandro, 2002)

Ilustrou também vários números especiais de jornais, como: o *Diário de Notícias*; *O Século*; *Comércio do Porto*; e para revistas e outras publicações periódicas, como: *Serões*; *O Domingo Ilustrado*; *Eva,* tendo para esta última produzido mais de 90 ilustrações. Ilustrou também duas coleções de selos, tratando-se de *4º Centenário da Morte de Gil Vicente* em 1937 e *Costumes Portugeses* (1ª Emissão) em 1941. Admirava ilustradores como Arthur Rackham (1867-1939) e Edmund Dulac (1882-1953) (Esteves, 2003).

Foi, não só uma excelente ilustradora, como também uma excelente aguarelista. Consegue aliar «[...] a percepção dos motivos seleccionados a um conhecimento profundo desta técnica, resultando, desse dualismo, trabalhos de notável plasticidade»(Abreu, 2008). Há, porém, obras onde se pode notar que a técnica e estética da ilustração prevalece na obra, focando-se essencialmente no traço e desenho dos motivos. «As suas personagens adquirem tridimensionalidade mesmo quando a artista as delineia somente através de uma linha de contorno.» (Abreu, 2008). Noutra técnica junta o desenho com um pouco de aguarela para

enfatizar certos motivos, deixando o restante sem pintura ou com uns tons bastante neutros. Desta forma consegue dar destaque aos motivos que deseja, deixando o fundo fluir e "respirar". Tem também obras onde pinta a totalidade da imagem, mostrando um grande controlo e perceção de luz, dimensão e contraste (Abreu, 2008).

A artista deixou-se influencias bastante com a sua vivência e os ambientes que a rodeavam, deixando tal transparecer na sua obra. Desta forma, «Comprazia-se em representar, em tintas vivas e cantantes, figuras de pescadores e camponeses, surpreendidos na sua faina diária, e sobretudo tipos e costumes de saloios dos arredores de Lisboa, em cujos traços se vinca a sua ascendência moira» (Pamplona, 1987, p.17). Uma das suas aguarelas mais conhecidas trata-se de uma cozinha saloia, intitulada *Interior* (Figura 3). Esta ilustração esteve presenta na revista *Vida Artística*, de 1911, juntamente com quatro outras obras e um texto sobre a artista de A. Costa (Abreu, 2008).

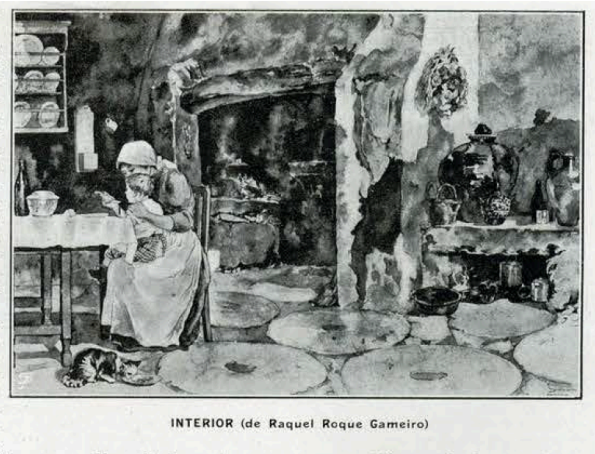


Figura 3 Interior, de Raquel Roque Gameiro (*in* Revista *Vida Artística,* 18 Novembro 1911)

Alfredo Roque Gameiro inaugurou o seu *atelier* em 1911, na rua D. Pedro V. e Raquel, tal como os seus irmãos Helena e Manuel, aproveitaram o espaço para expor um grande número de aguarelas, de tal modo que a imprensa noticiou essa abertura, mencionando a elevada qualidade dos trabalhos expostos (Abreu, 2008).

Em 1914 criou caricaturas em conjunto com o seu pai, para o espetáculo *Damas e Varões Ilustres da Amadora,* no Salão de Festas dos Recreios, resultando de uma coleção de caricaturas de figuras locais com um forte sentido humorístico. As obras foram acompanhadas por versos de Delfim Guimarães. Em Madrid participou numa *Exposição Coletiva de Aguarelistas Portugueses* em 1923, onde se encontravam igualmente Alfredo

Roque Gameiro, Helena Roque Gameiro, João Alves Sá (1878-1972) e Leitão de Barros. Dez anos mais tarde voltou a expor com seu pai e irmã, desta vez organizada no Porto. Em 1935 expôs em Londres graças ao apoio do Dr. Rui Enes Ulrich (1883-1966). Foi convidada a participar na *Society of Women Artists Exhibition* e «[...] houve quem, desde cedo, lhe atribuísse o epíteto de Kate Greenaway portuguesa.» (Leandro, 2005). Em 1945 esteve presente no Rio de Janeiro na *Exposição de Artistas Portugueses* e em Madrid, no Salão Internacional de Aguarela Hispano-Português (Abreu, 2008; Elias, 2017; Leandro, 2002) .

Publicou duas obras: *A lição de Salazar,* 1938 e *A História do Bebé: recordações desenhadas,* 1954 (Esteves, 2003).

Para além da sua atividade artística, Raquel exerceu também funções como pedagoga e docente a nível privado, tendo sido bolseira do Instituto de Alta Cultura. Na área da pedagogia teve grupos de estudantes no *atelier* de seu pai e, posteriormente, na sua cada em Benfica. Teve vários discípulos, nomeadamente a sua filha, Margarida Ottolini, Beatriz Campos, Margarida Maria Guedes, Álvaro Santos Silva, entre outros (Leandro, 2002).

Segundo Margaridas Elias (2017), em 1969 realizou-se uma exposição retrospetiva na SNBA. Faleceu em 1970, podendo ser encontradas algumas aguarelas no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa e em Madrid.

«A freguesia de S. Domingos de Benfica deu o seu nome a uma rua de Lisboa e outras cidades seguiram a sugestão.» (Leandro, 2002). Em 2002, foi selecionada como patrona da Escola Básica do 1º Ciclo nº2 da Venteira, Amadora (Esteves, 2003).

Raquel aprendeu com seu pai a ver o mundo por um prisma naturalista, tanto em representações num espaço exterior como num espaço interior. A sua técnica como ilustradora translada para as suas aguarelas, sabendo definir bem as formas, desenhando sem sombras, traço firme com segurança foram constantes que lhe concebeu a personalidade artística que podemos reconhecer. A quantidade de trabalhos e obras que produziu não era comum para uma mulher artista da época. Dado o incentivo e apoio que teve do meio familiar e o facto de ter começado desde cedo a dedicar-se a atividade artística conceberam-lhe grandes vantagens. Seguindo os ensinamentos de seu pai e expondo em conjunto em algumas ocasiões, conseguiu ainda assim ser a sua própria artista com uma técnica e estilo cognoscível (Leandro, 2017).

> [...] porque a beleza não é de ontem, nem de hoje, mas de sempre; porque a mão de Helena Roque Gameiro, capaz de assim fazer vibrar as cores, não deve, de modo algum sossegar; porque se a máquina dos nossos dias uniformiza, generaliza, iguala, cabe a cada um de nós o sopro da diferença da palavra que a cada um pertence, da razão com que cada um vive, isolado, no seu mundo, mas dando parte dele aos outros – [...] (Anónimo, 1972, p.2)

Helena Roque Gameiro é a segunda filha de Alfredo Roque Gameiro. Nasceu em Lisboa, a 2 de Agosto de 1895. Tal como a sua irmã, Helena teve uma infância e educação muito rica em arte e cultura (A Casa Roque Gameiro, n.d.).

Seguiu, de igual forma, a área artística e segundo Sandra Leandro (2002), figurou ao lado de seu pai e irmão em 1909 na Exposição de pintura nos Armazéns Grandela e novamente, em 1911, na exposição de inauguração do *atelier* de Roque Gameiro. Em 1910, expôs pela primeira vez na SNBA, onde durante aproximadamente duas décadas participa com regularidade e sobretudo aguarelas, nas exposições anuais (A Casa Roque Gameiro, n.d.; Borrêcho, 2017).

Em 1920, expõem com seu pai no Brasil. Segundo Arthur Valle (2018), professor de História da Arte na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, não se encontram registos sobre Helena na literatura brasileira à priori desta exposição, ao contrário de seu pai, que já era conhecido desde o início do século XX. Esta exposição realizou-se entre Agosto e Setembro de 1920, no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Segundo os catálogos da exposição de aguarelas (1920), Roque Gameiro levou 152 obras, sendo 51 ilustrações inéditas, enquanto Helena levou 56 (Gabinete Portuguez de Leitura, 1920a, 1920b; Valle, 2018).

A artista descreve as suas obras numa entrevista à *Gazeta de Notícias,* (28 jul. 1920) «São aquarelas, paisagens, flores e interiores, trabalhos modestos, despretensiosos. Alguns deles já foram adquiridos em Lisboa: no entanto pretendo mostrá-los ao público brasileiro.» ("Dois Pintores Portuguezes no Rio," 1920). A Escola do Rio adquire uma aguarela de Helena de natureza morta, um dos motivos prediletos da artista. Foi também o motivo que atraiu mais comentários cariocas em 1920. Segundo Arthur Valle, a obra de Helena foi várias vezes inferiorizada em comparação com a de Roque Gameiro, «[...] pois aos olhos da sociedade carioca da época, Helena sempre ocupava o pólo menos prestigiado em uma série de dicotomias valorativas: pai *vs* filha; mestre *vs* aprendiz; e - não menos importante - homem *vs* mulher.» (Valle, 2018). No *Jornal* do Rio de Janeiro é comentado que

> [...] sua obra não desmerece na companhia dos trabalhos do sr. Roque Gameiro. Não estará, por ventura, aí, o seu maior elogio? (Carvalho, 1920, p.1)

Foi, no entanto, um comentador anónimo que, para o *Jornal do Commercio,* minimizou o trabalho de Helena – e de artistas mulheres – com simples clichés e estereótipos muito presentes na época. Cita-se «[...] ela [Helena] soube conservar-se fiel à sua natureza de mulher, o que se nota na delicadeza de sua cor, na escolha de seus temas e no prazer verdadeiramente feminino com que ela pintou uma interessante figura de mulher ao espelho e os detalhes tão atraentes do interior do seu atelier» ("Notas de Arte," 1920). É de notar que não foi a totalidade de comentadores e críticos cariocas que estereotipou as obras de Helena. Pelo contrário, Filinto de Almeida (1920), escritor e dramaturgo, ressalta a qualidade e personalidade que as obras possuem, num comentário para o jornal *A Noite*, onde se lê «[...] o diabrete de rapariga [Helena] é 'uma senhora pintora', com a sua personalidade bem marcada, com a sua visão própria, a sua técnica diferente da do pai, pintando à aquarela com mais largueza e não menos sentimento.» (F. de Almeida, 1920, p.1).

Em 1923, casa com José Leitão de Barros (1896-1967), aguarelista e realizador de cinema, passando assim a ser Helena Roque Gameiro Leitão de Barros. Teve dois filhos, José Manuel de Barros e Maria Helena de Barros. Também nesse ano participa na *Exposição de Aguarelistas Portugueses* em Madrid (Leandro, 2002).

Em 1933 expôs novamente com seu pai e irmã no Porto. Segundo Sandra Leandro (2005) esteve sem expor após a morte de seu pai, em 1935, voltando apenas em 1947 numa mostra de aguarelas no estúdio do S.N.I.

Ingressou também desde cedo na área da pedagogia, tendo começado com apenas 14 anos a sua atividade como mestra, no *atelier* na rua D. Pedro V. Em 1919 foi a primeira mulher professora da Escola de Artes Aplicadas de Lisboa, que posteriormente viria a ser a atual Escola Artística António Arroio. Exerceu atividade como professora de Artes Decorativas durante 25 anos e professora particular de vários discípulos. Foi, mais tarde, distinguida como Grande Oficial da Ordem de Instrução Pública. Dedicou-se também às Artes Aplicadas, produzindo vários figurinos para os filmes produzidos pelo marido, nomeadamente para o filme *Bocage,* de 1936 e no ano anterior, *As Pupilas do Senhor Reitor*. As suas últimas exposições foram em 1947, no SNI e 1950, no Porto (Borrêcho, 2017; Instituto dos Museus e da Conservação/ MatrizNet, n.d.-b).

De nobre sensibilidade, interpretava as flores com extraordinária delicadeza e sentimento, em composições cheias de elegância. Também se distinguiu na representação de interiores aristocráticos tocados de intimismo e em finas paisagens de tons suaves. (Pamplona, 1987, p.16)



Figura 4 Cena de salão no Palácio de Queluz (1924) (*in* Tribo dos Pincéis)



Figura 5 Casa da Amadora (1919) (*in* Tribo dos Pincéis)

As suas obras retratavam bastante a estética Naturalista, com motivos florais, interiores (Figura 4) e natureza morta. No entanto, e segundo estudos de Sandra Leandro (2005), o motivo predominante na sua obra tratou-se de pinturas de paisagens (Figura 5). Segundo Fernando de Pampola, nota-se uma subtileza no manejamento da tinta de água, tirando excelentes efeitos do material. Para além das marcas Naturalistas, e segundo Sandra Landro (2017), podemos notar marcas Modernistas, mais especificamente no fascínio pela olaria popular, que era um interesse comum nas duas estéticas. «Assunto, desenho, composição, luz, côr, tudo revela o bom gosto, a ciência, a delicadeza, o brilho do talento da artista, que entre os cultores da aguarela, sendo talvez o último na ordem cronológica, ocupa já agora um dos primeiros lugares na ordem do valor.» (“Exposição de aguarelas,” 1919). Também produziu cartões, feitos com grande simplicidade e bastante femininos. Numa publicação para o Museu Roque Gameiro (1970), Helena é caracterizada como «Pintora de rara dignidade profissional tocou todos os assuntos com a mesma simplicidade e segurança de factura.».

Helena atravessou épocas de monarquia, república, ditadura e novamente, a república em democracia. Embora estas circunstâncias, conseguiu criar a sua própria evasão (Universidade Aberta et al., 2017).

A sua obra está distribuída por vários museus nacionais, entre outros: o MNCA – Museu do Chiado, em Lisboa, com aguarelas florais; no Museu Regional de Grão Vasco, em Viseu, com três cartões; no Museu de José Malhoa, nas Caldas da Rainha; no Rio de Janeiro; no Museu de Arte Contemporânea (Instituto dos Museus e da Conservação/ MatrizNet, n.d.-b).

A irmã mais nova das três nasceu a 7 de Setembro de 1901, na Amadora. **Maria Emília Roque Gameiro**, mais conhecida como Màmía, aprendeu também a atividade artística com seu pai. A prática comum na Casa Roque Gameiro rodava em torno da aguarela, mas Màmía fascinou-se pela pintura a óleo. Roque Gameiro apoiou a filha e proporcionou aulas de pintura com o seu amigo José Malhoa (1855-1933). Com esta educação ganhou um excelente sentido cronográfico e de contraste do realismo dessa época, mas acabou por seguir uma expressão mais sintética e espontânea com paisagens e interiores. A Nazaré mostrou-se um dos seus locais preferidos, «[...] comprovando a importância desta vila piscatória como cenário de inspiração para os artistas portugueses e estrangeiros» (Instituto dos Museus e da Conservação/ MatrizNet, n.d.-a).

Foi também ilustradora, tal como sua irmã Raquel, mas debruçava-se sobretudo em motivos referentes à vida doméstica, familiar e popular. Trabalhou com a revista *Eva,* colaborando com outras ilustradoras, de entre outras, Maria de Vasconcelos, Raquel Roque Gameira e Mily Possoz, de quem foi discípula. na ausência de Carolina Homem Christo (1860-1943) assegurou a direção da revista com sua irmã Helena (Barata, n.d.).



Figura 6 ***Varinha de Condão*** **(*in* Castro, 1925)**



Figura 7 ***O Tapete Encantado*** **(*in* Guerra, 1928)**

Como ilustradora trabalhou bastante com livros infantis, com ilustrações diretas e de vezes, apenas com traços simples como em *Portugueses de Outrora* (1929), de Maria Paula de Azevedo, *Varinha de Condão* (1925) (Figura 6), de Fernanda de Castro (1900-1994) e Thereza Leitão de Barros (1989-1983), onde colaborou com a sua irmã Raquel e Jaíme Martins Barata (Azevedo, 1929b; F. de Castro & Barros, 1924).

Outras vezes traços mais finos e ilustrações mais pormenorizadas, como em *O Tapete Encantado* (1928) (Figura 7), de Olívia Guerra (1898-1982) e *Férias no Campo* (1931), de Mário Gonçalves Viana (1900-1977) (Guerra, 1928; Viana, 1931).



Figura 8 *Os Conselheiros do Califa* (*in* Sérgio, 1925)



Figura 9 *Dias Felizes* (*in* Azevedo, 1929)

Além de ilustrações com apenas traços, ilustrou também em cor com traços fortes, como em *ABC* (1938), de Maria de Carvalho (1889-1973), mas também misturou ilustrações de cor com outras apenas traçadas em livros como *Os Conselheiros do Califa* (1925) (Figura 8), de António Sérgio (1883-1969), *Bonecos Falante* (1925) e *Papagaio Real* (1926) ambos de Carlos Selvagem (pseud.) (M. de Carvalho, 1938; Selvagem, 1925, 1926; Sérgio, 1927).

Os livros *El-Rei dos Mil Palácios* (1930), de Celestino David e *Dias Felizes* (1929) (Figura 9), de Maria Paula de Azevedo (pseud.), combinavam as duas técnicas, criando contraste e hierarquia de importância nas ilustrações (Azevedo, 1929a; David, 1930).

Com influências de Raul Lino, amigo da família, segue ainda nova uma estética *Arts and Crafts*, tendo especial atração pela técnica de Limoges, prática do esmalte dobre metal. As peças que produziu ficaram-se por um círculo restrito (Leandro, 2002).

> O que logo nos prende e encanta em toda a sua obra é o acôrdo constante que há entre a sua vibratilidade e os assuntos que elege, pelo que o seu trabalho, longe de ser amaneirado, se eleva a um estilo muito pessoal. [...]; e como quer que escolha os motivos da sua pintura, dela resulta sempre a afirmação de um estilo calmo, arredondado e com um ligeiro sôpro de melancolia. É o resultado do seu temperamento aplicado á Arte, e feliz equilíbrio entre os seus nervos e o mundo das aparências. [...] Talves seja nas *naturezas-mortas* e nos *interiores* que a sua personalidade mais se evidencie, por mais perfeita a compenetração, por mais adequado o seu temperamento a uma Arte de câmara. Nestes assuntos a ilustre artista atinge subtilezas à altura da música. Passados para a tela, os motivos destituem-se do seu significado trivial e dissolvem-se em harmonias. Revelam-nos uma Ordem oculta que não é a vida vulgar das cousas. (Lino, 1923)

A sua primeira exposição individual foi em 1923 e contou com 40 obras. Participou também na *XVI Exposição* da SNBA. Três anos depois casa com o pintor Jaime Martins Barata (Museu Roque Gameiro, 1970).

Màmía abandonou as artes criativas e deixou de aparecer em exposições muito cedo, seguindo as artes científicas, produzindo imagens de histologia para a investigação no Instituto Português de Oncologia. Segundo uma publicação do Museu Roque Gameiro, entre 1935 e 1940, Màmía produziu também desenhos para os professores Carlos França, Marck Athaias (1875-1946) e Francisco Gentil (1878-1964). Produzia microfotografias a cores, através de uma "câmara clara" adaptada ao microscópio ótico. Estes trabalhos foram apreciados por especialistas da área, não só em Portugal, como também no estrangeiro. Estes trabalhos foram mais tarde continuados pela sua sobrinha, Manuela Ottolini (Barata, n.d.).

d) Ofélia Marques.

Ofélia Gonçalves Pereira da Cruz nasceu em 1902, em Lisboa. Informações pessoais são parcas, desconhecendo-se a história de família ou local de residência. Existe, no entanto, conhecimento da existência de uma irmã, Alda, devido à sua carta de despedida, mas apenas isso. Ofélia estudou no Liceu Maria Pia e com 15 anos seguiu estudos na Faculdade de Letras de Lisboa, em Filologia Românticа. Foi então uma das primeiras mulheres licenciadas em Portugal, terminando o curso em 1922, segundo registo conservado na Reitoria da Universidade de Lisboa. É durante a sua formação académica que conhece o seu futuro

marido, Bernardo Marques (1898-1962), que a impulsiona a seguir atividade no ramo artístico (E. Ferreira, 2013a, 2014).

A sua primeira exposição é no II Salão de Outono, em 1926, fazendo parte do grupo dos modernistas. É com esse grupo que participa em diversas manifestações oficiais, artísticas e culturais. Ofélia integra a segunda geração de pintores modernistas sem formação plástica académica. Guiou-se pela formação ganha em literatura e empregou as viagens como fonte de aprendizagem, indo a museus e exposições (E. Ferreira, 2014; França, 1991).

Acompanha Bernardo Marques pelas suas viagens a feiras de arte internacionais, como a Paris em 1937 e a Nova Iorque, em 1939. Passa os dias em exposições e as noites com os amigos, acabando por se apaixonar por Nova Iorque descrevendo-se «[...] como hum peixinho na água [...]» (*apud.* E. Ferreira, 2013a) numa carta aos amigos Berta e Manuel a 2 de Abril de 1939, onde expressa ainda o seu desejo de ficar na cidade (E. Ferreira, 2013a).



Figura 10 Lisboa, meu cais-saudade, Maria da Graça Azambuja (*in Panorama* nº32 e 33, 1947)



Figura 11 Ilustração de capa (in *Ver e Crer* nº27, 1947)

Colabora bastante com a imprensa ilustrada, como a *Civilização*, *Atlântico*, *Revista de Portugal*, *Litoral*, *Ver e Crer* (Figura 10) e posteriormente, a revista *Panorama* (Figura 11) às quais contribuiu com capas, ilustrações de contos, rubricas infantis e banda desenhada. Não só trabalhou com a imprensa, mas também para escritores, nomeadamente José Gomes Ferreira (1900-1985), Fernanda de Castro (1900-1994) e Natércia Freire (1919-2004). Para José Ferreira ilustrou semanalmente a primeira versão de *As aventuras de João Sem Medo,* em 1925 (E. Ferreira, 2014; J. Silva, 2013).

Ao contrário das artistas até agora faladas nesta tese, de Ofélia Marques não há conhecimento da sua família ter ligação ao mundo das artes. Foi então, com ajuda do seu marido e o seu carácter autodidata que a levou a fazer várias viagens ao estrangeiro que a ajudou a seguir a atividade artística. Este valor autodidata foi bastante prezado pelo modernismo. Embora tenha colaborado bastante em exposições coletivas, não se interessou em organizar uma exposição individual (E. Ferreira, 2014).

A sua obra baseia-se, sobretudo, no desenho «[...] – provocatório, analítico, irónico, versátil no traço – [...]» (E. Ferreira, 2013a), embora tenha diversificado e experimentado com diversos tipos de técnicas e registos «[...] oscilando entre a obra mais genericamente divulgada na imprensa e nos livros, sobretudo destinada ao público infantil, de traços lisos e bem definidos, num exercício de mimetismo herdeiro de alguma ilustração oitocentista, e um trabalho mais expressivo e arrojado que servirá temáticas de pendor expressionista.» (E. Ferreira, 2014). As suas divergências não se referem apenas à técnica do desenho, mas também à cor e à forma como é aplicada. Quando utiliza cor, muitas vezes fá-lo de forma a centrar a atenção num motivo. Utiliza manchas de cor fortes em certos elementos, contrastando com os restantes elementos secundários e fundo, que permanecem vazios ou com traços leves. Pinta, principalmente, com guaches e aguarelas, mas também com lápis de cor e de cera, pastel seco e tinta-da-china. Utilizava os guaches para as manchas de cor mais fortes e contrastantes, onde podemos observar em desenhos como *Carlos Queiróz* e *Dr. Fernando Barros,* ambos de Outubro de 1980, que fazem parte de uma coleção de caricaturas dos seus amigos retratados como crianças. Com os restantes materiais focava-se mais na tridimensionalidade dos motivos com *degrades* suaves, mostrando a plasticidade dos materiais (E. Ferreira, 2014).

Além da sua obra pública, Ofélia criou também uma coleção intimista no início dos anos 30, consistindo em desenhos eróticos do universo feminino homossexual. «À margem das normas e exigências sociais e culturais da época, Ofélia cria uma obra "marginal" de grande força e originalidade.» (E. Ferreira, 2014). Esta coleção foi tornada pública muitos anos depois, em 1988, na Galeria de Colares, por António Rodrigues, historiador de arte. Criou também duas outras coleções, tratando-se das caricaturas, mencionada em cima, e a dos autorretratos (E. Ferreira, 2013a, 2014). Nas suas caricaturas, Ofélia mostra uma grande capacidade analítica, representando com clareza as suas personalidades, mas também «[...]

quase como se, no processo, ironizasse com o mercado e com a crítica que obsessivamente definia as artistas como pintoras de crianças [...]» (E. Ferreira, 2013a).

Embora seja vasto o trabalho de desenho da artista, foi com a pintura que ganhou o *Prémio Sousa-Cardoso*, em 1940, com um retrato da poetisa e tradutora Luísa d'Eça Leal (1899-1983). Participa na primeira *Exposição Geral de Artes Plásticas*, na SNBA, em 1946, expondo trabalhos de tendência neorealista. (E. Ferreira, 2014).

Divorcia-se de Bernardo e embora tenha sido o grande impulsionador da sua atividade artística, Ofélia mantem-se ainda assim produtiva. Suicida-se a 17 de Dezembro de 1952, com apenas 50 anos (E. Ferreira, 2014).

e) Reflexões.

Nesta época, Portugal enfrentava tempos difíceis para as mulheres independentes. O objetivo prioritário para serem bem aceites aos olhos da sociedade, era organizar a sua vida em torno da família. Carreiras profissionais, no geral, eram desencorajadas, especialmente as ligadas às ciências.

Nesses anos, o design não era ainda um conceito difundido em Portugal; quanto muito, era considerado apenas como uma área ligada à arquitetura, e esta era tida como uma profissão masculina. Por estas várias razões, não houve designers portuguesas, como já acontecia na restante Europa. A área onde as mulheres encontraram um 'nicho' para se poderem expressar foi nas artes gráficas, trabalhando na sua maioria em agências publicitárias para o regime. Esta atividade não estava ainda ligada ao design; eram, sim, consideradas ilustrações publicitárias. As pioneiras do design em Portugal foram assim, maioritariamente e com um papel inquestionável, as ilustradoras

As artistas portuguesas (como também os seus pares masculinos), na sua grande maioria, eram originárias de famílias endinheiradas e com uma forte cultura artística. Graças ao seu estatuto social, tiveram mais facilidade em obter uma boa educação, fosse com professores particulares nos seus estúdios ou no estrangeiro. As ligações das famílias à cultura também facilitavam a aceitação e o encorajamento por parte dos mesmos às filhas, para seguirem uma carreira artística. Esta ligação ao meio, facilitava as ligações que tinham com vários

ateliers, escolas e professores. Este tipo de escolhas não era comum nem aceite pela generalidade da sociedade, incluindo outras famílias da burguesia. Apenas a ilustradora Ofélia Marques vingou nesta área sem que haja conhecimentos de uma ligação familiar com o mundo das artes. Foi, no entanto, uma das primeiras mulheres a conseguir terminar um curso superior em Portugal, embora não ligado às artes visuais, mas sim literárias.

Conseguiram trabalhar em revistas e jornais, expor e viver da sua arte. Porém, não deixaram de existir críticas aos seus trabalhos focadas na sua 'natureza sensível', ao invés de tratarem apenas as obras em si.

No caso das irmãs Roque Gameiro, trabalharam bastante ao lado do seu Pai, que já detinha um grande reconhecimento como artista. Este caso representa as vantagens que a ligação da família às artes trazia. Roque Gameiro tinha um *atelier* onde os filhos podiam começar a expor as suas obras e, decerto, conseguiu facilitar as ligações com outros museus. Contudo, as irmãs conseguiram ser vistas como artistas individuais e não apenas comparadas com as obras de Roque Gameiro.

Mily teve uma educação bastante internacional. Juntou a educação alemã com a belga e francesa e, em Portugal, com as aulas privadas com Alexandre Rey-Colaço, pai de Alice Rey Colaço. Alice e Mily tornaram-se amigas, embora Mily Possoz tivesse um espírito mais aventureiro que Alice Rey Colaço, expondo bastante, não só em Portugal, como em Paris, Alemanha e nos EUA. Alice expôs com Mily, mas nunca organizou uma exposição própria. Alice focou-se também na área do teatro, acompanhando a sua irmã, a atriz Amélia Rey Colaço.

Apenas Ofélia Marques e Mily Possoznão tiveram filhos.[8] Alice Rey Colaço deixa as artes visuais no ano do seu casamento, seguindo outra atividade artística. Desse casamento teve quarto filhos – Horácio (1925-2013), Cecília (1926-2014), Manuel (1928-2004) e Isabel (1932-1986); Raquel Roque Gameiro também teve quatro filhos – Ana, Manuela (1914-), Margarida (1915-1992) e Alfredo (1919-1986); Helena Roque Gameiro teve dois filhos – Maria Helena e José Manuel; Màmia Roque Gameiro teve quatro filhos – Maria Antónia,

[8] De que haja registo

José Pedro (n.1929), Alfredo e Maria da Assunção (Inácio, 2013; Tribo dos Pincéis, 2018). De realçar que o facto de terem filhos não as fez parar de criar e trabalhar.

1.4.2 *Maria Keil, uma operária das artes.*

> O azulejo para mim é, antes de tudo, um material de revestimento usado na arquitectura. Isso confere-lhe logo o rótulo de utilitário, portanto Arte Menor, para muita gente. O azulejo é essencialmente uma presença, um brilho. Liso ou trabalhado, de extrema simplicidade ou de extrema riqueza, é sempre perturbante. Para mim, o bom azulejo é uma grande Arte difícil. (M. M. d'Oliveira Martins, 1989)

Maria Keil (1914-2012) nasceu a 9 de Agosto de 1914 em Silves, no Algarve. Filha de Francisco da Silva Pires e Maria José da Silva, frequentou a Escola Elementar de Comércio e Indústria João de Deus. Não teve um ambiente familiar ligado às artes, no entanto, frequentou a secção de ensino que correspondia às disciplinas artísticas. A outra secção proporcionada pela escola na altura era na área comercial. Foi talvez graças a essa educação que seguiu a atividade artística em Lisboa (Mantas, 2013b).

Foi para casa de seu tio em Lisboa com apenas quinze anos, comentou numa entrevista para a tese de doutoramento de Helena Mantas (2013) que o motivo de ter ido para a capital foi «[...] fazia muitos bonecos e o professor da escola industrial aconselhou o meu pai.» (Mantas, 2013a, p.5). Este professor tratava-se de Samora Barros (1887-1972), pintor formado na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Ao contrário das artistas dos anos 20, conseguiu ingressar na EBAL com o intuito de seguir carreira na área do ensino, como era comum. Frequentou os primeiros três anos num curso geral, inscrevendo-se posteriormente no curso de Pintura com o pintor Veloso Salgado (1864-1945) como professor. Embora o acesso ao ensino já se tivesse tornado mais livre, não deixavam de existir diferenças e Maria Keil comenta-as nessa entrevista dada a Helena Mantas, referindo que havia outro professor, Carlos Reis (1863-1940), que ensinava uma turma onde as alunas pertenciam à classe alta, existindo até diferenças no programa das aulas. Acrescenta que não existia contacto entre as duas turmas e que as suas aulas eram mais rigorosas, resultando em melhores resultados profissionais. De acrescentar que na época, o curso de pintura consistia em desenhos de modelo, sem experiências em pintura

criativa. As novas estéticas e movimentos artísticos da restante Europa não eram ensinados na EBAL. Esse problema não existia apenas na área da Pintura, mas também para os alunos de Arquitetura, que se queixavam da falta de informação prestada. Estas problemáticas surgem pelo forte conservadorismo cultural que existia (Mantas, 2013b).

Foi então, durante os estudos, que conhece o seu futuro marido, Francisco Keil do Amaral (1910-1975), que frequentava o curso de Arquitetura. Diz, Maria Keil, que «Se não fosse a companhia dele eu saía da escola absolutamente analfabeta.» (Mantas, 2013a, p.7), visto os arquitetos serem considerados pessoas uma cultura superior e fazerem-se rodear de ambientes e companhias igualmente cultas. Referiu também que esse meio foi a sua principal escola (Mantas, 2013a).

Iniciou atividade na década de ’30, trabalhando até 2012, ano de sua morte. Estes anos conceberam-lhe uma obra muito variada, indo das artes gráficas, ilustração e publicidade à azulejaria, tapeçaria, design de móveis, entre outros. Em 2013, foram fornecidas mais de duas mil obras para uma exposição feita no Palácio da Cidadela de Cascais, pelo seu filho Francisco Pires Keil do Amaral. O seu último trabalho de azulejaria foi a estação de São Sebastião, inaugurada em 2009, com as arquitetas Catarina Almada Negreiros (n.1972) e Rita Almada Negreiros (n.1969). Artes como a tapeçaria eram apenas feitas por mestres, mas Maria Keil conta que viveu um tempo de viragem em que os mais novos começaram a fazer de tudo o que era preciso fazer. Foi assim que conseguiu trabalhar com variadas técnicas e áreas, desde tapeçaria – com início em 1949, produzindo na Manufatura de Portalegre - ao design de móveis. Das diferentes áreas em que trabalhou observou que o design de móveis era uma área muito difícil, principalmente dada a sua educação em pintura. Uma outra área que, neste caso não lhe interessou, foi pintura de mural (Freitas, 2013; Mantas, 2013a).

Trabalhou na área das artes gráficas e publicidade, tendo em 1936 colaborado com o Estúdio Técnico de Publicidade, fundado por José Rocha. Foi a primeira mulher a colaborar em projetos pioneiros na área da publicidade em Portugal, particularmente em anúncios para *lingerie* feminina. Foi no ETP que desenvolveu uma estética própria, muito modernista e estilizada. Esta estética foi influenciada pelo suíço Fred Kradolfer (1903-1968) que na altura também trabalhava no estúdio, juntamente com Thomaz de Mello (1906-1990), Ofélia Marques, Bernardo Marques, entre outros (Mantas, 2013b; Souto, 2018).

Também trabalhou bastante nas artes gráficas e ilustração para revistas – *Revista Panorama, Vertice, Eva, etc.* – e livros infantis – *A Noite de Natal* (1959), de Sophia Mello Breyner. A capa, contracapa e o miolo desse livro foram enriquecidos com ilustrações naturalistas e de «[...] força cromática (veja-se o jogo de contrastes que é celebrado a partir do recurso a tons como o vermelho e o azul ou o verde e o preto), o significado e a própria disposição na página das ilustrações de Maria Keil, além de revelarem a prevalência da infância, veio ideotemático que perpassa não apenas toda a narrativa, mas também genericamente as composições visuais da artista em apreço, parecem indiciar, em certa medida, aquilo que também pode ser observado nos seus álbuns narrativos, de autoria nominal, publicados anos mais tarde.» (S. R. da Silva, 2018). Outros trabalhos passam pela coletânea *Histórias da Minha Rua* (1957), de Maria Cecília Correia (1919-1993) e o álbum *Os Presentes* (1979), onde é autora das ilustrações e do texto. Criou também, o que são atualmente classificados como álbuns narrativos, designados ao ensino primário dos anos 60 e 70 do século XX, como manuais e livros de leitura. Produziu o *Livro de Leitura da Primeira Classe*, de Maria Luísa Torres, Francisca Laura Batista e Glória Morais, e o *Livro de Leitura da Segunda Classe*, de Judite Vieira, Manuel Ferreira Patrício e Silva Graça, ambos de 1967. Ilustrou uma coleção de quatro volumes para Maria Isabel César Anjo, sendo: *A Primavera é o tempo a crescer; O Verão é o tempo grande; O Outono é o tempo a envelhecer; O Inverno é o tempo já velho* (Figura 12). Foram publicados em 1971 e fizeram parte da coleção *Ler e Reler* (Mantas, 2013a; S. R. da Silva, 2018; S. R. da Silva & Reis, 2009). Maria Keil diz na entrevista a Helena Mantas:



Figura 12 Série Bem-Me-Quer ilustrada por Maria Keil

> Eu sou contra as "infantilices". Se a gente vai por aí fora vai ter à Madame de Segur e assim. Não são fotografias mas quase. Não se admitia nenhuma deformação. Será que está certo ou a deformação também tem piada? Não se pode discutir isso... (Mantas, 2013a, p.16)

Comenta também, nessa mesma entrevista, que o trabalho de ilustração que mais apreciou fazer foram os painéis de azulejo da Infante Santo, *O Mar*. Relembra o seu desgosto quando foi partido e na altura, já não se sabia colocar azulejo. Depois de muitos problemas e de uma reunião com a Câmara de Lisboa, foi necessário fazer outro painel. Foi então graças à Fábrica Viúva Lamego que se conseguiu produzir um novo painel igual ao anterior (Mantas, 2013b; Viúva Lamego, 2018). «Isto tem sido muito bonito, a ressurreição do azulejo em Portugal.» (Mantas, 2013a, p.17).

A relação entre a arquitetura e a azulejaria não foi fácil. Foi em conjunto com o seu marido, arquiteto dos metros, que surgiu a ideia de revestir as estações a azulejo, por ser um material barato, lavável, duradouro e com a capacidade de ser pintável. Como já tinham feito o painel para a Infante Santo e para o aeroporto de Luanda, sabiam que era uma aposta segura e viável para embelezar a estrutura das dezanove estações de metro. Maria Keil relata que Portugal aceitou o azulejo de padrão na arquitetura porque Corbusier o fez no Brasil. Até então eram apenas aceites painéis de azulejo. Foi também graças a Corbusier que arquitetos e artistas plásticos começaram a cocriar (Caetano, 2008; Mantas, 2013a; Viúva Lamego, 2018). Quando lhe foi perguntado o motivo da falta de figuração nos azulejos dos metros, Maria Keil responde com:

> No metro entra-se e sai-se depressa. Não é um sítio para ficar parado a olhar. É um sítio de passagem. Não vinha a propósito. Mas depois puseram. (Mantas, 2013a, p.13)

Nas décadas de 1930 e 1940 a arte era aproveitada para serviços do regime, com a SPN e o SNI. Como tal, trabalhou na decoração de várias exposições internacionais, como em Paris, em 1937, São Francisco e Nova Iorque, ambas em 1939 e na *Exposição do Mundo Português*, em 1940. Produziu também cenários e figurinos para, entre outros, a *Companhia de Bailado Verde-Gaio* (Caetano, 2008; Mantas, 2013b).

Maria Keil esteve sempre ao lado do seu marido, o que não só a beneficiou na atividade artística, como também nas suas ideologias políticas. Keil do Amaral apoiava a democracia

e defendia a igualdade e liberdade no país. Embora apoiassem publicamente os partidos da oposição, nunca fizeram parte de nenhum (Mantas, 2013b).

Em 1947, a sua obra *Regresso à terra* foi apreendida numa das *Exposições Gerais de Artes Plásticas* organizadas pelo seu marido em conjunto com Mário Dionísio (1916-1993) na SNBA. Estas exposições apoiavam um movimento antirregime e consequentemente, numa rusga policial, várias obras foram apreendidas, incluindo a de Maria Keil, de Nuno Tavares, Manuel Ribeiro Pavia (1907-1957) e Rui Pimentel, de pseudónimo ArCo, (que significa "Artista Comunista") (1924-2015), entre outros. No ano seguinte o governo censurou temporariamente as exposições, tendo a censura apenas terminado em 1956. Foi presa em Dezembro de 1953 pela PIDE, indo para a prisão feminina em Caxias durante um mês «[...] por ter ido receber Maria Lamas ao Aeroporto de Lisboa que regressava de Paris, após ter participado no Conselho Mundial da Paz em Bucareste e no Congresso Mundial das Mulheres em Copenhaga.» (Mantas, 2013b, p.53). No ano de '69, produziu um cartão onde se lia "Por um Portugal livre e melhor" em apoio à CEUD. Este envolvimento político aproximou Maria Keil de artistas e intelectuais que faziam parte deste movimento, nomeadamente Bento Jesus Caraças (1901-1948), Abel Manta (1888-1982), Mário Soares (1924-2017), Ofélia Marques, Bernardo Marques, entre outros (Mantas, 2013b).

Em 1955 realizou uma exposição com mobiliário concebido por Manuel Magalhães, consistindo em quatro ou cinco móveis produzidos com técnicas tradicionais. Foi numa loja de móveis que realizou a sua primeira exposição individual, em 1939. Nessa época não havia galerias para novos artistas exporem, apenas para os artistas já conceituados. Na década de '40, entre outros projetos, decorou o Restaurante Tito, da Pousada de São Lourenço que pertencia ao SNI (Mantas, 2013a).

Segundo Maria Keil, Sarah Affonso foi a primeira mulher a sentar-se na esplanada do café Brasileira do Chiado.

> Não me posso considerar pintora. Trabalhei um ofício. Sou uma operária das artes. (Mantas, 2013a, p.25)

O trabalho da artista passou por duas fases no design, iniciando-se nas décadas dos anos '30 e '40, com um interesse pelas artes gráficas, trabalhando em publicidade e artes decorativas. Na segunda fase, com início na década de '50, dedicou-se sobretudo à ilustração

infantil e à azulejaria. Esta mudança coincide com o final da 2ª Guerra Mundial, que se deu em finais do ano 1945. Isto veio com um agravamento na perseguição à oposição, refletindo-se em particular nas artes gráficas e decorativas (Freitas, 2013; Mantas, 2013b).

A década de ’70 criou uma nova dinâmica e ao mesmo tempo, dificuldade na vida da artista. Se por um lado se deu o fim do Estado Novo em 1974, por outro o seu marido, Francisco Keil do Amaral, perece em 1975, resultando num decréscimo de trabalhos. No entanto, não cessou por completo a sua atividade e continuou com o trabalho de azulejaria das estações de metro (trabalho que só terminou em 2009) e entre outros, como no restaurante do Casino de Vilamoura. A década ’80 foi fundamentalmente encomendas privadas. De 1950 a 2009 produziu essencialmente painéis para a Fábrica da Viúva Lamego e trabalhou simultaneamente até 2010 com ilustração de literatura infantil. Deixou um conjunto de cerca de quarenta obras ilustradas, sendo a sua última de Matilde Rosa Araújo, *Florinda e o Pai Natal* (Mantas, 2013b).

Em 2013 foi realizada uma exposição no Palácio da Cidadela de Cascais em homenagem ao seu trabalho, *De propósito: Maria Keil, obra artística.* Numa entrevista ao jornal *JL*, comissário do Museu, Rui Almeida, descreve a análise da obra de Keil, sublinhando «[...] a reincidência, seja em azulejo, pintura ou desenho, de temáticas como a alegoria [...] e a metamorfose [...]» (Freitas, 2013). Maria Keil não discriminava as diferentes artes, embora na época as únicas práticas consideradas “verdadeira arte” eram a pintura e a escultura. Rui Almeida comenta:

> No mundo da arte da sua época, quem não fosse escultor ou pintor não era artista. Ela sabia que havia esse preconceito. Por isso dizia que era operária, em jeito de provocação. (*apud.* Freitas, 2013)

2. Portugal no Pós II Guerra

2.1 Planos de Fomento.

> Nos anos 50, porém, o Estado Novo de Salazar consolidou-se pelas ligações às democracias ocidentais, pelo desafogo financeiro, pela situação favorável da balança comercial e pela repressão da oposição. Apesar do endurecimento do regime, a década de 50 trouxe novas perspetivas para o design em Portugal, na medida em que a execução do I Plano de Fomento (1953-1958) e sobretudo, o relativo desenvolvimento económico propiciado pela abertura ao país à atividade económica internacional (adesão em 1959, à Associação Europeia de Comércio Livre/EFTA) deixavam antever novos estímulos à industrialização [...]» (J. C. Ferreira, 2002, p.65).

O **I Plano de Fomento** veio, em 1953, suportar o embate económico consequente da II Guerra Mundial como um prolongamento da Lei de Reconstituição Económica, vinda do modelo de ditadura Oliveira Salazar (Souto, 2014b). Este plano veio investir nas infraestruturas e na indústria portuguesa, tal como está descrito no preâmbulo da Lei nº2058 de 29 de Dezembro de 1952:

> Plano parcial restrito aos grandes investimentos a efectuar pelo Estado na agricultura, no reconhecimento mineiro, nas vias de comunicar; ao e nos meios de transporte e aos investimentos a fazer por particulares, com o auxílio directo ou indirecto do Estado não só na agricultura e nos meios de transporte como em novas indústrias e no desenvolvimento das industrias existentes. (*apud.* Caeiro, 2005, p.194)

Assim, pode-se resolver os setores e atividades referentes ao progresso económico necessário para o país, de acordo com as suas possibilidades. Foram postos em prática os projetos referentes às infraestruturas e indústrias, acrescentando o plano agrícola, energético e industrial. (Caeiro, 2005) Segundo a documentação do I Plano de Fomento,

> [...] não que Portugal careça de indústria de certa importância [...] na grande maioria dos casos, porém, essas actividades destinavam-se e destinam-se ainda hoje a transformação de matérias primas e ao fabrico de bens de consumo. Diz a experiência que essa e a primeira fase da industrialização, a que se segue progressivamente a criação de indústrias metalomecânicas e químicas. Ora tanto pela lição dos factos, como pela necessidade de assegurar meios de trabalho à população, é em igual sentido que temos de caminhar. (*apud.* Caeiro, 2005, p.195)

Este modelo pretendia o melhoramento e resolução de problemas das condições existentes nas indústrias e infraestruturas portuguesas, não a criação de novas. Existiam dois problemas principais, «[...] o do baixo nível de rendimento e o desequilíbrio entre a população e os fracos recursos naturais.» (Caeiro, 2005, p.195). Salazar (1959), em *Discursos e Notas Políticas V (1951-58),* expressa a sua ligação com o I Plano de Fomento

> O momento económico acusa certa depressão, derivada sobretudo das péssimas colheitas do ano findo [...] Estou, porém, convencido de que a execução do Plano de Fomento, cujos primeiros empreendimentos começam a ser lançados, vai ser elemento fartamente compensador destas tendências depressivas e a vida nacional vai de novo animar-se em actividade, optimismo, novas riquezas e fontes de trabalho. (*apud.* Caeiro, 2005, p.196)

Este plano abrangia apenas as indústrias consideradas básicas da Metrópole. Foram, em suma, uma série de investimentos públicos e privados direcionados para as infraestruturas e indústrias portuguesas, com término em 1958 (Caeiro, 2005).

Foi feito, em Abril de 1955, uma lei de revisão do Plano. No Diário das Sessões n.º 89 de 2 de Abril de 1955, declaram que era necessário o ajuste a «[...] alguns dos valores nele inscritos às realidades que a experiência colhida nos dois primeiros anos e a conclusão de alguns projectos permitem apurar» (Caeiro, 2005, p.198).

O **II Plano de Fomento**, aprovado pela Lei n° 2094 de 25 de Novembro de 1958, teve início em 1959, com principal foco na indústria transformadora de base, como siderurgias, refinação de petróleos, entre outros (Souto, 2014b). Em *Regionalização e Poder Local em Portugal,* de Miguel Caetano, J. P Martins Barata, Vitor Pessoa e M. Ceu Esteves (1982), descreve:

> [...] pretendia-se já equacionar de forma conjugada algumas variáveis macro-económicas. A grande linha de força era o lançamento de uma política de crescimento económico, dai decorrendo que a distribuição das verbas exprime uma firme intenção: a de dar a máxima importância as actividades produtivas. Portanto, o objectivo número um seria a aceleração do ritmo de acréscimo do produto nacional. (*apud.* Caeiro, 2005, p.199)

O Plano favorece o apoio à industrialização, não deixando, no entanto, de financiar a agricultura. A industrial permite um crescimento mais acelerado do produto nacional e uma

melhoria do estilo de vida da população (Caeiro, 2005). Segundo a proposta de Lei nº8, II Plano de Fomento, no Diário de Sessões nº36 de 12 de Abril de 1958, as «[...] directrizes de politica económica tendentes a permitir orientá-lo nos sentidos mais úteis à colectividade [...]» (*apud.* Caeiro, 2005, p.200). Os objetivos deste Plano são:

- Aceleração da cadência de desenvolvimento do produto nacional;
- Acréscimo da produtividade do capital fixo;
- Melhora do nível de vida da população;
- Garantia de empregos;
- Melhora da balança de pagamentos.

O Plano vem assim dar credibilidade à política governamental, aumentando a exportação, reduzindo as importações e equilibrando o défice da balança de pagamentos (Caeiro, 2005). Segundo José Silva Lopes (1996), em *A Economia Portuguesa desde 1960,* este Plano procurou apresentar um diagnostico da economia e identificar os problemas principais para o seu crescimento, ainda que continuassem

> [...] a ser um conjunto de programas de investimentos sectoriais, sem grandes preocupações de coordenação entre eles. Além disso, nem todas as áreas da ação governativa relacionadas com o desenvolvimento económico eram abrangidas, embora se tenha incluído pela primeira vez os sectores do ensino e da investigação. (*apud.* Caeiro, 2005, p.200)

Em conjunto com as leis de liberalização do comercio externo da EFTA, o Plano reduz a intervenção do condicionamento industrial que se processa de duas formas: Reorganização industrial, auxiliando empresas em dificuldades e criação de novos postos de trabalho, dando preferência a novas indústrias que produzissem para exportar, substituíssem produtos importados ou aproveitassem matéria-prima nacional. Para incentivar o crescimento e capacidade de investimento dos principais grupos industriais, utilizavam-se políticas de autofinanciamento e baixos dividendos (Caeiro, 2005). António Champalimaud (1918-2004) comenta na declaração de voto, na Câmara Corporativa:

> a) é de facto incontestado que no País [...] o autofinanciamento representa um papel primordial, indispensável à vida e ao crescimento das empresas, especialmente das de média dimensão, pois que para as grandes [...] se canalizam com preferência os recursos do Tesouro, da previdência e do público.

> Não podem, por isso, os industriais deixar de olhar com apreensão as referências que na prática conduzam a medidas de severa fiscalidade ou de exagerada limitação de lucros [...] (*apud.* Caeiro, 2005, p.204)

Em suma, o II Plano de Fomento veio auxiliar o desenvolvimento das indústrias nacionais, incentivar a exportação e a criação de novos empregos e priorizar o apoio a pequenas e médias empresas que se apresentassem em dificuldade. Terminou em 1964.

Em 1965 teve início o **Plano Intercalar de Fomento**, aprovado pela Lei nº 2123 de Dezembro de 1964, durando apenas três anos. Em *Politica económica, industrialização e crescimento,* de Ana Bela Nunes e José Maria Brito (1990), este Plano é descrito como «[...] de balanço e esforço derradeiro de conciliação da integração de Portugal na AECL e da construção do mercado único nacional [...]» (*apud.* Caeiro, 2005, p.206). O Estado quis garantir uma política realista face às exigências e objetivos. Segundo Ulisses Cortês (1964), em *Intervenção na Assembleia Nacional,* presente no *Diário de Sessões* nº160, o objetivo era «[...] acelerar o ritmo da expansão económica de forma que o País atinja o estádio de desenvolvimento e se aproxime rapidamente dos níveis de progresso dos países evoluídos da Europa Ocidental.» (*apud.* Caeiro, 2005, p.207).

Seguindo do II Plano de Fomento, o sector das indústrias transformadoras foi o principal condutor. A inovação metodológica e das estruturas técnicas e administrativas foram, novamente como no II Plano, parte importante. «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.» (Caeiro, 2005, p.207).

Outros objetivos baseiam-se na aceleração do acréscimo do produto nacional, bem como uma repartição justa dos rendimentos. Para isso, foi necessária «[...] coordenação do esforço de defesa, à manutenção da estabilidade financeira interna e da solvabilidade exterior da moeda nacional e ainda ao equilíbrio do mercado de trabalho.» (Caeiro, 2005, p.207)

Começa-se também a recolher informações para ajustar os métodos de ação. No *Parecer acerca do projecto de proposta de lei n° 504/VIII* (1964) é citada a importância e necessidade dessas informações, para que seja possível, «[...] de modo a combinar o trabalho dos técnicos de programação, em gabinete com os conhecimentos das gentes práticas, que vão sentindo,

no dia a dia actuante o pulsar das actividades económicas e das inquietações sociais.» (*apud.* Caeiro, 2005, p.208).

Os investimentos seguiam certos critérios e formulas para serem aplicados, sendo:

- Preferência em empreendimentos de maior rendimento direto;
- Preferência em atividades de produção de produtos e serviços com maior probabilidade em substituir outros produtos e serviços importados;
- Preferência por infraestruturas com maior probabilidade de aumentar o potencial produtivo da população.

As indústrias metalúrgicas, metalomecânicas e de material elétrico foram o maior investimento, dentro do sector industrial. Os setores da eletricidade, transportes e habitação também se mostraram prioritários tendo, juntamente com o setor da industrial, somado cerca de 70% dos investimentos. No entanto, estas prioridades focam-se nas indústrias das grandes cidades, como Lisboa e Porto (Caeiro, 2005).

Com a entrada para a EFTA e com os acordos estabelecidos no âmbito da GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*), as exigências de uma concorrência alargada tiveram de ser tomadas em consideração nas políticas industriais.[9] Adicionalmente, teve de ser medido o papel das iniciativas privadas para a economia. «Por estes pressupostos, o objectivo centra-se no fortalecimento da estrutura empresarial, através de medidas, com o condicionamento industrial que continua a revelar-se contraditório e o recurso ao crédito externo e aos serviços de empresas estrangeiras para efeito de reorganização empresarial.» (Caeiro, 2005, p.209).

Em suma, o Plano Intercalar de Fomento veio reajustar os investimentos do II Plano de Fomento, tendo em consideração o desenvolvimento e concorrência que os restantes países da Europa apresentavam. Continuou-se a apostar no setor industrial, embora o da energia, transporte e habitação se comecem a mostrar igualmente importantes.

[9] Traduzido para: Acordo Geral de Tarifas e Comércio

O **III Plano de Fomento**, tinha o propósito de, segundo citado do *Projeto de Proposta de Lei nº 4/IX*- III Plano de Fomento para 1968-1973, no *Diário das Sessões*, suplemento ao nº88, 7 de Novembro de 1967, «[...] assegurar, sem solução de continuidade nem quebra de ritmo, o progressivo desenvolvimento económico-social da Nação.» (*apud.* Caeiro, 2005, p.209). Foi também acordado que, embora o Plano estivesse ativo por um período de seis anos, a meio da sua atividade, ou seja, passados três anos, seria feita uma revisão. João Ferrão (1987) comenta em *Indústria e Valorização do Capital. Uma Análise Geográfica* que:

> [...] a defesa de uma mentalidade produtivista, a necessidade de se levar à prática uma politica expansionista voltada para o mercado externo e ao mesmo tempo, que permita fazer face à concorrência estrangeira, a substituição de medidas de proibição por uma prática de incentivos, a convicção, enfim, de que os principais problemas existentes poderiam ser resolvidos através de medidas de carácter essencialmente técnico, representam algumas das linhas mestras que nortearão as actuações dos grupos agora dominantes. (*apud.* Caeiro, 2005, p.210)

O Plano tinha dois objetivos principais: acelerar o crescimento do produto nacional e repartir mais equilibradamente o rendimento, corrigindo os desequilíbrios regionais. Para isso, foi desenvolvido um plano metodológico tendo, segundo Jacinto Nunes (1968) em *A Experiência Portuguesa de Planeamento*, como três aspetos mais importantes:

a) o alargamento da colaboração entre as entidades públicas e privadas nos trabalhos preparatórios do plano;
b) a introdução explícita no plano dos problemas relativos ao desenvolvimento regional;
c) a definição de um modelo de crescimento e a respectiva elaboração de projecções para as economias das províncias de Angola e Moçambique. (*apud.* Caeiro, 2005, p.210)

Foram elaboradas medidas de ação para resolver dificuldades económicas, consoante a localização geográfica, tendo em conta o nível de desenvolvimento da região. O objetivo final do processo é levar as zonas a uma integração económica.

Os investimentos do III Plano passaram para três sectores principais: a educação, a saúde e a agricultura. Estes investimentos são consequentes da grande carência que os três sectores apresentavam. Estes sectores são fundamentais para o progresso de um país desenvolvido, sendo que, atendendo à educação, a carência em infraestruturas, planos curriculares e pessoas competentes a ensinar leva a uma fraca preparação de técnicos e profissionais de

qualquer área de atividade. Consequentemente, Portugal não conseguiria competir com as exigências e a qualidade da concorrência internacional (Caeiro, 2005).

Na saúde, cita-se o *Projecto do III Plano de Fomento (1968-1973)* (1967): «[...] de relevância essencial e que pode dizer-se (é) o alicerce por excelência do próprio processo de desenvolvimento económico, pois o homem está no princípio e no fim de todo este processo.» (*apud.* Caeiro, 2005, p.211). A saúde da população afeta, tal como a educação, o desenvolvimento do país a nível de todas as áreas de atividade. Uma fraca saúde da população leva a atrasos no desenvolvimento de bens e serviços nacionais.

Relativamente ao desenvolvimento da agricultura, notou-se atrasos significativos em comparação com os restantes sectores. O crescimento no meio rural estagnou com o rápido desenvolvimento das indústrias, no entanto e citando novamente o *Projecto do III Plano de Fomento (1968-1973)* (1967), foi verificado pelo Governo que era necessário uma «[...] colaboração entre o Governo e a lavoura no sentido de vencer a estagnação do sector nos últimos anos e caminhar resolutamente para uma intensificação do ritmo de crescimento, com base em investimentos substancialmente acrescidos em infra-estruturas e serviços de apoio.» (*apud.* Caeiro, 2005, p.211).

Quanto às prioridades de desenvolvimento, as principais estratégias destinam-se às indústrias transformadoras e de construção e atividade de turismo. O Plano considera estas atividades e indústrias os impulsores de desenvolvimento económico (Caeiro, 2005).

Segundo o *Projecto do III Plano de Fomento (1968-1973)* (1967), o sector das indústrias transformadoras destaca-se devido ao seu desempenho como «[...] papel fundamental na transformação estrutural da nossa economia, cabendo-lhe ainda efeito dinamizador sobre sectores cujo crescimento é arrastado pela expansão industrial.» (*apud.* Caeiro, 2005, pp.211-212). Ao impulsionarem o desenvolvimento da indústria, criam novos postos de trabalho, aumentando a eficiência que, consequentemente aumenta o ritmo anual médio de produtividade. O sector da indústria de construção segue assim o mesmo caminho e resultados que a indústria transformadora (Caeiro, 2005).

No turismo trabalha-se, na grande maioria, com ligações e pagamentos externos. No entanto, é considerado que o desenvolvimento da área esteja suficientemente elevada, necessitando apenas de acompanhamento e orientação (Caeiro, 2005).

Segundo José da Silva Lopes (1996), em *A Economia Portuguesa,* o III Plano apresenta uma nova abordagem, tratando mais «[...] explicitamente dos aspectos ligados ao financiamento, ao comércio externo, ao emprego e à produtividade embora o núcleo operacional do plano continuasse a assentar sobre os programas de investimentos sectoriais relativos às atividades produtivas.» (*apud.* Caeiro, 2005, p.213).

O Plano apresenta também objetivos secundários, que rementem particularmente para condições de equilíbrio, evitando o desajustamento de emprego, desequilíbrios da balança de pagamentos, estruturação das despesas de fomento e militares e auxiliar a inclusão dos mercados nacionais. Terminou em 1973 (Caeiro, 2005).

Em suma, o III Plano de Fomento veio auxiliar sectores fora das indústrias que mostravam alta precariedade. Traçou como objetivos principais o aceleramento do crescimento do produto nacional, a repartição mais equilibrada do rendimento e a correção dos desequilíbrios regionais. Estes objetivos tomaram em conta fatores como a região de onde os problemas originavam, avaliando o seu nível de desenvolvimento e adaptando a solução para a zona. As prioridades para desenvolvimento mantiveram-se as indústrias e o turismo, sendo novamente consideradas as maiores fontes de desenvolvimento económico rápido. Adotou-se uma noção de internacionalidade, comparando-se aos outros países desenvolvidos e tomando noção da concorrência que apresentavam.

O **IV Plano de Fomento** (1974-79), aprovado pela Lei nº8/73, de Dezembro de 1973. Pretendia um maior enfoque na distribuição do rendimento pelos sectores sociais e na necessidade de assegurar um franco crescimento económico com vista a manter o pleno emprego. Este plano não terá execução em virtude da revolução do 25 de Abril de 1974 (Presidência do Conselho, 1973).

2.2 EFTA.

Portugal conseguiu em 1960 integrar o grupo de países fundadores da EFTA (European Free Trade Association)[10]. No entanto, para que esta inclusão fosse possível, o país teve que passar pelas negociações de uma zona de comércio livre (ZCL) industrial em 1956. A junção à ZCL foi importante para o desenvolvimento do país porque, entre outras vantagens, o integrou num grupo de países desenvolvidos. Caso Portugal não tivesse integrado a ZCL, seria considerado um país em desenvolvimento, consequentemente não integrando a EFTA (Andresen-Leitão, 2004).

Oliveira Salazar percebeu desde cedo a importância e o retorno positivo que traria a Portugal pertencer a uma ZCL. A proposta britânica excluía o sector agrícola, que se mostrava uma importante fonte de exportação para o país. No entanto, a não inclusão no grupo poderia traduzir-se no agravamento do atraso económico que o país já enfrentava para com os países desenvolvidos, devido ao isolamento que resultaria (Andresen-Leitão, 2004).

Anteriormente à ZCL, Portugal integrava a Organização para a Cooperação Económica (OECE), com mais quatro países – Grécia, Irlanda, Islândia e Turquia. O propósito inicial era integrar estes cinco países na ZCL, no entanto, a inabilidade dos mesmo cumprirem as restrições postas pela ZCL levou a Grã-Bretanha e outros países desenvolvidos a desenvolverem duas soluções. A primeira seria excluir o grupo da ZCL inicialmente, deixando a possibilidade de integração quando estes tivessem os requisitos iniciais cumpridos. Esta solução não foi bem aceite pelos países da OECE, pelo que essa exclusão só lhes tornaria mais difícil o desenvolvimento, devido ao isolamento económico que traria. A segunda opção de solução foi criarem novas regras iniciais que os países teriam de cumprir que lhes permitia o desenvolvimento gradual, sendo impostas novas obrigações à medida do seu crescimento (Andresen-Leitão, 2004). Isabel de Magalhães Colaço (1926-2004) defendeu que:

[10] Traduzido para Associação Europeia de Comércio Livre.

> [...] a ZCL acentuaria os diferentes níveis de desenvolvimento económico, pelo que os parceiros da OECE não deveriam exigir que os países em vias de desenvolvimento cumprissem o programa geral de redução tarifária. Assim, Portugal procuraria na ZCL um regime industrial específico e a inclusão da agricultura. (*apud.* Andresen-Leitão, 2004, p.288)

Alguns delegados opuseram-se à proposta portuguesa e a OECE aconselhou o governo em como negociar as condições. Noutra reunião com a OECE, Magalhães Colaço acrescenta que «[...] a proposta portuguesa deveria aceitar a aplicação de regras gerais da ZCL às indústrias de exportação, a obrigação de liberalizar as importações, direitos de voto limitados durante o período de transição e uma política tarifária específica que poderia permitir isenções em determinados sectores industriais.» (*apud.* Andresen-Leitão, 2004, p.288). Para que o país não fosse excluído da ZCL, o governo português manteve-se aberto a negociações das condições propostas (Andresen-Leitão, 2004).

O Ministro Marcello Caetano (1906-1980) era a favor da adesão à ZCL, embora contrapusesse que o desenvolvimento económico de Portugal não seria afetado pela não inclusão no grupo. Por outro lado, Ministro das Finanças António Pinto Barbosa (1917-2006) apoiava a entrada n ZCL apenas sob um regime específico, defendendo que:

> [...] a questão que Portugal enfrentava já não envolvia a escolha de uma política mundial, mas de uma política de desenvolvimento regional. A não participação implicava um desenvolvimento económico autárquico ou nacionalista. A primeira solução era dominada pela preocupação com a produtividade e a segunda com a segurança económica. (Andresen-Leitão, 2004, p.291)

O Ministro justifica a sua posição afirmando que os países fora da ZCL «com grandes interesses de exportação [...] limitariam as importações ou baixariam os preços, o que levaria em qualquer das hipóteses a uma diminuição do rendimento nacional» (Andresen-Leitão, 2004, p.291), que era o caso de Portugal.

As negociações continuaram e a Novembro de 1975 a proposta de Portugal foi analisada por peritos da OECE. O norueguês Johan Melander (1910-1989), presidente do grupo de trabalho para a ZCL, ficou encarregue, em conjunto com um grupo de peritos, de analisar o caso de Portugal. Esta análise ficou conhecida por *Relatório de Melander.* Dois anos mais tarde, a Novembro de 1958, o *Relatório de Melander* passou as principais propostas expostas por José Gonçalo Corrêa d'Oliveira (1921-1976) para um estatuto especial. No entanto, as

negociações da ZCL falharam antes das propostas serem revistas pela comissão do presidente Reginald Maudling (1917-1979) (Andresen-Leitão, 2004).

Quando se formou a EFTA, Portugal omitiu aos outros sete países que necessitaria de um estatuto especial para entrar, aumentando assim as suas probabilidades de integrar os membros as negociações iniciais da associação. Inicialmente, o encarregado de preparar a proposta da EFTA queria manter Portugal fora da Associação pelos mesmos motivos que os britânicos se tinham deparado (Andresen-Leitão, 2004).

> Só em Maio de 1959 de Besche decidiria reunir-se com Corrêa d'Oliveira em Lisboa, depois de discutir o favorável relatório Melander com o delegado português à OECE. Ao apoiar o pedido português de um estatuto especial, e ao sublinhar a relativa moderação das suas condições em comparação com as exigências excessivas dos outros países em vias de desenvolvimento da OECE, o relatório revelar-se-ia de valor inestimável nesta fase das negociações. (Andresen-Leitão, 2004, p.305).

Os ministros responsáveis reúnem-se em Estocolmo em Julho de 1959, aprovando o anteprojeto para a criação da EFTA. Nessas reuniões Portugal apresenta o memorando com base no relatório Melander para o regime que pretendia obter. Existia uma possibilidade de Portugal integrar a ZCL com as negociações de Corrêa d'Oliveira, embora a Grã-Bretanha e os restantes países receassem que, ao se ser conhecida a exceção dada a Portugal, outros países em desenvolvimento também tentassem integrara a ZCL. Maudling propôs a solução de manter as negociações confidenciais até a assinatura da Convenção da EFTA. A proposta de solução foi aceite (Andresen-Leitão, 2004).

Portugal foi assim aceite para a EFTA, sendo «[...] o país membro que mais aumentaria as suas exportações industriais na EFTA.» (Andresen-Leitão, 2004, p.307). Estas negociações e a integração do país na EFTA decorreu no período do II Plano de Fomento.

> A adesão a estas organizações marca a inversão na política da autarcia do Estado Novo e o Plano Intercalar de Fomento (1965-1967) enfatiza já as exigências da concorrência externa inerente aos acordos assinados e a necessidade de rever o condicionamento industrial, que se considerava desadequado às novas realidades. (Souto, 2014b)

2.3 INII.

A criação do Instituto Nacional de Investigação Industrial foi fruto dos incentivos do I e II Planos de Fomento. O INII foi implementado em 1957 sob a direção do engenheiro António Magalhães Ramalho (1907-1972) e fez-se compreender ao Governo a necessidade de investimento na qualidade do produto industrial nacional (Souto, 2017). No *Diário do Governo,* nº19, em 23 de Janeiro de 1959, cita-se:

> [...] Concluídos os trabalhos e estudos relativos ao II Plano de Fomento, julga-se oportuno criar um órgão de investigação e assistência técnica apto a colaborar com as actividades particulares na resolução das dificuldades tecnológicas que hão-de surgir com o aperfeiçoamento da produção industrial. Assim: § Tendo em vista as disposições da Lei nº 2089, de 8 de Junho de 1957; § Usando da faculdade conferida pela 1ª parte do nº 2 do artigo 109º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte: § Artigo 1º É criado na Secretaria de Estado da Indústria o Instituto Nacional de Investigação Industrial, com sede em Lisboa e com a finalidade, competência e organização estabelecidas na Lei nº 2089, de 8 de Junho de 1957. (*apud.* Souto, 2014a)

Em 1960 o arquiteto António Teixeira Guerra (1929-2012) cria o *Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial*,

> [...] cuja primeira acção foi a concepção de um sector de desenho industrial, 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 conduziria à institucionalização da disciplina em Portugal. (Souto, 2017, p.20)

Um dos objetivos de Teixeira Guerra com o *Núcleo* foi a aproximação de artesãos, arquitetos e designers, da mesma forma que Walter Gropius queria aproximar artesãos e artista. A primeira apresentação pública do *Núcleo* na *Exposição da Embalagem*, na antiga FIL deu-se pela colaboração dos arquitetos António Sena da Silva (1926-2001) e Francisco Conceição Silva (1922-1982) com a Fábrica-Escola Irmãos Stephens, na Marinha Grande. Lá, os arquitetos meteram em prática os processos de análise de design industrial, avaliando fatores como o público alvo e formas de racionalidade da produção de modelos já existentes (Souto, 2017).

Posteriormente, Thomaz Mello teria igualmente tentado renovar a indústria, apresentando um conjunto de peças exclusivas em vidro feitas pela Companhia Industrial Portuguesa e em 1955, levou a uma nova exposição nos salões do SNI um outro conjunto único, em sintonia

com as correntes plásticas contemporâneas. Estas iniciativas não notaram mais avanços dado, novamente, o desinteresse da indústria. (J. C. Ferreira, 2002; Souto, 2017)

Foi em 1965 que a terminologia inglesa "design" integrou pela primeira vez um discurso oficial na *Exposição de Industrial Design*, no Palácio Foz, por iniciativa da designer e escultora Maria Helena Matos (1924-2015), a então atual responsável pelos trabalhos do *Núcleo*. Este evento acompanhou a *1ª Quinzena de Estética Industrial*, em Lisboa, que trouxe vários especialistas europeus para realizarem conferencias sobre o design industrial. Esta internacionalização do país deu-se pelas exigência que a concorrência externa trouxeram com o *Plano Intercalar* (Souto, 2017).

Foi sob a direção de Maria Helena Matos que se deram as principais ações do *Núcleo.* As exposições mencionadas anteriormente, seguindo de Cursos de Formação em 1966 e 1967, em áreas complementares ao design. Os dois primeiros cursos foram *"Acerca de Eletrodomésticos"* e *"Acerca de Móveis"*, ambos no ano de 1966, lecionados pelo arquiteto e designer Sergio Asti (n.1926). Em 1967 foi apresentado o terceiro e último curso *"Da Cor à sua Utilização"*, lecionado pelo especialista em psicologia da cor Xaver Auer. Em 1975, o INII lançou os três cursos em formato de livro (Souto, 2017).

3. Os anos 1960 ou a década prodigiosa

A transição da década de 50 para a década de 60 é assinalada por um começo de consciencialização de um "novo modernismo", que se opunha ao modernismo do Estado Novo. Segundo Victor Almeida (2009), na sua tese *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo,* designers como António Sena da Silva, Daciano da Costa (1939-2005), Sebastião Rodrigues (1929-1997), Victor Palla (1922-2006), entre outros, representam o modernismo tardio português (Cruz, Pombo, & Universidade de Aveiro, 2018).

A década de 1960 foi marcada por um aumento no interesse português no design de mobiliário, em particular mobiliário de escritório dado que os espaços públicos do Estado eram o maior cliente das empresas e indústrias de mobiliário, como escolas, serviços administrativos, museus, entre outros (Cruz et al., 2018). Ana Tostões (2000), escreve em *Anos 50. Desenho contemporâneo e obra global: arquitetura e design nos anos 50*, no Anuário do Centro Português do Design: O tempo do Design,

> Na verdade, uma das razões porque a indústria de mobiliário seria capaz de adaptar a sua produção para servir os requisitos da arquitetura contemporânea, deveu-se ao envolvimento direto dos mais importantes arquitetos de então neste campo do design, com um apreciável efeito na qualidade dos produtos. O seu contributo foi determinante para a consolidação profissional do designer de mobiliário ao longo dos anos 60 com emergência de importantes figuras. (*apud.* Cruz et al., 2018, p.121)

A sociedade torna-se cada vez mais consumista e exigente, não olham apenas para a funcionalidade do produto, mas também a sua estética. Isto obrigou as indústrias a restruturarem os métodos para que consigam responder corretamente às novas demandas (Cruz et al., 2018).

Com os Planos de Fomento e a adesão à EFTA, Salazar cria um Espaço Económico Português (EEP), reforçando assim o fomento económico, levando à construção e equipamento de escolas, hospitais, entre outros espaços do Estado. Estas construções influenciaram a demanda de mobiliário, impactando positivamente o desenvolvimento industrial (Cruz et al., 2018).

Com o desenvolvimento das indústrias e dos ateliers de arquitetura, a disciplina de design (ou o que se entendia por design) começou a ser vagarosamente desenvolvido, tendo o impulso do INII. O arquiteto Frederico George (1915-1994), foi vital para a noção de design

como disciplina, introduzindo noções e conceitos nas disciplinas de Desenho, Mobiliário e Arquitetura quando lecionava na Escola António Arroio. O arquiteto viajara aos EUA, onde conheceu Walter Gropius e Mies Van der Rohe, tomando-os e à escola *Bauhaus* como influência. Assim se criou uma geração que viria a praticar o design, recuperando o modernismo *Bauhaus* (Cruz et al., 2018).

> A participação de designers da época em projetos de equipamento para vários espaços públicos (escolas, universidades, museus, teatros, hospitais, serviços administrativos) e alguns privados (hotéis, cafés, bancos, empresas) criam uma nova dinâmica que propicia a possibilidade de integrar a especificidade do projeto de design em contexto de projeto total. O design desenvolve-se sob o conceito de obra global ou total, com uma aproximação entre o projeto de Design e o projeto de Arquitetura, correspondendo aos desígnios da utopia modernista, reinterpretando a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) da *Bauhaus*. (Cruz et al., 2018, p.124)

Daciano da Costa esteve também muito ligado ao ensino do design em Portugal. Lecionou, igualmente, na escola António Arroio na década de 50, prosseguindo na década de 60 no seu atelier em Belém, com o primeiro curso independente de design básico. Lecionou também na SNBA a disciplina de design no curso de Formação Artística. No que consta ao atelier e citando Daciano Costa, o arquiteto «[...] foi resolvendo as tarefas que apareceram (e que decidiu considerar de Design) ensaiando e desenvolvendo a metodologia e as técnicas de representação e comunicação adequadas.» (*apud.* A. M. da Silva, 2017, p.186). O curso no atelier contou com a colaboração de Frederico George e do escultor Lagoa Henriques (1923-2009). A disciplina que lecionou na SNBA foi para um curso desenvolvido por José Augusto França, que teve inicio no ano letivo de 1965-1966 (A. M. da Silva, 2017).

Os conceitos de design lecionados por George e os cursos de Daciano foram iniciados antes da própria palavra "design" estar oficializada, que, segundo Sena da Silva, só aconteceu em 1971, com a *1ª Exposição de Design Português* (A. M. da Silva, 2017). Isto deu-se, certamente, pelas viagens e conhecimentos de cultura e pessoas internacionais que ambos possuíam.

Nesta década houve também um emergir de agências de publicidade, dada a expansão do país para um mercado cada vez mais internacional. Em 1968 surgiu a corporativa *PRAXIS* – Cooperativa de Estúdios Técnicos, SCARL. A *PRAXIS* prestava serviços às agências e colaborava com designers. Daciano da Costa desafia, em 1972, a *PRAXIS*

para montarem e produzirem o catálogo e exposição para a linha *Dfi,* da Metalúrgia da Longra (Cruz et al., 2018).

Foi no final dos anos 60 que foi inaugurado um novo Instituto de Arte e Decoração, IADE. António Quadros esteve à frente desta fundação, juntando um grupo de reconhecidos profissionais que o ajudassem a levar o IADE à excelência. Do grupo integrava Lima de Freitas como diretor e os professores Manuel Lapa, Manuel Costa Martins, entre outros. Adicionalmente, Mestre Lapa convidou para seus assistentes Rafael Salinas Calado e Manuel Costa Cabral (Souto, 2012).

Inicialmente, o Instituto situava-se na Rua do Alecrim, em Lisboa. *Alumna* de 1969 e atual professora no IADE, Ana Maria Iglésias relembra como teve se deu a matrícula:

> Na rádio ouvi sobre um tal instituto de arte e decoração, parece-me que era o nome, na Rua das Flores, então lá fui. O IADE era uma secretária com a Senhora Madalena sentada na secretária, era tudo. (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019)

O curso estava divido em três anos, tendo como currículo História de Arte e bastante desenho. Outra característica onde o IADE se destacava era na necessidade da internacionalização, tendo professores estrangeiros reconhecidos na área do design, como John David Bear e Stephanie d'Orey, entre outros. Com esses professores a nova geração de profissionais começou a aprender as noções básicas do design e começam a trabalhar com materiais como a fibra de vidro nas oficinas (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

III. Mulheres no Design Europeus

1. Os anos entre guerras.

1.1 O movimento Art Déco.

O movimento teve um início anterior aos anos entre guerras, com os pioneiros Auguste Perret (1874-1954) e Josef Hoffmann (1870-1956). Porém, foi apenas na exposição de *Arts Décoratifts et Industriels Moderns,* em 1925, Paris, que teve o início oficial (Souto, 2019).

Este movimento prevaleceu por expressar as características modernas de uma forma subtil. Eclético nas suas diferentes referências, recebe também a influência das vanguardas contemporâneas, como o cubismo, o futurismo e o modernismo. Tornou-se um novo movimento que apelou aos mais abastados, em virtude do gosto pelo uso luxuoso de materiais nobres, também associados ao requinte dos pormenores decorativos, quantas vezes interligado a linhas modernistas. Com o *Art Déco* assistiu-se ao apelo ao consumo de produtos, associando o moderno à sedução pelo luxo e ao requinte de tradições, nomeadamente no âmbito das artes decorativas (Souto, 2019; St Edmund's School, 2016).

Abrangeu todo o tipo de expressão artística, desde as artes visuais, à arquitetura, moda, cinema, entre outros. Hollywood teve um grande papel em disseminar o movimento, retratando-o nos filmes como um movimento extremamente elegante e eclético (Souto, 2019). Os arranha-céus foram pela primeira vez desenhados durante este movimento e, segundo o arquiteto e historiador John Julius Norwich (1929-2018),

> *Art Déco* em França encontrou o equivalente americano no design dos arranha-céus Nova Iorquinos de 1920. O *Chrysler Building* […] foi um dos ensaios mais perfeitos do estilo. (*apud.* Mcdowall, 2013)

Este movimento quis distanciar-se da funcionalidade do *Arts and Crafts* e da ornamentação simbolista do *Art Noveau.* Num discurso em 1928 em Paris, é citado: «Sabemos que o "necessário" por si só não é suficiente para o homem e que o supérfluo é

indispensável para ele [...] ou de outra forma, deixe-nos também suprimir música, flores, perfumes [...] e os sorrisos das senhoras!» (*apud.* Dowdy, 2003, p.47). Os ornamentos e a funcionalidade estavam presentes nos designs, embora em menos quantidade que em ambos estilos anteriores (Dowdy, 2003).

Para que conseguissem manter o visual de luxo, mas praticando um preço acessível para a população, os produtores começaram a substituir os materiais mais caros como as madeiras exóticas e os lacados por materiais sintéticos que se assemelhassem (Dowdy, 2003).

Uma das peças de mobiliário que apareceu com esse movimento foi o bar doméstico que, inicialmente, apresentavam formas fora do comum, visto ainda não existir uma norma. As mesas com abas extensíveis entraram em moda, tornando as pequenas do quotidiano favoráveis a eventos sociais. As cerâmicas também fizeram parte desta mudança, embora os novos serviços *Art Déco* fossem deixados para um uso diário e os tradicionais para ocasiões mais solenes. Estes serviços tinham, por norma, formas mais sólidas e simples, desenhando as pegas de qualquer produto com linhas direitas, formando triângulos e retângulos ao invés das curvas tradicionais. Para além da forma, a cor também era de extrema importância, o mesmo transpareceu para as peças em vidro. Os têxteis foram um complemento bastante importante para os interiores *Déco*, sendo utilizados dos mais variados padrões, desde as geometrias, a motivos selvagens e flores. Os tapetes começaram a ter padrões mais elaborados. Também se podiam observar têxteis pendurados nas paredes, sendo uma característica bastante forte do estilo (Dowdy, 2003).

Este estilo marcou uma mudança, onde até o público mais tradicional aderiu. As suas linhas e estética diferenciada são facilmente reconhecidas pelo público ainda nos dias de hoje, graças à grande disseminação por parte de Hollywood, com filmes mais recentes como *O Grande Gatsby*, de 2013. É, ainda hoje, um movimento bastante revisitado e adaptado à atualidade.

1.2 A escola Bauhaus.

Fundada em 1919, em Weimar, Alemanha, pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969). Na *Proclamação da Bauhaus* (1919), Gropius explica que o objetivo da escola era de reimaginar o mundo material numa tentativa de juntar todas as artes, onde arquitetura,

pintura, escultura e design se uniam numa única expressão criativa. Assim, artesãos e designers tinham capacidade de criar objetos estéticos e úteis (Winton, 2007).

> Gropius pôs; em jogo, toda a sua cultura figurativa e teórica, o seu destino de artista, naquele momento critico da história europeia. A sua racionalidade, o seu positivismo, o seu próprio otimismo ao delinear programas de reconstituição social, brilham no fundo sombrio da derrota alemã e da angústia do pós-guerra: [...]. A racionalidade que Gropius desenvolve nos processos formais da arte tem afinidades com a dialética da filosofia fenomenológica e existencial (sobretudo de Husserl) à qual está, de facto, historicamente ligada [...] (Argan, 1984, p.7)

O curso unia o estudo de teoria das cores com o estudo de materiais e das relações formais. A escola disponha de artistas conceituados como mestres nestes cursos, como Wasily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Josef Albers (1888-1976), entre outros. Após os cursos preliminares, os alunos da *Bauhaus* seguiam para oficinas especializadas, como marcenaria, tecelagem, metalurgia, cerâmica, pintura de parede e tipografia. Embora o objetivo principal da escola fosse a ligação das artes com o artesanato, mostrou-se difícil de suportar financeiramente. Este objetivo foi ligeiramente alterado em 1923, para acomodar melhor as receitas financeiras, para a importância de desenhar para as massas, adotando o *slogan* "Arte na Indústria" (Winton, 2007).

> Na história de Gropius é impossível separar o momento teórico do momento criativo ou do momento pedagógico: cada um dos seus edifícios, dos seus programas urbanísticos, das suas intervenções práticas e polémicas a favos de uma renovação radical dos métodos produtivos na arquitetura e na arte aplicada, ou a favor de uma reforma do ensino formal, tudo é simultaneamente formulação teórica, aplicação prática, acto criativo. (Argan, 1984, p.7)

Houve, em 1925, uma mudança de instalações de Weimar para Dessau. O novo edifício projetado por Gropius representa paradigmaticamente as características ideológicas da escola, tornando-se uma imagem de marca da arquitetura modernista (Winton, 2007).

Uma das oficinas mais populares da *Bauhaus* era o de marcenaria, sob a direção de Marcel Breuer (1902-1981), «[...] este *atelier* reconcebeu a própria essência do mobiliário, muitas vezes buscando desmaterializar formas convencionais, como as cadeiras, em sua existência mínima.» (Winton, 2007).

Dos *workshops* que mais rendimento trouxe à *Bauhaus* foi de tecelagem, especialmente sob a direção de Gunta Stölzl (1897–1983). Criavam têxteis abstratos, associando as

vanguardas do abstracionismo geométrico e lírico à produção em massa e muitos eram utilizados para uso na *Bauhaus.* Este *atelier* e o de pintura de papel de parede foram os principais responsáveis pela ornamentação das paredes interiores com peças policromáticas e abstratas, amainando um espaço que, de outra forma, se mantinha um tanto severo. Esta oficina *workshop* era maioritariamente composto por mulheres, porque a direção da *Bauhaus* as incentivava a seguir apenas este curso (Winton, 2007).

No desenvolvimento de design de protótipos para produções em massa, o *workshop* de metalurgia mostrava-se o mais popular e mais bem-sucedido, sob direção de László Moholy-Nagy (1895-1946) até 1928, quando Marianne Brandt (1893- 1983), a primeira mulher a ingressar nesta oficina *workshop* o substitui. Em conjunto com Brandt, os designers Wilhelm Wagenfeld (1900-1990) e Christian Dell (1893–1974) criavam candeeiros e utensílios de mesa de excelente design moderno. Estes produtos, tal como os do *atelier* de tecelagem, eram ocasionalmente utilizados no edifico da *Bauhaus* e nos dormitórios dos alunos (Winton, 2007).

O *atelier* de tipografia, embora não tivesse sido pensado como prioridade, tornou-se importante para a *Bauhaus*, sob artistas como Moholy-Nagy e o designer gráfico Herbert Bayer (1900-1985). A tipografia ficou relacionada com a identidade corporativa e a publicidade da escola, servindo como símbolos do movimento da vanguarda (Winton, 2007).

Em 1928, Gropius deixou o cargo de diretor, sendo substituído pelo arquiteto Hannes Meyer (1889-1954). Meyer manteve o core do currículo e da ideologia da *Bauhaus*, retirando apenas aspetos que considerava excessivamente formalistas e adicionando a necessidade para a função social do design e da arquitetura, priorizando o bem público ao invés do luxo privado (Winton, 2007).

Passados dois anos, Meyer renuncia o cargo por questões políticas, substituído pelo arquiteto Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). O currículo foi novamente alterado, dando mais destaque a arquitetura. Ainda em 1930, Mies van der Rohe relocou a escola, desta vez na cidade de Berlim. Esta mudança foi fruto da instabilidade política na Alemanha com a ascensão do partido nazi, ascensão que originou a falta de fundos da escola, mudando-se assim para um edifício mais pequeno. É em 1933 que a *Bauhaus* encerra definitivamente as portas (Winton, 2007).

Após o fecho da *Bauhaus,* a maioria dos designers emigraram para os Estados Unidos da América, entre os quais, Breuer, Gropius,, Anni Albers e Moholy-Nagy, Mies van der Rohe.

A *Bauhaus* teve uma grande importância para o design moderno, criando bastantes produtos para as massas e formando excelentes artistas com as ideologias modernistas. Embora tenha tido um tempo de atividade relativamente curto (14 anos), marcou bastante esta geração e o desenvolvimento futuro do design.

1.3 As designers pioneiras na Europa.

Sonia Terk Delaunay (1885-1979) foi criada em São Petersburgo, na Rússia, pelo seu tio. A artista recebeu uma educação artística da Alemanha e de França, sendo consequentemente influenciada pelo Expressionismo e pelo Fauvismo, expressões artísticas provenientes desses mesmos países. Casou com o galerista Wilhelm Uhde (1874-1947) até 1910, casando em segundas núpcias, com o pintor Robert Delaunay (1885-1941). Trabalhou em pintura, design gráfico, têxtil e design de interiores (MoMoWo, 2016).

A família Delaunay passou pela 1ª Guerra Mundial em Fuenterrabia, cidade situada na costa oriental da Espanha. Passaram por Amarante e Barcelona, mas acabaram por permanecer em Madrid. Em Amarante, vieram a convite de Amadeu de Souza-Cardoso (1887-1918), reconhecido pintor português. Permanecendo no norte do país, Sonia e Robert Delaunay foram influenciados pela cerâmica e cultura portuguesa. São então pioneiros do movimento *Orphico*, juntamente com Fernand Léger (1881-1955), Marcel Duchamp (1887-1968) e František Kupka (1871-1957). [11] Enquanto Robert representa esta expressão pelas suas pinturas, Sonia foca-se nos trabalhos de design têxtil e cenografia. Esta designação foi dada pelo poeta Guillaume Apollinaire (1888-1918), fazendo referência ao poeta que procurou formas puras, Orfeu, da mitologia grega. Este movimento é inspirado no cubismo, sendo uma versão mais fluida e focada no uso da cor. Semelhantemente ao Fauvismo, as linhas e medidas não são tidas em consideração, sendo o sentimento transmitido o fator mais

[11] Orfismo ou Cubismo Órfico

importante. Veem a influenciar o pintor português Eduardo Viana (1881-1967), que cria uma relação próxima com o casal e com Amadeu Souza-Cardoso (Couri, 2012; MoMoWo, 2016).

Os seus trabalhos têxteis eram bastante vanguardistas, focando-se na composição das formas, que eram geralmente geométricas e nas cores dos padrões. Também escreveu livros sobre os seus têxteis, dando maior enfoque na cor (Glover, 2012).

Os trabalhos de pintura e decoração de Sonia Delaunay começam a ganhar reputação em 1950 e recebeu o prémio "*City of Paris Grand Prix des Arts*" em 1973. Foi, porém, em 1918 que Sonia abriu a *Casa Sonia*, em Madrid, onde realizava os seus projetos de design de interiores e vendia as suas peças têxteis. Mais tarde a loja ramificou para cidades como Bilbao, Barcelona e São Sebastião (MoMoWo, 2016).

Alma Buscher Siedhoff (1899-1944) iniciou a sua aprendizagem na *Elisabeth School for Women,* em Berlim e antes de ter estudado na escola *Bauhaus* em 1922*,* passou também pelo instituto *State Arts and Crafts Museum of Berlin.* Passou, mais tarde, a trabalhar com madeira no atelier de George Muche (1895-1987) e de Joseph Hartwig (1893-1897), onde criou os famosos brinquedos para crianças e mobiliário (MoMoWo, 2016).

Foi em 1923 que criou o famoso *Ship Building Toy,* de linhas modernas e simples, de cores fortes. Foi nesse mesmo ano que também criou o armário para brinquedos, na sequência de brinquedos e móveis para crianças para a experimental *House am Horn*, construída para a primeira exibição na Bauhaus em 1923. O armário consistia numa dinâmica que juntava a arrumação necessária para os brinquedos de um quarto de crianças com a dinâmica necessária para cativar as mesmas. Para isso, Siedhoff construiu o armário de canto onde as crianças pudessem escrever nas portas, com caixotes que serviriam tanto para a arrumação de outros brinquedos quanto de brinquedos em si. Uma das portas tem uma abertura com o propósito de permitir ser utilizado como um teatro de fantoches. O conjunto modular foi desenhado com um potencial de ser produzido em massa e em 1925, fez parte do catálogo de vendas da Bauhaus (MoMoWo, 2016).

Marianne Liebe Brandt (1893- 1983) estudou pintura e escultura em escolas de Weimar, na Alemanha e mais tarde, frequentou um curso fortemente dominado pelo sexo masculino,

no estúdio de metais de László Moholy-Nagy, que lecionava na *Bauhaus* em 1924, sendo a primeira mulher a frequentar o curso. Foi diretora do estúdio em Dessau, colaborando com *Körting & Mathiesen AG* na *Kandem Lamp* e com *Schwintzer & Gräff.* Trabalhou também como designer de interiores no estúdio *Gropiu* e dirigiu o departamento de design da fábrica de metal *Ruppelwerk* até 1932 (MoMoWo, 2016).

Os seus trabalhos mais notórios são o cinzeiro e infusor de chá, ambos de 1924. Ambos designs utilizaram uma base em cruz, suportando a sua forma de base arredondada, com especial atenção à sua função e facilidade de utilização. No caso do infusor de chá foi projetado para que o bico não pingue e as pegas foram feitas com um material resistente ao calor. Muitos dos seus trabalhos resultaram em expressões icónicas para a estética da *Bauhaus*. Embora as suas peças nunca tenham sido produzidas em massa, reflete a influencia das formas industriais enfatizadas pela escola e pelo seu mentor Moholy-Nagy (100 Years of Bauhaus, 2016a; MoMoWo, 2016; Winton, 2007).

Margarete (Grete) Schütte-Lihotzky (1897-2000) foi a primeira mulher arquiteta austríaca, graduando-se em 1918, mas já em 1917 tinha recebido um prémio por uma cozinha que projetou. No período seguinte à sua graduação, trabalhou em vários projetos com Adolf Loos (1870-1933). Foi ao segundo *Congrès International d'Architecture Modern,* em 1929, com o seu marido e arquiteto Wilhelm Schütte. Projetou vários ambientes, incluindo casas, jardins, creches e parques infantis na União Soviética e Turquia. Exibiu o seu trabalho em Chicago, nos E.U.A e deu conferências na China e no Japão (MoMoWo, 2016).

Grete foi presa em 1943, três anos após se ter relacionado com a um grupo de comunistas austríacos em Bavaria, Alemanha. Recebeu uma sentença de quinze anos, mas foi liberta pelas tropas americanas dois anos depois (Rocha, Martins, Clementino, & Abrantes, 2010).

O seu projeto mais reconhecido é a *Cozinha de Frankfurt*, que alia a estética de um laboratório, fundamentado por teorias contemporâneas de higiene e fluxo de trabalho. A intenção foi de libertar a mulher das horas na cozinha para que tenha mais tempo para trabalhar nas fábricas. Foi projetada para a *New Frankfurt,* uma casa pública num bairro de operários, de Ernst May (1886-1970). Embora as intenções de melhorar as condições para as mulheres tornando a cozinha o mais funcional possível, o projeto recebeu bastantes críticas, «Entramos assim no paradoxo entre funcionalidade e bem-estar.» (Rocha et al.,

2010). Se por um lado era mais pequena e funcional, por outro era menos confortável, transformando um espaço onde, outrora, as famílias passavam bastante tempo, para um espaço solitário e impessoal (Antunes, 2012; MoMoWo, 2016; Rocha et al., 2010).

Kathleen Eileen Moray Gray (1878-1976) foi das primeiras mulheres a serem aceites no curo de pintura na *Slade School of Fine Arts,* em 1901, em Londres, seguindo as pisadas de seu pai, também pintor, James Maclaren Smith-Gray (n-1900). Em 1906 iniciou atividade com o japonês Seizo Sugawara (1884-1937), reconhecido pelo seu trabalho em laca. A sua primeira exibição foi em 1913, na *Salon des Artistes Décorateus,* com painéis decorativos e em 1922, abriu a sua galeria *Jéan Désert.* Em 1923, é exposto o sofá *Monte Carlo*, recebendo ótimas criticas (MoMoWo, 2016; Patrão, Gamboias, Teixeira, & Esteves, 2010).

Foi em 1929 que Eileen construiu, em conjunto com Jean Badovici (1893-1956), a ilustre *E-1027*, em Roquebrune-Cap-Martin, França. O nome da casa é um código que refere a relação dos dois como casal, sendo "E" de Eileen, 10 representado o "J" de Jean, o 2 representa o "B" de Badovici e o 7 representa o "G" de Gray. A casa foi construída num sítio remoto, para que pudessem ter o máximo de privacidade ligada à beleza da vista para o Mediterrâneo. A casa funciona em harmonia com os elementos que a circundam, tendo Eileen estudado os comportamentos do vento e do sol e como iriam afetar o dinamismo da casa, idealizando como a luz natural iria moldar os ambientes no interior. A privacidade e harmonia foram pontos fulcrais para o projeto, incluindo o seu interior, «[...] o mobiliário define os espaços assim como as paredes os acomodam.» (Patrão et al., 2010). A funcionalidade nos ambientes foi precedentemente estudada e Eileen foi inspirada pela, entre outras, *Frankfurt Kitchen* de Margarete Schütte-Lihotzky. Como todas as divisões estão ligadas ao espaço exterior, a privacidade é controlada por telas amovíveis e cortinas (Goff, 2015; MoMoWo, 2016; Patrão et al., 2010).

E-1027, onde outrora Eileen e Badovici passaram vários meses de verão, foi vendida após Badovici ter falecido. Desde então, a casa foi alvo de violência pela II Guerra Mundial, ficando com marcas de balas pelas paredes. Todavia, antes da violência da guerra, a *E-1027* passara por outro tipo de violência que começara em 1938, quando Le Corbusier pintou o mural *Graffite à Cap Martin* ou *Three Women.* O arquiteto frequentava a casa e tinha uma grande admiração pela sua arquitetura e design. Foi, na verdade, Badovici que o convidou a

pintar o mural após se ter separado de Eileen, tendo a arquiteta considerado uma afronta ao seu trabalho. É também especulado que foi feito, não só porque Le Corbusier era obcecado pela casa, mas também pela não heterossexualidade de Eileen. O mural retrata três mulheres, sendo Eileen, Badovici e numa carta de Marie Louise Schelbert, era «[...] a criança desejada, que nunca nasceu.» (*apud* Colomina, 1996). A batalha contra a sexualidade da arquiteta é retratada no mural pelo fato de Le Corbusier ter representado o amigo, Badovici, como uma mulher. Le Corbusier acaba por publicar o mural em 1946 no seu livro *Oeuvre complète* e na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui,* em 1948, referindo-se à casa como *A house in Cap-Martin*, que traduz para *A casa em Cap-Martin,* sem mencionar o nome de Eileen ou o verdadeiro nome da casa. No total, Le Corbusier pinta oito murais, mencionando-os no seu livro *My Work* (1960) como «1938-39. Oito murais (grátis) na casa de Badovici e de Helen Grey em Cap Martin.» (*apud* Colomina, 1996), escrevendo o nome de Eileen de forma incorreta e sem mencionar novamente o nome verdadeiro da casa, embora tivesse esses conhecidos (Colomina, 1996; Rault, 2006).

Há, ainda nos tempos de hoje, quem pense que a casa foi projetada apenas por Badovici ou até mesmo que Le Corbusier tenha colaborado no projeto (Colomina, 1996; Patrão et al., 2010).

Le Corbusier tentou comprar a casa, mas sem sucesso. Consequentemente, contruiu uma pequena casa num terreno ao lado da *E-1027,* permitindo-lhe observar a casa e retirando-lhe a característica de privacidade que Eileen idealizou. Le Corbusier viveu nessa casa durante oito anos, acabando por falecer nas águas costeiras ao terreno (Rault, 2006).

Em 1934, Eileen termina outra construção, *Temple à Pailla,* em França, que inicia quando termina o relacionamento com Badovici. Esta acabou por ser destruída no decorrer da II Guerra Mundial. Em 1954 inicia a construção de uma terceira casa, *Lou Pérou,* perto de Saint Tropez. Apesar de ser a própria a desenhar as casas, era reconhecida pelo seu trabalho como designer de móveis e interiores. Foi apenas em 1970 que se começa a reconhecer o seu trabalho arquitetónico, tendo sido organizadas exposições em Graz e Viena. A casa *E-1027* é, atualmente, um monumento do património nacional francês (MoMoWo, 2016; Patrão et al., 2010).

Ruth Hildegard Geyer-Raack (1894-1975) estudou pintura no *Museum of Arts and Crafts* de Berlim. Participou também em cursos na escola *Bauhaus,* no verão de 1920 e 1921. Foi para Paris, sendo o seu estilo de eleição a *Art Déco* francesa. Colaborou bastante com Andras Sive (1899-1958) e em 1924, iniciou atividade como designer têxtil e de papel de parede para as empresas *DeWeTex* e *VWTex.* Trabalhava também como designer de interiores. Trabalhou em casas, edifícios públicos e em colaborações em navios de passageiros. As suas criações ligavam o seu gosto pessoal pela *Art Déco* francesa como a educação que teve na escola *Bauhaus* (Kunstgewerbemuseum, n.d.; MoMoWo, 2016).

Em 1955, uma grave doença ocular levou-a à cegueira de um olho, contudo, não deteve a sua atividade, trabalhando até 1975, ano da sua morte (MoMoWo, 2016).

Gunta Stölzl (1897-1983) estudou pintura decorativa e de vidro, cerâmica e história da arte e estilo na escola de artes aplicadas *Kunstgewerbeschule,* em Munique. Trabalhou durante a I Guerra Mundial como enfermeira da Cruz Vermelha não parando, no entanto, de desenhar nesses anos. Iniciou estudos na escola *Bauhaus* em Weimar em 1915. Entrou na escola com pintura de vidro em mente, mas com o tempo passou a dedicar-se a pintura de murais e paredes e no final, dedicou-se a tecelagem (100 Years of Bauhaus, 2016b; Stadler, 2012). Declara no seu diário, lido pela sua filha, Monika Stadler numa palestra sobre a sua vida no *Barbican Center,* em Londres (2012):

> Agora, na *Bauhaus,* podia fazer o que sempre a interessara. Não a representação da coisa em si, mas o seu lugar dentro do todo e no espaço. (Stadler, 2012)

Tomou responsabilidades no departamento das aulas, onde as aulas para mulheres se tornaram aulas de tecelagem. Esta separação de género deu-se pelo número crescente de mulheres na *Bauhaus,* o que alarmou os mestres porque «[...] poderia criar uma atmosfera amadora.» (Stadler, 2012). Ao contrário do que a luta pelos direitos das mulheres dizia e prometia, a *Bauhaus* segregou as mulheres num departamento onde eram aconselhadas a aprender somente a ler, mais nenhum ofício. Esta marginalização deu-se também pelo «[...] medo que demasiadas mulheres pudessem fazer com que a *Bauhaus* parece-se uma escola *Arts and Crafts.*» (Stadler, 2012), apesar de ter sido dos departamentos que mais lucro trazia à escola. Stadler afirma também que sua mãe não se apercebera do que acontecia nesse tempo, pois recusou até uma entrevista por uma jornalista feministas. Frequentou aulas com Kandinsky e, embora o respeitasse como professor, não tinha contacto pessoal com o pintor,

mesmo quando era mestre. Sabe-se que Kandinsky nunca foi apologista de mulheres como mestres e Stölzl deverá ter notado (Lyster, 2019; Stadler, 2012).

Foi aprendiz de George Muche na sua oficina de tecelagem e frequentou várias aulas de Johannes Itten (1888-1967). Montou um *workshop* de tecelagem e participou na composição de um trabalho de tintura. Foi mestre e mais tarde, diretora de tecelagem e têxteis na oficina da *Bauhaus* em Dessau (100 Years of Bauhaus, 2016b; Stadler, 2012).

As estudantes mulheres não podiam viver no edifício da *Bauhaus,* eram obrigadas a alugar casas e quartos nas imediações. Stölzl desenhava pelos sítios que viajava, as paisagens das cabanas onde ficava quando escalava e também desenhou o sótão onde ficou nos seus anos de estudante (e também em anos de mestre, dadas obras no edifício de Dessau) da *Bauhaus,* em aguarelas, numa carta para seu pai (Stadler, 2012).

Ao abandonar a *Bauhaus* em 1931 devido a diferenças políticas, funda uma empresa tecelagem *S-P-H-Stoffe* em Zurique com Gertrud Preiswerk (1902-1994) e Heinrich-Otto Hürlimann (1900-1964), que fecha em 1933 por razões financeiras. No entanto, Stölzl e Hürlimann seguem com a empresa com o nome de *S-H-Stoffe* até 1937, ano em que Hürlimann deixa o negócio, contudo, Stölzl permanece. Em 1967 deixa a oficina e dedica-se à tapeçaria (100 Years of Bauhaus, 2016b; Stadler, 2012).

Os seus designs têxteis assemelhavam-se aos de Sonia Delaunay, designer da mesma época, pelos seus padrões de formas geométricas e forte foco na cor (Glover, 2012).

Desenvolveu capas têxteis para projetos de Marcel Breuer enquanto na oficina na *Bauhaus.* Um desses projetos foi a *African Chair,* onde Stölzl embutiu a urdidura na estrutura desenvolvida por Breuer, e teceu diretamente na cadeira, um método bastante experimental. Desenvolveu também uma técnica de tecelagem que fazia padrões de riscas interrompidas, que mais tarde se transformou numa marca do estilo *Bauhaus.* Na *Bauhaus* produziu não só tapeçaria artística, mas também utilitária, como mantas e cortinas para venda e produção em massa (Stadler, 2012). Ao falar de um vestido que sua mãe produziu de um tecido que fizera, Stadler relembra:

> [...] como era macio, porque tive um vestido dele [do tecido] quando era pequenina para usar em ocasiões especiais. Isso para mim era a arte dela na minha vida como criança [...]. (Stadler, 2012).

Anni Albers (1899-1994) nasceu em Berlim, Alemanha. Em 1922 iniciou estudos na *Bauhaus* em Weimar*,* frequentando o *workshop* de tecelagem mestrado por Gunta Stölzl, de 1927 a 1931. Preferiu ter seguido o curso de pintura, Albers escreveu no seu livro *The Art/Craft Connection: Grass Roots or Glass Houses at College Art Association's 1982 annual meeting* (1982):

> No meu caso, foram as linhas que me agarraram, realmente contra a minha vontade. Trabalhar com linhas parecia-me uma coisa maricas. Eu queria algo que fosse conquistado. Mas as circunstâncias seguraram-me as linhas e elas conquistaram-me. (*apud.* Lyster, 2019)

Albers experienciou a filosofia da *Bauhaus,* criando peças bonitas e funcionais, explorando formas abstratas e recriando a estética da máquina num processo manual. Em 1933 desenvolveu uma coleção para o auditório de Hannes Meyer, utilizando vários materiais para criar painéis acústicos. Os estudos que fez para materiais que absorvessem o som influenciou novas técnicas para o design de teatro. A designer criou uma relação muito próxima com Stölzl, partilhando as mesmas crenças, refletindo-se nos seus trabalhos, à exceção das cores, que Albers optava por uma gama de cores mais sóbrias. Um exemplo dado para comparação por Christina Glover, na sua tese *Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text* (2012), foram as produções mais emblemáticas de Stölzl, o *Wall Hanging* (1927/28), por ter cores vivas e produzidas quimicamente (embora Stölzl também trabalhasse bastante com cores produzidas naturalmente) e a técnica de padrões. Formou padrões que transparecessem movimento, com formas curvas, horizontais e verticais. Este tipo de técnica não era comum, sendo as formas quadradas e repetidas a tendência (Glover, 2012; Lyster, 2019).

Em 1933 deixou a *Bauhaus* quando esta fechou pela pressão Nazi e foi morar para a América. Começou a ensinar na universidade *Black Mountain*, onde esteve também à frente do workshop de tecelagem, aplicando as metodologias que levara da *Bauhaus.* O novo ambiente em que vivia inspirou-a a trabalhar com materiais naturais, estimulando os seus alunos a experimentar também. Visitou bastante a América latina, inspirando-se na sua cultura e levando-a para os seus trabalhos até inícios da década de 60 (Glover, 2012).

Albers defendia que a tapeçaria pictórica que fazia deviam ser consideradas peças de arte. Em *Pictorial Weaving* (1959) realça essa ideia de «Permitir que as linhas se articulassem novamente e encontrassem uma forma para si mesmos sem outro objetivo além de sua

própria orquestração, para não serem sentados, pisados, somente para serem olhados [...]» (*apud.* Lyster, 2019). Em 2018, foi a escolha do museu *Tate Modern,* para celebrar os 100 anos da *Bauhaus.* «É uma oportunidade para a *Tate* reconhecer a artista feminina cujo nome ainda está em falta em muitos livros de história da arte, que permanece para sempre associado ao marido Josef (um dos fundadores da revolucionaria escola *Bauhaus*), e cuja disciplina, têxtil, ainda é posta de parte pelos principais museus do mundo.» (Nayeri, 2018).

Uma das tecelagens pictóricas mais impressionantes foi a *Six Prayers* (1966-7) onde uma parte foi para o *Jewish Museum*, em Nova Iorque. Esta tecelagem serviu de memorial para os seis milhões de judeus que não sobreviveram o Holocausto. Mantém as cores sombrias e monocromáticas, com bastante cinzento, bege e amarelo, a forma assemelha-se aos pergaminhos de *Torah,* escritos em hebraico (Lyster, 2019). Mark Stevens (2018) descreve o trabalho como, «[...] seis tecelagens assemelham xales de oração. O entrelaçamento de linhas discordantes sugere controle e desordem, escuridão e luz;» (*apud.* Lyster, 2019).

Trabalhou desde colaborações com arquitetos modernistas, como na produção de cortinas para o *Rockefeller Guest House,* em Manhattam em 1944, a colaborações com a *Knoll* que duraram trinta anos (Knoll, 2013; Lyster, 2019).

Aino Maria Marsio Aalto (1894-1949), finlandesa, graduou-se na *Finish Girls School,* em 1913 e na *Helsinki Institute of Technology,* em 1920 com o curso de arquitetura. A 1922 aufere o primeiro lugar por um conjunto de mobiliário pelo *Finnish Society of Craft and Design.* Começa a trabalhar para a firma de Alvar Aalto, tornando-se cedo coautora de grande parte dos trabalhos do estúdio. Casou com Alvar Aalto em 1924 (MoMoWo, 2016).

Em 1935 o casal, juntamente com Nils-Gustav Hahl (1904-1941) e Maire Gullichsen (1907-1990) fundaram a *Artek.* Aqui, Aino criou as suas peças mais emblemáticas, a *Side Table 606*, uma mesa de apoio, em 1932 e a *Riihitie Plant Pot A*, um vaso para plantas em cerâmica feita à mão em 1937. A mesa de apoio foi originalmente usada como banco de apoio para troca de calçado no projeto *Paimio Sanatorium*, um sanatório para tuberculosos na Finlândia. É composta por aço tubular e um tampo de contraplacado (MoMoWo, 2016).

Charlotte Perriand (1903-1999), francesa, estudou design de mobiliário na *Ecole de L'Union Centrale de Arts Decoratifs* em Paris, França. Trabalhou no escritório de Le Corbusier como designer de interiores, mas a sua chegada não foi fácil. «Aqui, senhora, não bordamos almofadas» (Antunes, 2012) foi uma das celebres frases ditas por Le Corbusie a Perriand em 1927. No entanto, a designer acaba por produzir com Le Corbusier, embora o seu nome não esteja associado aos projetos, tendo sido omitido às massas, «[...] – foi ela que desenhou as famosas cadeiras tubulares, que Le Corbusier caracterizou de 'coquetes'.» (Antunes, 2012). Posteriormente trabalhou com o pintor Fernand Léger (1881-1955). Em 1946 foi obrigada, pela II Guerra Mundial, a procurar refúgio no Vietnam, o que lhe permitiu o estudo de trabalhos tradicionais em madeira. O seu objetivo com o design era de criar peças funcionais, acessíveis e que atraíssem as grandes massas (Antunes, 2012; MoMoWo, 2016).

Em 1975 projetou casas-de-banho e cozinhas pré-fabricadas com o nome de *Bloc Cuisine Les Arcs,* dando-se durante a construção da estância de esqui *Les Arcs,* em Bourg-Saint-Maurice, França. Perriand confessa no seu livro que nenhum dos especialistas em cozinhas queria participar neste projeto, à exceção de *Pol*, em Givors, que já tinham produzido blocos integrados. Esta obra iniciou-se em 1968 e terminou em 1986, onde Perriand trabalhou com uma equipa de arquitetos e contribui-o no desenvolvimento de mesas, cadeiras, bancos e os pré-fabricados. Estes projetos refletiram as ideologias funcionalistas e modernas, nomeadamente o uso de cores sólidas e a criação de espaços funcionais com o aproveitamento de espaços reduzidos (MoMoWo, 2016; Perriand, 1998).

Lilly Reich (1885-1947), nasceu em Berlim, Alemanha. Treinou em Berlim como bordadeira e em 1908 foi para Viena para trabalhar com Josef Hoffmann (1870-1956). Em 1912 juntou-se ao *Deutscher Werkbund* e em 1920 tornou-se a primeira mulher na direção. Este grupo preocupava-se com a disseminação dos produtos das indústrias ingleses, por consequência investem na criação de produtos artísticos e industrializados nacionalmente. Conheceu Ludwig Mies van der Rohe quando, entre 1924 e 1926, trabalhou como cenógrafa para a *Trade Fairs' Orgainzation,* em Frankfurt, com quem colabora em 1925 e durante treze anos. Ao trabalhar com Mies van der Rohe, Reich tem a oportunidade de expor em grandes exibições, como a *International Exhibition* em 1929 em Barcelona, a *German Building Exhibition*, em 1931 em Berlim, entre outras. Estas participações tornaram-na reconhecida

internacionalmente, tornando-se numa das designers de interiores mais importantes. Em 1932 foi convidada a ensinar na escola *Bauhaus*, em Dessau, onde Mies van der Rohe era diretor desde 1930. No mesmo ano assumiu uma posição de liderança no departamento de design de interiores e no workshop de tecelagem, substituindo Gunta Stölzl até 1933 (Gonçalves, Fernandes, Fernandes, & Teixeira, 2010; MoMoWo, 2016; Winton, 2007).

As peças mais conhecidas que produziu em colaboração com Mies van der Rohe foram a *Barcelona Chair,* a cadeira *Brno* e a cadeira *Thonet Small.* O arquiteto emigra para os E.U.A em 1938 e deixa Lilly como gestora do seu negócio na Alemanha. Infelizmente, grande maioria do trabalho que Lilly produz nesta colaboração é desconsiderada, dando total crédito pelas peças ao arquiteto (Gonçalves et al., 2010; MoMoWo, 2016). No entanto, «A abrangência do seu trabalho enquanto designer [...] e a sua contribuição enquanto arquitecta de interiores permitiu-lhe uma maior visibilidade que a maioria das suas colegas femininas da época, como Charlotte Perriand ou Eileen Grey.» (Gonçalves et al., 2010, p.43)

a) Reflexões

As artistas que vingaram nos anos entre guerras mostram bastantes semelhanças, embora sejam de vários sítios da Europa. Analisando de forma geral todos estes percursos, podemos observar que todas tiveram educação em instituições oficiais, o que não era comum, principalmente em Portugal. Vemos inclusive, Grete e Gray a serem as primeiras mulheres a frequentar os respetivos cursos. A educação cedeu-lhes vantagens, embora certamente tenha havido casos em que não fosse suficiente. Conseguiram cargos importantes, no entanto, para muitas isso não foi suficiente para serem reconhecidas ou até mesmo incluídas nos livros de história mais recentes. Outro ponto em comum foi a escola *Bauhaus*, tendo estudado ou trabalhado lá. A escola impulsionou a carreira de muitas artistas, embora certos aspetos no currículo, funcionamento e alguns dos docentes mostrassem ainda pensamentos de desigualdade entre géneros, mas na sua globalidade mostrava ideologias bastante avançadas para a época. Podemos ver várias histórias de superação e conquista, o que não é diferente da grande maioria de artistas reconhecidos. No entanto, nestes casos o tema mais comum está relacionado com terem conseguido vingar numa área masculina, ou o seu trabalho não ser reconhecido e até mesmo desrespeitado.

IV. Design nos anos 70

1. O Design Na Europa

Nesta década de 70, o design na Europa seguia um rumo mais ecológico. O minimalismo e o design escandinavo moderno estavam bastante presentes nesta década, embora o total oposto também fosse praticado. O design escandinavo surgiu ainda na década de 1950 nos países do norte da Europa, caracterizado pelas linhas simples e racionais, de matérias naturais, tipicamente madeira e cores claras. «A ideia de que objetos bonitos e funcionais do dia-a-dia devem ser acessíveis a todos é um tema central no desenvolvimento do design escandinavo pós-Segunda Guerra Mundial.» (St Edmund's School, 2016, p.11), tornando-o extremamente popular. O design minimalista inicia-se em finais da década de 60, sendo caracterizado pela redução das linhas e componentes apenas fundamentais, apresentando influências japonesas. O designer mais relacionado com o movimento minimalista é Ludwig Mies van der Rohe, e o seu lema *"*Menos é mais" (St Edmund's School, 2016) .[12] Nestes movimentos podemos também conferir Dieter Rams (n. 1932).

Na mesma década, mas já no que se pode considerar o começo do pós-modernismo, podemos analisar Verner Panton (1926-1998), que ser identifica com o movimento *Pop Art.* Utiliza formas mais dinâmicas e cores bastante saturadas e vibrantes.

O dinamarquês Verner Panton nasceu na cidade de Gamtoft em 1926. Estudou no *Odense Technical College* e, de seguida, estudou na *Royal Danish Academy of Fine Arts,* em Copenhaga. Estudou Arquitetura e de 1950 a 1952 trabalhou na firma de Arne Jacobsen (1902-1971), famoso arquiteto dinamarquês. Passados três anos, em 1955, fundou um estúdio independente de arquitetura e design (Vitra, 2008).

As peças que iniciaram o seu reconhecimento no mundo do design foram as cadeiras de formas geométricas que desenhou para a *Plus-Linje* nos finais da década de 50.

[12] Traduzido de: "*Less is more*"

A sua imagem de marca centraliza-se nas cores fortes e saturadas, com geometrias futurísticas, tipicamente metálicas ou de plástico. A Vitra, empresa para quem trabalhou durante muitos anos, com inicio na década de 60, escreve na sua biografia que «Ao unir os elementos de uma sala - [...] - num unificado *gesamtkunstwerk* [...]» (Vitra, 2008)[13]. Foi com a Vitra que projetou uma das suas cadeiras mais conhecidas, de cores solidas, feita por um molde em plástico de injeção, a *Panton Chair* foi apresentada em 1967 (Kriger, 2010).

> No início dos anos 70, projetou ambientes de moradia visionária que foram apresentados na Feira de Móveis de Colônia, como uma verdadeira orgia de formas e cores. (Bürdek, 2006, p.165)



Figura 13 Restaurante Varna (*in* Moloney, 2012)

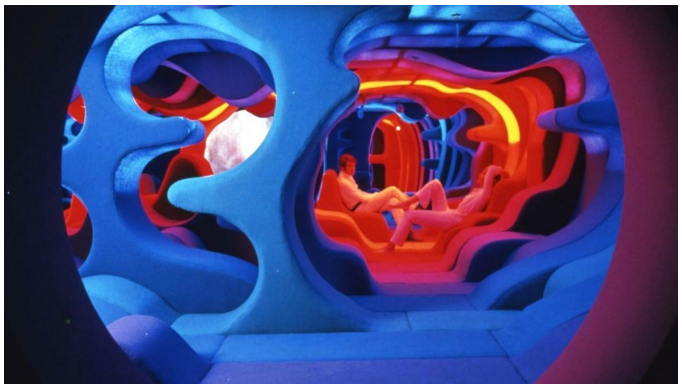


Figura 14 Visiona 2 (*in* Sonne, 2017)

Na década de 70, Panton produziu bastantes produtos e ambientes emblemáticos. Entre eles encontram-se o restaurante Varna (Figura 13), em Aarhus, Dinamarca, a instalação *Visiona 2* (Figura 14), em 1970 (produziu também a *Visiona 0,* em 1968) num navio, organizado pela *Bayer*, a cadeira Amoebe (1970), entre outros. O seu estilo de interiores na década podia ser descrito como *Pop Art* psicadélico e tal como Philippe Garner descreve no seu livro *Sixties Design* (2008, p.55), «A Pop Art era ao mesmo tempo um idioma de fascínio e ironia» (*apud.* Kriger, 2010). Os interiores para o navio foram projetados para a *Cologne Furnitur e Fair*, onde Joe Colombo (1930-1971) participou em 1969 e Olivier Mourgue (n.1939) participou em 1971. Panton experimentava com diferentes materiais e

[13] *Gesamtkunstwerk* – Trata-se um termo alemão que significa «[...] "obra de arte total" [...]» (Moss, 2013)

formas, geralmente ondulares, o que tornaram estas suas produções pioneiras, focadas no que seria viver no futuro (Kriger, 2010; Vitra Design Museum Gallery, 2014).

> A *Phantasy Landscape* [...] no convés principal do "Loreley" - geralmente lembrada como o espaço mais impressionante de "Visiona 2" - pode ser considerada o clímax da visão criativa de Panton. Esta sala descartou todas as noções tradicionais de arquitetura: os pisos, paredes, tetos e móveis aparentavam ter sido criados a partir de um único elenco. O espaço sem janelas não tinha qualquer ligação com o mundo exterior e apresentava-se como uma paisagem orgânica, caracterizada por formas curvas dinâmicas que pareciam ter sido cortadas do próprio material. Os elementos em vários tons de azul e vermelho eram como uma multiplicação de suas famosas *Living Towers* colocadas uma após a outra: os tons azuis no lado de fora, os tons vermelhos cada vez mais brilhantes no interior, de modo que o arranjo psicadélico parecia brilhar de dentro. (Vitra Design Museum Gallery, 2014)

A cadeira *Amoebe* é resultado da coleção desenhada para o barco. É um exemplo da estética ousada da década, onde até o nome «[...] é uma alusão às formas orgânicas e fluidas deste design emblemático.» (Designophy, 2010a)

As reedições do seu mobiliário ainda estão em produção pela *Vitra,* apresentando várias versões de diferentes cores e materiais (em certos casos), como é o caso da *Amoebe*, da coleção *Cone,* da *Panton,* entre outras (Vitra, 2008).

«O cérebro da *Braun*», como é referido Dieter Rams na revista *Esquire*, desenvolveu um design moderno para as massas, tendo grande parte do seu trabalho se tornado clássicos da marca *Braun.* Na década de 70 a criação dos "dez princípios para um bom design" marcou o seu percurso, dada a preocupação com o que se passava em seu redor. «Um designer que deseja alcançar um bom design não se deve considerar um artista que, de acordo com o gosto e a estética, está apenas a vestir o produto com roupa de última hora.» (Rams, 1976, p.1). Esses princípios dizem que o design tem que ser inovador, tornar o produto útil e compreensível, estético, discreto, honesto, duradouro, pensado até ao último pormenor, amigo do ambiente e com o menor design possível (Hine, 1990; Vitsoe, n.d.).

> Estou convencido de que um design bem pensado é decisivo para a qualidade de um produto. Um produto mal projetado não é apenas mais feio do que um bem projetado, mas é de menor valor e uso. Pior de tudo, pode até ser intrusivo. (Rams, 1976, p.1)

Nesta década o designer mostrou grande preocupação com o ambiente, tomando posições de apoio à criação e desenvolvimento de design sustentável e consciencializando os consumidores para os danos da obsolescência dos produtos. «Esforçar-se por um bom design é de importância social, pois significa, entre outras coisas, evitar totalmente o desperdício.» (Rams, 1976, p.1)

1.1 As designers de produto na Europa.

As mulheres nesta área que marcaram a diferença pelo seu trabalho podem, porventura, não terem o mesmo tipo de reconhecimento que os seus colegas do sexo masculino, contudo, não torna os seus trabalhos e contributos menos importantes. Falamos então de Nanda Vigo, Maria Cristina Boeri, Blazenka Kucinac, Chalotte Perriand e Lucie Bakker.

Nanda Vigo (n.1936), italiana com curso em arquitetura na *École Polytechnique de l'Université de Lausanne*, em França. Começou a trabalhar na América, em firmas de arquitetura. Nesse tempo estudou no estúdio de Frank Lloyd Wright (1867-1959) em Taliesin, descrevendo-o como uma figura um tanto ou quanto tirana, relatando, numa entrevista à ABC-ARTE que «[...] batia em estudantes do sexo feminino nos nós dos dedos, com uma régua, se cometessem um erro.» e descreve a sua experiência como «[...] estar numa academia militar» (ABC-ARTE, 2014). Trabalhou também com Giò Ponti (1891-1979) e Lucio Fontana (1899-1968), descrevendo a experiência de trabalho e personalidades como o total oposto de Frank Lloyd Wright. No entanto, voltou para Milão e em 1959 iniciou a exploração entre o espaço, a luz e a arte, o design e a arquitetura, pontos focais do seu trabalho. Vigo confirma na entrevista que Ponti e Fontana asseguraram a sua crença de que a arte, o design e a arquitetura podiam coexistir (ABC-ARTE, 2014; MoMoWo, 2016).

> Para mim, é importante que um trabalho leve a algo; mesmo que seja apenas um prato ou um copo, se sentir prazer em olhar para ele ou segurá-lo, isso é um resultado. Caso contrário, se usá-lo sem se perceber, é simplesmente um objeto produzido em massa, mas qualquer objeto de design deve ter algo mais, algum significado que acrescente à experiência de usá-lo. (ABC-ARTE, 2014)

Produziu, em 1970, os candeeiros de chão *Golden Gate*, que caracterizam a sua dedicação em relacionar os objetos com o espaço. De um design minimalista, utiliza o metal e a luz do candeeiro corta o ambiente, ligando o design à arte (MoMoWo, 2016).

Vigo esclarece que a possibilidade de criar produtos que aliem o design com a arte é dependente de com quem se trabalha. Para este candeeiro trabalhou com o empreendedor Angelo Lelli (1915-1979), que descreve como «[...] simplesmente um empreendedor iluminado.» (ABC-ARTE, 2014). A designer expõe que um projeto inicia-se por um processo artístico que, mais tarde, enfrenta restrições relacionadas com logísticas, custo, expedição, etc. e que muitas vezes aniquila o produto. Com Lelli, esse processo era mais fácil e possível pela sua preparação para saber lidar com estas dificuldades. No caso do *Golden Gate,* o tubo que Vigo idealizou para o candeeiro não se produzia. Lelli, por sua vez, construiu uma máquina para que tal fosse possível, fazendo desta peça uma das poucas a não ser replicada. Os LED utilizados foram também uma dificuldade, visto não serem comuns ou comercializados na altura, sendo que o único sítio onde se podiam obter era na própria fábrica, que produzia para a NASA. Para que o candeeiro fosse possível, Lelli foi à fábrica americana e conseguiu os LED's. Este produto ganhou o prémio *New York Award for Industrial Design* em 1971 (ABC-ARTE, 2014; MoMoWo, 2016).

Maria Cristina Mariani Dameno Boeri (n. 1924), mais conhecida por Cini Boeri, tirou o curso de Arquitetura no *Politecnico di Milano*, em Itália em 1951. Trabalhou com Giò Ponti e Marco Zanuso (1919-2001), com quem aprende que todo o trabalho tem que começar por uma avaliação e estudo psicológico do cliente. Foi com Zanuso que começou a trabalhar verdadeiramente como arquiteta e afirma que foram os anos mais importantes para a sua formação. Foi, no entanto, graças à Knoll que teve a possibilidade de viajar pelo mundo e conhecer bastantes designers e arquitetos de renome da altura. A designer focava-se na funcionalidade do espaço e da relação pessoa-produto e confessa que o prefere à arquitetura pela possibilidade de se criar algo novo, útil e racional (Defilippo, 2017; MoMoWo, 2016).

> «O trabalho do arquiteto é trabalho duro, não feminino. Não acho que ela esteja certa. Pense de novo». É agosto de 1943 e o arquiteto Giuseppe De Finetti tenta dissuadir desta maneira uma jovem Cini Boeri [...] (Defilippo, 2017).

Foi em 1971 que Cini Boeri produziu o que melhor descreve o seu foco pelo espaço e pelo consumidor. A *Serpentone* trata-se de um grande sofá que se assemelha a uma cobra pela sua maleabilidade e forma. Seguindo um design minimalista, este produto consiste na

junção de 37 cm de módulos colados de poliuretano.[14] Pode ser cortado e vendido ao metro ou até mesmo ao quilômetro (Defilippo, 2017; MoMoWo, 2016).

> E para aqueles que perguntam se prefere ser chamada de arquiteta ou arquiteto, Cini Boeri responde que: "Sempre preferi a palavra arquiteto, acho esse tipo de diferenciação um pouco na moda, nossos direitos não aumentam substituindo O por um A. Um arquiteto continua sendo um arquiteto, um homem ou uma mulher, por isso sou totalmente contra esses neologismos, embora entenda a sua louvável intenção. Eu preferiria prestar mais atenção à substância do que à forma.». Uma substância que, segundo ela, nasce mais da inspiração individual do que de uma alegada sensibilidade de gênero. "Quando eu desenho - explica - sou arquiteto e esqueço que sou mulher, não sei o que mais nos diferencia, Gio Ponti disse-me que eu tinha uma grande sensibilidade para as cores. Na realidade, acredito que há absoluta igualdade intelectual entre os dois sexos». (Defilippo, 2017)

Blaženka Staroveški Kučinac (n.1937) é eslovena e estudou arquitetura de interiores na *School of Applied Arts and Design* em Zagreb, Croácia. Trabalhou na *Zagreb Furniture Factory* e *Ivo Marinković Furniture Factory* em Osijek. Kučinac dedicou-se especialmente ao design de cadeiras, como é exemplo os modelos *Zebra*, *Skakavac*, *Dora*, *Poltrona 49*, *A-1* e outros, trabalhando bastante em madeira. Em Osijek, foi chefe-designer do Departamento de Design durante grande parte dos seus vinte anos de atividade. Aqui, tem oportunidade de projetar e monitorizar o desenvolvimento de produção em série, produzindo a série *Osijek I, II* e *III*, que conta com a manufatura de duzentos e cinquenta mil conjuntos que foram exportados, maioritariamente, para a Suíça, Inglaterra e a antiga URSS (MoMoWo, 2016; Poljanec, Kolar, Mance, & Golub, 2016).

Em 1972 produziu mobiliário para quartos de crianças, *Pipi Children's,* que lhe concedeu um diploma de bom design na *Seventh Annual Belgrade Furniture Fair*. O fator inovador do mobiliário é possibilitar o ajuste e monitorização do crescimento da criança com apenas alguns ajustes. Podia ser adquirido como um conjunto ou individualmente. A designer

[14] Poliuretano é um polímero cuja sua composição permite produzir espumas com mais ou menos rigidez/plasticidade. Permite produzir desde fibras para fatos de banho a revestimentos, espumas para almofadas e produtos como bolas de bowling. (FCT-UNL, 2015)

acredita que o design industrial possui um papel educacional na sociedade, envolvendo-se no desenvolvimento de sistemas modulares e na exposição dos benefícios do mobiliário moderno para os consumidores (MoMoWo, 2016; Poljanec et al., 2016).

Lucie Quirina Bakker (1915-2003) é holandesa e estudou na *Academy of Arts and Techinical Sciences* em Roterdão, Holanda e mais tarde, na *IVKNO*, a *Arts and Crafts School* em Amesterdão. Abriu o seu próprio negócio em cerâmicas em 1938 e foi das primeiras ceramistas a utilizar o forno elétrico. Os seus trabalhos são bastante diversificados, desde os típicos serviços a azulejaria. Embora fosse uma grande ceramista com muita criatividade, isso não lhe chegava para ter um negócio lucrativo, por isso teve que alterar a forma como produzia. Foi em 1950 que lançou um novo serviço, *Lucie*, de linhas modernas e cores fortes envidraçadas, produzido em serie. Posteriormente, colabora com a *Royal Tichelarr* em Makkum, Holanda, o que lhe trouxe a possibilidade de produzir em grandes quantidades e, consequentemente, grande sucesso (MoMoWo, 2016; Serviezendomein, 2017).

Foi graças ao sucesso de *Lucie* que Bakker produz, de 1968 a 1978, com a *Royal Tichelarr* o serviço *Quirina*. Este novo serviço traduz a estética típica da transição que se deu no pós-guerra das cerâmicas produzidas manualmente, das produzidas em serie. Com este serviço mostra a compreensão de que podia reproduzir a estética manual com produção em série. Foi desenhado com linhas e formas bastante simples e com tons castanhos e beges. (MoMoWo, 2016; Serviezendomein, 2017).

Depois do sucesso de *Quirina*, Bakker produz um outro serviço, *Nynke*, em cinza antracite. Contudo, não foi tão bem sucedido quanto os dois anteriores (Serviezendomein, 2017).

2. O Design Na América

O design na América notava-se, de uma forma geral, mais "barulhento" com cores vivas e saturadas e formas voluptuosas, sendo movimentos do pós-modernismo como a *Pop Art* os que mais presentes.

A *Pop Art* foi um movimento que englobou a maioria da arte e vivência americana. Passa pelas pinturas e esculturas até à arquitetura e design. A característica principal que a faz sobressair é o uso das cores e influência da cultura de massas, com as bandas desenhadas, a publicidade e objetos de consumo, como a *Coca-Cola* e as latas de sopa *Campbell,* sendo o maior exemplo as obras de Andy Warhol (1928-1987). O uso de diferentes materiais permitiram um novo tipo de plasticidade, utilizando bastante os polímeros (Kriger, 2010; St Edmund's School, 2016).

O pós-modernismo é um movimento que vai contra o que era feito no modernismo, embora mantenha a vertente funcional nos objetos. Critico de arte, Thomas McEvilley (1939-2013) comenta a opinião de Dale Hickey (n.1937) em *Beauty is Nowhere: Ethical Issues in Art and Design*

> Hickey, falando como crítico de arte, disse que na sua opinião o pós-modernismo começou nas artes visuais nos Estados Unidos com a primeira exposição de *pop art* em 1962. Novamente, acho que isso é exatamente certo, já que a *pop art* nasceu do desejo de perfurar a bolha inflada pelo ego das presunções espirituais do expressionismo abstrato.
>
> A *pop art* foi o início da atual onda de pós-modernismo artístico [...] (McEvilley, 1998, p.29)

O movimento influenciou mais tarde a arquitetura, passando posteriormente para as restantes artes. A designer gráfica Paula Scher (n.1948), relata o que a fez aderir ao movimento e o que se sentia na época numa entrevista apresentado na exposição *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990'* no museu *Victoria and Albert*, em Londres:

> Quando comecei a projetar, nos anos 70, havia um predomínio do movimento internacional, onde o objetivo era ser simples e sempre senti que isso era como eu a tentar arrumar o meu quarto. Procurei formas de desenhar tipografia mais expressiva, que não eram para criar ordem, mas sim criar espírito. (Victoria and Albert Museum, 2011)

Marcou a famosa *Times Square* em Nova Iorque, tornando-a o fenómeno turístico que é atualmente. Fugindo dos padrões modernos onde havia limites e regras, os pós-modernistas fizeram tudo maior e mais brilhante (Victoria and Albert Museum, 2011).

A cultura americana foi, novamente, a grande influência para este movimento, como é exemplo o famoso logotipo "Eu amo Nova Iorque", que surgiu na década seguinte.

Frank Gehry (n.1929) explorou esses movimentos, trabalhando com formas e materiais experimentais e inovadores. Vindo do Toronto, Canada, imigrou para os EUA para estudar na *University of Southern California* em 1954, seguindo estudos em urbanismo para *Harvard University's Graduate School of Design* (Masterclass, 2017c; Vitra, 2014).

Quando ainda estava na escola secundária, no Canada, Gehry não sabia o que carreira seguir. Tentou estudar pelos livros de arquitetura que a escola tinha, mas não o agradou. A escola tinha um programa que ajudava os alunos a escolher e Gehry tentou Engenharia Química. Depois de ir à fábrica e perceber como era a atividade, soube que não era aquilo que queria (Masterclass, 2017d).

Já nos EUA, começou por conduzir camiões para ajudar a família e tirava aulas de cerâmica à noite na USC com o famoso ceramista Glen Lukens (1887-1967). Foi numa dessas aulas que o professor lhe indicou seguir arquitetura e o increveu no curso da universidade. Gehry admite que o professor é que lhe deve ter pago os estudos, porque ele não o conseguia fazer. Fundou a sua firma de arquitetura em 1962, de nome *Frank Gehry & Associates* em *Los Angels* (Masterclass, 2017c; Vitra, 2014).

Na década de 70 desenhou uma coleção em cartão, a *Easy Edges Furniture Series* com a *Vitra*. Com esta coleção o arquiteto pretendia criar mobiliário contemporâneo a preços acessíveis. Explorando com diferentes matérias, conseguiu provar que o cartão é uma opção viável para a criação de mobiliário escultórico. Com as linhas ondulares, e desenvolvidas em diferentes cores, transparecem a influência *Pop Art* mas de uma forma mais sóbria e ainda um pouco influenciada pelo movimento internacional. A estrutura consiste em 50 camadas de cartão estabilizadas por duas pequenas peças de madeira. Desta coleção fazem parte peças como, a cadeira *Wiggle*, o banco *Wiggle*, a *Contour Lounge Chair*a mesa de jantar e a mesa baixa, entre outras (Vitra, n.d.).

Ainda na década de 70, desenha uma nova coleção, a *Experimental Edges*, uma segunda coleção seguindo as bases da *Easy Edges Furniture Series.* Ao contrário da primeira, esta nova coleção foi desenhada para serem peças de arte, embora sejam resistentes o suficiente para serem utilizadas. São peças mais volumosas que as anteriores, tendo uma sensação visual mais "amontoada", porém não deixando de perder a forma clássica do objeto. Utilizou diferentes tipos de cartão, para criar textura e diferentes padrões. Para esta coleção produziu peças como a *Bubbles Chaise Lounge,* a poltrona *Club,* a cadeira de braços *Grandpa Beaver,* a cadeira *Sitting Beaver,* entre outros (Designophy, 2010b).

Gehry não se revê no movimento modernista e compara a sua arquitetura com a de Mies van de Rohe como completos opostos, no entanto considera-o como um dos melhores arquitetos que já houve. Argumenta que as casas que Mies projetava não eram pensadas na vivência das pessoas, eram mais como esculturas. Nas aulas da *Masterclass* de Gehry, defende que desenha e projeta os espaços e os edifícios a pensar nas pessoas e na interação que vão ter com o mesmo. Diz que as casas que constrói são para as pessoas realmente viverem e terem a liberdade de ter roupa no chão e crianças a brincar. Pelo contrário, as de Mies parecem "segundas casas" que as pessoas têm para admirar. Desconsidera a simetria e admira a liberdade que a assimetria balançada concede (Masterclass, 2017b). «[...] os edificifios estão a tornar-se cada vez os edifícios estão se tornando ainda mais sem rosto e menos convidativos [...]» (Masterclass, 2017b).

O obstáculo que Gehry mais debate nos seus projetos é a gravidade. Outros incluem o orçamento, o cliente e com quem se vai trabalhar. Numa conversa com Sydney Pollack (1934-2008), o cineasta refletiu que, considerando todas os constrangimentos que encontra, tem cerca de 15% de liberdade para fazer a sua arte. Foi então que Gehry considerou que também na arquitetura (e noutras áreas) tinha apenas essa percentagem de liberdade (Masterclass, 2017a).

Tanto para a arquitetura e para o design, Gehry procura utilizar materiais invulgares para o projeto, não afetando a durabilidade dos mesmos. A sua forma única de projetar e de perceber os materiais faz com que os seus projetos se destaquem até aos dias atuais. As suas obras mostram um deslumbramento pela noção de movimento, com as suas dobras e pregas, como se de tecido se tratasse.

Na mesma década encontramos William Eugene "Bill" Stumpf (1936-2006), que trabalha num estilo mais focado na pessoa e na ergonomia do produto. Licenciou-se na *University of Illinoius at Urbana-Champaign* e frequentou o mestrado em design ambiental na *University of Wisconsin-Madison.* Na década de 70 inicia atividade com a *Herman Miller,* tendo em 1972 fundado a sua própria empresa (Herman Miller, 2006).

Para a criação da sua primeira cadeira em 1976, Stumpf criou um conjunto de cinco critérios de conforto, sendo:

> Critério 1: Uma cadeira deve ser tida como confortável antes, durante e depois do seus uso. que uma cadeira tem que sair confortável, antes, durante e depois do seu uso. O conforto é tanto uma questão de mente como do corpo;
>
> Critério 2: Uma cadeira deve realçar a aparência da pessoa sentada sobre ela;
>
> Critério 3: Enquanto permitindo o movimento postural, a cadeira deve abranger o corpo
>
> Critério 4: A cadeira deve proporcionar o apoio correto para o sacro, bem como para a zona lombar da coluna.
>
> Critério 5: A cadeira deve fornecer formas para ajustes simples para a altura e ângulo. A cadeira deve ser amigável para todas as partes do corpo que lhe tocam. (Malcolm & Perry, 2016)

Assim, Stumpf criou a cadeira *Ergon*, a primeira cadeira estudada ergonomicamente em colaboração com especialistas em ortopedia e medicina vascular. Esta cadeira veio mudar a forma como as pessoas trabalhavam em escritórios. Até então, o trabalho era feito em cadeiras que não se adequavam da melhor forma para longos períodos de tempo sentados. Anos mais tarde, colabora com o designer Don Chadwick (n.1936) e criam as revolucionarias cadeiras *Equa* em 1984 e a *Aeron* em 1992 (Herman Miller, 2006).

Com os critérios, Stumpf revoluciona o conforto no design tal como Rams revoluciona a estética com os seus. A preocupação com a ergonomia e antropometria acima da estética levou a este design mais consciente ao conforto e utilização prolongada, novamente em semelhança a Rams e a sua consciência ambiental.

2.1 As designers de produto na América.

Tal como as mulheres na Europa, na América também lutaram pelo reconhecimento na área. Falamos então de Florence Knoll Bassett e de Bernice Kaiser.

Florence Marguerite Knoll Bassett (1917-2019) nasceu em Michigan e ficou órfã com apenas 12 anos. Estudou na *Kingswood School for Girls* em Bloomfield Hills. Esta escola tinha sido recentemente inaugurada pelo arquiteto finlandês, Eleil Saarinen (1873-1950), tornando-se muito próxima do arquiteto e do seu filho. Quando terminou os estudos em *Kingswood* seguiu, por recomendação de Saarinen, para *Cranbrook Academy of Art*. Posteriormente foi para Londres para estudar na *Architectural Association*, regressando quando a II Guerra Mundial despontou, continuando estudos na *Armour Institute of Technology*. Durante as suas viagens conheceu Alvar Aalto, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Walter Gropius. No entanto, o seu trabalho e futuro foi mais influenciado por Mies van de Rohe e Eliel Saarinen (Knoll, 2019).

Em 1941, Nova Iorque, conheceu o seu futuro marido, Hans Knoll (1914-1955), que trouxe a sua empresa de design europeu para a américa onde começa a trabalhar. Foi em 1946 que o nome *Knoll Associates* foi dado à empresa. Nas décadas de 40 e 50 produz mais mobiliário individual. Em 1955, Hans Knoll falece, tornando Florence a única proprietária da empresa. Influenciada pelos seus mentores e pela *Bauhaus,* foi pioneira no "design total" juntando a arquitetura com o design (Knoll, 2019).

Na década de 70 não desenvolve tantas peças, mas cria candeeiros em mármore negro, aparadores e mesas. Nesta década dedica-se mais à gestão da empresa.

Bernice Alexandra Kaiser (1912-1988), mais conhecida como Ray Eames, nasceu na Califórnia, EUA. Foi para Nova Iorque estudar pintura com Hans Hofmann (1880-1966) e ingressou, em 1940, na *Cranbrook Academy of Art.* Foi aqui que conheceu Charles Eames (1907-1978) e Eero Saarinen, assistindo-os na preparação de peças para uma exposição de mobiliário orgânico, no *Museum of Modern Arts* (MoMA). Moldaram contraplacado em formas complexas, recebendo dois prémios de primeiro lugar (Eames Official Site, 2014).

Casa com Charles Eames em 1941 e mudam-se para a Califórnia. Juntos, trabalham nas áreas de arquitetura, design de mobiliário, de exposições e produção de filmes. Dada a

proximidade do seu relacionamento, a autoria e participação de cada um nos projetos é ambígua, mas geralmente são atribuídos a Charles Eames. No entanto, as formações que tinham não eram semelhantes, mas sim complementares, visto Charles atuar essencialmente na área da engenharia e constrição e Ray na estrutura, cor e forma (Melo, Sebastião, Brandão, & Simões, 2010). «Embora haja um mito de Charles como purista/funcionalista e da Ray como artista/ decoradora, sabe-se hoje que, antes da sua parceria, Ray fazia parte do movimento *avant-garde* nova-iorquino dos anos 30 enquanto Charles desenhava interessantes, mas tradicionais edifícios.» (Melo et al., 2010, p.55).

Na década de 70, mas precisamente em 1977, o casal Eames realiza um conjunto de curtas metragens, de se destacar a *Powers of ten* para a *IBM,* onde exploram a galáxia e os átomos, movendo a distâncias a cada dez segundos para dez vezes mais longe ou mais perto do ponto inicial, durante nove minutos (Office of Charles and Ray Eames, 1977).

No primeiro ano da década, Charles dá uma palestra dividia em seis partes, a convite da *Harvard University* na *Charles Eliot Norton Professorship of Poetry,* mais conhecidas apenas por *Norton Lectures.* Anos mais tarde, Ray editou e produziu o filme *Goods*, que só lançou em 1981, de uma das seis palestras (Rose, 2018).

Em 1972, a marca de máquinas fotográficas *Polaroid* lança a nova *SX-70*. A marca contacta o casal para realizarem uma curta-metragem de demonstração das capacidade e utilidade da máquina. A curta teve tanto sucesso que foi utilizada para marketing e ganhou a placa de bronze na *Columbus International Film Festival,* em 1975 (Rose, 2018).

Durante 5 anos, a atenção do grupo estava focada na exposição da história de Franklin e Jefferson, *The World of Franklin and Jefferson.* A exposição esteve em sete países, começando em Paris (1975) e terminado na cidade do México (1977). Trabalharam novamente com a *IBM*, na área do design interativo com o desenvolvimento de um jogo com a finalidade de ensinar história da arte e a natureza com o *feedback* informático. Infelizmente, este projeto não passou da sua fase de protótipo e foi desenvolvido em segredo, visto fazer parte de fins de pesquisa corporativa da *IBM*. *The Art Game,* foi, não só o último projeto desenvolvido na década, mas também o último de Charles, que falece em 1978 (Rose, 2018).

«O casal Eames deixou uma vasta herança de inovação desde uma nova interpretação da tradicional casa unifamiliar californiana, culminando na transformação do papel do designer do século XX.» (Melo et al., 2010, p.54).

V. *1ª exposição de design português* de 1971

Para se compreender a importância e o impacto que a *1ª exposição de design português* de 1971 viria a ter é necessário, primeiramente, fazer uma contextualização histórica à situação do design em Portugal.

A prática do design já se iniciara há muitos anos, mas não de forma consciente por artistas e arquitetos. Em Portugal, foi tomada a noção do seu papel na sociedade no final da década de cinquenta, mas não utilizando o termo "design". Ainda na década de sessenta era utilizada a terminologia de influência francesa, *Esthétique Industrielle* (Estética Industrial). Não se viviam tempo de inovação e desenvolvimento artístico vanguardista, muito pelo contrário. O extremo nacionalismo e a ditadura do Estado Novo suprimiam ao máximo a cultura internacional, sendo o orgulho pelo país e a virtude rural o ideal, o que tornou, por consequência, os currículos no ensino académico bastante arcaicos. Naturalmente, os avanços e desenvolvimentos artísticos Europeus e Americanos demoravam a chegar a Portugal, incluindo a junção da arte com a indústria que a *Bauhaus* idealizou (J. C. Ferreira, 2002; Souto, 2017). Maria Helena Matos comenta num relatório de viagem que:

> A Arte Industrial é entre nós, uma novidade. Para muitos mesmo, uma fantasia sem interesse económico. (*apud.* J. C. Ferreira, 2002, p.65)

No início do século as indústrias vidreiras mantinham-se fechadas às intervenções artísticas, mantendo a rotina industrial. Nelas trabalhavam técnicos e mestres que apenas se interessavam em replicar outros modelos vindos de fora do país ou os seus modelos clássicos. Contudo, eram feitas propostas de respeitados artistas, tal como em 1926 pelo *Atelier Ibis*, para o *II Salão de Outono*, organizado pela revista *Contemporânea.* Essas propostas acabaram, contudo, sem resposta.[15] Em 1929 a Companhia Industrial Portuguesa na Marinha Grande colabora com o pintor Jorge Barradas numa coleção de motivos folclóricos estilizados, levando a um seguimento no ano seguinte com jarras de vidro de

[15] *Atelier Ibis*, mais especificamente de Sarah Afonso, Ofélia Marques e Bernardo Marques

motivos portugueses que decoraram quartos do *Palace Hotel* do Estoril (J. C. Ferreira, 2002). No livro *O vidro em Portugal,* João Cláudio Lopes comenta:

> Nesse universo de revivalismos, obsolescências e kitsch, as grandes modas europeias mal se afirmam: da Arte Nova não se popularizaram mais que três ou quatro modelos [...]; da Art Déco, uma relativa vulgarização, onde é dificil distinguir o que é devido à Bauhaus ou uma «nova ordem» nascente.
>
> Na época da 2ª Guerra Mundial, o panorama do consumo do vidro é constituído por uma amálgama que nos desafia a encontrar a especificidade de um gosto português numa área industrial como, pelo menos, cinco séculos de história mítica. (*apud.* J. C. Ferreira, 2002, p.62)

Em 1949 o SNI lançou pela primeira vez, no Salão Nacional de Artes Decorativas, a necessidade de juntar artistas aos industriais. Infelizmente, a iniciativa não evoluiu dada a falta de interesse pela parte dos industriais (J. C. Ferreira, 2002).

Foi então em 1971 que o INII apresenta a primeira *Exposição de Design Português*, planejada por Maria Helena Matos, como responsável do *Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial*. A ideia foi levada ao *Núcleo* por José Maria Cruz de Carvalho (1930-2015) e João Constantino (1940-1999) em nome da *Interforma*. Esta iniciativa contou com o apoio de José Torres Campos (1932-2019), Alda Rosa (n.1936), Cristina Reis (n.1945), Eduardo Sérgio (n.1937) e José Santa Bárbara (n.1936). Contou também com o patrocínio do Fundo de Fomento de Exportação, da Metalúrgica da Longra e da Associação Industrial Portuguesa (Elias, 2015; Souto, 2017).

Na entrevista com Cristina Reis, a designer relembra o trabalho e a organização da exposição «Era por telefone ou por escrito, não era uma coisa tão evidente e rápida e implicou idas às diversas partes do país onde havia uma coisa que interessava ou havia alguém com quem se falava» (Reis, comunicação pessoal, 26, Junho, 2019). Nessa altura, Cristina Reis estava em Londres, após ter terminado o curso em Artes Gráficas, quando recebeu o convite de Maria Helena Matos para auxiliar na organização da exposição. Reis acredita que o contacto se deu por recomendação de Alda Rosa, de quem era amiga. Quando voltou de Londres, veio com uma noção do que era o design e de como era tratado lá, que em nada se assemelhava com Portugal. Em Inglaterra o termo e o conceito já estava mais estudado e compreendido, sendo utilizado mais livremente e Reis explica que isso

> «[...] revelou-me que era preciso entrar numa fase de abertura de espaço para essa noção e para essa atividade que aqui, efetivamente, não estava tão clara quanto, naturalmente, noutros sítios. [...] Para mim foi um pouco anormal, ao início, haver aquele confronto.» (Reis, comunicação pessoal, 26, Junho, 2019).

Organizavam-se congressos internacionais de industriais vidreiros e, em cada ano era escolhido um local diferente. Como Maria Helena Matos trabalhou com a Fábrica-Escola Irmãos Stephens nessa altura, atendia a tais congressos. A *1ª exposição de design português* veio em concomitância com o congresso que se realizou em Portugal nesse ano. O objetivo foi o de realizar uma exposição internacional de vidro manual. A exposição teve bastantes peças em vidro e cristal, produzidas na FEIS, em consequência da ligação que tinham com Maria Helena Matos. Teve também como intuito a divulgação do design português, que até então se fazia pouco e ao qual não se dava relevância. Na *1ª Quinzena de Estética Industrial*, constavam contribuições internacionais e, segundo Maria Helena Matos, esta teve o intuito de «[...] chamar a atenção para o problema através dos exemplos das peças estrangeiras que tínhamos lá.» (V. M. Almeida, 2009, p.54). As fábricas de vidro da altura produziam ínfimas peças originais, pois as grandes encomendas que vinham dos EUA eram meras cópias do que se fazia em produção em massa nos países nórdicos (V. M. Almeida, 2009).

> Vem de longe a atracção do homem pela beleza do vidro. (...) Este tributo de matéria maravilhosa, prestado ao vidro, foi quiçá antevisão da poderosa diversidade que o seu emprego veio a atingir, nomeadamente nos nossos dias, em que, quer na ciência ou na industria, quer na construção civil ou na medicina, nos têxteis, na óptica e em tantas actividades, o vidro se tornou de tal forma imprescindível que, não sem razão, se chama o nosso século: - o século do vidro. É, porém, na mão do artista que o vidro adquire toda a sua grandeza como matéria plástica de primeira qualidade, onde sumptuosidade das cores vive através da infinita diversidade de formas. (Oliveira, 1959, p.3)

O *Núcleo* foi um espaço diferente nestes tempos do Estado Novo. Foi dirigido por Helena Matos, impondo assim um melhor estatuto e possibilidade para outras mulheres, «[...] não havia hipótese de haver alguma coisa contra as mulheres porque quem dirigia era uma mulher.» (Reis, comunicação pessoal, 26, Junho, 2019). Esta área ainda muito marcada pela presença masculina, embora segundo Cristina Reis (2019) neste *Núcleo* havia apenas um colaborador do género masculino.

A apresentação do catálogo da *1ª Exposição de Design Português* é feita por José de Melo Torres Campos, onde fala sobre o design como uma atividade de embelezamento do produto

que não pode esquecer que a função do produto é o mais importante. Inicia o texto com uma transcrição do discurso do diretor da *Finnish Society of Crafts and Design*, Herman Olof Gummerus (1909-1996), na *1ª Quinzena de Estética Industrial* de 1965. Nesse discurso, Gummerus relata um problema que o seu país passava, onde as fábricas limitavam-se a reproduzir e não achavam necessária a intervenção de artistas, tal como acontecia em Portugal. No entanto, uma fábrica prestes a falir decidiu contratar um designer, que por sua vez desenhou e projetou novos modelos que a ajudaram a ter o sucesso que teve. Esta noção era o que faltava às fábricas e indústrias portuguesas, que tardou a chegar (INII, 1971).

O arquiteto Frederico George escreve na introdução ao catálogo que, entre outras coisas, não pode esquecer a importância da ergonomia e da antropometria quando projeta. Menciona também a importância que Fred Kradolfer e Roberto Araújo tiveram para os avanços do design gráfico no país. Menciona também a necessidade das indústrias tomarem consciência da importância do design industrial para que, designer e produtor, possam em conjunto estudar o cliente e os processos de produção para uma eficiência e qualidade maior no trabalho e no produto. Termina a introdução citando Marquês de Sousa Holstein, que em 1876 mostra já ter uma noção de que os produtos do quotidiano podem ter arte e beleza neles e que essas características não são únicas às belas-artes (INII, 1971).

> Houve tempo e não vae longe esta epocha, em que se dava o nome de arte tão somente às mais elevadas manifestações da arte: a architectura, a esculptura e a pintura. Hoje porém não é assim. Percebe-se pelo raciocínio o que os antigos e os italianos do Renascimento haviam sentido pelo instincto. O domínio da arte é com effeito muito mais vasto; abrange tudo quanto nos cerca, todos os objectos de uso quotidiano, os móveis das nossas casas, os fatos que nos vestem, as louças, as pratas, tudo em uma palavra quanto serve para a vida. Em tudo pode haver bello, não só no sentido limitado da ornamentação e decoração, não só no sentido menos restrito da harmonia e da proporção, mas sobre tudo no sentido mais lato do objecto e o seu uso. (*apud.* INII, 1971, p.11).

1. As designers

Na *1ª exposição de design português* de 1971 integraram cinquenta e nove designers, com um total de 260 produtos. Incorporaram 45 fabricantes e dos designers a título individual, dez eram mulheres (INII, 1971).

1.1 Maria Helena Matos e a Estética Industrial.

«[...] o design deve torná-la mais barata, mais acessível, mais funcional, para mim é essa a filosofia do design.» (Almeida, 2009, p.49).

Nasceu em 1924 e, com 47 anos, organizou e integrou a *1ª Exposição de Design em Portugal*.

Iniciou os estudos na escola António Arroio, em Lisboa. Seguidamente, focou-se em escultura na faculdade de Belas-Artes, terminando em 1948. Embora tenha colaborado previamente com a fábrica de cerâmicas Viúva Lamego e de ter um ensino superior em escultura, Maria Helena Matos ingressou na criação de peças em vidro. Fez uma viagem visitando várias fábricas de vidro pela Europa, entrando em contacto com outros sectores industriais ligados às decorações de interiores. Em Portugal, começou as experiências na Fábrica de Vidros Santos Gallo entre 1956 e 1958. Colaborou com peças para a ilustre loja *Rampa,* onde vários artistas contribuíram e venderam peças inovadoras, desde roupa a artigos de decoração (V. M. Almeida, 2009; J. C. Ferreira, 2002; INII, 1971).

Participou numa *Exposição de Vidros* no SNI (Palácio Foz) em 1959, o que a ajudou a conseguir uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, para aprofundar o seu conhecimento na FEIS. Segundo Maria Helena Matos, numa entrevista dada a Victor Almeida para a sua tese em 2009, o seu objetivo inicial «Foi o querer trabalhar em vidro.», como tinha visto acontecer noutros países, embora não se ter mostrado possível. Tomou influências do design escandinavo e criou peças em vidro com uma expressão moderna (V. M. Almeida, 2009; INII, 1971).

Entre 1960 e 1962 entrou como técnica para o INII, auferindo bolsas para contactar fábricas e museus de vidro na Europa. Em 1965 organizou a *1ª Quinzena de Estética Industrial*, para que as indústrias vissem e percebessem a importância do design, que até

então se tinha vindo a desprezar. Para tal, expôs peças internacionais de países onde já se percebia o valor do design. Colaborou então como diretora na criação da *1ª exposição de design português* de 1971 e participou com peças produzidas na FEIS. Nesse ano tornou-se também designer de cerâmica para a Fábrica de Faianças e Porcelanas Sado, em colaboração com o filho, o arquiteto José Barros Gomes (V. M. Almeida, 2009; INII, 1971).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 2 conjuntos e 1 peça produzidas na Fábrica-Escola Irmãos Stephens:

- Serviço de mesa *II Centenário* (1969);
- Serviço de mesa *Luna* (1967);
- Jarra *Japão* (1970);

1.2 Carmo Valente.

Nasceu em 1930 e, com 41 anos integrou a *1ª exposição de Design Português*, em 1971.

Cursou na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, terminando o curso de Arquitetura em 1958. Nesse ano colaborou com o arquiteto Conceição da Silva, fazendo parte da sua equipa no concurso da Ponte sobre o Tejo. A sua atividade focalizou-se essencialmente em projetos de equipamentos para moradias em vários locais, tais como: Lisboa, Algarve, Sintra, entre outros. Projetou também para hotéis, como o Hotel da Balaia e blocos de apartamentos *Balaia* em Sesimbra, para as Torres de Alfragide e para o Bloco das Amoreiras (INII, 1971).

Iniciou experiências com vidro após visita à Fábrica Escola da Marinha Grande, o que a levou a expor na loja *Rampa*, tal como Maria Helena Matos. Posteriormente, integrou exposições individuais na Galeria *Diário de Notícias* em 1959, onde os seus produtos, de formas escultóricas e cores ousadas, competiam com outras italianas. Trabalhou também com a Junta de Turismo de Leiria (Elias, 2015; J. C. Ferreira, 2002).

De 1959 a 1960 desenvolveu atividade profissional como designer de vidros para a FEIS, onde foi colega de Maria Helena Matos. Nesta época, notou-se a influencia italiana no seu traço projetual, editado pela FEIS em 1960. Em 1961 recebeu uma bolsa da FCG para trabalhar em fábricas de vidro na Suécia, Finlândia, acabando por ficar na Fábrica Venini, em Murano, Itália. Por último trabalhou na Fábrica Crisal em Alcobaça em 1962. Trabalhou

para a FCG como bolseira com especialidade em vidros. Foi figurinista na peça *A Nossa Cidade*, que foi levada pelo CITAC ao *Festival Internacional* de Erlagan. Foi também consultora na Fábrica de camisas *Lotus* (Elias, 2015; J. C. Ferreira, 2002; INII, 1971).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 2 conjuntos e 3 peças produzidas na Fábrica-Escola Irmãos Stephens e na Fábrica Crisal:

- Garrafas *GF1, GF 2, GALHETEIRO* (1960);
- Jarras (1960);
- Pé de candeeiro *BASE 1* (1960);
- Serviço de mesa (1962);
- Jarra *ESFERA* (1962);

1.3 Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna).

Arquiteta, pedagoga, designer e pintora. Maria Leonor Oliveira nasceu numa família ligada às letras, mas depressa se interessou pelas artes.

Formou-se primeiramente em Arquitetura na ESBAL, sendo da mesmo turma que Carmo Valente e cursou também em Ciências Pedagógicas, ambos cursos na década de 50. Durante a sua formação em pedagogia estagia e leciona a disciplina de Desenho na Escola Preparatória Francisco da Arruda (EPFA) de 1956 a 1971, sob a direção de Calvet de Magalhães. Iniciando em 1960, estagia simultaneamente no *atelier* de Sena da Silva, onde desenvolve, entre outros, o seu projeto de tese do curso.

É também no estágio na EPFA, em 1966, que desenvolve um dos projetos que mais se orgulha: Um calendário de nutrição. Este calendário tinha como intuito ajudar a saúde das crianças e os pais a gerir melhor a alimentação das mesmas. Para isso teve que estudar e recorrer a vários médicos especialistas, incluindo um pediatra, um médico do Hospital do Ultramar e um médico da Associação de Diabéticos. Foi este último que sugeriu a abordagem que Maria Leonor deveria seguir. Ao invés de expor os números das quantidades corretas dos nutrientes que devem ser ingeridas, sugeriu que utiliza-se um método comparativo, como dizer, por exemplo, que uma laranja tem os mesmos nutrientes que dois

pães. Foi um processo bastante trabalhoso, mas do qual a arquiteta se orgulha (Senna, 2016; Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

> Penso que foi um trabalho bastante positivo pois até aí quase não se encontravam informações em português sobre Nutrição, apenas alguns pequenos artigos em algumas Revistas de Moda etc. com exceção dos folhetos distribuídos aos Diabéticos pela respetiva Associação. Nesse mesmo ano a CUF também publicou no seu modesto periódico, um pequeno artigo um pouco mais abrangente e não ilustrado. O nosso creio que foi bastante mais completo e facilmente consultável, embora só em quatro páginas, uma por cada trimestre. A Faculdade de Assuntos Sociais requisitou bastantes exemplares. (Senna, 2016; Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019)

Para a tese do curso de Arquitetura, projeta uma escola de ensino básico em Mira d'Aire com o *Atelier* Sena da Silva, terminando o curso em 1962 (Senna, 2016). No entanto, no livro biográfico de Sena da Silva, *Sena da Silva: pintura: homenagem a António Martins Sena da Silva no 80º aniversário do seu nascimento*, podemos observar que «[...] tenha ficado com o nome do chefe do atelier e com coautoria minha.» (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

Inicia nesse ano a colaboração com o *Atelier* e com o marceneiro Gastão Machado num projeto de mobiliário escolar, unindo as suas duas atividades principais. Este projeto consistia em cadeiras empilháveis e mesas e cadeiras, que mais tarde foram levadas à *1ª exposição de design português*. O *Atelier* Sena da Silva levou à exposição mais mobiliário escolar que não fez parte desta colaboração (Elias, 2015; INII, 1971; Senna, 2016).

De 1962 a 1968 trabalha também em cenários e figurinos para teatro juntamente com o seu marido António Alfredo (Elias, 2015; Senna, 2016). Na entrevista à arquiteta, conta como eram as diferenças na época na lidação com ambos

> Eu colaborei com ele sobretudo nos guarda-roupa das peças de teatro, com a criação de figurinos originais. Acontece que o meu marido não tinha acabado o curso de Escultura por razões de perseguição políticas, mas eu nessa altura já tinha acabado o curso de Arquitetura. Curiosamente, no teatro tratavam-me por "Sr.ª D. Leonor" e ao meu marido, certamente por machismo, por "Sr. Arquiteto". Nunca liguei a essas coisas de títulos, mas ele também nunca corrigia os que se enganavam! (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019)

Em 1967, promoveu o primeiro grupo de artesanato urbano numa perspetiva da atualidade. Cria o grupo a que chama *Ordem da Flor*, pela inspiração que teve do movimento *Hippie* numa viagem de um mês a Nova Iorque com António Alfredo, seu marido na altura.

Após conseguirem duas salas de aula da SNBA (aproveitando as férias de Natal), a arquiteta produziu os cartazes de divulgação do mercado de artesanato em vésperas da data de Inauguração. Aplicando uma técnica que utilizava com os seus alunos, a arquiteta produziu o cartaz com duas cores e umas letras influenciadas pelo movimento *Pop.*

> É engraçado, pelo tal machismo corrente, o grupo gostou tanto que julgava que era do António Alfredo. Só depois repararam que estava o meu nome integrado nas letras *Pop*. O António Alfredo e o Rui Mário Gonçalves afirmavam que era o primeiro cartaz *Pop* português. (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

Conseguiu imprimir cerca de 500 cartazes. O grupo era formado por cerca de quarenta pessoas amigas do casal de diferentes atividades. António Alfredo era um sonhador e um teórico, portanto foi Leonor Oliveira que teve que contactar os amigos, não aceitando mais porque «[...] já não havia mais espaço em minha casa.».

Relembra também as peças que o grupo levou ao mercado. Entre anéis, colares, malas e candeeiros, cada um teve que produzir duas flores com técnicas dos *Hippies* que trouxeram de Nova Iorque. Essas flores esgotaram. O mercado foi um sucesso e conseguiram vender tudo. Vieram jornalistas londrinos para reportar no mercado e inclusive, José Fonseca e Costa produziu um documentário que passou em várias salas de cinema. Alguns dos participantes continuaram a produzir no ano seguinte para a *Outra Face da Lua* (Elias, 2015; Senna, 2016; Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

No ano seguinte e até 1971 inicia outro projeto de integração de deficientes visuais no ensino regular na EPFA. Nesses anos tirou também um curso de teatro de três meses com Jorge Listopad (1921-2017) e Jacinto Ramos (1917-2004) (Senna, 2016).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 1 módulo, que corresponde ao início da sua atividade como designer em plásticos reforçados, produzido por Plasmetal e 2 peças de mobiliário escolar, projeto que durou 8 anos com o *Atelier* Sena da Silva e Gastão Machado:

- Módulo para organização de espaços abertos *PLX 640* (1971);

- Cadeira empilhável para escola *CMD-1* (1962 - 1970);
- Mesa e cadeira para escola primária *MMD-3* (1964);

1.4 Margarida d'Ávila.

Nasceu em 1930, e, com 41 anos participou na *1ª exposição de design português*. Frequentou os cursos da Escola de Artes Decorativas António Arroio e em 1958 terminou o curso de Escultura da ESBAL. Experimentou com vários ramos artísticos, como na fotografia, encenação, ilustração e publicidade. Exerceu atividade como decoradora na FOC e como professora de Desenho Técnico na Escola Industrial do Cacém. Trabalhou também para a Fundação Calouste Gulbenkian como bolseira designer da Companhia Industrial Videira. Em 1954 participa no *1º Salão de Arte Abstrata*, na Galeria de Março, organizado por José-Augusto França. Em 1969 iniciou atividade como designer de vidros para a fábrica Ivima, na Marinha Grande (P. M. A. de L. Almeida, 2013; Elias, 2015; INII, 1971).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 1 conjunto de peças e 3 peças produzidas na Fábrica-Escola Irmãos Stephens, na Fábrica Crisal e pela Companhia Industrial Vidreira, SARL:

- Candeeiro *ISTAMBUL* (1970);
- Candeeiro *APOLO* (1970);

1.5 Miria Toivola.

Miria ou Mirja Toivola nasceu em 1933, na Finlândia e frequentou a Escola Central de Arte Industrial (ATENEUM), de Helsínquia, a *Central School of Arts and Crafts*, em Londres e a *École des Artes et Métriers*, de Paris. Trabalhou principalmente com têxteis e cerâmicas, desenhando tecidos estampados mecanicamente para Printex Ou, em Helsínquia (INII, 1971).

Conheceu o pintor e designer gráfico português, João da Câmara Leme (1930-1983) em Paris e casou com o artista em Lisboa a 1957. Em Portugal desenhou tecidos estampados e de tecelagem manual de cortinados para a *Del*. Na área das cerâmicas trabalhou com a

SECLA e expôs o seu trabalho para a fábrica de porcelanas SPAL na *Exposição Internacional de Design Industrial* em 1965, na Figueira da Foz (Franchini & Garda, 2018; INII, 1971).

De 1968 a 1970 desenhou o serviço *Miria* para a Sociedade de Porcelanas de Alcobaça e os serviços de chá e de café, modelos 571 e 572, respetivamente, que foram produzidos para a Fábrica Raul da Bernarda (Elias, 2015).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 3 conjuntos de peça, produzidos pela SPAL e por Raul da Bernarda & Filhos Lda.:

- Serviço de mesa *MIRIA* (1970);
- Serviço de chá *modelo 571* (1970);
- Serviço de café *modelo 572* (1970);

1.6 Maria Amélia Serra.

Nasceu em 1936 e, com 35 anos participou na *1ª exposição de Design Português*. Completou o Curso Liceal e diplomou-se pelo *Denson Secretarial College*, em Londres. Matriculou-se no IADE em 1969, ano da sua fundação, dedicando-se a peças de vidro e porcelana. Com o serviço que levou à exposição, ganhou o 2º prémio do *Concurso de Design* da SPAL (Elias, 2015; INII, 1971).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 1 conjunto de peças produzidas na SPAL:

- Serviço de mesa (1970);

1.7 Maria Cecília Alves.

Nasceu em 1934 e, com 37 anos participou na *1ª exposição de Design Português*. Conta com um Curso de Habilitações às Belas-Artes na Escola de Artes Decorativas António Arroio. Exerce atividade profissional no *atelier* gráfico da PRAXIS (INII, 1971).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 1 peça produzidas sem fabricante:

- Expositor para desdobráveis (1970);

1.8 Maria Laura Soares.

Nasceu em 1934 e, com 37 anos participou na *1ª exposição de Design Português* e nesse ano frequentava o curso no IADE. Colaborou com a firma "Ambiente" desde 1962 e em 1966 fez estudos de interiores (Elias, 2015; INII, 1971).

Levou à *1ª exposição de design português* de 1971 3 peça, produzidas pela firma Ambiente:

- Castiçal *Constelação* (1964);
- Fruteiro (1963);
- Argolas de guardanapo *CUBO* (1965);

2. Colaborações

Um dos objetivos e motivações da *1ª exposição de design português* de 1971 foi o incentivo à colaboração dos designers entre si e com as indústrias.

- Número total de colaborações: 16, produzindo 22 peças;
- Número de colaborações em Design Industrial: 12, produzindo 18 peças;
- Número de colaborações com a participação de, pelo menos, uma mulher: 5, produzindo 6 peças;
- Número de colaborações com a participação de, pelo menos, uma mulher na área de Design Industrial: 4, produzindo 5 peças.

Maria Amélia Serra colaborou no seu único projeto da exposição com Gonçalo Aragão. Foi também o único projeto que o designer apresentou, embora o seu nome não conste nas notas biográficas do catálogo de 1971.

Maria Leonor Álvares de Oliveira colaborou com o *Atelier* Sena da Silva e Gastão Machado em duas peças e, com apenas o *Atelier* Sena da Silva noutra. Iniciou colaboração no projeto das duas peças escolares em 1960. Formada em Ciências Pedagógicas e arquitetura, o projeto teve como foco mobiliário de ambientes escolares. O arquiteto Sena da Silva também mostrou interesse em trabalhos de motivo escolar noutros projetos que realizou, desde a edificações de estruturas escolares a mobiliário para as salas, quer neste projeto, quer a solo (com o seu atelier). Estas colaborações deram-se quando a arquiteta estava a terminar o curso e necessitava de um *atelier* para estagiar. António Sena da Silva, tendo um *atelier* e fazendo parte do grupo de amigos da arquiteta ofereceu-se para a acolher. Por coincidência, o *atelier* tinha um projeto para uma escola e Sena, ao saber que Maria Leonor estava conjuntamente a tirar um curso de Pedagogia, inseriu-a nos projetos relacionados com a educação (INII, 1971; Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

Tal-qualmente a Maria Leonor Oliveira, que seguiu atividade de pedagoga, também Sena da Silva segue esse caminho. Exerceu atividade na Escola António Arroio, na ESBAL, na SNBA e no IADE (Encarnado, 2011).

> Desde 1969, com Leonor Alvares de Oliveira, dedicou-se fundamentalmente a projectos de edificação de escolas e racionalização de equipamento. Apesar da simplicidade das peças apresentadas na exposição considera que estas ainda são demasiado «luxuosas» [...] (INII, 1971, p.130)

O outro projeto que colaborou somente com o *Atelier* Sena da Silva foi de organização de espaços amplos. Este produto já não se destina a espaços educacionais, mas sim a uma panóplia mais alargada de opções, desde ambientes públicos a domésticos. Os estudos do *Cubo 64* eram de Leonor Senna, mas foi Sena da Silva que a incentivou a apresenta-los ao fabricante, entusiasmando-os a produzir o protótipo.

Maria Cecília Alves colaborou com Luis Carrolo. O designer tirou o curso de Desenhador Gravador Litógrafo na Escola De Artes Decorativas António Arroio. Foca-se na área gráfica do design, trabalhando na *PRAXIS* (INII, 1971).

A peça não apresenta quaisquer grafismos, como seria de esperar numa colaboração com designer gráfico.

As colaborações com as diferentes fábricas também foram significativas, mostrando assim quais estavam mais dispostas à mudança e integração de artistas e designers na produção de futuras peças.

O fabricante que produziu mais modelos de produtos foi a L6, com treze projetos com os arquitetos Artur dos Santos Parrinha (com quatro projetos) e Gastão Salgado da Cunha (com nove projetos). A linha de produtos variou de peças grandes em madeira e vidro – como blocos de trabalho, móveis, mesas baixas etc. – a peças mais pequenas, em acrílico, metais e outros materiais – como candeeiros de mesa e caixas com bases de copos etc.

O seguinte fabricante foi a Fundação Moderna de Benfica, que produziu onze modelos de produtos com o arquiteto Conceição Silva. Os produtos foram, maioritariamente, candeeiros, utilizando em grande parte vidro, latão e madeira.

A Fábrica-Escola Irmãos Stephens e a J.F de Azevedo e Silva & Cª, Lda. produziram dez modelos de produtos. A FEIS trabalhou com a designer Maria Helena Matos – com quatro produtos –, com a arquiteta Carmo Valente – com quatro produtos – e com o arquiteto João Eduardo Marinho – com dois produtos. Produziram, maioritariamente, serviços, copos e

jarras, em vidro comum e cristal de chumbo. A J.F de Azevedo e Silva & Cª, Lda. trabalhou apenas com a equipa JF, produzindo calhas, quadros elétricos, entre outras coisas, utilizando chapas de aço e alumínio fundido.

O fabricante que participou com o maior número de designers e arquitetos foi os Móveis Sousa Braga, com um total de quatro colaborações, com os designers Daciano da Costa – com dois produtos –, António Garcia – com quatro produtos –, António Maria Sousa – com dois produtos – e Manuel Almeida Pina – com um produto. Produziram, maioritariamente, mobiliário doméstico e secretárias, em madeira de faia.

As fábricas SPAL, FEIS e CIVE colaboraram, num total individual, com três designers e arquitetos. A SPAL participou com os designers Daciano da Costa, Miria Toivola e uma colaboração de Maria Amélia Serra com Gonçalo Aragão. Cada um dos três levou um serviço de mesa de porcelana com a fábrica. A FEIS participou com os designers João Eduardo Marinho e Maria Helena Matos na sua colaboração e a arquiteta Carmo Valente, como já anteriormente mencionado. A CIVE participou com Luís Filipe de Oliveira – com dois produtos –, Ascenso Belmonte – com dois produtos – e Margarida d'Avila – com dois produtos. Os produtos variaram de copos e serviços de mesa a candeeiros e jogo de *toilette* e casa de banho. Foram todos produzidos em vidro comum e vidro sonoro.

Os fabricantes que mais trabalharam com designers e arquitetas mulheres foram a FEIS, com oito dos dez produtos, a Ambiente, com três dos oito produtos, a SPAL, com dois dos três produtos e a CIVE, com dois dos cinco produtos. A Fábrica de Cerâmica do Condado da Torre, Lda., a Crisal, o Raul da Bernarda & Filhos, Lda., a Plasmetal, a Empresa Fabril do Norte e Estamparia da Junqueira trabalharam apenas com mulheres.

Nesta exposição, os designers que trabalharam com o maior número de fabricantes foram: o arquiteto Conceição Silva com cinco – Fundação Moderna de Benfica, Manuel Torres Gomes, Soprepe, Soframe, Secla; a dupla Maurício de Vasconcelos e João Américo Oliveira, com três – Industria Ibérica, Ernesto Magalhães, Silva e França; o designer Daciano da

Costa, com três – Metalúrgica da Longra, Lda., Móveis Sousa Braga, Chromolit Portugal, SPAL.

Podemos observar que o número de participantes femininas é substancialmente menor que as masculinas, levando assim a um número menor de colaborações entre si e entre fabricantes. Entre quarenta e três fabricantes, apenas nove colaboraram com mulheres. Estes números refletem a, ainda existente, dificuldade das mulheres se imporem nesta nova atividade.

Nesta exposição houve treze designers que não trabalharam com fabricantes, produzindo vinte e um produtos, dos quais cinco eram protótipos ou modelos de ensaio. Deste grupo, grande parte eram designers gráficos, sendo que também foram os únicos a trabalharem para clientes (à excepção de Fernando Conduto com os seus troféus para a Firma Ricardo dos Santos Galo e para a Casa da Imprensa). António Garcia foi o designer que produziu mais logotipos e marcas para clientes, com um total de dezoito designs, incluindo marcas como a SOREFRAME, a CENTROL, a SETA, entre outros. Eduardo Dias e o *Atelier* Sena da Silva seguem com três designs cada. Fabricantes como a Plasmetal e a L6 foram também clientes dos designers Assunção Cordovil e Gastão Salgado da Cunha, respetivamente. O *Atelier* Sena da Silva apresentou também na exposição a marca que produziram para sim mesmos.

3. Inspirações

Nesta exposição podemos observar as mais variadas inspirações e abordagens ao design de diferentes peças.

No serviço de mesa *II Centenário,* de Maria Helena Matos, consideramos um eco *Art Déco*, reinterpretado pela visão modernista da designer e escultora. Aliás, a sua formação em escultura - subjacente a muitas das sua peças -, está aqui reflectida no geometrismo da forma das diferentes peças.

Já na jarra *Japão*, Maria Helena Matos seguindo uma estética modernista, utilizando manchas de cor abstratas. Esta jarra remete à estética do designer que o sueco Victor Emanuel Lindstrand produziu nos finais da década de ’50, inícios de ’60 (MoMoWo, 2016).

No seu serviço de mesa *Luna*, a designer remete para elementos do design escandinavo, assemelhando-se a peças da fábrica sueca *Alsterford,* que iniciou produção de vidros em 1885 quando foi comprada por Jonas August Fogelberg (1842 -1895) (Jackson, 2010a).

As jarras de Carmo Valente foram desenhadas segundo a técnica italiana *Sommerso,* desenvolvida a partir da década de 1930. Esta técnica cria duas camadas na peça, sendo uma espessa camada de vidro, usualmente transparente, à volta de vidro pintado. Esta técnica foi desenvolvida, em especial, pelo designer Flavio Poli (1900-1984). Outro fabricante que também utilizou esta mesma técnica foi a fábrica *Mandruzzato* fundada por Luigi Mandruzzato em 1956, na ilha de Murano, em Itália. Foi nessa mesma ilha que Carmo Valente trabalhou na década de 60. Tal como as jarras de Flavio Poli e de Luigi Mandruzzato, Carmo Valente explora as formas orgânicas estruturais da peça e a inserção de cor nos seus interiores (Jackson, 2010c; Maril, 1999).

Seguindo para o serviço de mesa*,* transparece inspiração do estilo de vidro escandinavo do pós 2ª Guerra, apresentando semelhanças com peças de produtores como *Riihimaki,* fundada por Mikko Adolf Kolehmainen (1863-1927) e seu filho Aatu Paavo Kolehmainen (1886-1944) em 1910, em Riihimaki, Finlândia e a fábrica sueca *Alsterfors*. O pé de candeeiro *BASE 1* também se assemelha a este estilo, mas de forma não tão evidente. (Jackson, 2009)

A *Esfera* tem um design mais minimalista, mas não total. Detém pequenos adornos, em especial na zona superior da peça.

Quanto aos modelos de Carmo Valente para as suas garrafas e galheteiro, estas revelam menor ligação com a tendência do funcional, aproximando-se das interrogações pós-modernistas e das influências Pop.

Os móveis de Maria Leonor Álvares de Oliveira com o *Atelier* Sena da Silva seguem as normas do funcionalismo, dando máxima importância à ergonomia e antropometria dos designs. A utilização de materiais naturais e a sua racionalidade remetem para o estilo escandinavo moderno. Os módulos que levou a solo também se mantêm na linha do funcionalismo, mas com uma estética moderna, em consequência dos materiais utilizados.

O candeeiro *Apolo* de Margarida d'Ávila segue o movimento modernista pelas suas geometrias e simplicidade. Este produto apresenta bastantes similaridades com o modelo *Bilia,* de Gio Ponti. O candeeiro de mesa do italiano foi apresentado em 1931, com as mesmas geometrias que Ávila utilizou (Fiell & Fiell, 2005). *Bilia* foi produzida para a Fontana Arte, que num dos seus catálogos mais recentes menciona a atualização do modelo, bem como «Nada mais que uma esfera, posicionada numa aparente destreza de equilíbrio, em cima de um cone que serve como base.» (FontanaArte, 2017, p.54).

O candeeiro *ISTAMBUL,* por sua vez, segue uma estética totalmente oposta ao Apolo. As linhas são ondulares e não possui o mesmo efeito de equilibro. Detém, no entanto, formas orgânicas. Estas formas em nada se assemelham ao modernismo que inspirou a arquiteta a desenhar *Apolo*.

Miria Toivola apresentou o serviço *MIRIA* influenciado pelo modernismo, com linhas minimalistas e arredondadas. O conjunto é apenas decorado com listas de círculos mais escuros. O tacho diferencia-se pelas pegas embutidas.

Nos seus serviços *571* e *572* cria um conjunto com linhas e formas geométricas, mantendo assim a estética do serviço *MIRIA.*

Maria Amélia Serra, com um serviço de mesa semelhante ao de Miria Toivola, com a diferença das pegas mais tradicionais e da decoração ser em todo corpo da peça.

Maria Cecília Alves desenhou um expositor com Luis Carrôlo, seguindo uma linha minimalista, com linhas limpas e modernas com um material natural.

As argolas de guardanapo *CUBO* e o fruteiro de Maria Laura Soares têm fortes influencias do design escandinavo moderno, com as suas linhas simples e ausência total de ornamentação e o uso de material natural, neste caso, a madeira. «O uso da madeira, material tradicionalmente empregado, alia funcionalidade e plasticidade.» (Landim, 2009, p.66). O produto que se apresenta ao lado das argolas de guardanapo *CUBO,* na fotografia do catálogo é de João Manuel Alves de Sousa, direcionando a atenção para o problema ambiental com o modelo *HELP-AMBIENTE/63.* Foi quase dez anos mais tarde, em 1974, que começaram as primeiras tentativas de design ecológico, quando o grupo *des-in,* desenvolveu um produto para o concurso *Internationales Design Zentrum Berlim,* utilizando material reciclado. Apesar das tentativas de produção e venda dos produtos, o projeto falhou (Bürdek, 2006).

A *Constelação* tem influências modernistas, com a utilização de alumínio e madeira de formas geométricas de várias dimensões.

4. Análise dos Produtos

Maria Helena Matos:

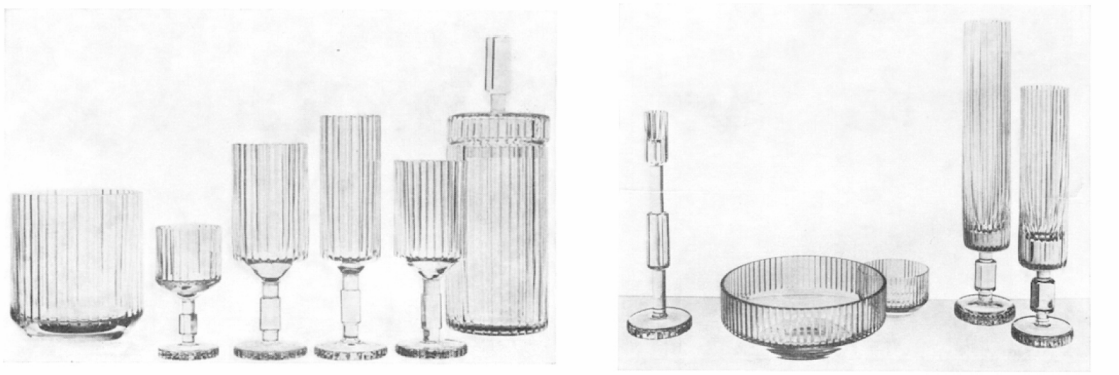


Figura 15 Serviço de mesa II Centenário (*in* INII, 1971)

- Serviço de mesa *II Centenário* (1969) (Figura 15) – Produzido pela FEIS em cristal de chumbo, teve a sua primeira produção em 1969. É composto por 77 peças, inclui um balde de gelo, serviço de mesa, caixa, castiçal, taças, jarras. As peças foram produzidas em cristal de chumbo soprado, moldado e lapidado. O design das peças é, fundamentalmente, um conjunto de formas cilíndricas de várias proporções, cónicas e trapezoidais, transparecendo a racionalidade do design escandinavo (J. C. Ferreira, 2002; INII, 1971).

  A linha das peças consiste num trabalhado "plissado" em torno do bojo dos copos, no topo e centro do castiçal e, nas restantes peças, ocupando-as por inteiro. As hastes/pés dos copos são decoradas com uma forma cilíndrica saliente. Atribui assim ao conjunto uma elegância clássica cruzada com as linhas contemporâneas das formas das peças;

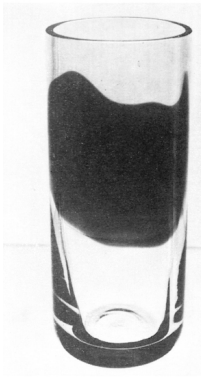


Figura 16 Jarra
***Japão* (*in* INII, 1971)**

- Jarra *Japão* (1969) (Figura 16) – Produzido pela FEIS em cristal de chumbo, soprado com aplicação de uma mancha oval de cor no vidro, teve a sua primeira produção em 1970. A jarra tem uma capacidade de 1400 ml e tem 0,25m de altura (INII, 1971).

  A peça tem um design moderno, sendo o traço de distinção a mancha de cor abstrata presente na sua lateral (MoMoWo, 2016). «As jarras foram desenvolvidas em diversas cores: Meio-cristal branco com mancha azul; meio-cristal branco com mancha vermelha; café e azul turquesa» (INII, 2010c).

  Esta peça é frequentemente apresentada em conjunto com a taça, pires e jarro do modelo *Chicago*. As peças deste modelo seguem uma linha semelhante à da jarra *Japão*, sendo também produzidas em vidro com uma mancha de cor;

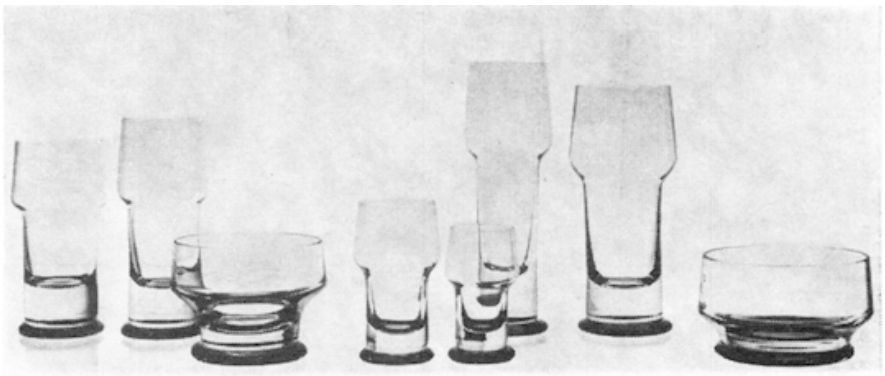


Figura 17 Serviço de mesa *Luna* (*in* INII, 1971)

- Serviço de mesa *Luna* (1967) (Figura 17)– Produzido pela FEIS em vidro comum, teve a sua primeira produção em 1969 (INII, 1971).

É composto por 8 tipos de copos, nomeadamente um copo de água, de vinho branco, de vinho tinto, de sumo, de whiskey e um de licor, uma taça de champanhe e um cálice. «Perfeitamente contemporâneos na sua desornamentada e equilibrada expressão formal, enriquecida pelo acréscimo de abstratas manchas de cor em vidro transparente [...]» (J. C. Ferreira, 2002, p.67).

Nenhum dos copos tem pé alto, tendo todos a base da mesma largura do corpo do copo. A base das peças apresenta uma mancha de cor uniforme, variando entre verde, amarelo e vermelho. Na parte superior, os copos alargam, mantendo essa mesma largura até à boca/borda dos mesmos. As peças têm todos a mesma forma base, diferenciando apenas as proporções, adequando-se ao tipo de bebida;

Maria Helena Matos trabalhou apenas vidro para a exposição, mantendo o seu objetivo de incorporar as indústrias no design, especialmente a indústria do vidro. As peças têm um design moderno, com algumas inspirações do modernismo escandinavo. A exploração da cor de forma abstrata no vidro foi também um passo importante, visto trazer uma nova abordagem ao vidro tradicionalmente industrial. «[...] os vidros de Maria Helena Matos, idealmente destinados à produção industrial alargada, contribuíram decisivamente para a irrupção do design contemporâneo em Portugal.» (J. C. Ferreira, 2002, p.67). Assim, desenhou dois serviços de copos e uma jarra com designs diferentes conseguindo, porém, manter-se fiel ao seu estilo e à mensagem que queria transmitir.

Carmo Valente:

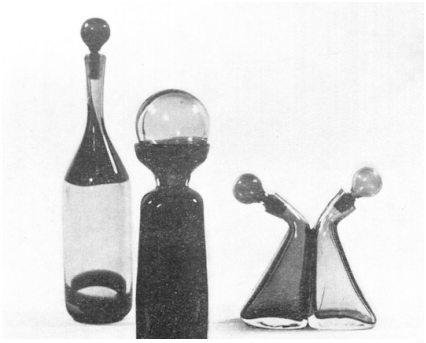


Figura 18 Garrafas *GF1, GF2, GALHETEIRO* (*in* INII, 1971)

- Garrafas *GF1, GF2, GALHETEIRO* (1960) (Figura 18) – Produzido por FEIS em vidro (INII, 1971).

  Estas peças apresentam uma estética longe das formas tradicionais e explorando as geometrias e capacidades do material. A garrafa apresenta manchas de cor vermelha no topo e no fundo da peça com uma tampa de uma só cor na sua totalidade. Em contraste com as manchas da garrafa, o galheteiro apresenta a cor na totalidade das peças, utilizando, segundo análise do círculo cromático, cores complementares (verde e vermelho);

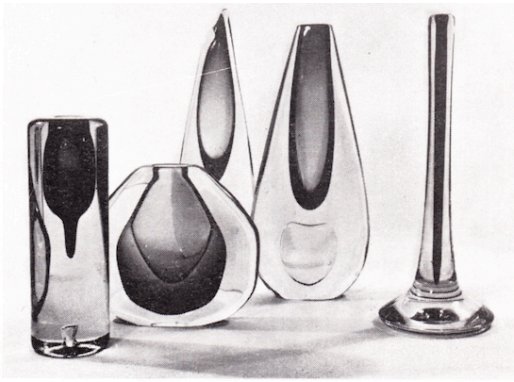


Figura 19 Jarras (*in* INII, 1971)

- Jarras (1960) (Figura 19) – Produzido por FEIS, tratam-se de protótipos em cristal de chumbo, consequentemente, não apresentam data de início de produção (INII, 1971).

  As jarras apresentam formas mais orgânicas do que as tradicionais e frequentes formas geométricas. Ostentam cores no interior absoluto das jarras. Estas cores, por

sua vez, variam entre gradientes tipo radial ou linear e entre cores frias, como o azul, e cores quentes, como o vermelho.

Desenhou estas forma orgânica, de uma leveza formal influenciada pelas estéticas italianas (J. C. Ferreira, 2002).



Figura 20 Pé de candeeiro *Base 1* (*in* INII, 1971)

- Pé de candeeiro *BASE 1* (1960) (Figura 20) – Produzido por FEIS, trata-se de um protótipo em cristal de chumbo, consequentemente, não apresenta data de início de produção. Tem 0,28m de altura e 0.09m de diâmetro (INII, 1971).

  A peça é composta pela junção de duas formas cilíndricas de proporções diferentes com formas cónicas nas extremidades. Podemos, neste conjunto, observar a transição da estética italiana para uma forma mais influenciada pela racionalidade e simplicidade escandinava. Poderá ser observada com maior destaque a influencia dessa estética nas peças que Carmo Valente viria a produzir dois anos mais tarde com a Crisal;

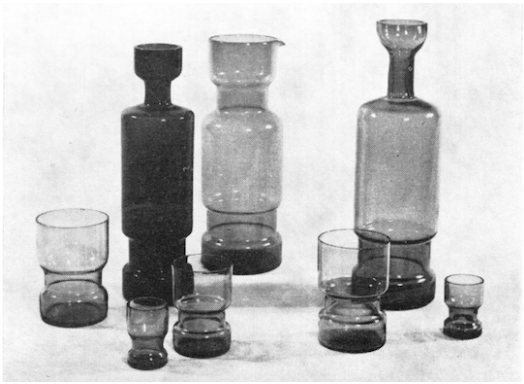


Figura 21 Serviço de mesa (*in* INII, 1971)

- Serviço de mesa (1962) (Figura 21) – Produzido por Crisal em vidro comum, teve a sua primeira produção em 1962. O serviço é composto por 8 peças, incluindo um jarro, garrafas e copos. O design simples e claro das peças mostra uma influência da estética escandinava, composta por um conjunto de formas cilíndricas de vários tamanhos e proporções conjugados numa só peça (J. C. Ferreira, 2002; INII, 1971).

  Estas peças foram criadas com variâncias no seu diâmetro na metade inferior dos copos e nas zonas inferiores e superiores das restantes peças. Esta transição de tamanhos é criada pelos traços arredondados, sem arestas vivas. As peças foram produzidas, na sua totalidade em cor, existindo neste serviço de mesa apenas a presença de cores frias, o que não se nota nos restantes modelos. Uma garrafa e dois copos foram produzidos a verde, tendo as restantes peças sido produzidas a azul;



Figura 22 Jarra *Esfera* (*in* INII, 1971)

- Jarra *ESFERA* (1962) (Figura 22) – Produzido pela FEIS, tratando-se de um protótipo em vidro escuro, consequentemente, não apresenta data de início de produção. As dimensões projetadas apresentam 0,20m de altura e 0,17m de diâmetro (INII, 1971).

A peça é, tal como o nome remete, uma esfera com uma saliência trabalhada no topo, auxiliando o seu propósito de jarra. Apresenta um design simples, sem ornamentos ou decorações para alem da sua forma. Apresenta um grande contraste com as restantes peças que Carmo Valente expôs, que se mostram leves, com transparências e cores.;

Os conjuntos levados por Carmo Valente à exposição revelam um grande interesse pela exploração da cor no vidro, estando presente de várias formas em todas as peças. O uso de cores complementares ou o contraste entre cores frias e quentes nota-se ser um tema recorrente, embora exista um modelo onde são utilizadas cores análogas. As formas produzidas por Carmo Valente evoluíram «[...] da requintada expressividade italianizante [...] desenhadas em 1960 e editadas pela FEIS, de formas levemente orgânicas, para uma depuração e simplicidade formais de afinidade escandinava manifesta [...] em 1962 e produzido pela Crisal nesse mesmo ano.» (J. C. Ferreira, 2002, p.73).

Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna):



Figura 23 Cadeira empilhável
***CMD-1* (*in* INII, 1971)**

- Cadeira empilhável para escola *CMD-1* (1962 - 1970) (Figura 23) – Produzida por Fernando e Rodrigues, Lda em madeira de tola, teve a sua primeira produção em 1970. Estas cadeiras foram feitas em colaboração com o *Atelier* Sena da Silva e com o marceneiro Gastão Machado, com dimensões de 0,48x0,48x0,64m (INII, 1971).

As cadeiras têm um design reto com materiais leves, facilitando assim o seu empilhamento para otimizar a sua arrumação e transporte. As costas das cadeiras têm uma concavidade no centro para que se tornem mais ergonómicas. João Constantino (1971) escreve para *Binário. Arquitetura, construção, equipamento* que António Sena da Silva, em 1962, «[...] inicia uma longa pesquisa sobre o módulo escolar ("sistema de artefactos simples e de recomendações ergonómicas para apoiar 'situações de aprendizagem' em regiões de clima ameno") e, em co-autoria com Leonor Álvares de Oliveira, desenvolve o "Sistema integrado para apetrechamento de escolas" (sistema de mobiliário essencial), que inclui a "cadeira Sena"» (*apud.* INII, 2010a).

Segundo Carla Carbone (2013), na revista de arquitetura e arte *arqa,* Leonor Álvares de Oliveira comentou que a estrutura da cadeira tinha sido tão bem projetada que «permitia que se empilhassem as cadeiras, na vertical, quase até ao infinito»;



Figura 24 Mesa e cadeira para escola primária *MMD-3* (*in* INII, 1971)

- Mesa e cadeira para escola primária *MMD-3* (1964) (Figura 24) – Produzida por Fernando e Rodrigues, Lda., em madeira tola, teve a sua primeira produção em 1970. Este conjunto foi produzido em colaboração com o Atelier Sena da Silva e com o marceneiro Gastão Machado, com dimensões de 0,75x1,50x0,50m (INII, 1971). No livro biográfico de Sena da Silva – *Sena da Silva,* coordenado por Bárbara Coutinho (2009), descrevem o conjunto como

> Mobiliário escolar - sistema de mesas e cadeiras integrado para apetrechamento de escolas ou sistema de Mobiliário Essencial. Peças ergonómicas, de fácil (des)montagem e transporte. (apud INII, 2010b)

A mesa segue o design simples e prático e a cadeira segue a mesma linha que o modelo *CMD-1*. João Constantino (1971) destaca também na Revista Binário «a qualidade do design de material escolar do Atelier Sena da Silva» (*apud.* INII, 2010b).

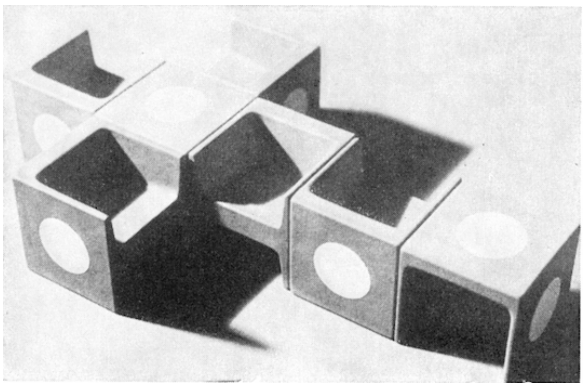


Figura 25 Módulo para organização de espaços abertos *PLX 640* (*in* INII, 1971)

- Módulo para organização de espaços abertos *PLX 640* (1971) (Figura 25) – Produzido por Plasmetal em poliéster reforçado, teve a sua primeira produção em 1971. Foi produzido em colaboração com o *Atelier* Sena da Silva com as dimensões de 0,64x0,64x0,64m (INII, 1971).

Segundo um depoimento de Leonor Álvares de Oliveira em 2010, o módulo é caracterizado como:

> [...] "módulo polivalente para organização de espaços abertos", dando principal destaque à capacidade para obter "configurações de espaço mais adequadas". Ainda que, nesse mesmo documento, para justificação das características funcionais e construtivas, a enquadre num contexto de mobiliário urbano, indica-a também como ideal para o equipamento de espaços públicos fechados, como aerogares, e até uso doméstico.". (G. Nunes, 2012, p.126)

Este modelo é caracterizado pela grande versatilidade que oferece ao utilizador. De formas simples e geométricas, pode ser disposta da forma mais favorável às necessidades do consumidor. Pode formar várias composições e peças, como cadeiras mesas e com a junção de dois módulos, berços, floreiras e caixote do lixo (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

> A produção destes modelos mostrava-se um tanto dispendiosa, não pelo material, mas sim pela forma de moldagem. Estes módulos foram produzidos pela Plasmetal, que infelizmente não seguiu produção por achar o valor da produção muito dispendioso e recear falta de entusiasmo por parte do público. Houve, no entanto, um grupo em Barcelona que se interessou pelo produto e que, inclusive, levou o projecto completo, com fotografias de vários arranjos e conjuntos. Contudo, não comunicaram mais nada, ficando a arquiteta sem saber se iniciaram produção ou não (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

As peças levadas por Maria Leonor Álvares de Oliveira tiveram como foco a otimização de espaço, nomeadamente o espaço escolar, dada a ligação que a designer tinha com a pedagogia. Esta otimização pode ser aplicada tanto à arrumação das peças, quanto ao espaço ocupado no ambiente em utilização. Os materiais resistentes e leves otimizam o funcionamento, reorganização e arrumação que os espaços de ambientes escolares requerem. Estas peças fizeram parte de uma coleção do Atelier Sena da Silva de mobiliário escolar, que apresenta mais produtos a título individual do *atelier*. Segundo Victor Almeida (2015), esta linha de mobiliário escolar

> [...] resulta de estudos pedagógicos, ergonomia racionalização dos meios de produção industrial, para equipar várias escolas do país.[...] Este projeto acabou por colidir com o desinteresse dos organismos estatais, acabando por apenas se produzir algum material, [...] (*apud.* Cruz et al., 2018, p.130)

Margarida d'Ávila:

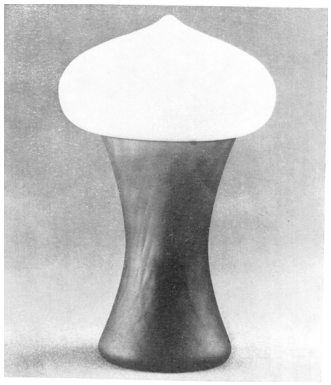


Figura 26 Candeeiro
***ISTAMBUL* (*in* INII, 1971)**

- Candeeiro *ISTAMBUL* (1970) (Figura 26) – Produzido por Companhia Industrial Vidreira, SARL (CIVE) trata-se de um protótipo em vidro, consequentemente, não apresenta data de início de produção. Tem 0,27m de altura (INII, 1971).

  O design da peça é composto de formas orgânicas e linhas suaves. O pé do candeeiro apresenta uma forma cilíndrica concava, sendo de um vidro mais escuro que a parte superior da peça. Esta apresenta uma forma não geométrica, que mostram ser as formas mais comuns pela exposição. As proporções da peça não demonstram uma simetria de tamanhos, sendo o pé do candeeiro consideravelmente mais alto que a peça superior;

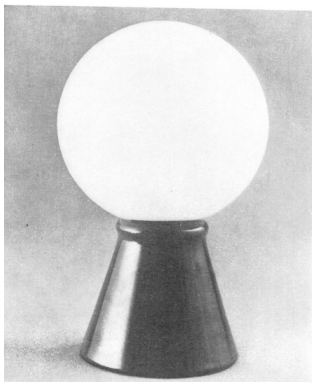


Figura 27 Candeeiro
***APOLO* (*in* INII, 1971)**

- Candeeiro *APOLO* (1970) (Figura 27) – Produzido por CIVE, trata-se de um protótipo em vidro, consequentemente, não apresenta data de início de produção. Tem 0,29m de altura (INII, 1971).

O design desta peça é composto de formas geométricas, nomeadamente uma forma esférica sobre uma forma cónica. Novamente, o pé do candeeiro apresenta-se numa cor mais escura que a parte superior, sendo que as proporções desta peça se mostram simétricas.

Os protótipos levados por Margarida d'Ávila apresentam um grande contraste formal, proporcional e os designs notam-se opostos. No candeeiro *ISTAMBUL* podemos observar um design de formas orgânicas, que refletem uma fluidez, quase como um movimento ondular pela peça. Contrariamente, no candeeiro *APOLO* observamos uma influência mais racional e simples com formas geométricas que, embora sejam linhas redondas, a sua transição nota-se mais brusca.

Miria Toivola:

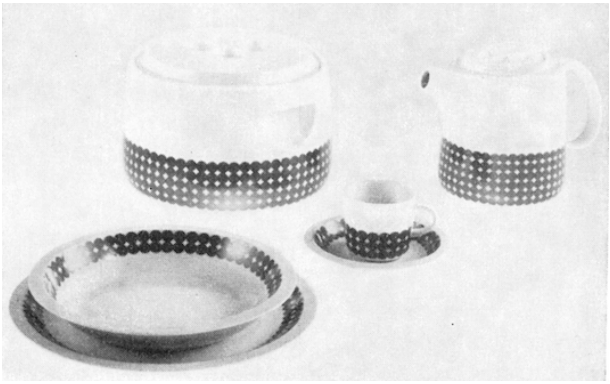


Figura 28 Serviço de mesa *MIRIA* (*in* INII, 1971)

- Serviço de mesa *MIRIA* (1970) (Figura 28) – Produzido por SPAL em porcelana com a primeira produção em 1970. Recebeu o 2º prémio (*ex-aequo*) no *Concurso de Design SPAL* (INII, 1971).

  O conjunto é composto por tacho, um bule, chávenas com pires, prato raso e prato fundo. As peças têm uma linha arredondada, sem arestas marcadas. São pintadas com uma lista formada por várias linhas de pontos que circundam as peças. O número de linhas varia entre 6 a 2, dependendo do tamanho e altura da peça. A forma das peças é inspirada no estilo contemporâneo, fugindo a algumas formas tradicionais da época,

como é o caso das pegas do tacho e da pega da tampa do bule. Este estilo de pega foi mais tarde utilizado por Maria Helena Matos no serviço de mesa que apresentou na *2ª exposição de design português*;

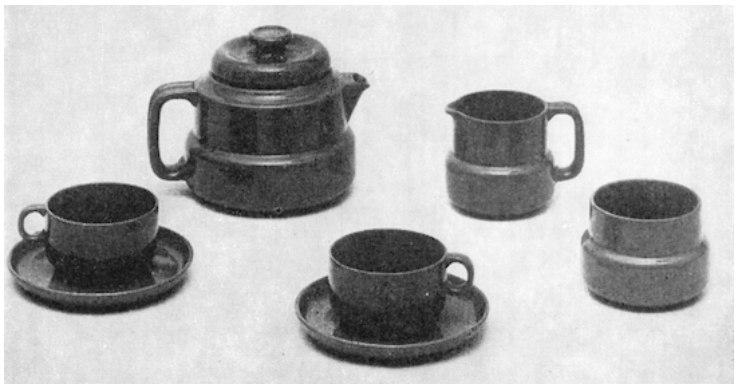


Figura 29 Serviço de chá modelo *571* (*in* INII, 1971)

- Serviço de chá *571* (1970) (Figura 29) – Produzido por Raul da Bernarda & Filhos Lda. em louça de barro escura, com a primeira produção em 1970 (INII, 1971).

  O conjunto é composto pelo bule, o açucareiro, a leiteira e chávenas com pires. A linha das peças é exprimida numa faixa de diâmetro mais largo na base no leiteiro e no açucareiro. O bule está dividido em 3 diâmetros diferentes, sendo o maior igualmente na base e o menor na tampa. As chávenas do chá não possuem essas diferenças no diâmetro das peças, tendo apenas um formato arredondado. Estas linhas possuem características racionais, remetendo para um estilo escandinavo;



Figura 30 Serviço de café modelo *572* (*in* INII, 1971)

- Serviço de café modelo *572* (1970) (Figura 30) – Produzido por Raul da Bernarda & Filhos Lda. em louça de barro escura, com a primeira produção em 1970 (INII, 1971).

O conjunto é composto pela cafeteira, o açucareiro, a leiteira e chávenas com pires. A linha das peças é constante com o outro serviço de chá, exprimida numa faixa de diâmetro mais largo na base no leiteiro e no açucareiro. A cafeteira está igualmente dividida em 3 diâmetros diferentes, estando a diferença na altura da peça, sendo a cafeteira mais alta que o bule. As chávenas do café têm as linhas iguais às chávenas de chá, apenas tendo como única diferença o tamanho geral das peças, sendo que as chávenas do café têm um tamanho menor que as chávenas do chá. Da mesma forma que o serviço de chá, foram inspirados num estilo escandinavo.

As formas arredondadas ligam os diferentes serviços. A faixa do serviço de mesa mais escura cria uma ligação com os serviços de chá e café, tanto em cor, como na sugestão à forma. Os serviços de chá e café têm as linhas de peças iguais, sendo a única diferença o tamanho das peças, que se adequam características de cada elemento. Houve a exploração do movimento moderno escandinavo, tendo sido todos produzidos no mesmo ano.

Maria Amélia Serra:



Figura 31 Serviço de mesa (*in* INII, 1971)

- Serviço de mesa (1970) (Figura 31) – Produzido por SPAL, em colaboração com Gonçalo Aragão, em porcelana. A sua primeira produção foi em 1970. Recebeu o 2º prémio (*ex-aequo*) no *Concurso de Design SPAL* (INII, 1971).

O serviço é composto por seis elementos, sendo um tacho, um jarro, um prato raso, um prato fundo, uma chávena e um pires. As peças têm uma cor branca como base e uma faixa que ocupa o corpo da peça numa cor mais escura. No caso do tacho e do jarro, ocupa do corpo das peças, deixando apenas as tampas e as pegas brancas. Quanto aos pratos rasos e pires a faixa delineia as extremidades. A chávena tem a faixa na metade superior do corpo, deixando o interior, parte inferior e asa brancas. O design das peças caracteriza-se pelas linhas arredondadas em todas as peças, sendo bastante pronunciado nas pegas.

Maria Cecília Alves:

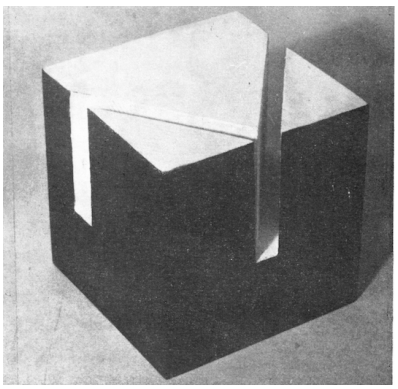


Figura 32 Expositor para desdobráveis (*in* INII, 1971)

- Expositor para desdobráveis (1970) (Figura 32) – O design da peça foi elaborado em colaboração com Luís Carrolo em madeira pintada. As dimensões projetadas foram 0,12x0,12x0,12m. A peça não teve fábrica nem data de produção (INII, 1971).

  O expositor trata-se de um cubo de madeira com um corte diagonal na face superior, desde o centro de um lado do quadrado, ao centro do lado perpendicular, criando assim um triângulo retângulo e um trapézio retangular. A altura do corte tem cerca de 0,06m de altura. Tem um estilo bastante minimalista, sem ornamentos ou pinturas de embelezamento, à exceção da pintura base da totalidade da peça.

Maria Laura Soares:

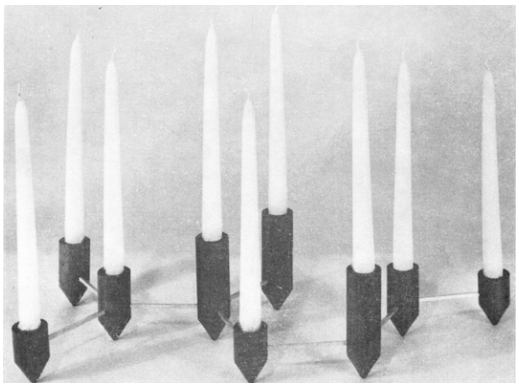


Figura 33 Castiçal *Constelação* (*in* INII, 1971)

- Castiçal *Constelação* (1963) (Figura 33) – Produzido por Ambiente, em madeira e alumínio de dimensões variadas, produzido pela primeira vez em 1964 (INII, 1971).

  A sua forma consiste em 9 cilindros com um cone na base de variadas alturas, ligadas por uma liga de alumínio na base. Dado o nome, a peça assemelha, em parte, a constelação "Ursa Maior".

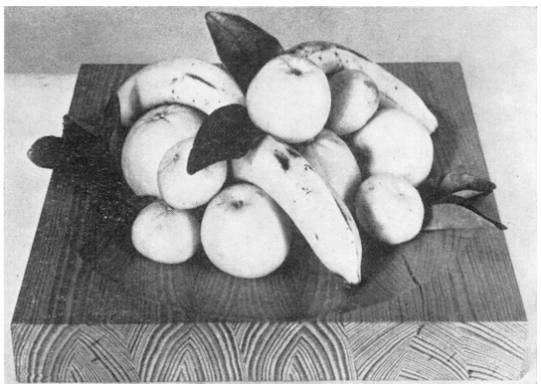


Figura 34 Fruteiro (*in* INII, 1971)

- Fruteiro (1963) (Figura 34) – Produzido por Ambiente, em madeira de pinho com a primeira produção em 1963 (INII, 1971).

  A peça apresenta um estilo minimalista, de linhas retas com um círculo côncavo no centro. A madeira não pintada dá à peça um padrão e uma sensibilidade natural, quase de pureza, entrando em harmonia com a fruta no topo, de influências escandinavas. Esta forma crua de tratamento do material conjuga-se com a forma simplista e igualmente crua com que o design do produto foi tratado;

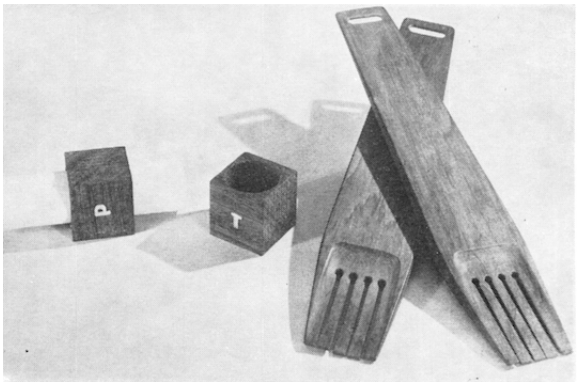


Figura 35 Argolas de guardanapo *CUBO* (*in* INII, 1971)

- Argolas de guardanapo *CUBO* (1965) (Figura 35) – Produzido por Ambiente em madeira com a primeira produção em 1966. Dimensões de 0,04x0,04x0,04m (INII, 1971).

  As argolas de guardanapo são, como o nome do modelo indica, cubos de madeira furados perpendicularmente com gravações. Foram apresentados no catálogo da exposição em conjunto com os talheres de salada, modelo *HELP-AMBIENTE/63*, de João Manuel Alves de Sousa, também produzidos em madeira, pela fábrica Ambiente em 1963 e de igual linha simplista.

As formas geométricas e minimalistas em conjunto com a madeira apresentam-se uma constante nas três peças que a designer apresentou na exposição. Nota-se que o fruteiro e as argolas de guardanapo podiam fazer parte de um conjunto, dado a sua similaridade de forma cubica e paralelepipédica e a madeira não pintada, circunstância que não acontece com a peça *Constelação*. Em conjunto com o modelo *HELP-AMBIENTE/63*, transparecem uma preocupação e admiração pelo ambiente, bastante típico da década de ’70.

VI. *2ª exposição de design português* de 1973

> Para a maioria dos nossos industriais a ideia da existência dum artista na fábrica fá-los sorrir. Que ideia! Um artista fazendo coisas "à Picasso que não se vendem!"
>
> Ele sim! Comerciante, há dezenas de anos que trabalhar naquele ramo, é que sabe o que é bonito ou feio o que se vende ou não.
>
> E vai às revistas estrangeiras e copia tudo o que vê. (Matos, n.d., p.54)

A *2ª exposição de design português* de 1973 veio no seguimento da *1ª exposição de design português* de 1971. O intuito do *Núcleo*, que agora se designava *Núcleo de Design Industrial,* era o de criar uma tradição e realizar uma exposição de design português a cada dois anos, embora não se tenha mostrado possível. A responsável pelo Núcleo mantinha-se Maria Helena Matos, todavia esta exposição foi concebida e dirigida por António Sena da Silva e pela Cooperativa *Praxis* (Souto, 2017).

Na apresentação e introdução do catálogo da *1ª exposição de design português* por Torres Campos e por Frederico George, fala-se da importância da ergonomia e da priorização da função à estética no design. Na apresentação do catálogo da *2ª exposição de design português*, Torres Campos volta a escrever, desta vez focando-se na necessidade da criação de escolas de design. Comenta, novamente, a função do design, desta vez mais detalhado e conciso (INII, 1973). Caracteriza o designer como sendo, «[...] simultâneamente um "criador de soluções" e uma "fonte de interrogações".» e menciona a revista *Design Industrie*, que afirmou que «[...] a razão de ser do "designer" é dupla: orientar a indústria para realizações remuneradoras e conseguir para o homem o máximo de satisfação;» (INII, 1973, p.5).

O Design e a Exportação é também um dos textos iniciais no catálogo, onde escreveu o presidente do Fundo de Fomento de Exportação, António Amaro de Matos. Neste texto, o presidente expressa a importância e o método de atuação do Fundo de Fomento e como a exportação é cada vez mais importante de se considerar durante a produção. Expressa também o interesse que o Fundo de Fomento tem pelos designers e pelas suas técnicas. Vê a importância que o designer tem para diversos sectores e procura impulsionar esta atividade. Para isso, em conjunto com o Banco de Fomento Nacional e com o INII, criam «[...] uma

série de concursos sob a temática "o design e a exportação" [...] que têm por objectivo incentivar a utilização de produtos do design português.» (INII, 1973, p.7). Estes concursos tornar-se-iam recorrentes para o incentivo aos portugueses de seguirem a atividade. Com estas iniciativas, o Fundo de Fomento de Exportação atingia duas das prioridades do Estado: o maior consumo possível do produto nacional e a exportação (INII, 1973).

Segue-se o texto *A Qualidade e o Design*, por António de Almeida Júnior, presidente e fundador da Associação Portuguesa para a Qualidade Industrial. Neste texto descreve o progresso na compreensão por parte do público dos termos "Qualidade" e "Design". Era entendido como qualidade algo adicional ao produto e como design uma estética apelativa ao público. Celebra que

> Já se entende a Qualidade como a capacidade de um produto em satisfazer a necessidade para que foi criada. Já se entende o Design como contendo em si a força da funcionalidade! (INII, 1973, p.9)

Defende que as características da qualidade estão inerentes na função do design, pelo que qualidade não só é apenas atender à resistência e durabilidade, mas também à estética e função (INII, 1973).

Nestes textos introdutórios encontra-se também um apelo ao bom entendimento do intuito da exposição, tanto por parte do público, como também por parte da imprensa, televisão e rádio. Isto porque, segundo o INII, na *1ª exposição de design português*, a designação "design" foi entendida e divulgada pelos media como um movimento, como o modernismo e não como uma atividade ou que era uma nova denominação para as artes gráficas e decorativas. Refere também a exposição no Porto, onde procuraram remediar qualquer fator que levasse novamente à interpretação incorreta, colocando cartazes onde expunham os elementos base do design, rejeitando a noção de design como embelezamento, mas sim como solução aos problemas formais e funcionais. Infelizmente, a divulgação incorreta por parte dos media aconteceu novamente. Apontam que a causa da dúvida presente pelos media e pelo público se desse pelo conceito ainda dúbio e pelas divergências nos testemunhos dos expositores. Nesta *2ª exposição de design português*, «Optámos por tentar comunicar ao público a nossa própria atitude (feita mais de dúvidas que de certezas) com algumas convicções sobre *aquilo que não é design, aquilo que pode ser design e aquilo que geralmente não nos ocorre que seja design*...» (INII, 1973, p.11). Rematam por afirmar que

o *Núcleo* não pretende com isto propor uma definição oficial, mas sim de orientar a compreensão do que se faz, de quem faz e do que se pode fazer (INII, 1973).

A este texto seguem-se mais dois que procuram explicar e exemplificar como o design atua em vários sectores e tentam esclarecer e fazer entender a sua função. Fizeram parte desses textos: a arqueóloga Maria Adília Moutinho de Alarcão, *Função/ Design/ Objecto*, que defende que o design se faz desde o período Paleolítico, pelo que é a solução para uma necessidade; o arquiteto Nuno Portas, *Duas ou três considerações "pessimistas" sobre o designer e os seus produtos*, que define os problemas do design como: 1 – os produtos feitos por designers destinam-se clientes mais exigentes, mais endinheirados e sofisticados; 2 – refere às quatro etapas que o designer para projetar o que, no entanto, vai ser filtrado pelas empresas para que venda mais com o mínimo de ajustes à empresa. Menciona Van de Velde (1863-1957), Walter Gropius, Raymond Loewy (1893-1986), George Bonsiepe (n.1934) e Tomás Maldonado (1922-2018) (INII, 1973).

Está também incorporado no inicio do catálogo um pequeno livro ilustrado de Júlio Moreira, *Landscape Design*, que explica através de grandes ilustrações e pequenos textos, o que é o *landscape* design (INII, 1973).

Também escreveram nos textos seguintes o cirurgião dos Hospitais, Fernando Gomes Rosa, o pintor Nikias Skapinakis, o urbanista José Pedro Martins Barata, o designer Daciano da Costa e três entrevistas, *Consumo e design: Três diálogos* (INII, 1973).

Neste segundo catálogo houve mais texto explicativos e introdutórios ao design, não só explicado por designer, mas também por outros profissionais de uma panóplia de áreas. Isto porque o *Núcleo*, nas duas exposições passadas (Lisboa e Porto) confiou na Imprensa e nos restantes meios de comunicação para retratar informar o público o mais exato possível. Ao convidarem várias pessoas de outras áreas para escrever sobre o design, como o vêm da perspetiva da sua profissão ou como a pode auxiliar, mostram que não é apenas uma ferramenta de embelezamento.

Podia-se observar o reconhecimento do design e o impacto das exposições pelo aumento da atenção dada pelos *media* especializados e generalistas. O design começou assim a separar-se da mentalidade de ser apenas uma atividade estética com o único fim de obter um número de vendas mais elevado para uma atividade projetual essencial para o aumento da qualidade do produto (Souto, 2017).

Apesar dos esforços por parte de designer e arquitetos, esta e outras iniciativas não foram totalmente aceites por parte das indústrias e fabricantes, que mantinham os seus costumes. Esta persistência culminou na falência de muitas fábricas, incluindo a FOC e a FEIS, que fechou em 1992, seguida de um declínio na indústria em Portugal (T. M. C. de Almeida, 2011; Mouzinho & Durão, 2013).

Em 1972 foi fundada a AR.CO, um Centro de Arte e Comunicação Visual, por Manuel Costa Cabral (n.1941). Esta escola mais independente e alternativa veio como alternativa ao ensino tradicional nas Belas-Artes e no IADE. Só em ’75, depois da grande revolução, é que as Belas-Artes abrem o curso de Design. No ano seguinte, em ’76, foi criado o APD – Associação Portuguesa de Design (ICEP, 1998; Santos, 2015).

A professora Iglésias recorda que só após a Revolução de 25 de Abril de 1974 é que se começou a «[...] falar a sério de design.» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

Eduardo Afonso Dias nima entrevista para o seu livro, *Eduardo Afonso Dias, 50 anos de profissão - o design possível,* publicado pelo MUDE:

> **Foi um dos membros fundadores da Associação Portuguesa de Design. Como é que vê o associativismo dos designers portugueses?**
>
> Mal! Muito mal! Acompanho a falta de trabalho nesta disciplina. O que fazer nessas circunstâncias? Fortalecer a associação de classe através da participação efetiva dos profissionais mais experientes, empenhando-se em romper com a atual letargia da APD. [...] Toda essa ausência contribui, em minha opinião, para o ainda pouco conhecimento sobre a prática e a ética do design. (Carreto, 2014, pp. 134-135)

1. Designers

Na *2ª exposição de design português* de 1973 houve um aumento de expositores, de 67 para 103, com um total de 315 produtos. Integraram cinquenta e nove designers, dos quais 12 eram mulheres.

1.1 Maria Helena Matos

Após a *2ª exposição de design português* de 1973, em 1976 passou para a direção-geral do *Núcleo de Qualidade* na I.N.I.I, dada a estagnação no trabalho no *Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial* consequente do paradigma económico de 1973 e a Revolução em 1974. No *Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial* organizou palestras, aconselhou empresas particulares e organismos oficiais, com o objetivo de introduzir a arte na industria (V. M. Almeida, 2009; J. C. Ferreira, 2002).

A 31 de Maio de 1974, decorreu uma reunião para serem discutidos problemas relacionados com a atividade do design em Portugal. Foi eleita secretária nessa reunião, ao lado de Daciano da Costa, como presidente e Pedro Emauz Silva como vogal na direção dos trabalhos. Foram criados cinco grupos de trabalho para construírem propostas de soluções para os sete problemas determinados na primeira reunião. Estas e outras iniciativas levaram a que, em Outubro de 1976, fosse fundada a Associação Portuguesa de Designers. Foram convocados designers para se encarregarem das atividades de direção, Assembleia Geral e Conselho Fiscal, dos quais Mª Helena Matos não integrou (Manaças, 2005).

Desde 1981 dedicou-se principalmente a obras de carácter escultórico (Elias, 2015).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 2 conjuntos de peças e 1 peça singulares produzidas nas fábricas FEIS e Sado sendo:

- Serviço de mesa (1972);
- Serviço de mesa *Liz* (1972);
- Candeeiro *Tóquio* (1972);

1.2 Carmo Valente

Segundo Daciano da Costa,

> É diferente a experiência da Carmo Valente porque não se fica por uma "arte de vidro"; é também perspicácia de mercado e é, por isso, Design Industrial. (*apud.* INII, 2010d)

Depois das exposições, acompanhou o seu marido, Francisco da Conceição Silva (1922-1982), numa viagem ao Brasil com fins comerciais e culturais, entre 1975 e 1982, voltando a Portugal após o seu falecimento. (Leite, 2015)

Em 2012, a *Casa de Chá de Serralves*, que se localiza no Parque do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, renovou o seu menu, decoração e programação. Entre outras áreas, renovaram o exterior com o conjunto de quatro poltronas, modelo *ESP.2 Galé* e a mesa de fumo *ESP. 3 Galé*, desenhadas para a Torralta, em Tróia. A cor amarela das poltronas cria um agradável contraste com o verde da vegetação inerente a Casa de Chá (Casa de Chá de Serralves, 2012).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 3 peça singulares, pertencentes à mesma coleção, produzidas pela DURAPLAS, sendo:

- Espreguiçadeira *ESP. 1 Galé* (1972);
- Poltrona *ESP. 2 Galé* (1972);
- Mesa de fumo *ESP. 3 Galé* (1972).

1.3 Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna).

No mesmo ano da exposição de 1971, Maria Leonor Oliveira inicia atividade como professora metodóloga do Ciclo Preparatório do Ensino Secundário, orientando os estágios. Em 1972 e em concomitância com a orientação do estágio, a arquiteta coordena a disciplina de Educação Visual. Esta orientação englobava crianças dos seis aos nove anos e abrangeu novos programas. Em 1974 cessa ambas atividades de pedagogia e orienta a disciplina de EV a nível nacional na Direção-Geral do Ensino Preparatório (Elias, 2015; Senna, 2016).

Em 1980 casa com Sena da Silva e dois anos mais tarde inicia-se como inspetora coordenadora na Inspeção Geral da Educação, que pratica até 1993. De 2001 a 2015 trabalha na preparação e divulgação das obras de Sena da Silva, como: com a SNBA em 2006, com a FCG em 2009 e com a CML em 2013 (Elias, 2015; Senna, 2016).

> Quando se diz "Inspetora" gosto de acrescentar "Orientadora" porque, em geral eu não ia normalmente inspecionar as escolas, ia sobretudo ajudar e orientar a melhorar as atividades pedagógicas dos professores e a interpretar corretamente as normas da Direção Geral. Quer em 16 anos como professora, quer em 20 anos no DGEB e na IGE como Inspetora Coordenadora, continuei sempre ligada à Arquitetura, ao Design e de tempos a tempos até à Pintura. (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

A arquiteta pensa que o design da atualidade está muito focado e prioritiza a "originalidade" ou invés da função. «O "estilismo", atitude hoje mais adotada, para mim corresponde mais ao individualismo próprio das peças únicas, do "objeto artístico", tal como uma escultura, cuja repetição, em geral, será absurda, inadequada.» (Oliveira, comunicação pessoal 19, Julho, 2019).

Atualmente, a arquiteta dedica-se à produção de um livro bibliográfico.

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 1 peça produzida pela Olaio:

- Mobiliário essencial *"Paint-it-yourself"* (1973).

1.4 Margarida de Ávila

No ano seguinte à *1ª exposição de design português*, a designer e escultora participa num *Concurso Internacional de Vidro Manual*, seguindo-se a *Exposição Internacional de Vidro Manual*. Estas iniciativas realizaram-se devido ao inicial Congresso Internacional de Vidro Manual, pelo Grémio Nacional da Indústria Vidreira. Neste concurso participaram 105 concorrentes de vários países, como da Bélgica, Alemanha, Áustria, Inglaterra, França, Itália e Portugal. Cada país contou com um júri, tendo sido atribuído a Portugal Júlio Mateiro. Margarida d'Ávila esteve presente com mais dezassete designers portugueses, entre os quais Abel Agostinho, Maria Amélia Serra, Teresa Saporiti e Vitor Manaças (Manaças, 2005).

Emigrou para a Austrália em 1978, onde trabalhou em Sydney e Brisbane. Faleceu nas inundações de Queensland em 2009 (Elias, 2015).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 3 peça singulares, 2 produzidas pela IVIMA e 1 sem fabricante:

- Cálice de mesa *Olympia* (1971);
- Candeeiro *Maio* (1971);
- Candeeiro *Saturno* (1971);

1.5 Miria Toivola

Depois das exposições os seus trabalhos estiveram representados em vários museus, como exemplo do MUDE e da exposição *Desejo, Tensão, Transição – Percursos do Design Português*, no módulo *Usar e não deitar fora*, ambos de 2015 (CMP, 2015).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 1 peça produzida pela SPAL:

- Serviço de mesa, *MIRIA* (1970).

1.6 Maria Amélia Serra

No ano antecedente à *2ª exposição de design português*, tal-qual a Margarida d'Ávila, participou no *Concurso Internacional de Vidro Manual*. No ano da exposição diplomou-se na Escola Internacional de Decoradores em Interior Design e Fotografia - Curso de Cultura Gráfica (Elias, 2015).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 2 peças produzidas pela FEIS:

- Jarro e copos listrados (1972);
- Jarra gravada (1972);

1.7 Maria Teresa Saporiti

Licenciada em Pintura na ESBAL. No ano seguinte à *1ª exposição de design português*, participa num *Concurso Internacional de Vidro Manual*, tal-qual a Margarida d'Ávila e Maria Amélia Serra. Nenhuma das três ganhou qualquer prémio no concurso. Houve um primeiro lugar com um prémio no valor de cinquenta mil escudos, que foi atribuído ao francês Robert Rigot. Ao invés de serem atribuídos segundo e terceiro lugar, foram substituídos por três menções honrosas no valor de dez mil escudos. Nenhum português ganhou o prémio internacional, mas foi atribuído a Abel Agostinho, Gerald Gulotta, José Barros Gomes, José Eduardo Marinho e Victor Manaças o prémio do Fundo de Fomento de Exportação, no valor de dez mil escudos.

De 1982 a 1986 colaborou no inventário dos Azulejos de Lisboa para o Arquivo de Arte da FCG. Em 1992 publica o livro *Azulejos de Lisboa do Século XX* (Wook, n.d.-a)

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 1 peça produzida pela FEIS:

- Jarra de vidro com base de aço *Jarra de varetas* (1972);

1.8 Maria Antónia Goes

Natural de Alvito, nasceu em 1943. Licenciou-se em Arquitetura pela ESBAL, e nos anos posteriores à *2ª exposição de design português*, trabalhou no restauro de prédios pombalinos e também em hotelaria, que mais tarde se tornou um *hobby* (BNP, n.d.).

Em 1977/1978, foi-lhe pedido, por um familiar, para desenvolver um monumento de Nossa Senhora de Fátima para as terras do Alentejo. A arquiteta relata numa entrevista com Raquel Santos para a RTP, que foi tomada de surpresa quando se apercebeu, anos mais tarde, que o monumento já existia por Portugal inteiro e em alguns outros países, existindo mais de oitocentos (Mexia, 2004).

A arquiteta considera as atividades ligadas à hotelaria como um *hobby* visto continuar a exercer a sua atividade primordial como arquiteta no seu *atelier*. No entanto, dedicou-se

bastante a esse *hobby,* com mais de uma dezena de livros publicados sobre o tema, sendo que a plataforma *Wook* salienta títulos como: «[...] *Cozinha Tradicional do Alentejo, À Mesa com Fialho de Almeida, À Mesa com Eça de Queirós, O Livro das Sopas, Dicionário de Gastronomia, Brasil na Hora de Temperar*.» (Wook, n.d.-b) A primeira obra que lançou foi *Descobrimentos e Gastronomia Portuguesa-As Minhas Melhores Receitas Tradicionais,* pensado para a Expo Lisboa '98 para relembrar o público que grande parte dos alimentos de hoje vieram com as descobertas marítimas (Mexia, 2004).

Em 2004, tinha vários projetos em curso, como o de um hotel no Alvito, no Alentejo, para a terceira idade, defendendo que, por motivos de mobilidade (e não só) existe uma necessidade para os mesmos e para os Palácios da Justiça de Cuba e de Macedo de Cavaleiros. Durante estes tempos leciona também cursos de culinária em sua casa no Alentejo (Mexia, 2004).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 1 peça produzida pela Luminarte:

- Conjunto de casa de banho (1973);

1.9 Madalena Álvares Cabral de Figueiredo

Nasceu a 30 de Março de 1944, em Lisboa. Na SNBA, frequentou o curso de Formação Artística, tendo como professores Daciano da Costa, José Augusto França, Manuel Tainha, Sá Nogueira, Sena da Silva, entre outros. Licenciou-se em Design na *Scuola Politecnica di Design Novara*, em Itália com uma Bolsa da FCG (Amonet, n.d.; Lopes, 2018).

Regressou a Portugal e trabalhou com alguns dos seus antigos professores, como num «[...] estágio com Daciano Costa na fábrica de calçado *Hélio* e trabalhou em Design de equipamento com o arquiteto Manuel Tainha e o Arq. Sena da Silva.» (Amonet, n.d.). Foi também sócia da *Praxis* onde exerceu vários cargos, dos quais estatuários, de gestão e foi responsável pelo departamento de Projetos Tridimensionais com Sena da Silva. Foi durante a sua atividade na Praxis que conheceu o seu futuro marido, Robin Fior (1935-2012) (Amonet, n.d.; Lopes, 2018).

No ano sequente à *2ª exposição de design português*, Madalena Figueiredo participou numa reunião que tomou lugar a 31 de Maio de 1974, nas acomodações da Sinase. Estiveram presentes quarenta e uma pessoas, entre as quais Maria Helena Matos e Alda Rosa. Nessa reunião foram eleitos Daciano da Costa como presidente, Mª Helena Matos como secretária e Pedro Emauz Silva como vogal. Houve uma segunda reunião a 17 de Junho, onde António Sena da Silva se apresentou para substituir Daciano da Costa na sua ausência. Nesta reunião estiveram presentes sessenta e três pessoas. Aqui foram feitos cinco grupos de trabalho para chegarem a propostas de solução para os sete pontos problemáticos determinados na primeira reunião. Madalena Figueiredo fez parte do grupo número quatro, juntamente com Ana Filipa, Manuela, Fernando, Robin Fior e Guilherme Parente. Posteriormente, integrou a Assembleia Geral da Associação Portuguesa de Designers, juntamente com José Brandão, Rogério Ribeiro e Fernando Libório Pires. Pertenceu a este corpo dirigente durante aproximadamente 34 anos ("Constituição da «Associação Portuguesa de Desinger»," 1966; Manaças, 2005).

Trabalhou como designer gráfico e, mais tarde, pertenceu à Direção-Geral do Turismo. Entre 1986 e 2000 integrou como membro responsável pelo *Concurso Jovem Designer*, que desenvolveu e coordenou por uma colaboração com o ICEP. Este concurso tinha como objetivo impulsionar o design e promover os designers estudantes das Escolas Superiores de Design. Abandonou o ICEP em 2008. (Amonet, n.d.).

Participou em várias exposições e feira, nacionais e internacionais, como de exposições como, *Design & Circunstância* (1982), *O homem e o trabalho* (2001), *Aeronáutica Civil*, entre outros (Amonet, n.d.; Lopes, 2018).

Não só participou em várias exposições, foi Curadora de tantas outras, nacionais e internacionais. De destacar as exposições «[...] (1991) Bruxelas (por ocasião da *Europália*); (1992) Paris, Amsterdão, Londres, Copenhaga (exposição itinerante); (1993) Washington; (1995) Barcelona, *El Disseny Português en Moviment*; (1997) *Design aus Portugal eine Anthologie no Museum für Kunsthandwerk em Frankfurt*, Coordenadora e Comissária com Volker Fischer; (1997 – 1999) Primavera do Design em Barcelona: *Objetos convenientes – diseño português actual*, Coordenadora e Comissária e *Experimentables o experimentales?*, Coordenadora e Comissária; (2001) Alemanha – *Sinne+5 design aus Portugal* (Coordenadora).» (Lopes, 2018).

Faleceu dia 21 de Novembro de 2012 no Hospital de Santa Maria, em Lisboa (Mourato, 2012).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 3 peças produzidas pela Plastécnica e Metalurgia Trevo:

- Jogo de xadrez *ORABOLAS* (1963);
- Candeeiro de mesa a azeite *TRICANDEIA* (1972);
- Candeeiro *TRIÂNGULOS* (1972);

1.10 Ana Maria Iglésias, Margarida Miguel e Maria João Goes

No ano da exposição, o grupo de designers frequentava o terceiro ano do curso de Decoração no IADE. Ana Maria Iglésias tinha, conjuntamente, o curso de pintura na António Arroio. Começaram a trabalhar as três quando os professores lhes pediam para fazer alguns projetos fora do currículo escolar. Durante os estudos, Ana Iglésias trabalhou em agências de publicidade e Margarida Miguel em interiores.

Ana Maria Iglésias relembra que entraram na exposição porque «Foi brincadeira!» e não esperavam serem aceites. Viram o anúncio num papel e inscreveram-se com umas fotografias dos projetos. «Nunca eu pensei passados, não sei quantos anos estar a falar sobre uma brincadeira que fizemos.» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

Para Iglésias, a exposição não teve qualquer benefício profissional, pelo menos que soubesse. Quando acabaram o curso, Portugal encontrava-se numa crise de professores de Desenho, tendo Iglésias e Goes seguido para a via do ensino, Iglésias ficando no IADE. No entanto, nas horas vagas, faziam uns objetos em madeira e vendiam para algumas lojas de «[...] "desutilidades" [...]» durante cerca de 2 a 3 anos. Iglésias explica que nessa altura as pessoas não faziam as coisas com ideias definidas para o futuro, faziam apenas. Deu o exemplo dos cartazes de manifestações que via pelas ruas em 1976, onde se lia "Hoje, todos à manifestação", sem informações de hora, data ou local. Outro exemplo é a existência (ou falta de) currículo. Nessas décadas não existia a noção de currículo, a professora explica que, para concorrer a um emprego, como numa agência de publicidade «[...] a primeira coisa que faziam era por um papelinho à frente, umas canetinhas ou um lápis e diziam "Agora vai

contar a história que lhe vou dizer e desenhe", portanto ninguém levava papelinhos de coisas, era o teste ali na altura.» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019). Eram poucas as pessoas que tinham por hábito fotografar processos e produtos finais. A professora reflete que, dos inúmeros interiores e trabalhos que fez, não detém quaisquer fotografias. Até para a decisão do curso, foi para Decoração apenas porque queria algo diferente da pintura e o curso de Ourivesaria na escola António Arroio era à noite.

Levaram à *2ª exposição de design português* de 1973, 9 peças produzidas por Raúl d'Oliveira Iglésias e Estúdios Oliveira:

- Jogo de damas (1972);
- Jogo de damas (1972);
- Jogo de xadrez (1972);
- Jogo de damas (1972);
- Jogo de pedras (1972);
- Jogo da glória (1972);
- Jogo 7 buracos (1972);
- Jogo 4 peças (1972);
- Jogo da morte (1972);

1.11 Margarida Miguel, Maria João Goes

Ana Maria Iglésias relembra o quão perfecionista Goes era. Quando iam vender as peças que faziam as duas, Goes «[...] não podia fazer entregas comigo, porque tinha a mania de ir e "Não está perfeito, olhe ali" e eu "Já para o carro! Não sabes vender.".» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

Levaram à *2ª exposição de design português* de 1973, 1 peça produzida pelo Estúdios Oliveira, sendo:

- Jogo do galo (1972);

1.12 Margarida Miguel

Margarida Miguel era, segundo Iglésias, a mais aventureira das três. Relembra que para o projeto final do 3º ano do curso projetou um interior, enquanto Miguel fez um levantamento de um barco e transformou-o num bar «[...] e ela tinha aquilo tudo perfeitíssimo.» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

Levou à *2ª exposição de design português* de 1973, 1 peça produzida por si, sendo:

- Maple (1972);

2. Colaborações

- Número total de colaborações: 26, produzindo 77 peças;
- Número de colaborações em Design Industrial: 17, produzindo 63 peças;
- Número de colaborações com a participação de, pelo menos, uma mulher: 10, produzindo 24 peças;
- Número de colaborações com a participação de, pelo menos, uma mulher na área de Design Industrial: 5, produzindo 13 peças.

Maria Helena Matos colaborou com José Barros Gomes em 1972 na criação de um serviço de mesa em faiança. Esta colaboração foi produzida por Faianças e Porcelanas Sado Internacional, S.A.R.L., os restantes produtos que ambos produziram sozinhos foram em colaboração FEIS.

Maria Leonor Oliveira colaborou com António Sena da Silva na cadeira *Paint-it-yourself*, embora não esteja especificado no catálogo. A arquiteta comenta na entrevista que estes enganos eram comuns e «Havia muita desvantagem quanto à autoria dos produtos, quando se trabalhava com homens.» (Oliveira, comunicação pessoal, 19, Agosto, 2019). Tal já não acontece e o seu nome começa a figurar junto de Sena, como no livro publicado em 2010 com um artigo sobre a cadeira *Sena* e numa coleção de selos dos CTT – Correios de Portugal, com o tema "design". Nesta coleção de 2006 incluem um selo com a cadeira *Sena* onde já aparece com autoria de ambos.

Maria Amélia Pessoa de Amorim Serra colaborou com Maria Teresa Saporiti, na criação de um jarro e copos listrados. A biografia de Maria Teresa Saporiti não consta no catálogo, integrando apenas a lista de designers que antecede este conjunto de biografias. Colaboraram com a FEIS, quer nesta peça conjunta, quer nas peças que produziram em separado.

Ana Maria Iglésias, Maria Margarida Miguel e Maria João Goes colaboraram na criação de jogos de tabuleiro. Todas frequentaram o IADE, onde se conheceram. Levaram apenas os produtos em colaboração, à exceção do Maple de Margarida Miguel, produzido pela mesma. Margarida Miguel e Maria João Goes fizeram também um produto apenas as duas. Estas colaborações foram fabricadas pelos Estúdios Oliveira e por Raul de Oliveira Iglésias. Segundo Ana Margarida Iglésias, as colaborações eram mais simples que nos tempos atuais.

Nessa altura, bastava-lhes ir aos locais e encontrar um Mestre que estivesse disposto a ajudar. Acrescenta que, não só mandava fazer, como também aprendia as técnicas (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

As colaborações com as diferentes fábricas também foram significativas, mostrando assim quais estavam mais dispostas à mudança e integração de artistas e designers na produção de futuras peças.

O fabricante que produziu mais modelos de produtos foi a Metalurgia da Longra, com dezanove projetos com o grupo composto por Daciano da Costa, Cristóvão Macara e Carlos Costa (com dezasseis projetos), com o Gabinete de Estudos da "Soreframe" com a colaboração dos Serviços Técnicos da Longra (com um projeto) e com a dupla Daciano da Costa e Carlos Costa (com um projeto). A linha de produtos centrou-se bastante em mobiliário de escritório, com as secretárias, cadeiras, armários de arquivos, entre outras coisas. Os dois projetos que não se enquadram são as cadeiras de cinema, por Daciano da Costa e Carlos Costa e os bancos duplos para carruagem de primeira classe, pelo Gabinete de Estudos da "Soreframe". As peças têm um estilo modernista industrial, utilizando chapas e tubos de aço maciço. Outros materiais incluem espuma de latex, tecido e napa para a consolidação das cadeiras e bancos.

A FEIS e a J.F de Azevedo e Silva & Cª, Lda produziram, novamente, o mesmo número de produtos, desta vez com catorze modelos cada. A FEIS trabalhou com os designers Maria Helena Matos (com dois projetos), João Eduardo Marinho (com três projetos), Maria Teresa Saporiti (com um projeto), Maria Amelia Serra (com um projeto), Abel Agostinho (com dois projetos), a dupla Maria Teresa Saporiti e Maria Amelia Serra (com um projeto) e com os arquitetos José Barros Gomes (com dois projetos), João Paulo Bento d'Almeida (com um projeto) e Victor Manaças (com um projeto). Os produtos em vidro variam de serviços de mesa, a jarras, peças decorativas, entre outras peças. A J.F de Azevedo e Silva & Cª, Lda produziram apenas para a Equipa JF.

O fabricante que participou com o maior número de designers e arquitetos foi a Fábrica-Escola Irmãos Stephens, com os artistas anteriormente mencionados.

A Móveis Sousa Braga colaborou no total com cinco designers e arquitetos. Estas colaborações deram-se com o grupo de designers Daciano da Costa, Cristóvão Macara e

Carlos Costa (com um projeto), Carlos Galamba (com um projeto), com a dupla Daciano da Costa e Jorge Sid (com um projeto), Manuel Pina (com dois projetos), Gilberto Lopes da Silva (com um projeto) e António Maria de Sousa (com três projetos). O material de eleição foi a madeira, para a produção de produtos como mesas de leitura, jogo de xadrez, cadeiras e conjunto de sala de jantar e quarto.

A Olaio colaborou no total com quatro designers e arquitetos. Estas colaborações deram-se com o grupo de designers Daciano da Costa, Cristóvão Macara e Jorge Sid (com três projetos), Sena da Silva (com um projeto), José Espinho (com seis projetos) e a dupla Daciano da Costa e Jorge Sid (com um projeto). Os produtos produzidos foram maples e poltronas, mesas e cadeiras, sendo a madeira o material mais utilizado.

A Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego, Lda. e a F.O.C – Fábrica Jerónimo Osório de Castro (Herds.), Lda. colaboraram com três designers e arquitetos, cada. A Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego colaborou com Eduardo Nery (com um projeto), Erich Corsépios (com dois projetos) e Abel Batista dos Santos (com três projetos). A F.O.C colaborou com Jaime Sousa (com um projeto), Manuel Alzina de Menezes (com um projeto) e José Daniel Santa Rita (com três projetos) e Armando Melo (com dois produtos).

Os fabricantes que mais trabalharam com designers e arquitetas mulheres foram a DURAPLAS, com três dos quatro produtos, a FEIS, com cinco dos catorze produtos e o Centro Profissional da Indústria do Calçado, com um de quatro. A Luminarte, os Estudios Oliveira, a Plastécnica, a Metalurgia Trevo, Raul Iglésias, a SADO, a SPAL e a IVIMA trabalharam apenas com mulheres.

Nesta exposição, os designers que trabalharam com o maior número de fabricantes foram os designers José Manuel Aurelio, com quatro – Gravarte, J.Michin & Mario Navega, Crisal, Molaflex; Eduardo A. Dias, com três – MAFIL, Raul da Bernarda & Filhos, Altecna; o grupo Daciano da Costa, Cristóvão Macara e Carlos Costa, com três – Metalúrgica da Longra, Lda., Móveis Sousa Braga, Olaio; Vitor M, Manuel L, Manuel P, com três – Metalurgia Silcho, Climax Portuguesa, António Alexandre.

Nesta segunda exposição foi também comum a apresentação de produtos para clientes. Os fabricantes que mais produziram para clientes foram a Construções Metalomecânicas Mague, S.A.R.L, com design do Gabinete de Estudos da Firma para o porto de Leixões, I.C.E Cachi, Costa Rica e para o Estaleiro da Lisnave, a DURAPLAS, com os designs de

Carmo Valente para a Torralta, Tróia e com o design de Sena da Silva, para a SOPREM e a Matérias Plásticas, Lda. com Carlos Rocha para as Adegas Camillo Alves, S.A.R.L e INTERMARCA – Sociedade de Produtos de Higiene e Beleza, Lda. Outros que também fabricaram para clientes foram a Fibrocar, com Carlos Mateus de Carvalho para a S.T.P.A, Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego com Eduardo Nery para o Banco Nacional Ultramarino – Torres Vedras, A MAFIL – Manuel Machado & Ca., Lda., com Eduardo Afonso Dias para a Industria Lever Portuguesa, entre outros.

Houve também designers que não trabalharam com fabricantes, como foi o exemplo de Armando Melo e Justino Morais, no projeto para a Câmara Municipal de Setúbal e em mais onze projetos de Armando Melo, tendo dois sido para a FOC. Manuel Tainha, Margarida d'Avila, Eduardo Nery e grande maioria dos designers gráficos produziram sem fabricante.

3. Inspirações

Maria Helena Matos desenhou peças de linhas limpas, com cores leves e concisas, de racionalidade e funcionalidade do design moderno escandinavo. O serviço de mesa e o candeeiro *Tóquio* apresentam o mesmo estilo, ambos brancos, o serviço de porcelana e o candeeiro de vidro. O serviço foi produzido em colaboração, sendo o único conjunto apresentado com outro fabricante e outro material para além do vidro e cristal da FEIS.

O serviço de mesa *Liz* assemelha-se, tal como o serviço II Centenário da exposição anterior, ao estilo *Queen Mary*, ou *Vertical Rib.* Este estilo dos Estados Unidos da década dos anos 30 foca-se nos relevos verticais das peças de vidro. No entanto, o serviço de mesa de Maria Helena Matos apresenta os relevos mais suaves que os tradicionais *Queen Mary* (Trietsch, n.d.).

A linha para a Torralta de Carmo Valente foi influenciada pela tendência da funcionalidade, aproveitando a plasticidade do material, remetendo para o movimento modernista *Pop-Art.* Estes modelos de mobiliário amarelo assemelham-se às emblemáticas cadeiras de Verner Panton, *Panton Chair*, que despertaram a liberdade de exploração do plástico de várias cores como material de mobiliário (Bürdek, 2006; St Edmund's School, 2016).

Maria Leonor Oliveira projetou a cadeira *Paint-it-yourself* ou cadeira *Sena* com a prioridade de funcionalidade e ergonomia. A cadeira é esteticamente minimalista e todas as formas que tem têm o propósito de a tornar mais confortável.

O Cálice *Olympia* de Margarida d'Ávilla tem bastantes parecenças com o estilo alemão bastante adornado. O cálice assemelha-se particularmente com os castiçais da marca alemã *Brockwitz* encontrados no catálogo de 1941 (Brockwitz, 1941). (ver anexo X)

O candeeiro *Saturno* assemelha-se às peças da marca sueca *Lindshammar* que os produzia em meados da década de '60. Estas peças suecas são caracterizadas pelas suas curvas e arcos bastante marcados. O candeeiro *Maio* também apresenta uma forma ondular, mas não semelhante às peças da marca sueca (Jackson, 2010b).

Maria Amélia Serra levou duas peças que seguem movimentos distintos. A jarra gravada seguiu o movimento pós-modernista, com um padrão influenciado pelo *Pop Art,* enquanto o jarro e copos listrados seguem o movimento modernista. Em ambos movimento o

funcionalismo é relevante, sendo as fontes de diferença os padrões – onde no modernismo são mais geométricos, lineares ou inexistente – nas formas – onde no pós-modernismo são mais voluptuosas – e nas cores – onde o modernismo utiliza gamas de cor neutras e primárias e o pós-modernismo cores saturadas e exuberantes.

Maria Teresa Saporiti apresentou a solo a jarra de vidro com base de aço *Jarra de varetas*. É de notar nesta jarra, ao contraria das peças que produziu em colaboração com Maria Amélia Serra, a fluidez e movimento que a peça manifesta. Podemos assim notar inspirações de *Art Nouveau* na peça, sendo que neste movimento são utilizados os «[...] novos materiais do mundo moderno [...]» (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017), encontrando-se nesta peça o vidro e aço inox.[16] Este estilo foca-se nas simetrias e formas orgânicas, como podemos observar na peça de Saporiti.

Maria Antónia Goes apresentou apenas uma peça seguindo um estilo bastante minimalista. O material é transparente com pormenores em alumínio e as formas são retas, sem quaisquer adornos.

O jogo de xadrez *Orabolas* de Madalena Figueiredo, bem como os candeeiros *Trincadeira* e *Triângulos* mostram influencias do movimento modernista, nomeadamente pela escolha dos matérias mais frios, como o latão e o acrílico. As formas das peças são geométricas e minimalistas.

Ana Maria Iglésias, Margarida Miguel, Maria João Goes, o grupo de alunas do IADE, não se prenderam a um estilo ou movimento artístico, foram, porém, influenciadas pelo material. Na época, o acrílico era novidade, mas em Campo de Ourique, ao lado da Papelaria Fernandes, havia uma loja que trabalhava muito com o material. Ana Maria Iglésias relembra que «[...] olhei para o tubo e disse "Vou fazer qualquer coisa com estes tubos"» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019). As influências e conhecimento do que se passava na europa só veio no IADE – com os relatos dos professores que viajavam pela europa – e com as suas ocasionais viagens, incluindo a notória *Bauhaus*. Os jogos não foram todos

[16] Aço inox trata-se de uma liga de ferro e crómio

produzidos em acrílico, segunda linha de pensamento que levou o grupo a produzir os jogos foi:

> "Porque é que nós temos sempre um tabuleiro com umas caricas ou com umas coisas, ... isto secalhar com porcas grandes era capaz de resultar.", "Ah, mas as porcas têm que se distinguir.", então umas têm que ser cromadas e as outras oxidadas, "Ah, mas pode ser de cobre". Depois ainda fizemos [...] uns solitários para as pessoas jogarem sozinhos, em acrílico e com parafusos. (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019)

A lidação com o material foi feita em conjunto com o fabricante. Iglésias relata que iam ter com o fabricante e pediam conselhos e opiniões em como melhor lidar com o material.

João Goes levou um maple em napa. Trata-se de um pufe, *puff* ou *beanbag.* Esta nova forma de sentar foi introduzida em 1968 por Piero Gatti, Cesare Paolini and Franco Teodoro em Itália com o *Sacco*. O conceito foi de criar uma cadeira que se moldasse ao corpo e Piero Gatti comenta numa entrevista em 1988 que queria algo «[...] como a neve, onde te mandas para cima e fazes uma marca na neve fresca, ou um fluido como a água» (*apud.* MAAS, 2013). O *Sacco* foi bastante popular e bastante copiado na década de '60, o maple de João Goes é uma reinterpretação do que seria o famoso *puff* (MAAS, 2013).

4. Análise dos Produtos

Maria Helena Matos:



Figura 36 Serviço de mesa (in INII, 1973)

- Serviço de mesa (1972) (Figura 36) – Produzido por Faianças e Porcelanas Sado Internacional, S.A.R.L, em faiança branca, teve a sua primeira produção em 1973. Foi desenhado em colaboração com o arquiteto José Barros Gomes (INII, 1973).

  O serviço é composto por 6 peças. As peças, de linhas arredondadas e pegas laterais alongadas, marcam a diferença com as pegas das tampas para o interior. Uma característica que marca este serviço é a junção de formas robustas com elegância, que à primeira vista parecem dois conceitos opostos.

  Este serviço mostra grandes semelhanças com o serviço *Delta,* que Hans Theo Baumann (1924-2016) produziu para a *Arzberg* em 1979 (Fiell & Fiell, 2006) . O designer suíço acredita que

> [...] a importância do design não deriva de fórmulas de cálculos matemáticos - é apenas o resultado da capacidade do ser humano de acrescentar ou tirar. É possível trazer peso, material, propósito e função para um relacionamento entre eles que os objetos que resultam são belos. (*apud.* Fiell & Fiell, 2006, p.55)

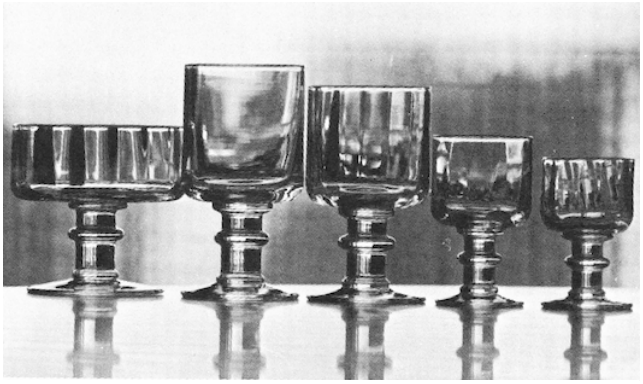


Figura 37 Serviço de mesa *Liz* (*in* INII, 1973)

- Serviço de mesa *Liz* (1972) (Figura 37) – Produzido por FEIS em vidro comum, teve a sua primeira produção em 1973 (INII, 1973).

  O serviço é composto por 5 copos, nomeadamente uma taça de champanhe, um para a água, um para o vinho tinto, um para o vinho branco e, por último, um para licores. Os copos são compostos por formas geométricas, nomeadamente um cilindro como haste/pé com um toro. O bojo é, igualmente, um cilindro, mas de diferentes proporções para que se adequem ao tipo de bebida;



Figura 38 Candeeiro *Tóquio* (*in* INII, 1973)

- Candeeiro *Tóquio* (1972) (Figura 38) – Produzido por FEIS, em vidro comum branco, teve a sua primeira produção em 1973 (INII, 1973).

  Este candeeiro tem uma forma cónica, com uma faixa concava na sua metade inferior. Esta faixa dá à peça características que se assemelham às de um candeeiro comum, pois representa a distinção entre o comum *abajour* com o formato cónico e o pé.

Podemos assim observar «[...] algo escultórico nas suas assimetrias [...]» (J. C. Ferreira, 2002, p.67) e uma apropriação do estilo modernista às características intrínsecas de um objeto;

Maria Helena Matos não deixa de trabalhar com a FEIS, à exceção do seu design colaborativo com José Barros Gomes, que foi produzido Fianças e Porcelanas Sado Internacional, S.A.R.L. Desenha, novamente, com a sua linha modernas, embora não explore a aplicação de cor no vidro, como aconteceu na exposição passada.

Carmo Valente:

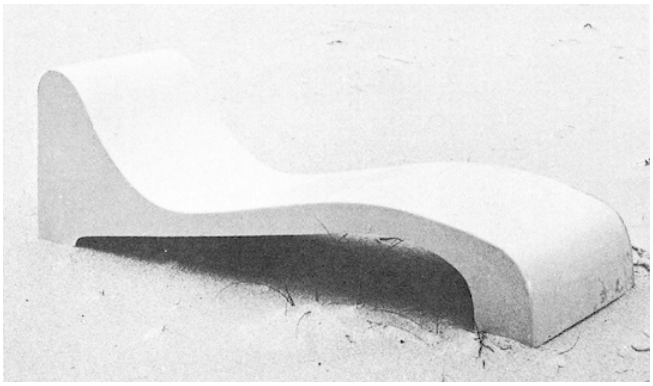


Figura 39 Espreguiçadeira *ESP. 1 Galé* (*in* INII, 1973)

- Espreguiçadeira *ESP. 1 Galé* (1972) (Figura 39) – Produzido com a DURAPLAS, Plásticos Industriais, Lda., em resina de poliéster amarela reforçada com fibra de vidro, com a primeira produção em 1972. Esta peça teve como cliente a Torralta, Troia. Utilizou uma técnica de monobloco em resina de poliéster reforçada com fibra de vidro formada por laminação húmida com recurso a moldagem (INII, 1973).

  As suas linhas ondulares e continuas remetem para uma fluidez semelhante a uma onda, enquadrando-se no ambiente de piscina e praia;



Figura 40 Poltrona *ESP. 2 Galé* (*in* INII, 1973)

- Poltrona *ESP. 2 Galé* (1972) (Figura 40) – Produzido na DURAPLAS, Plásticos Industriais, Lda., em resina de poliéster amarela reforçada com fibra de vidro, com a primeira produção em 1972. Esta peça teve como cliente a Torralta, Troia. Utilizada técnica de monobloco em resina de poliéster reforçada com fibra de vidro formada por laminação húmida com recurso a moldagem (INII, 1973).

  Graça Pedroso expressa, na sua dissertação de doutoramento *O Mobiliário Português de Produção em Série do Terceiro Quartel do Século XX (1951- 1974)* que «Pensa-se terem sido uma das primeiras experiências feitas por Carmo Valente com este material.» (*apud.* INII, 2010b). Estas poltronas serviram para a criação de uma esplanada para a Torralta, diferenciando-se das típicas cadeiras de café;

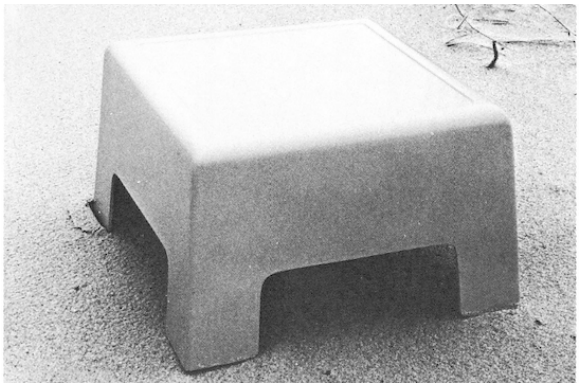


Figura 41 Mesa de fumo *ESP. 3 Galé* (*in* INII, 1973)

- Mesa de fumo *ESP. 3 Galé* (1972) (Figura 41) – Produzido na DURAPLAS, Plásticos Industriais, Lda., em resina de poliéster amarela reforçada com fibra de vidro, com a primeira produção em 1972. Esta peça teve como cliente a Torralta, Troia. Utilizada

técnica de monobloco em resina de poliéster reforçada com fibra de vidro formada por laminação húmida com recurso a moldagem (INII, 1973);

Nesta *2ª exposição de design português*, as peças levadas por Carmo Valente foram produzidas para a Torralta, em Tróia. Ao contrário das peças que levou à *1ª Exposição de Design Português* de 1971, neste ano trocou o vidro e os serviços de mesa por resina, fibra de vidro e mobiliário. Manteve, no entanto, os seus traços modernos, seguindo uma linha orgânica, de formas fluidas que enquadram na perfeição com o espaço.

Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna):

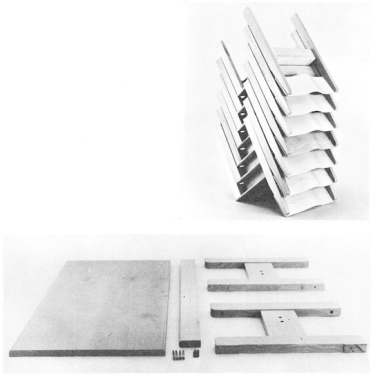


Figura 42 Cadeiras *Paint-it-yourself* (*in* INII, 1973)

- Cadeiras *Paint-it-yourself* (1973) (Figura 42) – Produzido por Olaio, Indústria de Móveis em madeira de faia, design de Sena da Silva (INII, 1973).

  No catálogo da exposição mostra apenas o nome de Sena da Silva, chefe do *atelier* como o designer da cadeira. No entanto, Leonor Oliveira também fez parte da construção e projeto. Para a construção da cadeira viajou até Londres para trazer os estudos que duas escolas do *London Country Council* tinham sobre ergonomia. Com esses e outros estudos projetaram uma cadeira ergonomicamente exata. A arquiteta conta uma história que prova isso mesmo,

> Essa cadeira dá, de facto, um grande conforto. Aconteceu inclusive, na Autosil uma rececionista estar grávida e doer-lhe muito as costas. Como era uma funcionária de longa data,

> cederam-lhe uma cadeira da administração, acolchoadas. No entanto, as dores persistiam. Então Sena disse que experimentasse a nossa cadeira. Muito séptica por ser apenas feita só em madeira, ficou reticente, mas cedeu. O que é certo é que passado uma semana confessou-se muito satisfeita e agradecida. As dores tinham desaparecido! (Oliveira, comunicação pessoal, 19, Agosto, 2019).

Leonor Oliveira considera a cadeira e a mesa *Sena* dos projetos mais importantes da sua carreira;

Margarida d'Ávila

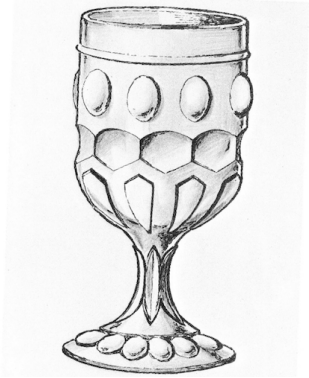


Figura 43 Cálice de mesa *Olympia* (*in* INII, 1973)

- Cálice de mesa *Olympia* (1971) (Figura 43) – Trata-se de um protótipo em vidro, sem ligação a um fabricante, consequentemente, não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

  O desenho técnico da peça apresenta um cálice bastante trabalhado com relevos e concavidades. Os trabalhados iniciam-se na base do copo, com relevos ovais, que são novamente reproduzidos no bojo;

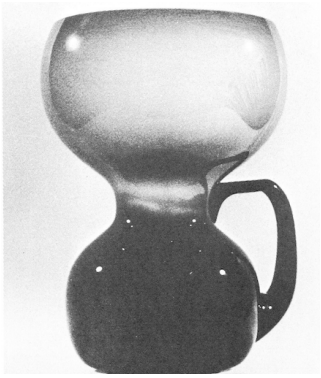


Figura 44 Candeeiro *Maio*
(*in* INII, 1973)

- Candeeiro *Maio* (1971) (Figura 44) – Produzido pela Empresa Industrial do Vidro da Marinha, S.A.R.L (IVIMA), trata-se de um protótipo em vidro dobrado de cor sem ligação a um fabricante, consequentemente, não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

  Este protótipo apresenta uma base de cor mais escura que o topo, fazendo uma transição gradual para o topo. As formas consistem num semi-esfera no topo e, como base, uma forma cilíndrica de arestas bastante arredondadas.

  A peça tem também uma pega na lateral, assemelhando-a a uma jarra ou até à cafeteira *Nº 1208 Santos*, da *Bodum*, de 1958 (Fiell & Fiell, 2006);

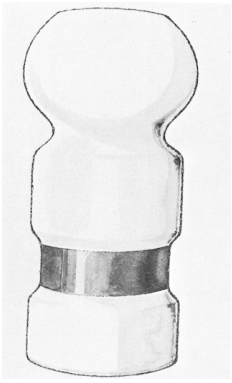


Figura 45 Candeeiro
***Saturno* (*in* INII, 1973)**

- Candeeiro *Saturno* (1971) (Figura 45) – Produzido por Empresa Industrial do Vidro da Marinha, S.A.R.L (IVIMA), em vidro opalino.[17] Teve a sua primeira produção em 1971 (INII, 1973).

  O design da peça não se assemelha aos tradicionais candeeiros, invocando o estilo moderno com as suas geometrias. Tem uma forma esférica no topo apoiada por duas formas cilíndricas de diferentes alturas. As transições de formas são feitas por linhas suaves e arredondadas.

  O vidro que utilizou foi bastante popular nos séculos XIX e XX, porque era uma opção mais económica ao vidro europeu e chines. Nos anos de 1940 e 1950 voltou a ser tendência, embora as peças de meios do século XIX e inícios do século XX sejam considerados mais valiosos. Era comum as peças neste material serem bastante adornadas, com motivos mais populares animais e fruta e as extremidades onduladas. Todas estas características não se encontram na peça de Margarida d'Ávila, tendo contrastado um material vinculado a adornos com um estilo limpo e moderno (Husfloen, 2007; Invaluable, 2018).

[17] Também conhecido, mais recentemente, como vidro leitoso.

As peças traduzem-se num estilo moderno, sendo o vidro o material base do conjunto, trabalhando três tipos diferentes. Um dos vidros utilizados foi o vidro opalino, também o vidro com cor e, por último, o vidro comum, utilizado também pela designer na *1ª exposição de design português*. Nesta *2ª exposição de design português* produziu novamente dois candeeiros, desta vez sem grande discrepância no design.

Miria Toivola:

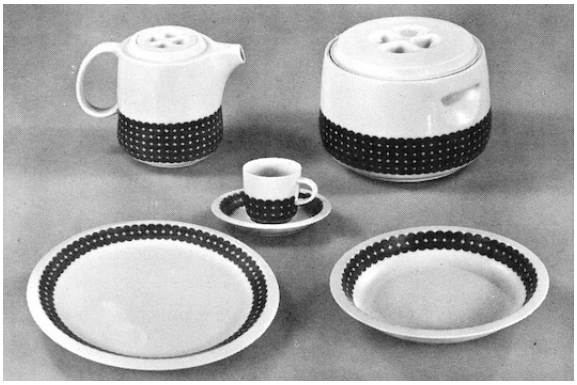


Figura 46 Serviço de mesa *MIRIA* (*in* INII, 1973)

- Serviço de mesa *MIRIA* (1970) (Figura 46) – Produzido pela SPAL em 1972, em porcelana, teve a sua primeira produção em 1972. Este serviço mostra-se bastante semelhante ao que levou à *1ª exposição de design português* de 1971.

  Com o mesmo nome, a única diferença notada considerável é o ano de produção ser dois anos mais tarde.

Maria Amélia Serra:

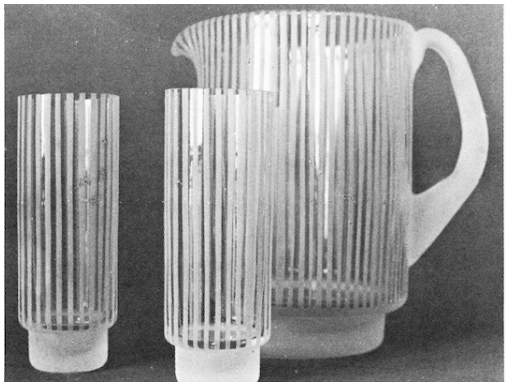


Figura 47 Jarro e copos listrados (*in* INII, 1973)

- Jarro e copos listrados (1972) (Figura 47) – Produzido por FEIS em colaboração com Maria Teresa Saporiti, em vidro comum. Não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

  O conjunto apresentado consiste em dois copos e uma jarra. O trabalhado listrado apresenta-se no todo das três peças, à exceção das bases e pega do jarro. A forma geral das peças é consideravelmente minimalista, tendo as bases uma proporção mais reduzida. As bases e a pega têm a mesma cor de vidro que as listas que se apresentam no corpo das peças;

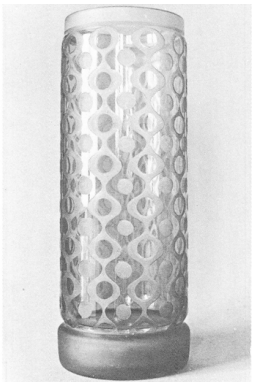


Figura 48 Jarra gravada (*in* INII, 1973)

- Jarra gravada (1972) (Figura 48) – Produzido pela FEIS em vidro comum. Não apresenta data de início de produção (INII, 1973). Esta jarra apresenta um padrão

inspirado no movimento pós-modernista *Pop Art*. O padrão trespassa a sensação de fluidez.

A colaboração de Maria Amélia Serra nesta *2ª exposição de design português* é feita com uma outra designer. Volta a trabalhar com a FEIS e produz uma linha de peças em vidro comum trabalhado. As formas gerais das peças foram simples, traduzindo-se num conjunto de formas cilíndricas de várias proporções, sendo o ponto fulcral o trabalhado do vidro. Trabalhou um dos padrões de forma geométrica e moderna e o outro de forma mais orgânicas.

Maria Teresa Saporiti:

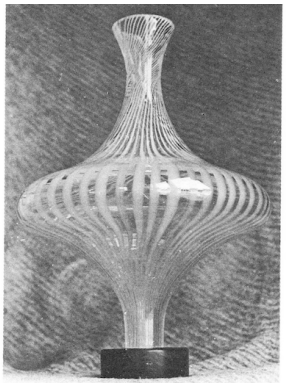


Figura 49 Jarra de vidro com base de aço *Jarra de varetas* (*in* INII, 1973)

- Jarra de vidro com base de aço *Jarra de varetas* (1972) (Figura 49) – Produzido pela FEIS em vidro comum e aço inox, não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

  Esta peça apresenta uma forma orgânica, assemelhando-se ao gomo de uma flor. É feita em vidro, que tem um trabalhado idêntico ao conjunto que a designer produziu em conjunto com Maria Amélia Serra, com variação na deformação das linhas para que acompanhem a forma da peça. «O movimento da linha assume o primeiro plano dos trabalhos, ditando os contornos das formas e o sentido da construção.»

(Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017). A base da peça é uma forma cilíndrica em aço inox;

Maria Antónia Goes:

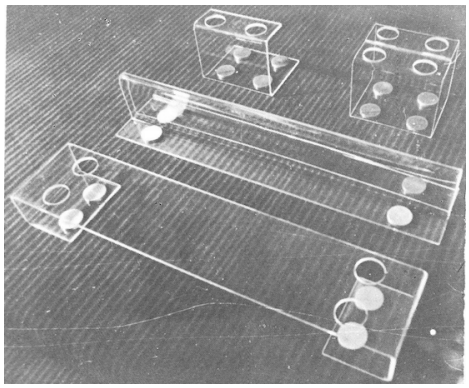


Figura 50 Conjunto casa de banho (*in* INII, 1973)

- Conjunto de casa de banho (1972) (Figura 50) – Produzido por Luminarte em plexiglas transparente e alumínio anodizado. Teve a sua primeira produção em 1973 (INII, 1973).

  O conjunto é composto por 4 peças transparentes de linhas retas A arquiteta explorou a simplicidade dos objetos, não sendo design de produto a sua atividade primordial.

Madalena Álvares Cabral de Figueiredo:

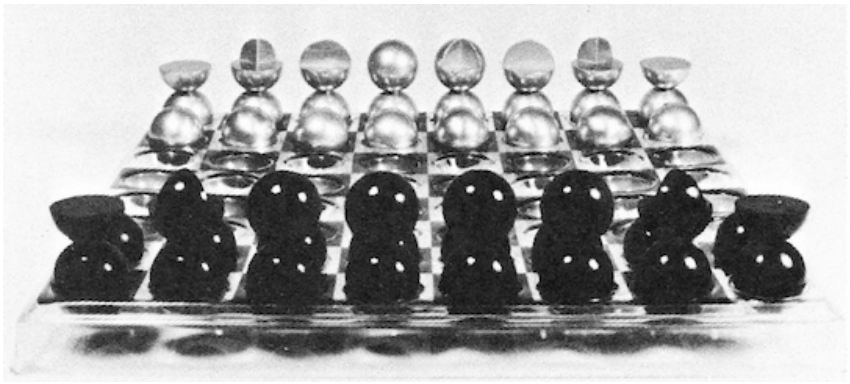


Figura 51 Jogo de xadrez *ORABOLAS* (*in* INII, 1973)

- Jogo de xadrez *ORABOLAS* (1963) (Figura 51) – Protótipo produzido por Plastécnica e Metalurgia Trevo, em alumínio anodizado e acrílico, consequentemente, não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

  Esta peça apresenta um design moderno sobre o clássico jogo de xadrez. As peças apresentam formas redondas, maioritariamente esféricas. A representação clássica das figuras do jogo perde-se com a estilização, embora a diferenciação cromática do xadrez clássico se mantenha;



Figura 52 Candeeiro de mesa a azeite *TRINCADEIA* (*in* INII, 1973)

- Candeeiro de mesa a azeite *TRICANDEIA* (1972) (Figura 52) – Protótipo produzido por Metalurgia Trevo, em latão oxidado e latão cromado, consequentemente, não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

Esta peça é essencialmente uma esfera com três aberturas circulares no topo. A esfera é criada por duas meias esferas de latão, sendo uma de latão oxidado e outra de latão cromado, criando um contraste visual entre ambas. Introduz, novamente, uma estilização moderna de um objeto clássico;

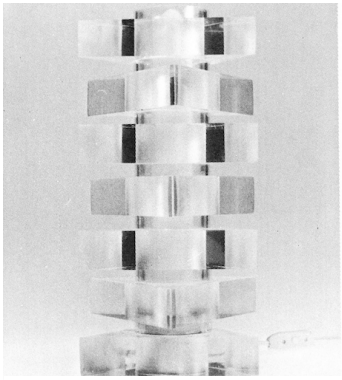


Figura 53 Candeeiro
***TRIÂNGULOS* (*in* INII, 1973)**

- Candeeiro *TRIÂNGULOS* (1972) (Figura 53) – Produzido por Plastécnica, em chapa acrílica incolor, não apresenta data de início de produção (INII, 1973).

  Este candeeiro cria um padrão jogando com as sobreposições do material transparente e com as formas e interseções.

A designer levou à *2ª exposição de design português* três peças com diferentes materiais e plasticidades. Explorou as formas esféricas nos dois primeiros projetos e, no segundo, geométricas triangulares.

Margaria Miguel, Maria João Goes e Ana Maria Iglésias:

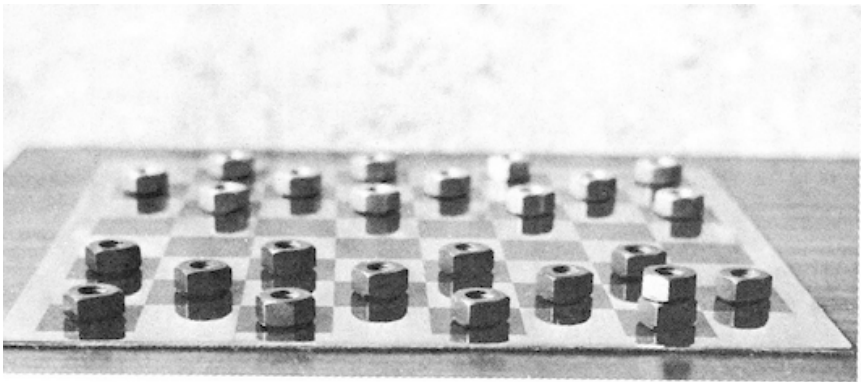


Figura 54 Jogo de damas (*in* INII, 1973)

- Jogo de damas (1972) (Figura 54) – Produzido por Raúl d'Oliveira Iglésias em latão cromado e oxidado (INII, 1973).

  O grupo produziu três versões do jogo de damas, sendo que este encara o jogo numa estética industrial. Utiliza peças em forma de porcas, diferenciando as peças de cada jogador com a textura e cor do material, sendo que um grupo é de latão cromado e o outro de latão oxidado.

> "Porque é que nós temos sempre um tabuleiro com umas caricas ou com umas coisas, ... isto talvez com porcas grandes era capaz de resultar... Mas as porcas têm que se distinguir.", então umas têm que ser cromadas e as outras oxidadas, "Mas pode ser de cobre", [...] (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019)

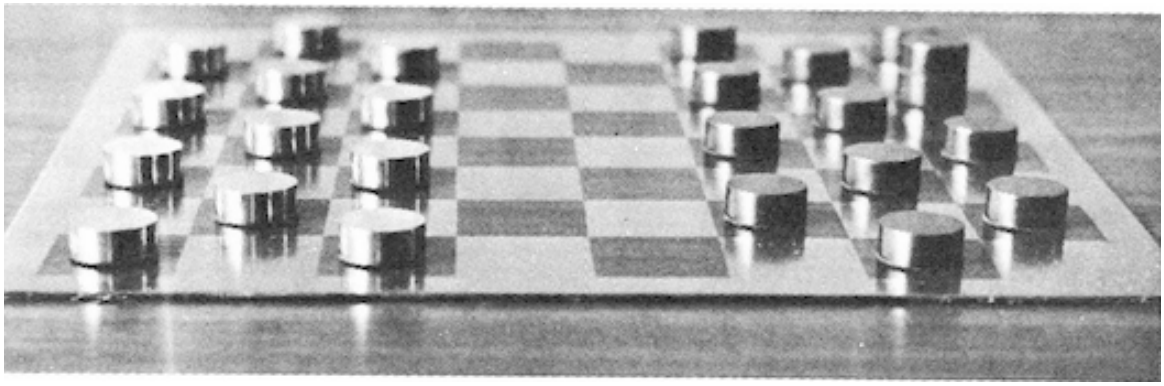


Figura 55 Jogo de Damas (*in* INII, 1973)

- Jogo de damas (1972) (Figura 55) – Produzido por Raúl d'Oliveira Iglésias em cobre oxidado (INII, 1973).

O segundo jogo de damas é projetado com uma estética mais simplista, utilizando apenas pequenos discos como peças. Neste projeto o material é o mesmo para os dois grupos.

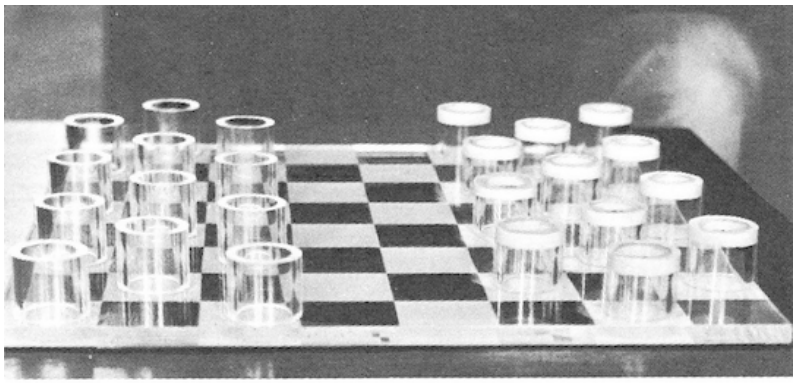


Figura 56 Jogo de damas (*in* INII, 1973)

- Jogo de damas (1972) (Figura 56) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico (INII, 1973).

Este jogo de damas foge às estéticas dos outros dois pela mudança de material. Enquanto nos jogos mencionados anteriormente o grupo utilizou metais para as peças, neste último utilizou vidro, um material, em comparação, mais frágil, tanto na sua ductilidade, como na sua aparência. As peças são cilindros ocos, com uma espessura considerável de vidro. São todas transparentes, sendo a diferenciação de grupo uma lista branca no topo de um.

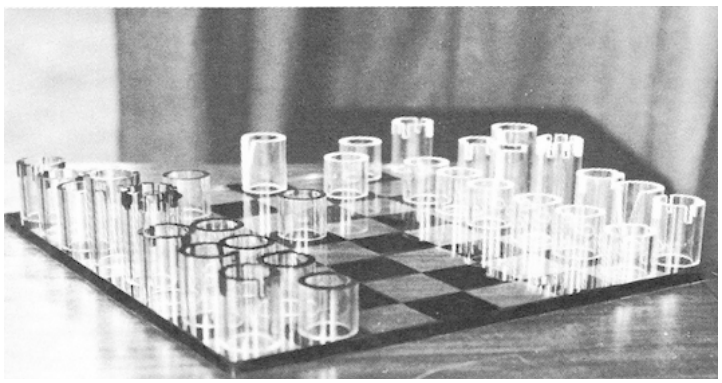


Figura 57 Jogo de xadrez (*in* INII, 1973)

- Jogo de xadrez (1972) (Figura 57) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico (INII, 1973).

  «[...] "Tu não jogas xadrez, pois não?" [...]» (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

  Este jogo de xadrez assemelha-se ao jogo de damas anterior, sendo que no xadrez as peças dentro de cada grupo precisam de ser diferentes entre si, o que não acontece com as damas. Neste as peças são, igualmente, cilindros ocos transparentes, com a diferenciação de grupos a ligeira tonalidade do material. As diferentes peças distinguem-se com uma simplificação das peças do jogo tradicional. São, essencialmente, feitas através de cortes na zona superior para assemelhar às tradicionais e com diferentes tamanhos.

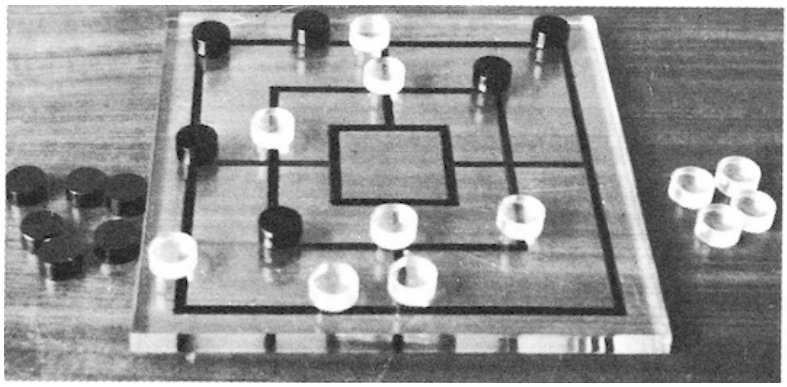


Figura 58 Jogo de pedras (*in* INII, 1973)

- Jogo de pedras (1972) (Figura 58) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico pintado (INII, 1973).

  Este jogo, mais conhecido como Trilha ou Moinho, é bastante simples de si. Nesta versão do grupo, utilizam um material mais frágil, tal como nos dois anteriores, ao invés da pedra e da madeira, que se mostram o comum. A diferenciação de grupo de peças é feita pela pintura de um dos grupos, sendo um transparente e outro preto opaco. Comparando com os jogos anteriores, esta foi a abordagem mais fiel ao clássico que o grupo produziu.

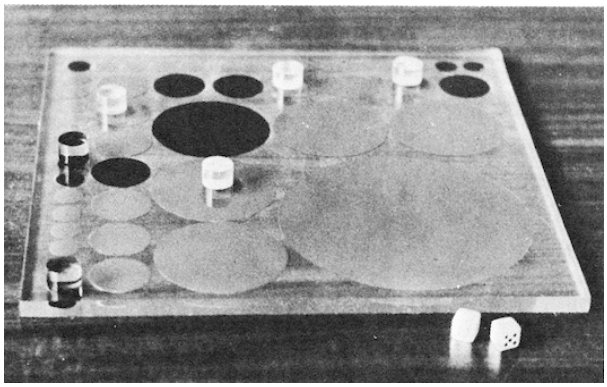


Figura 59 Jogo da glória (*in* INII, 1973)

- Jogo da glória (1972) (Figura 59) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico pintado (INII, 1973).

  Este redesign desviou-se mais do clássico, retirando toda a ilustração e mantendo o estilo industrial coerente com os restantes jogos levados. Aquando nos restantes designs se consegue detetar à primeira vista de que jogo se trata, neste caso a estilização já o torna mais difícil.

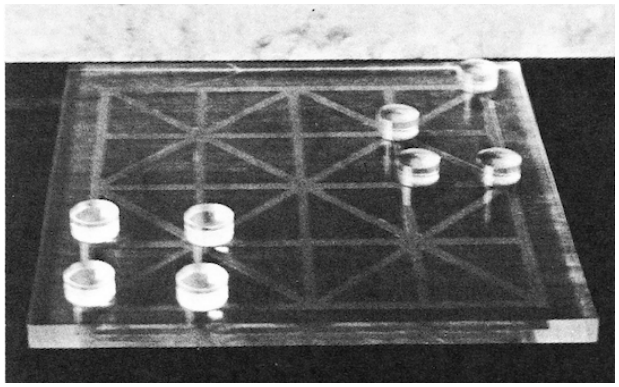


Figura 60 Jogo 4 peças (in INII, 1973)

- Jogo 4 peças (1972) (Figura 60) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico pintado (INII, 1973).

  Este jogo que chamaram de "4 peças", trata-se do clássico *Alquerque*. Este jogo foi criado com a junção do jogo de xadrez e de tabela. É também considerado o "pai das damas" visto ter sido base para a sua criação – e não só. (Bell, 1979)

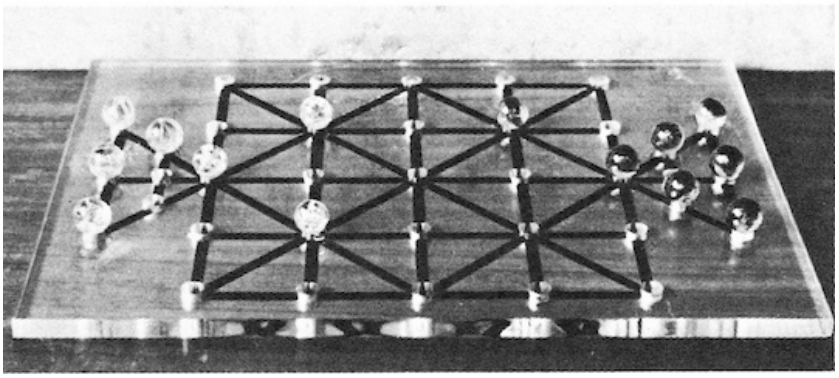


Figura 61 Jogo 7 buracos (*in* INII, 1973)

- Jogo 7 buracos (1972) (Figura 61) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico pintado (INII, 1973).

  Este jogo tem como nome original *The Sixteen Soldiers* e é original do Sri Lanka, mas o tabuleiro também é utilizado num outro jogo *Cows and Leopards* na India. O tabuleiro e as regras são, por sua vez, baseadas no clássico *Alquerque* (Bell, 1979).

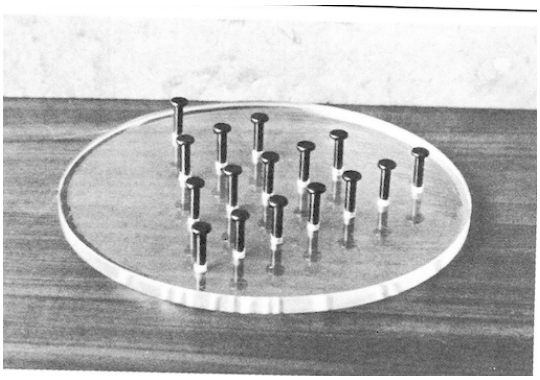


Figura 62 Jogo da morte (*in* INII, 1973)

- Jogo da morte (1972) (Figura 62) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico e rebites oxidados (INII, 1973).

  É um jogo da categoria dos solitários que segue a mesma ideologia de substituição e experimentação de materiais.

Os jogos de tabuleiro que apresentaram eram beneficiadas pelas suas linhas geométricas e depuradas. Os protótipos dos jogos foram todos comprados. Segundo Ana Maria Iglésias (2019) alguns dos protótipos eram executados pelo seu pai, outros mandavam fazer. Com as interpretações e estilização do grupo, alguns dos jogos são fáceis de se jogar, no entanto, outros nem tanto. Exemplos de jogos mais difíceis de se jogar pelas alterações são: o xadrez e o jogo da glória. Contudo, a funcionalidade não era a prioridade, visto que

> Nós nessa altura achávamos que o que era bom era ser diferente e, independentemente daquilo se jogar ou não nós gostávamos era de ser diferentes. Era, no fundo, o que as pessoas queriam (Iglésias, comunicação pessoal, 05, Junho, 2019).

Margaria Miguel e Maria João Goes

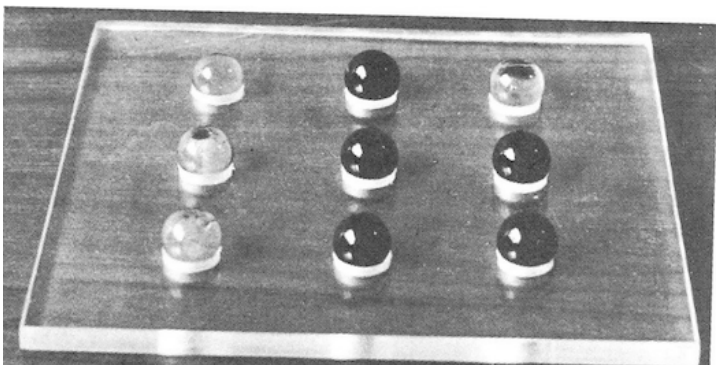


Figura 63 Jogo do galo (*in* INII, 1973)

- Jogo do galo (1972) (Figura 63) – Produzido por Estúdios Oliveira em vidro acrílico (INII, 1973).

  Segue a mesma estética dos restantes jogos, mesmo que tenha sido projetado apenas por Margarida Miguel e Maria João Goes.

Margarida Miguel



Figura 64 Maple (*in* INII, 1973)

- Maple (1972) (Figura 64) – Produzido por Margarida Miguel, em napa.

  A designer optou por produzir uma peça de mobiliário, ao contrário do que produziu com as colegas Ana Iglésias e João Goes. Este maple estruturado foi produzido pela própria seguindo a tendência dos anos ’60 dos *beanbags*.

VII. Considerações Finais

O estudo realizado nesta Tese iniciou-se no último quartel do século XIX e viragem entre centúrias para melhor compreender o desenvolvimento da emancipação feminina em Portugal.

Em seguida atentou-se nos principais acontecimentos que levaram às exposições de 1971 e de 1973, e estabeleceu-se um quadro conceptual para entender a afirmação do design em Portugal que culminou com a realização destas exposições.

O atraso na indústria portuguesa desde o século XIX, teve por consequência o atraso no desenvolvimento do design moderno. Podemos constatar que países desenvolvidos industrialmente tiveram um progresso no design mais rápido. O atraso nacional afetou também a mentalidade do povo quanto às diferenças de género e a outras segregações de classes e diferenças sociais. Um dos resultados dos investimentos feitos para o desenvolvimento do país foi o Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia, inaugurado em 1884, que impulsionou o ensino das artes e a Escola Maria Pia, no bairro da Graça em 1885, destinada à formação profissional de mulheres desfavorecidas. Adicionalmente, foram criadas outras sete escolas pelo país destinadas ao ensino industrial.

A diferença de géneros notou-se sempre na grande maioria dos países, mas cada um com diferentes níveis de gravidade. Em Portugal, as mulheres estavam destinadas a cumprir os deveres e tarefas da sua "natureza". Foram vistas como, o sexo 'mais fraco'. Estudos revelam que em 1862, a maioria das mulheres eram identificadas ou como donas de casa, ou como tendo uma ocupação agrícola, enquanto percentagens menores indicavam o trabalho em fábricas (operárias), em lojas e ainda a situação extrema de mendicidade.

A emancipação feminina foi um movimento longo, com início no século XVIII e desde cedo uma minoria tentou mudar estas diferenças e contruir um país mais justo para todos. Sousa Holstein realizou um estudo onde mostrou a necessidade de ensino artístico para as mulheres e, em 1881 foram avançadas melhorias no ensino, permitindo às mulheres aulas artísticas. Ainda no século XIX, existiram críticas à modernização do ensino, integração da mulher no mesmo e ao seu estatuto na sociedade, em textos de autores como Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e José Luís Simões.

Durante o último quartel do século, vários espaços públicos como os cafés conheceram tertúlias que ficaram célebres na cultura portuguesa, como foi o caso da cervejaria *Leão de Ouro*. Maria Augusta Bordalo Pinheiro foi a única mulher que colaborou nas decorações com o célebre *Grupo do Leão*. Nasceu numa família de artistas, seguindo igualmente o mundo da pintura, a que acrescentou o interesse pela decoração e pela arte das rendas. Teve uma educação privilegiada para a época, embora tenha ficado um pouco na sombra dos seus irmãos; ainda nos tempos de hoje é muitas vezes esquecida quando se fala da família Bordallo Pinheiro.

Numa análise comparativa entre 18 mulheres – Portugal e restante Europa –, podemos observar variadas diferenças. Entre estatuto social e igualdade de oportunidades, as mulheres em Portugal passavam por mais dificuldades para se afirmarem numa atividade. Este grupo de artistas, designers e arquitetas que se analisou tem uma média de início de atividade em finais da década de 1910. As designers europeias têm, na sua maioria, estudos em escolas e faculdades, ao contrário do que acontecia em Portugal.

Nos anos 20, a escola *Bauhaus* educava e contratava mulheres na área da tecelagem e da pintura de murais. Embora ainda mantivessem algumas reservas quanto à integração de mulheres nas restantes áreas, em 1924 Marianne Brandt foi a primeira mulher a integrar o estúdio de metais da escola, do qual mais tarde foi responsável.

Em Portugal as artistas mais reconhecidas eram ilustradoras, visto o design ser ainda uma atividade ligada à arquitetura, que não era muito praticada por mulheres. Estas artistas tinham, na sua maioria, estudos com professores particulares ou fora do país. A educação era um privilégio e apenas mulheres da burguesia tinham possibilidades de a ter. A ilustração era uma disciplina que adjetivavam de "feminina" e que muitas mulheres burguesas aprendiam. Áreas ligadas às ciências não eram incentivadas por não estar ligado à natureza 'sensível' da mulher e, inclusive, ser até considerado injusto para os homens…

O estatuto da mulher sempre foi inferior ao do homem e quando outros países se encaminhavam para a evolução e a igualdade, implementou-se o Estado Novo em Portugal. O Estado Novo disseminava um conceito onde o homem e a mulher tinham deveres "naturais". Esta ditadura terminou em 1974, um ano após a *2ª exposição de design português.* No entanto, durante estes anos as mulheres foram ganhando alguns direitos e começaram a trabalhar e a estudar ao lado dos homens.

Houve esforços de tornar Portugal num país desenvolvido, mas o povo continuava desinformado com o que se passava na restante Europa. Os planos de ensino eram arcaicos e, nas áreas da pintura e arquitetura, eram lecionados movimentos clássicos. Enquanto noutros países já se sabia e falava em design, em Portugal era apenas uma noção vinculada à arquitetura e desenho. O ensino do design não se dava em instituições oficiais, eram profissionais ligados às áreas que estudavam e, criando *ateliers*, ensinavam outros, como foram os casos de Frederico George e do seu discípulo Daciano da Costa. O Instituto de Arte e Decoração (IADE), fundado em 1969, veio fortalecer o ensino da disciplina, trazendo professores de fora e ensinando o que se passava (e se tinha passado) na Europa com o movimento modernista. Segundo a professora Ana Maria Iglésias, foi apenas quando entrou no IADE, em 1969, que ouviu falar da Bauhaus e de tudo associado. Este atraso fez-se notar na *1ª exposição de design português.*

Esta 1ª exposição foi fruto de investimentos do Estado na criação do INII. Foi também a primeira vez que o vocábulo "design" foi utilizada para as massas. Naturalmente, geraram-se dúvidas sobre o que era esta "nova" área. Se por um lado houve uma reação positiva pelo público, por outro os *media* não souberam comunicar os conceitos e o que se fazia. Enquanto em países como Inglaterra e Alemanha já se entendia a necessidade de integração do design nas indústrias, o público em Portugal ainda não compreendia os conceitos base da disciplina.

Houve também a participação de mulheres designers e arquitetas que já tinham tido a possibilidade de estudar nas áreas. No entanto, ainda sofreram com vários preconceitos e desvantagens. Pudemos observar que o número de integrantes do género feminino foi bastante inferior ao género masculino em ambas exposições. Essa discriminação não provinha do INII nem dos profissionais encarregues das exposições – visto serem na sua maioria mulheres –, mas sim da dificuldade na educação. Havia ainda o estigma da mulher como dona de casa e, embora já tivessem uma educação básica, a maioria não seguia estudos superiores. Havia também muita pobreza, o que dificultava a entrada mais generalizada nas faculdades.

As participações feitas pelas designers foram menos relatadas e difundidas que as restantes. Embora não tenha havido discriminações com a participação na exposição, as análises feitas posteriormente, focam-se na sua maioria nos produtos apresentados pelos designers.

Era comum as pioneiras designers cursarem pintura e, posteriormente, desenvolverem trabalhos gráficos, contudo nas exposições de 1971 e 1973 houve mais participações na área do design do produto que no design gráfico.

Conseguimos, pelas entrevistas, perceber as dificuldades que diferentes gerações sentiam. A arquiteta Leonor Senna relata mais experiências quanto às desigualdades que sentia na área. Relembra, inclusive, os assédios que a sua mãe sofria pelo diretor, num serviço do Estado, "Tutoria de Menores", que a fizeram desistir do emprego. Leonor Senna elucida que existiam muitas desvantagens quanto à autoria dos projectos, quando se trabalhava com homens. Teve projetos que fez com o *atelier* Sena da Silva onde mencionam apenas o nome do atelier, deu como exemplos: o projeto da escola de Mira d'Aire que fez para a tese do curso de Arquitetura e a cadeira *Sena* no catálogo da *2ª exposição de design português*.

A designer Cristina Reis explica que nunca sentiu essas desigualdades, mas justifica pela educação que teve no Liceu Francês, pelas oportunidades que o seu tio, Frederico George, lhe concedeu e pelos sítios onde trabalhou. Relembra a experiência que teve na Alemanha e como uma jovem professora tinha bastantes dificuldades com os doutores alemães. Explica que o clima do design em Portugal era um meio mais familiar e artesanal, onde ainda não havia estatutos enraizados e, por consequência, menos dificuldades e discriminações. A educação no Liceu Francês permitiu-lhe um ensino laico, fugindo à educação do regime e à mocidade portuguesa. Relembra como o ensino na ESBAL estava vinculado às artes clássicas e como chumbou na tese por apresentar uma pintura livre.

A designer e professora Ana Maria Iglésias expressa que nunca sentiu essas desigualdades e que na sua época já não existia muito. Mantinham-se certos assédios no emprego, mas que nunca sentiu qualquer desvantagem pelo género. Elucida que nem quanto ao salário que auferia como professora no IADE existia diferenças e que**,** a certa altura**,** existiam mais professoras que professores. Expressa, no entanto, a exceção relativa aos cargos mais altos, dominados pelo género masculino.

Conseguimos também compreender o estado do design em Portugal em comparação com a Europa. Para o projeto da cadeira *Sena*, Leonor Senna foi ao *London Country Council* pesquisar os estudos ergonómicos que tinham da época. Cristina Reis relembra a estadia, também em Londres, onde o design já era estudado e compreendido. Apercebeu-se da falta

de clareza quanto ao conceito e métodos do design que existia em Portugal quando voltou a convite de Maria Helena Matos.

Podemos concluir também que houve um maior número de expositores masculinos, mas não por desigualdade na organização. Com se pode observar na mancha gráfica do esquema apresentado em anexo (Fig.66), as designers que participaram na exposição tem, por norma, um maior tempo de formação até iniciarem a atividade profissional, quando comparadas com as pioneiras. Estas designers tinham todas um curso superior, o que não era comum no mundo feminino. A maioria não seguia esse tipo de educação, quer por razões familiares (ou fruto dos valores impostos pelo Estado Novo), quer por razões financeiras. As desigualdades, embora não existissem no design, ainda estavam presentes no sistema educativo. Podemos também observar como o design começou a ser trabalhado mais cedo no estrangeiro, exemplos com Eileen Gray, Lilly Reich mostram mulheres a trabalhar no design industrial ou na arquitetura já na década de 1910, e Marianne Brandt, Alma Siedhoff-buscher e Gunta Stölzl na década de 20.

Com o esquema seguinte (Fig.67), observa-se como houve uma iteração de seis designers para a *2ª exposição de design português*, bem como 6 novas designers nesta exposição. Verifica-se também que designers como Carmo Valente, Miria Toivola, e Maria Leonor Oliveira, levaram menos produtos para a *2ª exposição de design português.*

.

1. Limitações de Investigação

Este estudo teve várias limitações, nomeadamente a falta de informação existente sobre determinadas designers, o que não possibilitou uma investigação exaustiva.

2. Sugestões para investigações futuras

Na sequência desta tese, apresentam-se algumas sugestões para estudos futuros:

- Até que altura a desatualização de Portugal, em comparação com os restantes países desenvolvidos da Europa, afetou a área do design;
- Pesquisar e verificar casos onde as profissionais não tiveram o seu nome inscrito na autoria de projetos em que participaram;
- Dar continuidade ao mapeamento das mulheres designers portuguesas, em particular de 1974 à atualidade;
- Compreender como a implantação do regime democrático a partir de 1974, que conduziu à criação de Cursos de Design no ensino público, permitiu o desenvolvimento do design e possibilitou o aumento do número de mulheres designers;
- Dar continuidade ao levantamento e análise de produtos concebidos por mulheres designers.

Bibliografia

«O LEÃO D'OURO». (1905). *Occidental*, 117–119.

100 Years of Bauhaus. (2016a). Coffee and Tea Set. Retrieved May 26, 2019, from https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/metal/coffee-and-tea-set/

100 Years of Bauhaus. (2016b). Gunta Stölzl. Retrieved May 28, 2019, from https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/gunta-stoelzl/

A Casa Roque Gameiro. (n.d.). Helena Roque Gameiro. Amadora.

ABC-ARTE. (2014). *NANDA VIGO INTERVIEW*. Gênova: ABC-ARTE. Retrieved from https://www.abc-arte.com/video/7/

Abreu, M. L. (2008). *A Aguarela na Arte Portuguesa*. (ACD Editores, Ed.). Lisboa.

Almeida, F. de. (1920, August 30). Águas que ficam. *A Noite*, p. 1. Retrieved from http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&PagFis=1

Almeida, T. M. C. de. (2011). *O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão.* Universidade de Aveiro. Retrieved from http://hdl.handle.net/10773/5487

Almeida, P. M. A. de L. (2013). *Joaquim Rodrigo: a contínua reinvenção da pintura*. Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras. Retrieved from http://hdl.handle.net/10451/11036

Almeida, V. M. (2009). *O Design em Portugal , um Tempo e um Modo - Anexos*. Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa.

Alphaud, G. (1925). Milly Possoz - Nativité. *Comoedia*, (475), 1.

Amonet. (n.d.). Maria Madalena Álvares Cabral de Figueiredo (1944-2012).

Andresen-Leitão, N. (2004). O convidado inesperado: Portugal e a fundação da EFTA, 1956-1960. *Análise Social*, *XXXIX*(171), 285–312. Retrieved from http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218705500E8uDM1zy8Lq83JP4.pdf

Antunes, L. (2012). *Arquitectura: substantivo feminino*. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Argan, G. C. (1984). *Walter Groupius e a Bauhaus*. Maia: Editorial Presença, Lda.

Até ao Fim do Mundo. (2016). Literatura Aqui - Jornal Português: como se fazia propaganda no país de Salazar. Portugal: RTP. Retrieved from http://ensina.rtp.pt/artigo/jornal-portugues-como-se-fazia-propaganda-no-pais-de-salazar/

Azevedo, M. P. de. (1929a). *Dias Felizes*. Lisboa: Tip. da Empreza do Anuário Comercial. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/17/17

Azevedo, M. P. de. (1929b). *Portugueses d'Outrora: História de Portugal contada por crianças*. Lisboa: Aillaud e Bertrand. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/17/14

Barata, J. P. M. (n.d.). MÀMÍA (Maria Emília Roque Gameiro Martins Barata). Retrieved July 28, 2019, from http://tribop.pt/TPd/17/01

Barreira, C. (1992). *História das nossas avós: Retrato da Burguesa em Lisboa 1890-1930*. (Círculo de Leitores, Ed.). Lisboa.

Bell, R. C. (1979). *Board and Table Games from Many Civilizations* (Revised Ed). New York: Dover Publications, Inc.

BNP. (n.d.). Maria Antónia Goes. Retrieved August 7, 2019, from http://bibliografia.bnportugal.pt/bnp/bnp.exe/q?mfn=79196&qf_AU==GOES%2C MARIA ANTONIA%2C 1943-

Borges, M. M. (2013). *Zilda : a arte dramática de Alfredo Cortez [Abstract]*. Universidade Aberta. Retrieved from http://hdl.handle.net/10400.2/2980

Borrêcho, M. do C. (2017). Flor de Água, Helena Roque Gameiro (1895-1986) – Aguarela e Artes Aplicadas. Retrieved September 7, 2019, from http://www.scielo.mec.pt/pdf/eva/n37/n37a18.pdf

Brockwitz. (1941). *Glasfabrik Aktiengesellschaft Brockwitz*. Meißen. Retrieved from https://www.glas-musterbuch.de/Brockwitz-1941.86+B6YmFja1BJRD04NiZwcm9kdWN0SUQ9MzYwMiZwaWRfcHJvZHVjdD04NiZkZXRhaWw9.0.html

Bürdek, B. E. (2006). *Design - História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. (Editora Edgard Blücher, Ed.) (1º edição). São Paulo.

Caeiro, J. C. (2005). Os Planos de Fomento Nacional no contexto do desenvolvimento economico nacional no pos guerra. *Intervenção Social*, *31*, 193–219. Retrieved from

http://revistas.lis.ulusiada.pt/index.php/is/article/viewFile/1386/1492

Caetano, L. (2008). Câmara Clara - Biografia Maria Keil. Portugal: RTP. Retrieved from http://ensina.rtp.pt/artigo/no-traco-de-maria-keil/

Carbone, C. (2013). arqa —Arquitectura e Arte Contemporâneas — Portuguese Contemporary Architecture and Art Magazine. Retrieved March 27, 2019, from https://www.revarqa.com/content/1/1336/sena-silva-modulo-escolar/

Carreto, R. (2014). A Fenix do Design. In *Eduardo Afonso Dias, 50 anos de profissão - o design possível* (pp. 114–138). Lisboa: MUDE.

Carvalho, M. de. (1938). *ABC*. Lisboa: Oficinas Gráficas de Edições Europa. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/17/11

Carvalho, R. de. (1920, September 13). As aquarelas de Roque Gameiro. *O Jornal*, p. 1. Retrieved from http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_02&pasta=ano 192&pesq=As aquarelas de Roque Gameiro

Casa de Chá de Serralves. (2012). *CASA DE CHÁ DE SERRALVES RENOVA MENUS , DECORAÇÃO E PROGRAMAÇÃO*. Porto.

Castro, F. de, & Barros, T. L. de. (1924). *Varinha de Condão*. Lisboa: Imprensa Lucas & Compania.

CMP. (2015). Cerâmica na exposição Desejo, Tensão, Transição – Percursos do Design Português – EXD'15. Retrieved August 29, 2019, from http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/2015/11/ceramica-na-exposicao-desejo-tensao.html

Colaço, I., & Melo, A. (1994). Magazine de Artes Visuais: Um retrato de Lisboa na transição do século XX. Lisboa, Portugal: Produção Zebra para a RTP. Retrieved from http://ensina.rtp.pt/artigo/um-retrato-de-lisboa-na-transicao-do-seculo-xx/

Colomina, B. (1996). Battle lines: E.1027. *Renaissance and Modern Studie*, *1*(39), 95–105. https://doi.org/10.1080/14735789609366597

Companhia de Ideias. (2013). Grandes Quadros Portugueses - Columbano Bordalo Pinheiro. Portugal: RTP. Retrieved from https://www.rtp.pt/play/p1102/e110305/grandes-

quadros-portugueses

Constituição da «Associação Portuguesa de Desinger». (1966). *O Diário*, p. 20. Retrieved from http://app.parlamento.pt/webutils/docs/doc.pdf?path=6148523063446f764c324679626d56304c334e706447567a4c31684a5355786c5a793944543030764d54424455314e554c306455515656454d54425953556b765247396a6457316c626e52766330466a64476c32615752685a4756446232317063334e68627

Couri, A. (2012). Orfismo ou Cubismo Órfico. Retrieved May 23, 2019, from https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2012/12/22/orfismo-ou-cubismo-orfico/

Cova, A., & Pinto, A. C. (1997). O Salazarismo E As Mulheres. *Penélope: Género, Discurso e Guerra*, 71–91.

Cravo, J. (1993). A casa Roque Gameiro - Arquitectura e azulejaria. *Jornal de Queluz*.

Cruz, R., Pombo, F., & Universidade de Aveiro. (2018). O IMPACTO DA "GERAÇÃO INTERCALAR" NO DESIGN DE MOBILIÁRIO DE ESCRITÓRIO EM PORTUGAL. A INOVAÇÃO DAS DÉCADAS DE 60 E 70. *Revista Internacional de Investigación En Mobiliario y Objetos Decorativos*, *7*(8), 118–136.

David, C. (1930). *El-Rei dos mil palácios*. Lisboa: Tip. Emp. Anuário Comercial. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/17/18

Defilippo, I. (2017). Scardinare le tradizioni in un mondo tutto di uomini. Conversazione con Cini Boeri. Retrieved May 16, 2019, from https://alleyoop.ilsole24ore.com/2017/10/20/scardinare-le-tradizioni-in-un-mondo-tutto-di-uomini-conversazione-con-cini-boeri/?refresh_ce=1

Designophy. (2010a). Amoebe. Retrieved June 7, 2019, from https://www.designophy.com/designpedia/design-product-1000000130-amoebe.htm

Designophy. (2010b). Bubbles. Retrieved June 8, 2019, from https://www.designophy.com/designpedia/design-product-1000000225-bubbles.htm

Dois Pintores Portuguezes no Rio. (1920, July 28). *Gazeta de Notícias*, p. 1.

Dowdy, S.-A. E. (2003). *THE ARTS OF EARLY TWENTIETH CENTURY DINING ROOMS:*

ARTS AND CRAFTS, ART NOUVEAU, AND ART DECO. The University of Georgia. Retrieved from https://getd.libs.uga.edu/pdfs/dowdy_sueanna_e_200505_mhp.pdf

Eames Official Site. (2014). CHARLES AND RAY. Retrieved June 10, 2019, from https://www.eamesoffice.com/eames-office/charles-and-ray/

Elias, M. (2013). Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915). Retrieved January 30, 2019, from http://aarteemportugal.blogspot.com/2013/09/maria-augusta-bordalo-pinheiro-1841-1915.html

Elias, M. (2015). Design no Feminino, Portugal anos 70. Lisboa: Universidade Lusófona. Retrieved from https://www.academia.edu/14079027/Design_no_feminino_em_Portugal_nos_Anos_70

Elias, M. (2017). Raquel Roque Gameiro (1889-1970). Retrieved February 10, 2019, from http://aarteemportugal.blogspot.com/2017/09/raquel-roque-gameiro-1889-1970.html

Encarnado, A. S. M. (2011). *Interiores Domésticos e Mobiliário Social no Contexto Português*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Retrieved from http://hdl.handle.net/10451/4974

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2017). Art Nouveau. In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Retrieved from http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau

Esteves, J. (2003). Gameiro Ottolini, Raquel Roque. In *Dicionário de Educadores Portugueses* (Edições AS, pp. 617–618). Porto. Retrieved from https://correiodaeducacao.asa.pt/19169.html

Exposição de aguarelas. (1919). *Ilustração Portuguesa*, *II*(675), 78. Retrieved from http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1919/N675/N675_master/N675.pdf

FCT-UNL. (2015). Espumas de poliuretano. Retrieved May 16, 2019, from https://www.dq.fct.unl.pt/sites/www.dq.fct.unl.pt/files/poliuretano.pdf

Ferreira, E. (2006). Da deliciosa fragilidade feminina. *Margens e Confluências: Um Olhar Contemporâneo Sobre as Artes*, 142–157.

Ferreira, E. (2013a). *O FEMININO E O MODERNO - Mily e Ofélia, entre o sonho do mundo e a realidade portuguesa*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Ferreira, E. (2013b). REY COLAÇO, Alice. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo* (Vol. I, pp. 747–748). Lisboa: Lisboa: Assembleia da República.

Ferreira, E. (2014). MARQUES, Ofélia. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo* (Vol. II, pp. 780–781).

Ferreira, E. (2017). Mily Possoz, uma modernista na Europa / Mily Possoz, a female modernist artist in Europe. *Faces de Eva*, (38), 97–112.

Ferreira, J. C. (2002). *Design e Identidade Cultural, caso de estudo sobre o Projecto "Marinha Grande - MGlass."* Escola Superior de Artes e Design de Matosinho - Faculdade de Engenharia e ESAD - Universidade do Porto.

Fiell, C., & Fiell, P. (2005). *1000 Lights: 1878-1959*. Cologne: Taschen.

Fiell, C., & Fiell, P. (2006). *Industrial Design A-Z*. Cologne: Taschen.

FontanaArte. (2017). *FontanaArte: The 2017 light collection*. Italy: FontanaArte.

França, J. A. (1991). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. (Bertrand Editora, Ed.). Lisboa.

Franchini, C., & Garda, E. (2018). *MoMoWo - Women's Creativity Since the Modern Movement - An European Cultural Heritage*. Turim: Politecnico di Torino.

Freitas, C. (2013). (Re)descobrir Maria Keil. Retrieved July 29, 2019, from http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/artesvisuais/redescobrir-maria-keil=f745334

Gabinete Portuguez de Leitura. (1920a). Catálogo: Exposição de Aguarelas de Helena Roque Gameiro. Rio de Janeiro. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/Expo 1920 RJaneiro

Gabinete Portuguez de Leitura. (1920b). Catálogo: Exposição de Aguarelas de Roque Gameiro. Rio de Janeiro: Gabinete Portuguez de Leitura. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/Expo 1920 RJaneiro

Glover, C. (2012). *Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text*. The Florida State University. Retrieved from https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:185061/datastream/PDF/view

Goff, J. (2015). *Eileen Gray: Her Work and Her World*. Sallins: Irish Academic Press.

Gonçalves, L., Fernandes, L., Fernandes, V., & Teixeira, P. (2010, March). Lilly Reich: pioneira do design moderno. *Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica*, *1*, 40–43. Retrieved from http://hdl.handle.net/10316.2/37205

Guerra, O. (1928). *O Tapete encantado*. Lisboa: Emp. Diário de Notícias.

Herman Miller. (2006). Bill Stumpf. Retrieved June 8, 2019, from https://www.hermanmiller.com/designers/stumpf/

Hine, T. (1990, January). The Brain Of Braun. *Esquire*, 72–77.

Holstein, M. de S. (1875). *Observações sobre o actual estado do ensino das artes em Portugal: a organização dos museus e o serviço dos monumentos históricos e da arqueologia: oferecidas à comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875 por um vogal desta comissão*. Retrieved from http://purl.pt/321

Husfloen, K. (2007). *Antique Trader Antiques & Collectibles 2008 Price Guide*. Wisconsin: Krause Publication.

ICEP. (1998). *Design aus Portugal: eine Anthologie*. (A. Menges, Ed.). Londres: Veroffentlicht von.

Inácio, M. M. (2013). Horácio Paulo Menano. Retrieved July 29, 2019, from http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2013/01/horacio-paulo-menano.html

Inauguração da Exposição de aguarela, de desenho e miniatura. (1915, December 21). *Diário de Notícias*. Retrieved from http://tribop.pt/Imprensa/1911-1920/1915-12-21 - Diário de Notícias - Exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes.jpg

INII. (1971). 1ª Exposição de Design Português. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial.

INII. (1973). 2ª Exposição de Design Português. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial.

INII. (2010a). Ficha de Inventário: Cadeira (empilhável para escolas) CMD-1. Retrieved May 24, 2019, from http://unidcom.iade.pt/designportugal/assets/08-fichas-peças_seleccionadas-71-73-copy-17.pdf

INII. (2010b). Ficha de Inventário: Cadeira MMD-3. Retrieved May 27, 2019, from

http://unidcom.iade.pt/designportugal/assets/08-fichas-peças_seleccionadas-71-73-copy-27.pdf

INII. (2010c). Ficha de Inventário: Jarra Japão. Retrieved May 24, 2019, from http://unidcom.iade.pt/designportugal/assets/08-fichas-peças_seleccionadas-71-73-copy-56.pdf

INII. (2010d). Ficha de Inventário: Jarras. Retrieved August 13, 2019, from http://unidcom.iade.pt/designportugal/assets/08-fichas-peças_seleccionadas-71-73-copy-12.pdf

INII. (2010e). Ficha de Inventário: Poltrona ESP.2 Galé. Retrieved July 3, 2019, from http://unidcom.iade.pt/designportugal/assets/08-fichas-peças_seleccionadas-71-73-copy-121.pdf

Instituto dos Museus e da Conservação/ MatrizNet. (n.d.-a). Ficha de Inventário. Retrieved February 26, 2019, from http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=287010

Instituto dos Museus e da Conservação/ MatrizNet. (n.d.-b). Gameiro, Helena Roque. Retrieved February 26, 2019, from http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=68147

Invaluable. (2018). How to Identify Antique and Vintage Glassware Styles. Retrieved August 14, 2015, from https://www.invaluable.com/blog/vintage-glassware/

Jackson, L. (2009). Scandinavian (Style) Glass Guide + Gallery - Hooped Vases. Retrieved April 29, 2019, from https://www.20thcenturyglass.com/glass_encyclopedia/scandinavian_glass/other_glass/otherscandglass_hooped.html

Jackson, L. (2010a). Alsterfors Glass Identification Guide + Gallery. Retrieved April 15, 2019, from https://www.20thcenturyglass.com/glass_encyclopedia/scandinavian_glass/alsterfors_glass/alsterforsglass_home.html

Jackson, L. (2010b). Lindshammar Glass Identification Guide + Gallery.

Jackson, L. (2010c). Mandruzzato Glass Identification Guide + Gallery. Retrieved April 15, 2019, from https://www.20thcenturyglass.com/glass_encyclopedia/murano_glass/mandruzzato_glass/mandruzzato_home.htm

Knoll. (2013). Anni Albers. Retrieved May 30, 2019, from https://www.knoll.com/designer/Anni-Albers

Knoll. (2019). Florence Knoll Bassett, Design Pioneer and Guiding Light of Knoll, Dies at 101. Retrieved June 8, 2019, from https://www.knoll.com/knollnewsdetail/florence-knoll-bassett-dies-at-101

Kriger, F. (2010). A CONTRIBUIÇÃO DE VERNER PANTON PARA A POP ART. Retrieved June 7, 2019, from https://www.webartigos.com/artigos/a-contribuicao-de-verner-panton-para-a-pop-art/55084

Kunstgewerbemuseum. (n.d.). Ruth Hildegard Geyer - Raack. Retrieved May 28, 2019, from https://kunstgewerbemuseum.skd.museum/en/exhibitions/archive/against-invisibility-designers-at-the-deutsche-werkstaetten-hellerau-1898-to-1938/designerinnen/ruth-hildegard-geyer-raack/

Landim, P. da C. (2009). *Design / Empresa / Sociedade :* Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru. Retrieved from http://hdl.handle.net/11449/106704

Leandro, S. (2002). Maria Emília Roque Gameiro Martins Barata - Aka Màmía Roque Gameiro. In Z. O. de Castro & J. Esteves (Eds.), *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

Leandro, S. (2005). Raquel Roque Gameiro. In *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)* (pp. 826–827). Lisboa: Livros Horizonte.

Leandro, S. (2017). *Mão Inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) Ilustração e Aguarela*. Amadora: Câmara Municipal da Amadora. Retrieved from http://hdl.handle.net/10174/22256

Leão d'Ouro. (1885). *Diário Illustrado*, (4:295), 1. Retrieved from http://purl.pt/14328/1/j-1244-g_1885-04-16/j-1244-g_1885-04-16_item2/j-1244-g_1885-04-16_PDF/j-1244-g_1885-04-16_PDF_24-C-R0150/j-1244-g_1885-04-16_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf

Leite, I. (2015). *Francisco da Conceição Silva no Brasil (1975-1982): contaminações tropicais*. Faculdade de Arquitectura da Universidade Lusíada de Lisboa.

Lino, R. (1923). *Exposição de Pintura de Mamia Roque Gameiro - Catalogo*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva. Retrieved from http://tribop.pt/EXPO/1923-04-__ - Expo MERG-.jpg

Lopes, M. (2018). Recordamos hoje, dia em que faria 74 anos de idade, Madalena Figueiredo, uma das primeiras Designers Portuguesas e pioneira na divulgação do Design Português nos mercados internacionais. Retrieved August 20, 2019, from https://ruascomhistoria.wordpress.com/2018/03/30/recordamos-hoje-dia-em-que-faria-74-anos-de-idade-madalena-figueiredo-uma-das-primeiras-designers-portuguesas-e-pioneira-na-divulgacao-do-design-portugues-nos-mercados-internacionais/

Lyster, S. T. (2019). Essay: Anni Albers – Weaving a discipline of resilience. Retrieved May 29, 2019, from https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/anni-albers

MAAS. (2013). 'Sacco' beanbag designed by Piero Gatti, Cesare Paolini and Franco Teodoro. Retrieved September 7, 2019, from https://collection.maas.museum/object/78800

Malcolm, C., & Perry, M. (2016). *Creatures of Comfort*. Michigan: Herman Miller.

Manaças, V. M. T. (2005). *Percursos do design em portugal*. Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa. Retrieved from http://hdl.handle.net/10451/27715

Manso, J. (1922). Coisas da Arte. *Diário de Lisboa*, 5.

Mantas, H. alexandra J. S. (2013a). *Arte portuguesa do século XX – Anexos*. Faculdade de letras da Universidade de Coimbra.

Mantas, H. alexandra J. S. (2013b). *Maria Keil, "uma operária das artes" (1914-2012) Arte portuguesa do século XX*. Faculdade de letras da Universidade de Coimbra. Retrieved from http://hdl.handle.net/10316/24453

Maril, N. (1999, February 19). 1950s glassware reflects distinct era. *Annapolis Capital*, p. 123. Retrieved from https://newspaperarchive.com/other-articles-clipping-feb-19-1999-858310/

Marques, O. (1939). Carta aos amigos Manuel e Bertha Mendes. Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Martins, A. (1923). No Title. *Revista Portuguesa*, 19.

Martins, M. M. d'Oliveira. (1989). *Catálogo de exposição - Maria Keil. Azulejos*. (Museu Nacional do Azulejo, Ed.). Lisboa.

Masterclass. (2017a). *Design Obstacles - Frank Gehry*. Masterclasse.

Masterclass. (2017b). *Design Philosophy Part 1 - Frank Gehry*. Masterclasse.

Masterclass. (2017c). Frank Gehry Teaches Design and Architecture - Guidebook. Masterclasse.

Masterclass. (2017d). *Introduction - Frank Gehry*. Masterclasse.

Matos, M. H. (n.d.). Relatório de Viagem de estudo - conclusão. Lisboa: INII.

Mcdowall, C. (2013). ART DECO – A REVOLUTION OF DESIGN & STYLE FOR THE MODERN AGE. Retrieved June 20, 2019, from https://www.thecultureconcept.com/art-deco-a-revolution-of-design-style-for-the-modern-age

McEvilley, T. (1998). Was it at stake in the culture wars? In ROUTLEDGE (Ed.), *Beauty is Nowhere: Ethical Issues in Art and Design* (pp. 17–36). Amesterdam: The Gordon and Breach Publishing Group. Retrieved from https://books.google.pt/books?redir_esc=y&hl=pt-PT&id=0N-ZSgfIu3MC&q=pop+art#v=snippet&q=pop art&f=false

Melo, J., Sebastião, J., Brandão, R., & Simões, V. (2010, March). Ray Eames: uma herança de inovação. *Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica*, *1*. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_1_7

Mendes, M. (2010). *Mily Possoz (1888-1968): Percurso e afirmação de uma artista no Modernismo Português*. Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Mexia, J. (2004). Entre Nós - Maria Antónia Goes. Lisboa: RTP. Retrieved from https://arquivos.rtp.pt/conteudos/maria-antonia-goes/

Ministério da Cultura. (2005). *Rafael Bordalo Pinheiro e a fábrica de Faianças das Caldas*

da Rainha (1884-1905). Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica.

Miranda, J. (2016). Diversidade dos Métodos de Pesquisa. Retrieved August 10, 2019, from http://metodo.mir.no-ip.net/Slides/Slides_02/frame.html

MoMoWo. (2016). *100 Works in 100 years - European Women in Architecture and Design - 1918-2018*. (A. M. F. García, C. Franchini, E. Garda, & H. Serazin, Eds.). Liubliana - Turim: France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, representado por Barbara Murovec.

Montês, A. (1950). O pintor de "Os Bêbedos." *Diário de Lisboa*, (9954), 8–9.

Moss, S. (2013). A to Z of Wagner: G is for Gesamtkunstwerk. Retrieved June 7, 2019, from https://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/apr/18/a-z-wagner-gesamtkunstwerk

Mourato, P. (2012). Morreu a designer Madalena Figueiredo. Retrieved August 20, 2019, from https://www.dn.pt/artes/interior/morreu-a-designer-madalena-figueiredo-2904924.html

Mouzinho, P., & Durão, M. (2013). Perdidos e Achados - RTP. Retrieved April 3, 2019, from https://sicnoticias.pt/programas/perdidoseachados/2013-07-03-os-vidreiros-da-stephens

Museu Calouste Gulbenkian. (2010). Mily Possoz. Retrieved December 15, 2018, from https://gulbenkian.pt/museu/artist/mily-possoz/

Museu Roque Gameiro. (1970). Raquel Roque Gameiro. Lisboa: Neogravura, Lda.

Nayeri, F. (2018, October 8). At Tate Modern, an Anni Albers Retrospective. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2018/10/08/arts/tate-modern-anni-albers-retrospective.html

Notas de Arte. (1920, August 23). *Jornal Do Commercio*, p. 4.

Nunes, G. (2012). *O mobiliário português de produção em série do terceiro quartel do século XX (1951- 1974)*. Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

O chefe do estado inaugurou a exposição de Helena Roque Gameiro. (1972, June 16). *O Século*, p. 2. Retrieved from http://tribop.pt/Imprensa/1971-1980/1972-05-16 - O Século - Exposição HRG - D Pedro V.jpg

Office of Charles and Ray Eames. (1977). *Powers of Ten™ (1977)*. California: EAMES OFFICE LLC. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0

Oliveira, M. S. de. (1959). *Vidros de Carmo Valente*. Lisboa: Galeria Diário de Noticias. Retrieved from http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=148906&img=57536

Pamplona, F. de. (1987). *DICIONÁRIO DE PINTORES E ESCULTORES, Portugueses ou que trabalharam em Portugal* (Vol. III). Porto: Livraria Civilização.

Panama-Pacific Internacional Exposition. (1915). *Catalogue of the Department of Fine Arts*. São Francisco, California: The Wahlgreen Company. Retrieved from https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101066368695;view=1up;seq=111

Patrão, D., Gamboias, H., Teixeira, L., & Esteves, A. M. (2010, March). Eileen Gray: os elementos naturais e a estética da máquina. *Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica*, 37–39. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_1_3

Perennes, M. (2014). *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*. Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Paris. Retrieved from https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01071653

Perriand, C. (1998). *Une vie de création*. Paris: Odile Jacob.

Poljanec, M., Kolar, M., Mance, I., & Golub, M. (2016). Kučinac Blaženka. Retrieved May 20, 2019, from http://www.dizajnerice.com/profile/kucinac-blazenka/

Presidência do Conselho. (1973). IV Plano de Fomento. Lisboa. Retrieved from http://sir.dgadr.gov.pt/send/2-agricultura/6-lei-8-73-iv-plano-de-fomento-1974-1979

Queiroz, A. de B. (1951). Da Promotora de Belas-Artes e do Grémio Artístico à Sociedade Nacional de Belas-Artes 1860-1951. Retrieved September 4, 2019, from http://www.snba.pt/index.php?article=34&firstrun=false

Ramos, J. L. (2011). *Dicionário do cinema português, (1895-1961)*. (Editoria Caminho, Ed.). Alfragide.

Rams, D. (1976). Dieter Rams: Design by Vitsœ. Nova York. Retrieved from https://www.vitsoe.com/files/assets/1000/17/VITSOE_Dieter_Rams_speech.pdf

Rault, J. (2006). *Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality*. McGill University, Montreal.

Rebello, L. F. (1991). *História do Teatro*. (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Ed.). Lisboa.

Rocha, F., Martins, J., Clementino, L., & Abrantes, M. (2010, March). Margarete Schutte-Lihotzky: a arquitectura da funcionalidade. *Joelho: Revista de Cultura Arquitectónica*, *01*, 45–47. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14195/1647-8681_1_5

Rose, K. (2018). FIVE DECADES IN FIVE WEEKS, 1970S. Retrieved June 10, 2019, from https://www.eamesoffice.com/blog/eamesdecades1970s/

Saldanha, A. N., & Coelho, Q. P. (2006). *JOSÉ Vital Branco MALHOA (1855-1933) O pintor, o mestre e a obra*. Universidade Católica Portuguesa.

Santos, B. (2015). NÃO, uma biografia do Ar.Co. Retrieved August 13, 2019, from https://www.maisnorte.pt/opinion/-nao-uma-biografia-do-arco

Selvagem, C. (1925). *Bonecos falantes*. Lisboa: Bertrand.

Selvagem, C. (1926). *Papagaio real*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Senna, L. (2016). *Uma outra face: Paixão e cor*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Sérgio, A. (1927). *Os Conselheiros do Califa*. Lisboa: Aillaud : Bertrand. Retrieved from http://tribop.pt/TPd/17/09L/1927C

Serrão, J. (1987). *Da situação da Mulher Portuguesa no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte.

Serviezendomein. (2017). Lucie Q. Bakker. Retrieved July 31, 2019, from https://www.serviezendomein.nl/Vrouwen-als-serviesontwerper-pag.9.html

Silva, A. M. da. (2017). Daciano da Costa e o ensino em Portugal. In *Ensaio para um arquivo - O tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)* (pp. 185–189). Lisboa.

Silva, A. S. P. da. (2013). *Propaganda Política do Estado Novo Análise de conteúdo dos discursos presidenciais de tomada de posse (1926-1974)*. Instituto Superior de Ciências Sociais e Politicas da Universidade de Lisboa.

Silva, S. R. da. (2018). Literatura e ilustração portuguesa para a infância nos anos 50 do século XX: Sophia de Mello Breyner com Sarah Affonso e Maria Keil. *Perspectiva*,

57–71. https://doi.org/https://doi.org/10.5007/2175-795X.2018v36n1p57

Silva, S. R. da, & Reis, M. (2009). A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto , Os Lusíadas. Aveiro: ria.ua.pt.

Silva, J. (2012). Les portugais sont toujours gais. Retrieved January 20, 2019, from https://almanaquesilva.wordpress.com/category/alice-rey-colaco/

Silva, J. (2013). Ofélia. Retrieved July 28, 2019, from https://almanaquesilva.wordpress.com/tag/ofelia-marques/

Silveira, M. A. (n.d.). Mily Possoz. Retrieved from http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/143/artists

Simões, J. L. (1897, July 4). No Title. *O Eco Metalurgico*, pp. 149–151.

Sociedade Jeune Gravure Contemporaine. (n.d.). La Jeune Gravure Contemporaine. Retrieved January 25, 2019, from http://www.ljsoulas.fr/la-jeune-gravure-contemporaine.html

Souto, M. H. (2012). IADE: A fundação do IADE e seus principais intervenientes. Lisboa: IADE - Creative University. Retrieved from https://www.iade.europeia.pt/hubfs/IADE-SITE/institucional/a_fundacao_do_iade_seus_principais_intervenientes.pdf

Souto, M. H. (2014a). INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO INDUSTRIAL (I.N.I.I.). Retrieved June 18, 2019, from http://unidcom.iade.pt/designportugal/i.n.i.i.html

Souto, M. H. (2014b). PLANOS DE FOMENTO. Retrieved June 10, 2019, from http://unidcom.iade.pt/designportugal/planos-de-fomento.html

Souto, M. H. (2017). Design em Portugal (1960-1974): Expor, agir, debater. Os núcleos de arte e arquitetura industrial e de design industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.). In *Ensaio para um arquivo - O tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)* (pp. 19–28). Lisboa.

Souto, M. H. (2018). Craftswomen and Designers in Portugal: Improbable Paths. In *MoMoWo - Women's Creativity Since the Modern Movement - An European Cultural Heritage* (pp. 218–223). Turim: Politecnico di Torino.

Souto, M. H. (2019). Art Déco em Portugal. Entre tempos: do fim da I Guerra Mundial aos

epígonos. Lisboa.

St Edmund's School. (2016). Design Movements Timeline. Retrieved April 29, 2019, from https://www.stedmunds.org.uk/wp-content/uploads/2016/05/Design-Movements-Timeline.pdf

Stadler, M. (2012). Bauhaus: Art as Life - Gunta Stölzl: A Daughter's Perspective. Londres: Barbican Centre.

Tostões, A. (n.d.). Construção moderna: as grandes mudanças do século XX.

Tribo dos Pincéis. (2018). TRIBO DOS PINCÉIS. Retrieved from http://www.tribop.pt/TPd/

Trietsch, R. (n.d.). Hocking's Queen Mary. Retrieved September 7, 2019, from http://www.justglass.com/documents/articles/inhouse/rt105.html

UBI - Universidade da Beira Interior. (n.d.). Os Lobos. Retrieved January 27, 2019, from http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2413/Os+Lobos

Universidade Aberta, Guerreiro, M. J., Arieira, R., Rodrigues, Â. M., & Leandro, S. (2017). Emissão nº123 de 2 de março de 2017. Portugal: Universidade Aberta. Retrieved from http://www2.uab.pt/TVUAb/videoDetail.php?Video=454&Menu=6

Valle, A. (2018). Helena Roque Gameiro e sua Exposição de aquarelas no Rio de Janeiro em 1920.

Viana, M. G. (1931). *Férias no campo*. Lisboa: Emp. Nacional de Publicidade.

Victoria and Albert Museum. (2011). What is Postmodernism? Londres: Victoria and Albert Museum.

Vieira, A. L. (1915, December 15). D. Maria Augusta Bordalo Pinheiro. *Atlantida : Mensário Artístico Literário e Social Para Portugal e Brazil*, pp. 103–106. Retrieved from http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N2/N2_item1/P1.html

Vitra. (n.d.). Wiggle Side Chair & Wiggle Stool. Retrieved June 8, 2019, from https://www.vitra.com/en-lp/product/wiggle-side-chair

Vitra. (2008). Verner Panton. Retrieved June 7, 2019, from https://www.vitra.com/en-as/corporation/designer/details/verner-panton

Vitra. (2014). Frank Gehry. Retrieved May 8, 2019, from https://www.vitra.com/en-us/corporation/designer/details/frank-gehry

Vitra Design Museum Gallery. (2014). Revisiting the Future. Retrieved June 7, 2019, from https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailseiten/visiona.html

Vitsoe. (n.d.). Dieter Rams's ideology, engrained within Vitsœ. Retrieved May 15, 2019, from https://www.vitsoe.com/us/about/good-design

Viúva Lamego. (2018). MARIA KEIL. Retrieved July 29, 2019, from https://www.viuvalamego.com/pt/handmade/autor/maria-keil/

Winton, A. G. (2007). The Bauhaus, 1919–1933. *In Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. Retrieved from https://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm

Wook. (n.d.-a). Azulejos de Lisboa do Século XX. Retrieved September 7, 2019, from https://www.wook.pt/livro/azulejos-de-lisboa-do-seculo-xx-teresa-saporiti/75534

Wook. (n.d.-b). Maria Antónia Goes. Retrieved May 2, 2019, from https://www.wook.pt/autor/maria-antonia-goes/27657

Xavier, H. (2014). Incorporações de azulejos pela Academia de Belas Artes no século XIX: A aquisição da vista de Lisboa. *Revista de História Da Arte*, *Nº11*, 109–121. Retrieved from https://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:run.unl.pt:10362/16906

Anexos

A. Entrevistas

As entrevistas foram feitas a três designers que estiveram envolvidas na 1ª ou 2ª exposições ou em ambas. Entrevistou-se três profissionais em diferentes alturas das suas carreiras e de três gerações diferentes: começando por Ana Iglésias, que participou na *2ª exposição de design português* quando ainda era estudante, não conhecendo outros designers que participaram; em seguida Cristina Reis, que estava em Londres quando foi convidada a participar na organização da *1ª exposição de design português* e trabalhou também numa 2ª no Porto, conhecendo alguns outros designers que participaram; terminando com Leonor Senna, que já tinha terminado o curso, estava a trabalhar no *Atelier* Sena da Silva e conhecia grande maioria dos designers que participaram.

Com esta amostra podemos também ter a perceção das diferentes noções que as designers tinham, tanto das exposições e da sua organização, como do estado em que estava o país.

Entrevista 1: Designer Ana Maria Iglésias, participou na *2ª exposição de design português* com duas colegas do IADE. É professora no IADE.



Inês Mouraia [IM]. O que é que a levou a seguir o curso orientado para o design?

Ana Maria Iglésias [AMI]. Atenção que o curso do IADE não se chamava de design, era de decoração. Eu vinha de 6 anos de pintura da António Arroio tinha apenas como alternativa ir repetir a pintura para as Belas-Artes, que eram mais 4 anos. Nós lá encontrávamo-nos com os meninos que vinham do liceu, que não sabiam nada e nós, os que já tínhamos feito aquilo tudo... Quando ouvi na rádio falar sobre um tal instituto de arte e decoração, na Rua das Flores, então lá fui... O IADE era uma secretária com a Senhora Madalena sentada na secretária, era tudo.

As aulas começaram em Outubro, penso eu, do lado contrário à Rua das Flores, portanto, na Rua do Alecrim. Foi lá que encontrei as duas designers com quem colaborei na exposição, a Margarida e a João, embora a Margarida talvez tivesse sido da minha turma. Uma surpresa foi que as turmas tinham cerca de 70 alunos, numa sala enorme no palácio. Nós, as de 20 anos eramos as mais novas, portanto, de resto podiam ser as nossas mãezinhas, algumas certamente avós e fizemos o 1º ano.

No 2º ano Lima de Freitas e Manuel Costa Cabral, que era o assistente, e o Doutor Quadros dava-nos História de Arte. Essencialmente era desenho, como eu vinha já da área com aqueles anos todos de desenho, para mim era relativamente fácil. Só abordamos o design no 2º ano, já não se cabia no palácio, portanto era por cima dos bombeiros, no largo Barão de Quintela. Aparece-nos então um inglês, John David Bear, que aprendeu a falar português em cerca de 6 meses! A única coisa que dizia mal era que jogava "críquete *in Carcavels*", de resto, formidável, dava-nos aulas perfeitamente em português, isto em 69/70, 70/71. Começa então a falar-se da fibra de vidro, tínhamos oficinas onde fazíamos coisas na tal fibra e começa Bear a mostrar-nos o que se passava, então aí já virado para o design. Ele

tinha uma assistente, a Stephanie, inglesa mas casada com um português, portanto falava também mais ou menos o português.

No 3º ano tínhamos então que fazer a chamada tese, onde tínhamos que inventar um projeto. Já não me lembro o que fiz, mas acho que era um interior. A Margarida Miguel, como era muito mais destemida que nós, agarrou num projeto de um barco e transformou-o num bar. Ela tinha casa no Algarve, então tinha acesso ao barco, mas aquilo era uma grande confusão fazer um levantamento de um barco e ela tinha aquilo tudo perfeitíssimo. Se pensarmos "Havia alguma especialidade?", não, já sabíamos desenhar umas coisas, fazíamos interiores e íamos fazendo uns trabalhos que os professores às vezes nos pediam. Nós fazíamos, por isso é que começamos a trabalhar as três. Fazíamos assim uns trabalhos que os professores não queriam fazer... depois cada uma fez-se à vida.

Por isso que fiz os jogos e elas complementaram, o meu pai executava algumas coisas, outras mandávamos fazer, de maneira que foi assim que começou a nossa vida. Acho que os protótipos desses jogos foram comprados por um senhor que quis ficar com tudo, pagou e nós vendemos. De maneira que depois cada uma fez-se à vida.

Enquanto estudante trabalhava sempre, fazia agências de publicidade, a João não fazia nada nessa altura e a Margarida trabalhava em interiores. Pouco mais tarde começou o problema do ensino, o Ministério da Educação não tinha professores de Desenho e a maior parte dos meus colegas foram para o ensino. Eu, quando acabei, fiquei. Lima de Freitas e o Doutor Quadros convidaram-me a ficar a dar aulas, na altura eramos dois, ficávamos os miúdos assistentes dos mais velhos, aqueles professores todos que estão pela escada abaixo, eu fui assistente deles. [18] Eramos os miúdos e eles eram os mestres, portanto nós pronunciávamo-nos, mas cheios de medo, porque eles é que sabiam. Acontecia que eles não apareciam nas aulas e nós é que ficávamos ali, a tremer como varas verdes. A maior parte dos alunos eram todos mais velhos do que eu, a maior parte dos professores do IADE foram meus alunos, mas esses eram os normais, portanto era uma geração que veio depois. Os outros que eram todos mais velhos é que eu tinha um bocado de medo, olhava para aquela

[18] Referente aos posters pelas escadas do edifício do IADE com fotografias dos antigos professores.

plateia, mas corria tudo bem. Dizia muitas asneiras inconscientemente, mas para mim estava tudo bem dito, porque não tinha noção, temos apenas certezas nessas alturas. Devia ter dito muita asneira, mas correu mais ou menos e ainda cá estou.

IM. Não chegou então a exercem bem a profissão do curso que tirou?

AMI. Depois não, fazia só umas coisas. Acumulei, que nós não andávamos aqui meia dúzia de horas, cheguei a ter horários de 40 horas semanais. Cheguei a acumular em ’75/’76/’77, portanto 3 anos, porque os nossos alunos foram-se embora em ’74, foram todos para o Brasil e para Espanha, naturalmente ficámos sem alunos. O Doutor Quadros chamou-nos e despediu-nos e eu disse “Não pode. Não pode porque o Primeiro Ministro não deixa despedir ninguém”, então reduziu-nos o vencimento. O IADE ficou-nos a dever uma certa quantia de dinheiro e quando houvesse, pagava-nos. Por isso é que começamos todos a ir embora. Mais tarde, a crise do medo dos comunistas passou um bocado, voltaram os alunos e voltaram os administradores. A escola tinha-nos sido entregue, mas houve o problema. O MRPP toma conta da escola que tinha acabado de abrir em ’73 no Porto, dos alunos e professores e acabaram por fechar. Ficou a de Lisboa, os meninos que estavam inscritos no Porto vieram para Lisboa e isto começou outra vez a ter alunos, a ter pessoas interessadas. A história de mudar o nome, porque nunca sabíamos o que queria dizer IADE, como era um nome que vinha de Espanha, era o Instituto, de Arte...

IM. ... de Decoração

AMI. Pois, depois de Decoração deu para Design, portanto depois o “E” não sabíamos o que era. Ainda me lembro quando vieram os retornados de África, em ’74/’75, o Instituto era o IARN. Então quando dizia IADE diziam “IARN?” e era uma confusão, porque achavam que eramos todos retornados de Africa e estávamos numa instituição dessas. Até o IADE ter nome, demorou muito tempo, agora qualquer pessoa que diga qualquer coisa...

Foi a primeira escola em termos de Design, depois as Belas-Artes só abrem Design e só abrem Moda muito depois do IADE. O IADE teve Moda, depois acabou a cadeira quando os professores foram todos para as Belas-Artes, como se dizia antigamente, a Faculdade de Arquitetura. O Marketing, não sei de que ano é, mas tem realmente mais tempo que Moda. A moda teve um certo tempo, com certo número de alunos e depois acabou. Agora só há mestrados parece-me.

IM. O que a levou a seguir para o IADE foi basicamente a falta de outras opções?

AMI. Foi não querer seguir pintura.

IM. Exato

AMI. Porque a pintura já estava farta do mau cheiro das tintas, e as tintas antigamente não eram nada como são hoje em dia.

IM. Depois o IADE mais tarde é que abriu o design de interior e equipamento?

AMI. Sim, depois houve uma altura que se chegava ao 2º ano e dividia-se em três partes, o de interiores, o industrial e o gráfico.

Quando nós acabámos não havia divisão, não havia ainda falar de design. Havia aqueles anúncios na televisão, que uma televisão tinha "muito design". Acho que só depois do 25 de Abril é que se começou a falar a sério de design. Começámos a ter os 3 anos, mas divididos. Eu dava aulas no 1º ano, depois passei ao 2º e ao 3º e tinha a sensação de que se faltássemos não havia aulas, porque eles tinham todos os dias 4 horas, saiam daqui a saber minimamente desenhar. Porque desenhavam, pintavam com guache e aquelas coisas todas e faziam coisas terríveis. No outro dia quando houve a cerimónia dos finalistas, estava o Espírito Santo a falar do tira-linhas. Eu acho que se hoje em dia se disser a alguém o que é um tira-linhas ninguém sabe o que é.

IM. Não, também acho que não sabe.

AMI. Então os alunos faziam letra com cerca de 10 centímetros, que tinham que encher. Tinham que fazer o *outline* com o tira-linhas, se pintassem de preto, depois caia o borram e, era realmente uma escravidão feita. Quer dizer, havia uma parte que eles aprendiam, aprendiam por tanto fazer, enganar, fazia outra vez. Como faziam também as cores, faziam *degrades* de branco para preto. Chegávamos a ter coisas enormes, tudo em camadinhas e aquilo era um trabalho de escravo, certamente. Aprendiam, mas aprendiam a executar e executavam bem.

Era sempre o Visual que tinha mais gente, o Industrial menos e os Interiores, depois há muita gente que abre *ateliers* de interiores. Agora voltamos outra vez à antiga que só há os mestrados que fazem a divisão.

IM. Ganhou a visão do que acontecia lá fora pelo professor ou já tinham conhecimentos?

AMI. Nessa altura, como já eramos crescidos, viajávamos. Tínhamos uma coisa muito favorável, porque tínhamos professores que, nem sei se era na aula de História de Arte, que vinha um professor de Paris e que nos mostrava o que se estava a passar, a nível de exposições, quer de pinturas, quer de escultura e até da parte vanguardista, daquelas galerias que começam a abrir com peças de design, já alguns com nome. Depois também havia o intercambio, por exemplo, quando nós eramos miúdas, o sonha para qualquer um de nós que tivesse dinheiro era ir para Milão, não se falava em Barcelona, nem pensar. Houve uma colega nossa que foi para Milão e veio de lá com uma pós-graduação. Ao regressar, aqui na indústria não havia muito, por isso não servia de muito. Iam para o Politécnico de Milão, não havia outra capital do design se não fosse na Itália, principalmente Milão. Nem pensar, nem a Finlândia – acho que nessa altura eram considerados os bêbados da Europa, portanto ninguém ia para a Finlândia. França e Londres também não eram destinos prediletos. Estes nossos professores já são formados em design, já há as exposições, já há design. Aqui tenta-se formar com os designers da Associação como os arquitetos tinham onde havia os sócios, havia as conferências, essas coisas todas. Os gráficos estavam sempre bem, porque já se fazia muito em Portugal, aliás, o catálogo da exposição era tudo feito por aqueles senhores que já eram bons na altura e continuaram. Mas de resto, a nível de equipamento não havia grande coisa, havia o Daciano, eram coisas praticamente pontuais, não era indústria nenhuma. Esses até já fecharam todos, a LONGRA, a FOC... já foram todps abaixo.

IM. Os vidros da Marinha Grande também fecharam.

MI. Sim, os vidros também, é evidente. Se não fossem há uns tempos eram agora com o IKEA ou outra coisa qualquer.

IM. O que é que a levou a entrar na exposição?

AMI. Foi brincadeira! "Então porque é que não pomos lá as nossas coisas?", nem sei como é que nós nos inscrevemos, sei que apanhamos um papel qualquer de inscrição e como foi de brincadeira, nunca mais pensámos nisso. Acho que recebemos um papel, uma cartinha a dizer que os nossos trabalhos tinham sido aceites. As fotografias eram manhosas, mas tinham sido aceites. Ficámos assim, surpreendidas, pensamos "Ou eles são todos piores que nós,

ou ...” de maneira que depois fomos ver a exposição e realmente tinha graça, para a altura. Isto tem tudo a ver com a altura, porque talvez se fosse agora ninguém ligaria nenhuma. Nunca eu pensei passados tantos anos estar a falar sobre uma brincadeira que fizemos.

IM. Qual o motivo dos jogos de tabuleiro?

AMI. Na altura andava apaixonada pelo acrílico e, – digamos que ninguém conseguia jogar xadrez com aquilo – havia um senhor que tinha uma loja no Campo de Ourique, ao pé da Papelaria Fernandes onde íamos. Ele fazia anúncios com tubo acrílico, e o acrílico na altura era novidade. Lembro-me que olhei para o tubo e disse “Vou fazer qualquer coisa com estes tubos”. Dos tubos de acrílico passei para os de vidro, vidro pirex, também arranjei um senhor que trabalhava em vidro pirex, então fiz galheteiros, depois passei para as madeiras. Quando o IADE reduziu o pagamento, comecei a fazer coisas com a João e trabalhávamos muito com a madeiras. Íamos as lojas, fabricávamos, tínhamos umas pessoas que nos ajudavam, depois entregávamos, então as lojas encomendavam. As lojas que aderiram, de “desutilidades”, como dizemos, tinham essas coisas, aí percebemos que era um “boom” porque as pessoas gostavam dessas coisas, das coisas mais inacreditáveis. Eu tinha uma régua de madeira e um dia olhei e disse “Tubo de ensaio!”, então pus-lhe uma mola e um tubo de ensaio. A minha amiga João olhou para aquilo e disse “Que horror, quem é que vai comprar isso? Para qu’é que isso serve?”. Escrevemos salsa, coentros etc. e as pessoas vão por isto na cozinha. Às tantas, eram os nossos, mais as pessoas que nos imitavam. Comprávamos tubos de ensaio em serie e uma molinha. Fizemos também tábuas para queijos, garfos para *fondue* de queijo. A João não podia fazer entregas comigo, porque tinha a mania de ir e dizer para os clientes “Não está perfeito, olhe ali” e eu “Já para o carro! Não sabes vender.”. Durante cerca de dois ou três anos fizemos mais dinheiro com estas coisas do que a dar aulas, ela dava aulas no ensino oficial, eu dava aulas aqui. Um dia, já estávamos fartas porque a certa altura as pessoas não te deixam fazer outra coisa, querem sempre o mesmo, então “fechamos a loja”. Nunca tivemos uma loja, mas ainda andam coisas por minha casa e por casa dela. Tínhamos umas *Citroen Dyane*, então ou a minha ou a dela, lá íamos entregar as coisas. Em 76/77, ou 78, acabámos, mas ficou sempre aquilo de fazer alguma coisa, dado que depois reduziram-nos o horário no IADE, havia sempre a noite e quando se tem 20 ou 30 anos tens energia e queres sempre fazer qualquer coisa. Depois vinha

sempre a pressão dos amigos, "Mas porque é que vocês não vendem?" "Porque é que vocês não abrem loja?", mas eu achava sempre uma chatice abrir uma loja, porque a loja tinha encargos.

Há muito tempo que não desenho assim nada, depois meti-me nas pedras, fui passando assim por "doenças de materiais", tudo o que conseguia executar por mim própria porque esta coisa de mandar fazer, quando se vai ver os custos, não vale a pena. Com a pedra fiz candeeiros, passei ainda a candeeiros de plástico e de feltro, enfim. Eu ia muito a Barcelona e lá conseguia muitos materiais diferentes, mas Barcelona também começou a ter muitas dificuldades com os materiais, com lojas que fechavam.

IM. Qual foi a inspiração para a estética dos jogos? Foi simplesmente ver o tubo ou houve mais alguma coisa?

AMI. Foi o tubo e foi pensar "Porque é que nós temos sempre um tabuleiro com umas caricas ou com umas coisas, ... isto talvez com porcas grandes era capaz de resultar... Mas as porcas têm que se distinguir.", então umas têm que ser cromadas e as outras oxidadas, "Mas pode ser de cobre", depois ainda fizemos uns – que eu acho que também não se jogava bem – solitários para as pessoas jogarem sozinhos, em acrílico e com parafusos. Portanto cada uma que chegava ia "Agora o que está a dar é isto", e havia uns jogos que eu nunca joguei. O xadrez é que eu acho que aquilo era muito difícil de jogar, porque pintávamos a parte de cima para se distinguir, mas entre uma torre e uma rainha... de maneira que toda gente gozava comigo "Tu não jogas xadrez, pois não?" e eu "Não, jogo mal!", porque eu realmente a sério era um bocado difícil. Nós nessa altura achávamos que o que era bom era ser diferente e, independentemente daquilo se jogar ou não nós gostávamos era de ser diferentes. Era, no fundo, o que as pessoas queriam.

IM. Na altura notou algum tipo de dificuldade de, por ser mulher, entrar na educação ou já não?

AMI. Nós somos filhos dos anos 60 não é? Portanto nós não tínhamos essa noção. Fala-se mais hoje em dia do género que propriamente antes. Evidente, eu não sei, mas por acaso até no IADE não tenho essa noção, se houve alturas em que havia mais professoras do que

professores, mas agora por acaso vejo muitos professores. As turmas, eu tive a ver a entrega dos diplomas e disse "Só há dois ou três rapazes por turma" e é o que se passa. Antes não, era 50/50.

IM. A nossa turma por acaso também era 50/50.

AMI. Pois, agora não. Agora tenho duas turmas da parte da tarde, uma tem 3 ou 4, a outra também tem 3 ou 4, portanto ou foram para as engenharias ou deixam de estudar. Eu acho que eles também desistem mais que as raparigas. Mas em relação ao género no nosso trabalho, é evidente que nas agências de publicidade havia sempre aquela situação do, se é gira convidam-te para jantar ou almoçar, mas só enquanto é novidade que ao fim de meia dúzia de dias já se esqueceram. No entanto era pura e simplesmente a tentativa do engate, de resto connosco não. Em relação a vencimentos, talvez, não sei se os homens ganhavam mais que nós, mas acho que não porque havia uma tabela aqui de professores. Agora, aqueles cargos de diretor era homem, os coordenadores eram homens ou mulheres, mas não era por aí, não acho que seja. Fala-se muito mais disso, acho que a minha geração não, talvez a anterior tenha sido. A minha mão não estudou, porque quem tinha que estudar era o irmão, as meninas não eram para a faculdade. As meninas ficavam ali no francês, no piano e nos bordadadinhos e de preferência não fazer ondas. A minha mãe depois empregou-se, trabalhou, quem chegava a casa fazia o almoço ou o jantar, não era por aí. O meu pai é que fazia as compras, se os dois trabalhavam, os dois dividiam as tarefas, nunca houve discussões e a minha mãe se fosse viva tinha 100 anos. Isto porque ela foi vítima desse género. Ai é que ela foi, namorava dentro de casa, ele na rua, o que vale é que era um resto-chãoe a minha mãe disse sempre que não, que se tivesse filhos não era assim. Lembro-me de andar de mini-saia e o meu irmão querer dar ordens, que é mais velho que eu. A minha mãe dizia "Tu, era o que mais faltava, nem o pai nem a mãe, quanto mais. Tu, não mandas nela", até este tipo de educação havia em relação, o meu irmão não se metia de todo na minha vida. Ele fazia a cama, lavava a loiça, fazia o jantar, ali cada um desenrascava-se.

IM. Porque até na *Bauhaus* se via esse tipo de distinção.

AMI. Sim, mas a *Bauhaus* era bastante anterior...

IM. Sim, bastante anterior, mas as coisas aqui demoravam bastante mais tempo a chegar.

AMI. Eu costumo dizer que, 6 anos que tive na António Arroio, só quando cheguei ao IADE, em 1969 é que ouvi falar em *Bauhaus*. Nós nunca chegávamos ao século XX, é uma coisa

inacreditável. Quando cheguei ao IADE é que ouvi falar da *Bauhaus*, que já estava um bocadinho atrasada, só para ver a diferença. Realmente essa gente, é depois a Guerra, é realmente a diferença das coisas todas. Eu, por exemplo, quando estive na Alemanha, fiz um *tour* pela Alemanha e andei nessas cidades todas e realmente achei que tinha coisas muito bonitas que nós achamos graça, claro, fruto da *Bauhaus*, ainda são modernos e contemporâneos com coisas mais que bem pensadas.

IM. Como é que se deu a parceria com o fabricante?

AMI. Nós mandávamos, simplesmente. Agora o contacto deve ser diferente, porque nós íamos a qualquer sítio e há sempre a pessoa que sabe daquilo, antes até, não em Lisboa, fora de Lisboa, chamavam-se os Mestres. Era o Mestre ferreiro, o Mestre carpinteiro etc. porque sabiam o que estavam a fazer. Por acaso nisso sempre fui muito humilde, chegava ao senhor das madeiras, "Queria fazer isto assim e assim, como é que sugere?" e ele, inchado, diz e isso é bom, porque não vamos lá de peito feito e eles ensinam-nos. Ensinam como é que se faz, como é que não se faz, um bocadinho como o corte e costura, temos que ir aprendendo, ao primeiro dia sai asneira e depois resolve-se.

IM. Entrando na exposição, já conhecia alguns designers?

AMI. Já, porque aqueles senhores que eram um pouco mais velhos que nós, alguns tinham feito o percurso da António Arroio, os gráficos todos vinham da António Arroio, não havia outro curso. Eu conhecia assim de vista, conhecia o Daciano da Costa, que ainda por cima era primo de um primo meu e que me perguntaram, "Queres ir para o atelier do Daciano?" e eu disse, inchada, "Cunha? Não obrigada.". Hoje em dia talvez pensasse duas vezes. As coisas eram tão pequenas que se conheciam, ou pelos jornais ou o Sam fazia desenhos no jornal, portanto toda gente sabia quem era, os gráficos todos dos jornais ou das agências de publicidade, toda gente sabia quem era. Como o bem era muito pequeno, Lisboa quase que encontra as mesmas pessoas no mesmo dia, às vezes acontece-me. Lisboa era realmente, toda gente conhecia toda gente e mesmo estes professores do IADE, por exemplo o Mestre Lapa, trabalhava para as gráficas ou para os livros ou para as editoras. Não havia propriamente um pintor que se dava dinheiro, era o que lhe aparecia. Ainda me lembro dos alunos, quando era a especialidade "Mas eu, se for design industrial, só faço design

industrial!" e eu dizia assim "Pois, se não tiveres trabalho não agarras os outros não?". As pessoas realmente agarravam o que aparecia. Eu gostava muito de ter feito cenografia, ainda fiz algumas coisas com o João Vieira, que também foi cá professor e era uma área completamente diferente. Desenhar roupas também para operas ou para São Carlos, e é uma coisa interessante de se fazer. Montras também, por acaso foi uma coisa que também trabalhei, mas os senhores das montras eram muito chatos, queriam que puséssemos aquele objeto, naquele dia, naquela campanha e dava dinheiro. Depois começou a chamar-se "Vitrinismo" e o IADE também chegou a ter uma área de especialidade em vitrine, mas depois desapareceu. Agora com estas lojas internacionais vem tudo feito, então não há.

IM. Chegou depois a conhecer mais algum designer na exposição, criou relações?

AMI. Sim, conheci quase toda gente. Os mais velhos não nos passavam cartão, mas os da nossa idade sim. Não almoçamos nem jantávamos com eles todos os dias. Esta tarefa de ter aulas, preparar as aulas, sobrava muito pouco tempo para fazer seja o que seja. Se as meninas tiveram filhos, por exemplo, Margarida Miguel não tem filhos, eu não tenho filhos, mas Maria João tinha e lembro-me que nós começávamos a fazer coisas em casa porque era o período que ela tinha que estar em casa com os miúdos. Os miúdos iam la para os colégios ou para os infantários, mas as mulheres estão muito limitadas a esses tipo de coisas, podem ter a "bábá" ou a "vóvó", de resto fica-se limitado. Por muito que aconteça as crianças têm aqueles horários, têm que comer e fazer determinadas coisas. Isso sempre tive liberdade porque sempre achei uma chatice horrorosa tratar de crianças. Agora aturo os grandes.

IM. Acha que ter participado na exposição trouxe algum tipo de benefício profissional? Algum tipo de reconhecimento?

AMI. Não, nem nós pensamos nisso. Nós em determinada altura e em determinada época não programávamos os amanhã. Por acaso no sábado projetaram umas fotografias e eu disse "enviem-me as fotografias". Por exemplo, há uma coisa muito engraçada que agora já não se vê aí nas ruas, em '74 que dizia "Hoje, todos à manifestação.", não diz nem o dia, nem o ano, nem nada. Nós tínhamos noção que vivíamos naquele dia, naquela hora, podíamos morrer aos 30, aos 30's e tais, portanto ninguém fotografava. Esta coisa do currículo, o termo *portfolio*, era uma coisa que nós não tínhamos. Um currículo? Ir pedir emprego? Vais pedir emprego a uma agência de publicidade, a primeira coisa que faziam era por um papelinho à

frente, umas canetinhas ou um lápis e diziam "Agora vai contar a história que lhe vou dizer e desenhe" portanto, ninguém levava papelinhos de coisas, era o teste ali na altura. Nem servia para nada, se sabias falar inglês, eles nem perguntavam e ficavas ou não ficavas. Isto era como a carta de condução, lembro-me que tirei a carta de condução em 10 lições, qual código. Entrávamos no carro e o homem fazia-nos umas perguntas, sabíamos ou não sabíamos e arrancávamos com o carro. Era completamente diferente. Agora têm que tirar código, fazer exame de código, depois têm que fazer certas aulas de condução. Se eles meterem esta malta toda da minha idade a fazer código, ninguém passa. Portanto, nós não tínhamos a noção. Fiz montes de interiores, casa de amigos e devia, teoricamente, ter fotografado no fim, achávamos que não. Hoje em dia não sabe, não tem, podíamos também dizer "Mas aquilo também era tão feio, que horror, olha que piroseira que eu fiz", assim é ótimo, não tens, não sabes, não viste. Fiz muitas cozinhas também, onde é que está? Não sei. No outro dia "Vamos dar um prémio de carreira, a professora envie obras suas, trabalhos seus" e eu, "Então, mas a carreira não é como professora? Se é de professora o que é que eu vou mostrar?", "Trabalhos dos alunos", "Trabalhos dos alunos, são dos alunos, não são meus". Pensei melhor e telefonei "Pensei melhor, não vou levar nada" e eles indignaram-se, foram buscar as tais fotografias todas que deviam ter, porque nem isso nós tínhamos. Se havia alguma coisa no IADE, acho que ninguém fotografava, passado alguns anos é que houve uns quantos que começaram a fotografar, mas talvez porque abriu o curso de fotografia, porque se não fosse o curso de fotografia. Eu acho que mesmo quando fazer exposições dos pintores, sim porque há pinturas, mas apanhá-las as vezes não se sabe onde é que está. Se é o senhor não sei quantos, deu-se, vendeu-se, ofereceu-se, às vezes é andar. Hoje as coisas são muito mais corretas, até porque é muito mais fácil, nós antes de fazermos alguma coisa fotografamos e fica-se com aquele registo. É muito mais correto o que se faz hoje em dia, fica-se com o registo.

IM. Até o processo se regista.

AMI. Até para registos de patentes, não patentes, nós podíamos ir e registar. Às tantas dissemos "Ninguém nos rouba as coisas" então arranjamos um carimbo e carimbávamos as nossas coisas. Então como é que vamos controlar os que não são nossos?

IM. Notou algum tipo de diferença em relação ao público quanto à aceitação do design, a perceção do que se fazia com as exposições?

AMI. Eu acho que não, eu acho é que houve uma altura em que tudo se vendia, as pessoas tinham tanta ânsia, quando íamos vender para as lojas era muito engraçado porque tudo se comprava, tudo se vendia. Hoje em dia há tanta coisa, que nós chegamos ao IKEA e ainda assim tem que renovar, senão não vende. Agora a variedade é tão grande e as coisas são tão acessíveis, antes não havia nada. As coisinhas que os nossos paizinhos tinham, e que nós achávamos tudo horrível. Eu e o meu irmão divertíamo-nos as partir as coisas de Arte Nova, agora estou furiosa. Isto porque achávamos aquilo tudo horrível, tão piroso. Agora, quem conservou, quem guardou, agora vale dinheiro. Como está agora a história do vinil e dos CD's, eu não deitei os vinis fora, mas só por acaso. Agora está na moda.

IM. Quando entrou no curso de Decoração, qual foi a ideia para o futuro? O que é que queria seguir? Era mesmo a decoração?

AMI. Não, nem pensei nisso, eu pensei num curso que poderia ser diferente do de pintura que eu não queria. Na António Arroio, na altura à noite – eu queria sempre tudo de moda – havia o curso de ourivesaria. Como queria moda, que não havia, ourivesaria só era à noite, fui à procura de outra área que não fosse a minha, porque estava farta de pintura. A pintura à antiga nós tínhamos que fazer as tintas, estar com os pigmentos, que cheiravam mal e estava farta. Eram aulas de manhã, à tarde e à noite, tínhamos desde as 8h da manhã até às 7h da tarde. Pensei, "Deixa-me ver um *refresh*, uma coisa nova". Na Decoração, já havia na televisão umas senhoras decoradoras. Começou a aparecer gente com muito nome, que levavam muito caro por fazer as decorações dos hotéis, dos quartos para as crianças – eu só fazia para adolescentes. Realmente foi um mundo diferente porque as pessoas pensavam que toda gente conseguia fazer tudo e os arquitetos não se metiam nessa área. Agora os arquitetos, coitados como não têm trabalho, metem-se na área do design e da decoração. Há ai gente muito boa a fazer interiores, a Andrade e Silva, por exemplo, foi minha aluna aqui e no outro dia encontrou-me e diz-me assim "Eu era uma fraca aluna" por acaso era, mas isso não quer dizer nada, o que quer dizer se depois tem ideias e mete toda gente a mexer. Eu acho sempre os hotéis muito giros. Venceu numa área que toda gente pensava "Em Portugal não dá", ela agora tem obras pelo mundo inteiro, diz que passa mais tempo no avião

do que propriamente estar na Madeira, sossegadinha. Mesmo no outro dia perguntei ao João Espírito Santo onde estava o aluno Ricardo Cabaço. Eu chegava às aulas, ainda no palácio e havia aquelas ardósias e giz de cor. Sistematicamente eu tinha um automóvel, ou era da fórmula 1 ou outro, muito bem desenhado, fantástico, ele desenhava muito melhor que eu. Lembro-me que ele queria ir para industrial para ir para a *Fiat*, em Itália. Mudou tudo e agora é um diretor em Nova Iorque, da *Nike.* Bem que dos automóveis passou para a *Nike.* Era um aluno que desenhava muito bem, havia alunos mesmo muito bons. Ao Espírito Santo, no outro dia disse-lhe "Lembro-me onde tu estavas sentado e lembro-me da nota que te dei. Dei-te 17!" e ele disse "Foi isso mesmo!".

IM. 17 é bom.

AMI. 17 na altura então era belíssimo, mas ele era bom. Há outros que depois cresceram e se fizeram. Depois também tínhamos famílias, vinha o irmão, vinha a prima etc. E esse lembro-me, dos automóveis, que ficávamos todos a admirar aqueles automóveis que ele desenhava. Agora, está na *Nike*, não está nada relacionado com os automóveis.

Entrevista 2: Designer gráfica, cenógrafa e figurinista, Cristina Reis esteve encarregue da composição dos catálogos das exposições, em conjunto com Alda Rosa, ambas na qualidade de designers gráficas contratadas pelo INII. Adicionalmente, expôs também trabalhos gráficos como logotipos e ilustrações.



Inês Mouraia [IM]. Queria começar por perguntar como foi a experiência no INII e como se deu a entrada no Núcleo de Design Industrial.

Cristina Reis [CR]. Maria Helena Matos dirigia o Núcleo de Design Industrial do INII e tinha como colaboradora, na altura, Alda Rosa, que era minha amiga. Foi com quem eu tinha feito, nos três anos anteriores, uma estadia ou um curso de Artes Gráficas em Inglaterra. Nessa altura eu estava em Inglaterra para ficar, mas Alda deve ter comentado com Maria Helena, que nessa altura estavam a fazer a preparação da primeira exposição de design português, isto nos anos 70. Creio que escreveram para Londres e perguntaram-me se eu quereria vir dar uma ajuda naquele início. Como havia uma certa crise de trabalho em Londres, andava à procura de emprego, por isso resolvi voltar. Era por pouco tempo, uns meses, contudo, vim e fiquei. Foi assim que se iniciou essa colaboração. Fiquei, não só nesse período da feitura da exposição, que teve duas partes uma aqui em Lisboa e outra no Porto, que levou uns meses a preparar. Era por telefone ou por escrito, não era uma coisa tão evidente e rápida e implicou idas às diversas partes do país onde havia uma coisa que interessava ou havia alguém com quem se falava. Tudo isso levou um certo tempo, a confeção do catálogo, as preparações de tudo, a exposição. Foi, seguramente, na parte da reposição do Porto que entra António Sena, que era amigo de Maria Helena Matos. Eu já o conhecia, mas não em trabalho. Sena começou a ir ao INII e ficámos enormíssimos amigos e, sobretudo, fizemos algumas coisas muito importantes de vida.

IM. Os seus estudos em Inglaterra trouxeram-lhe uma nova forma de ver o que se passava na Europa? Outra precessão?

CR. Bom, eu não sou um modelo muito comum – não no sentido extraordinário – mas não correspondo a nada de muito classificável, ando sempre a volta de qualquer coisa. Não me considero nada, apenas o que agora sou, mas em termos de profissão e de atividade, sei o que fiz, mas não me considero nenhuma daquelas coisas – não me considero designer, nem cenógrafa – considero-me isso tudo, a vida foi-me fazendo. Nunca tive a determinação de ser uma coisa especifica, fui fazendo e, bem ou mal, as circunstâncias ofereceram-me algumas possibilidades e eu fui aproveitando.

Isto para explicar que quando fui para Inglaterra, não ia fazer design, queria fazer cinema, porque me interessava mais, não desprimorando outras atividades. Tinha estado em Lisboa durante uns anos, não só na Escola de Belas-Artes, mas ao mesmo tempo trabalhava e já tinha um contacto mais profissional, embora que reduzido tendo em conta a minha idade, no *atelier* do Daciano. O que estava previsto era acabar o curso de pintura e começar a trabalhar com Daciano em Belém. No entanto, não eram bem esses os meus desejos, queria algo mais agitado.

O cinema era no tempo em que quando queríamos ver algumas coisas não as podíamos ver aqui, então víamos lá fora. O "lá fora" tinha umas conotações bastante particulares nessa altura, não era tanto "a Europa" como hoje se pode pensar. Havia Portugal, um país fechado e havia o resto do mundo. O "resto do mundo" era passar os Pirenéus, passando a Espanha que também estava como nós e chegávamos a: França – Paris; a Inglaterra – Londres, para não ir mais longe, onde se passavam coisas que para nós eram fantásticas. Havia possibilidade de ver, de falar. Nós não falávamos e não podíamos falar muito.

Quando dizes "Europa" eu não sei o que se pensava em termos da Europa. Pensa que onde estamos é uma coisa e depois há o lá fora. Passávamos os Pirenéus e chegávamos a uns sítios onde se respirava outra coisa. Portanto, eu não fui fazer design, fui fazer cinema e, mais tarde percebi, por razões várias de andar à procura, novinha e sem grandes recursos. Já tinha pessoas amigas e família em Londres e quando cheguei procurei nas escolas de cinema, vi várias hipóteses e percebi que cinema era uma indústria bastante difícil de entrar. Foi-me também muito claro na altura, uma mulher quanto muito era *script girl,* e isto dizia um professor numa escola em Londres. Eu disse que não queria isso, não por uma questão de

ser uma coisa extraordinária e *script girl* não ser, mas era por aquele desejo da invenção e criação, que era menos próprio de quem faz essa função de que outras que fazem o filme. Porém, no contexto em que pude ir, havia apoios vários, havia os apoios de amigos e família, que por exemplo, a minha prima já tinha feito o curso em Londres de mobiliário na *Royal College,* que foi onde eu fui primeiro e eu fui-me encaminhando para um sitio, como não era possível uma opção e já que aqui estou, vou tentar. O que estava mais próximo daquilo que talvez quisesse? Saindo do Daciano, onde havia um caminho mais natural, de interiores, desenho de mobiliário, ... Eu segui artes gráficas. Porquê? Porque senti que estava mais próximo de umas zonas que eram diferentes das que saiam na altura. Foi simples entrar na escola, no sentido que eu já tinha material comigo, por dentro e por fora, que conseguia apresentar como hipótese de proposta de entrada na escola. Não era uma escola de pós-graduação, era onde estavam pessoas mais novas e que saiam da escola para começar a sua formação de design. Escola essa onde começávamos todos no primeiro ano e, no fim, escolhíamos se íamos para design gráfico, 3D, televisão, etc.

Quando voltei – e a minha vinda foi acidental – não tenho ideia de ter noções novas, apenas de uma maneira particular. Inglaterra era um sítio certo para o design, porque era muito comum, a palavra "design" não era comum aqui, design era tudo. As pessoas podem dizer que está um bom design de uma ideia que se vai concretizar, não é uma coisa tão ilustre, que foi o que aconteceu cá, a uma dada altura. Essa exposição, para qual eu vim, revelou-me que era preciso entrar numa fase de abertura de espaço para essa noção e para essa atividade que aqui, efetivamente, não estava tão clara quanto, naturalmente, noutros sítios, como era o caso de Inglaterra. Era uma cultura que levou a que isso se tenha vindo a desenvolver ao longo dos tempos e que não é nenhuma coisa extraordinária, é natural. Para mim foi um pouco anormal, ao início, haver aquele confronto. Chego nos dias de hoje poder entrar numa loja, ver uma coisa, perguntar o preço e dizerem "Não, mas esta é mais cara porque tem design".

Lembro-me de uma dificuldade que tive. Foi num congresso que fui com Maria Helena, em que Alda Rosa acabou por não ir e fui eu. Fomos para Ibiza, para um congresso de design, uma coisa extraordinária. Tínhamos reuniões na praia e eu lembro-me de lá estar com muita gente – que seriam os designers – e discutiam o produto, a utilidade, as coisas, ... e eu ficava sempre muito impressionada com a ideia do porquê de haver tantos modelos diferentes de um esquentador. Lembro-me de discutir isso com eles, porque se há um que é bom, porque

é que há tantos? Se há um que funciona porque é que há de haver tantos para as pessoas hesitarem. Há uma coisa muito importante: É que se só há um muito bom e que dura muito tempo, deixa de haver um movimento e um mercado. Nesse ponto eu vi que estavam a ir por uma zona que, de facto, nada tem a ver comigo. Isso sempre foi uma questão, até por razões que hoje as pessoas mais novas estão a sofrer algumas consequências de muitas asneiras que se tem feito, talvez venham a perceber que haja outras soluções, que outros venham a ver, sob pena disto entrar numa grande barafunda.

IM. Como foi a colaboração com Margarida d'Orey no livro *O mundo é a nossa casa*?

CR. Acontecia que no INII havia um conjunto de pessoas, poucas, com umas vontades e que podiam entender-se, o que é fundamental. Falam uma linguagem que pode ser comum ou que tem formas de se entenderem. Nessa altura estava António Sena, estava eu, estava Helena, Alda e Margarida que, tal como eu, gostava de desenhar.

O António tinha um amigo de quem falava que tinha estado no Brasil e voltou, que também era uma pessoa que gostava de fazer e de agitar as suas questões e dúvidas. Apresentou-nos, muito casualmente, Júlio Moreira, que tinha aquela vontade de puder fazer e de agitar este assunto. Começamo-nos a encontrar no INII, que era em Santos, mais uns pequenos-almoços muito cedo com António Sena, porque todos queriam participar, não é? Depois conseguiram aquele apoio [Fundo Fomento Exportação/Associação Industrial Portuguesa]. Encontrava-me com Sena às 7/8 horas da manhã, tomávamos o pequeno-almoço e lá conversávamos. No entanto, o primeiro livro não foi na exposição, que houve umas confusões com um comendador. Era um livrinho, cerca de um A5, que tinha uma ilustração a cores na capa. Foi publicado a 1 de Junho, no dia da criança e tinha uma ilustração na capa com, justamente, uma criança. Esse foi feito com meios muito pequenos porque era para ser uma coisa pequenininha. Só mais tarde, para a segunda exposição de design português, já com as riscas amarelas e pretas é que apareceu uma outra versão. Essa ilustração original da capa foi de António Sena. Uns anos mais tarde, o Júlio Moreira interessou uma editora e reeditámos o livro, já com outras coisas. O computador já não podia ser daqueles grandes de onde saiam aqueles papeis com uns buracos e umas tiras, tinha que ter outra imagem. Já havia outras matérias que era preciso tratar de outra maneira, já havia um boneco com uma forma eólica. Estive depois no lançamento no livro, no museu nas

Amoreiras. O livro aconteceu porque, depois de um encontro com o António connosco, que trouxe o Júlio e que fabricamos, os quatro.

IM. A propósito, a Margarida também fazia parte do INII?

CR. A Margarida entrou depois de 70. Eu saí no período de 25 de Abril, onde tudo chamava para fora. Nunca consegui ser funcionária pública porque não podia. Torres Campos, muito simpaticamente, num período muito particular, disse-me que não era possível, para eu não me vacinar mais porque havia uma informação da PIDE que não me permitia e, portanto, deixei de me vacinar e saí do INII. Não tinha feito nada de especial, tinha com certeza participado em coisas, até provavelmente em Londres, que não me tornavam garantia para o Estado português. Portanto, funcionária pública não podia ser e eu era vacinada sistematicamente, até que me disseram para não fazer mais vacinas porque isto está aqui – E mostrou-me a carta.

IM. Como considera o papel de Maria Helena e o seu trabalho com Alda Rosa

CR. A chamada foi feita por Maria Helena, via Alda com certeza. Escreveu-me ou pediu-me se estava disposta a voltar e lá vim eu para Lisboa. A Maria Helena foi uma pessoa que deixou uma memória muito grata e muito boa. Se eu pensar bem, provavelmente ainda deveria ser maior que a que eu tenho, não desprimorando, antes pelo contrário. Ao longo do tempo vamos percebendo o que é que certas pessoas com um perfil como o de Maria Helena, esteve num sítio certo numa altura certa de uma forma muito pessoal, clara e segura teve uma função que talvez as pessoas nem percebem o que foi. Não houve nada de espaventoso, fez-se com gosto e convicção de uma coisa, com uma clareza e uma maneira de estar de uma forma em que se pôde encontrar condições num tempo que não era totalmente favorável, no sentido em que estávamos sempre de pé atrás com certas coisas do Estado, porque as pessoas não queriam participar. Apesar de tudo, esse tema possibilitou uma abertura que ligava setores sem pôr muitas questões de umas certas naturezas. No fundo, só hoje é que me apercebo disso porque na altura a minha vida mudou para outras coisas e não tive muito atenta. Ela teve um papel muito importante e talvez não tenha o relevo que merece no momento em que se relevam tantas coisas.

IM. Sentiu alguma diferença de mentalidades das pessoas envolvidas da primeira para a segunda exposição?

CR. Não posso comentar porque não estive relacionada com a segunda exposição.

IM. Mas o catálogo está lá assinado com o seu nome.

CR. Pois, mas não me lembro muito desse tempo.

IM. Nesse tempo entra a PRAXIS, que Maria Helena decide chamar Sena da Silva. A primeira foi com a INTERFORMA, com Cruz de Carvalho e João Constantino.

CR. Eu lembro-me de estar a organizar a primeira exposição apenas com Maria Helena e com Alda Rosa, de andarmos para o norte e para o sul, de telefonemas, do catálogo. Com tudo isso é provável que houvesse, pelo lado de Maria Helena, como diretora, por muita proximidade que houvesse – e a proximidade era um corredor e umas portas sem grandes fechos – não me lembro disso ser muito importante. Talvez a Alda tenha melhor ideia disso.

IM. Como tinha uma relação cada vez mais estreita com António Sena da Silva, pede-lhe porque queria que a exposição fosse diferente. No fundo, estávamos na Primavera Marcelista. Tanto na primeira como na segunda, há esse jogo, a entrada de Torres Campos é também consequente à Primavera Marcelista. É quando Sena da Silva propõem ir chamar a PRAXIS.

CR. Claro, porque a PRAXIS podia fornecer tudo aquilo e eu acho que por isso que não tive tanta envolvência.

IM. Foi também Sena da Silva que decide chamar Sam e expõem os funis.

CR. Sam de certeza absoluta. Eu acho que não estive a mesma participação. Eu tenho a lembrança de estar na Feira das Indústrias com a Alda, a abrir caixotes de cartão e a Alda ficar com o casaco de pêlo de coelho preto, branco de bolas de esferovite. Na outra, não me lembro nada, lembro-me de ter ido a iniciativas dessa exposição, como uma sessão com Ribeiro Teles e de Madalena e Robin estarem mais relacionados com a exposição que eu. Devo ter estado um pouco mais, quando é que inaugurou?

IM. Foi em Março de 1973.

CR. Eu saí pouco depois, talvez no fim. Estive lá de ’71 a ’73 e meio.

IM. De facto, é a PRAXIS, ainda que o catálogo se mantivesse nas vossas mãos, no fundo é uma versão que jogam com a cor.

CR. Sim e se o livro do Júlio sai nessa altura, é porque nós o fizemos.

IM. Ele está incorporado no catálogo

CR. Está incorporado? Então não estamos a falar do mesmo. O que está aí faz parte do catálogo.[19] O outro, com a capa cor-de-laranja é outra coisa e é antes!

IM. Qual foi a sua precessão dos trabalhos expostos nas exposições?

CR. Não tenho memória especifica... Eu vi aquelas peças milhares de vezes antes de as ver... Pu-las no catálogo e depois estiveram na exposição. Lembro-me claramente, por estar associado a um tempo particular e muito entusiasmante. O facto de estarem ali expostas na Feira das Indústrias, tornava ainda mais a exposição em algo importante ao dar a ver os objetos de design que correspondiam a uma atividade e um material em curso naquele momento. Ainda tenho mais memórias da exposição do Porto. Na altura esta mostra foi acompanhada por visitas guiadas e eu fiquei no Porto todo o tempo que durou a exposição para a acompanhar. Foram visitas e diálogos muito estimulantes; tiveram uma introdução feita especificamente para o Porto, com apresentação por António Sena, por mim e pelo Vítor Manaças. Aliás, o Vítor foi ao Porto acompanhar-nos e trabalhar connosco na montagem da exposição: nesta apresentação no Porto criou-se uma abertura no sentido de entrar-se para a exposição e a primeira coisa que se via, com o qual o público se confrontava, era uma introdução ao design.

Era predileção do António Sena e também minha, modestamente, insistir em tudo o que existe ancestralmente e são exemplos de perfeito design: uma foice, um ferro de engomar de carvão, um fogareiro de assar sardinhas, coisas têxteis, etc. Isto não é nada de novidade, porque toda gente já pensou coisas. Porquê? Porque precisava de tirar algo da sopa e era uma colher, ceifar o trigo, etc. Essa abordagem foi fantástica. Houve uns percalços que eu me

[19] Foram mostradas imagens das ilustrações no catálogo.

lembro, estava tudo num painel muito grande, tudo preso, muito bem arranjado, tivemos até muito tarde quando, a certa altura, ouviu-se um grande estrondo, o painel caiu e tivemos que fazer tudo de novo. Isso que está aqui, esta palavra que está escrita, foi António Sena da Silva que escreveu à mão.

Os módulos eram do António Sena, que depois nós, quando fizemos a Corporativa Dez, implementámos e levámos para as exposições. Era com este módulo que tudo se fazia. Este módulo era o "H", com duas patas que podiam prolongar-se e fazer outro lado (no caso da exposição do Porto não tinham este sistema). Aqui vêem-se os módulos com os vidros de Maria Helena. Estive inclusive, na Marinha Grande a preparar uma exposição muito bonita que houve depois na Gulbenkian.

IM. Aqui estão os módulos já com outra configuração, há vários jogos.

CR. O que está aí é que é autoria do Vítor Manaças.

IM. Independentemente do INII, como desenvolveu a sua atividade como designer?

CR. Eu tive a alegria de ser sobrinha de uma pessoa que teve o Daciano como aluno e depois como colaborador, Frederico George. Estávamos sempre juntos, e em tempos de férias e mesmo sem ser em férias, no Alentejo etc. O Frederico tinha um *atelier* na casa do meu avô onde me lembro, ainda muito pequenina, de passear e ver o Frederico com o [pintor] Sá Nogueira, [escultor] Jorge Vieira etc., depois mais tarde o [designer] Fernando Conduto (no convento dos Marianos, a fazerem as grandes exposições). Marcou-me muito a exposição *Henriquina*; mesmo nas minhas coisas do teatro onde, por circunstâncias várias, fui parar, serviu-me de referência porque nunca mais me esqueci da exposição. Trabalhar com o Daciano foi sempre, até me ir embora para Inglaterra e voltar.

IM. Qual foi a reação do público às exposições e à introdução do design?

CR. Eu, francamente, tenho mais noção no Porto, porque lá estava. Não me lembro de ver noticias no jornal. Teve a importância que teve, cumpriu uma função. Confesso que, tinha acabado de chegar daqueles anos todos de Inglaterra e não tinha uma perceção de uns nomes e de umas coisas, que ainda não eram, ainda estava tudo muito jovem.

IM. Ter participado na exposição trouxe algum tipo de benefício profissional?

CR. Confesso que desse ponto de vista, não acho nada, não penso nesse assunto. Naturalmente, se as coisas têm alguma importância real, de uma maneira ou outra vão servir para algo. Sei que na altura eramos muito poucos numas certas zonas. Eu sei que, provavelmente, se eu fosse diferente, de certeza que algumas coisas que fui fazendo na vida teriam, aparentemente, alguma importância e teriam levado a isto e aquilo. Mas jamais pensei nesses termos...

No entanto, reconheço que foi um privilégio eu ter estado numa determinada altura e por alguma razão envolvida nestes processos do design em Portugal. As minhas ligações familiares e amizades criaram umas condições específicas que, na minha ideia são coisas que tem a ver com a vida, com vontade e oportunidades de se fazerem coisas. Isto vai dando caminhos, vai abrindo portas, fazendo desvios... Eu fui-me desviando permanentemente de tudo e fui encontrando tudo ao mesmo tempo.

IM. E a Cornucópia é o resultado...

CR. Aí também foi o encontro com o Luís Miguel Cintra e o Jorge Silva Melo e sugerir uma proposta. O teatro estava ali ao pé, fui fazendo as fotografias e fui ficando... Curiosamente, hoje até vivo ao lado do INII e os meus Pais, viviam ao lado da Cornucópia. Não estou a dizer que é por uma questão de facilidade, mas a vida vai-nos fazendo e nós temos de ser capazes de aproveitar as circunstâncias.

IM. E a questão do feminino? De sermos poucos e mulheres ainda menos.

CR. Eu lembro-me muito bem que tive sempre sorte nos sítios por onde andava e faz parte disso a Maria Helena Matos. Naquele Núcleo era tudo mulheres, havia apenas o Carlos Alberto e até se brincava com essa particularidade. Não me lembro de ter grandes problemas por ser mulher, mas era um tempo com certeza muito difícil. Não sei se, por um lado era por sermos mais novas, tínhamos graça e nos sítios onde tive a trabalhar, como é o exemplo o INII com a Maria Helena, não havia hipótese de existir alguma coisa contra as mulheres porque quem dirigia era uma mulher. O diretor era [o engenheiro] Torres Campos, que tinha como secretária [a escritora] Maria Velho da Costa e do outro lado estava [a escritora] Isabel Barreno. Aquelas circunstâncias vividas no INII foram como que uma cápsula e nenhuma

de nós nos podíamos queixar. Nunca tive numa empresa onde o patrão me dissesse que não. Mais tarde fui trabalhando sozinha, com pessoas civilizadas que não punham essa questão, António Sena com certeza que nunca. Quando fiquei no teatro não havia questão disso. Nunca tive de colocar essa questão, de ser mulher e ter que ser melhor que os homens; por vezes, até se achava graça ser uma mulher, em alguns casos. Sei que a realidade não era essa, mas só posso falar do que passei. Nesse sentido tive relações privilegiadas; inclusivamente mais tarde, quando estive na Alemanha, vi pessoas ilustríssimas, como em casa de quem vivia, uma professora da universidade, uma rapariga nova que viveu grandes dificuldades nas suas relações laborais com os senhores doutores alemães.

Há também um dado que corresponde a opções que as pessoas fazem, neste caso dos meus pais, que não eram pessoas abastadas, mas sendo filha única, tiveram em atenção duas coisas: frequentar uma escola mista e, por isso, fui para o Liceu Francês, fugindo ao ensino português e à educação do regime, sem a mocidade portuguesa... No Liceu Francês era um ambiente misto e uma educação laica.

No meu tempo, quando entrei na escola de Belas-Artes, ainda foi com 16 anos acabados de fazer. Entrei para fazer pintura, lembro-me de estar de férias com umas pessoas do Sul e de não ser quase possível dizer que vinha para a escola de Belas-Artes, porque era entendido como uma quase perdição. Quando fui para a escola, o diretor Paulino Montez, não permitia que as meninas usassem calças e tínhamos de ir de meias. Por tudo isso, muitos de nós desejávamos um sítio mais aberto, como na escola do Porto. Chumbei no final do ano, fiz a minha tese em casa, que era uma pintura com dois colegas e chumbámos os três porque fiz uma pintura livre. Lembro-me dos meus professores irem lá a casa, que eram os professores que estavam a ver o acompanhamento, e de se mostrarem reticentes porque aquilo tinha uns feitios e umas coisas que não coincidiam com a tese. Como eu me queria ir embora para Inglaterra, na altura, queria resolver a questão para não deixar de ter um curso, resolvi pedir um recurso para fazer outra tese. Aceitaram e eu fiz uma tese noutros feitios porque queria era passar. Lembro-me que o Frederico ia lá a casa almoçar frequentemente e até me ajudar. Fizemos um quadro que era uma família de pescadores, com aquilo tudo que era preciso, que achei que era o dado para puder passar. Tive como professores de pintura Rocha de Sousa e Manuel Baptista, entre outros. Nessa segunda vez passei, mas já estava em Inglaterra.

IM. Por isso que Daciano abre em 1959 o *atelier* dele e lá faz aquele Curso de Formação Básica por não ter ficado na escola e porque o exame era muito difícil.

CR. Ali passei uns anos e foi desse curso que passei à prática de ajudar e de me instalar e trabalhar lá, em Belém. Trabalhei em coisas como o teatro Villaret, com Santa Bárbara também, Eduardo Dias, José Brandão, eu, João Vela Ramos, ...

IM. Mas a Cristina era a única menina, já pensou nisso?

CR. Era, era a única, mas tava ali e, portanto, nunca senti isso.

IM. Agora pensando em retrospetiva, na primeira exposição estiveram 8 mulheres, na segunda estiveram 11. Isto num total de 67 expositores na primeira e 103 expositores na segunda. Reflete-se aquele problema do estatuto da mulher, eu acho.

CR. Sim, mas ainda hoje, de certa maneira às vezes acontece.

IM. Por último, ainda se recorda da segunda exposição e como foi a sua ligação a esta mostra?

CR. Da segunda exposição lembro-me de falar com o jornalista Dacosta, muito novo, no *atelier* do Sena, na rua Rodrigues Sampaio. Era eu e Sena sentados de um lado e o jornalista do outro, muito esbugalhado a tentar perceber o que era o design.

A minha melhor memória era deambular por Lisboa de manhã ou à noite com o António Sena e ele sempre com a sua *Leica* pendurada ao pescoço e a fotografar.

IM. E saiu a crónica de Luís de Sttau Monteiro, a célebre *Guidinha* do suplemento do *Diário de Lisboa*, com o título "Fui a uma exposição ver o design".

CR. A propósito, esclareça-me sobre a representação do Sam: lembro-me de uma exposição em que participei e em que acabei por estar sentada num debate na Sociedade de Belas-Artes, onde o Sam apresentou uma mesa descomunal e nós muito pequenos ao lado da mesa, num jogo de escalas.

IM. Essa apresentação remete-nos para os funis que o Sam levou à exposição de '73.

CR: Realmente do que me lembro é muito mais tarde ver a mesa nessa exposição da Sociedade de Belas-Artes em que eu participei. Eu já estava no teatro, evidentemente, e foi nessa função que estive lá. Foi com o Robin Fior, com a Madalena Figueiredo e o Sena; sei

que estive numa conversa sentada na mesa desenhada pelo Sena e nas suas cadeiras. Essa exposição foi com a Associação Portuguesa de Designers?

IM. Trata-se da Exposição de "Design e Circunstância" realizada em 1982 na Sociedade de Belas-Artes; temos o catálogo na biblioteca do IADE. Mas essa é uma investigação a fazer no futuro...

Entrevista 3: Arquiteta, pedagoga e designer Maria Leonor Álvares de Oliveira (Senna), participou nas duas exposições de design português em colaboração com o *Atelier* Sena da Silva, onde trabalhava na altura.



Inês Mouraia [IM]. Como se deu a colaboração com Sena da Silva e Gastão Machado no projeto de mobiliário escolar?

Maria Leonor Senna [MLS]. Procurava um atelier para começar a trabalhar e, no meio do grupo de amigos e conhecidos, Sena propôs o atelier dele. O atelier já tinha um projeto para uma escola e, quando soube da experiência de 6 anos como estagiária e professora na escola do professor Calvet de Magalhães.

Foi no atelier que fiz a tese do curso de Arquitetura, a escola de Miria d'Aire embora tenha ficado com o nome do chefe do atelier e com coautoria minha.

No projeto das cadeiras e da mesa, eu e Sena encarregávamo-nos da fase projetual, enquanto os pormenores construtivos são da autoria de Sena, em colaboração com Gastão, da casa Olaio.

IM. Como se deu a participação na 1ª exposição?

MLS. Fazia parte do Atelier e, como Sena da Silva estava envolvido na organização da exposição, apresentámos também.

IM. Qual a inspiração para o módulo *Cubo 64*?

MLS. A inspiração surgiu em vésperas da exposição. Nos jardins havia apenas aqueles tradicionais bancos de ripas. Ainda não era consideravas as consequências ecológicas do plástico. Foi projetado em poliuretano expandido. Era um material leve e relativamente barato, o único problema era o preço dos moldes, que elevava todo o preço de produção.

Mas era uma cadeira multifunções só necessitavam de dois moldes, mas os fabricantes receavam não terem procura suficiente para compensar a despesa com os moldes.

Os módulos permitiam fazer uma panóplia de funções e composições. Para os jardins e espaços públicos podiam funcionar como cadeiras, mesas, e associadas duas a duas como berço, floreiras e caixote do lixo. Podiam também formar um berço. Focam-nos o ideal para diferentes tipos de espaços em grandes superfícies (jardins e átrios públicos, aeroportos, etc.)

IM. Como correram as colaborações com os fabricantes?

MLS. A Plasmetal elaborou com entusiasmo o protótipo, mas não soube encontrar a divulgação necessária com moldes provisórios. Houve anos mais tarde um grupo de Barcelona que levou o projeto completo, com várias fotografias de possíveis arranjos e tudo, mas nunca mais disseram nada. Na altura nem pensei, entreguei-lhes as coisas e pronto. Na altura queria era fazer tudo pelo simples gosto de resolver mobiliários reais, não me interessava tanto o dinheiro ou o reconhecimento, o Sena também era assim.

Do Fernando e Rodrigues sinceramente já não me recordo.

IM. Conhecia os designers que participaram na exposição?

MLS. Conhecia grande parte, uns do curso de Arquitetura, outros pelo grupo de amigos do meu marido e outros eram alunos de Sena. Conhecia claro a Maria Helena Matos e a Cristina Reis, que colaboravam no INII com quem o Sena várias vezes colaborou, conhecia Carmo Valente, que era do meu ano em Arquitetura, tal como Daciano da Costa, Ana Filipa Tainha, Sam, entre muitos outros.

A Ana Filipa Tainha, mais tarde ajudou-me numas aulas que dava ao Sábado na SNBA. Foi um projeto que tinha de aulas de Expressões Plásticas nas manhãs de Sábado, mas com um uma dúzia de alunos. Entretanto dei uma entrevista na televisão onde falei do projeto e na aula seguinte já tinha cerca de 40 alunos e eu sozinha! Foi aí que apareceu a Ana Filipa Neto, aluna dos cursos de adultos, em Design, para me auxiliar.

IM. Notou alguma diferença de mentalidades das pessoas envolvidas na 1ª para a 2ª exposição?

MLS. Notei um maior aumento de colaborações e empenho dos designers na segunda exposição.

IM. E quanto à receção do público?

MLS. Foi muito bem recebida e penso que contribuiu para uma maior compreensão e importância do Design.

IM. Colaborou com algum produto para a 2º exposição com o Atelier Sena da Silva?

MLS. Sim, colaborei na cadeira e mesa *Sena.* Em '62 fui a Inglaterra e visitei duas as escolas do *London Council* com o respetivo chefe de arquitetos que me facultou os vários estudos dimensionais e ergonómicos com que trabalhavam. A parte construtiva e os encaixes era o Sena que fazia, pois percebia muito daquilo por ter crescido a visitar as oficinas de carpintaria e serralharia da fábrica do seu pai, a Autosil.

Essa cadeira dá, de facto, um grande conforto. Aconteceu inclusive, na Autosil uma rececionista estar grávida e doer-lhe muito as costas. Como era uma funcionária de longa data, cederam-lhe uma cadeira da administração, acolchoadas. No entanto, as dores persistiam. Então Sena disse que experimentasse a nossa cadeira. Muito séptica por ser apenas feita só em madeira, ficou reticente, mas cedeu. O que é certo é que passado uma semana confessou-se muito satisfeita e agradecida. As dores tinham desaparecido!

IM. Ter participado nas exposições trouxe algum tipo de benefício profissional?

MLS. Enfim, embora sem sucesso industrial e comercial, gostei muito de ele me ter entusiasmado a apresentar os meus estudos do *Cubo 64* e principalmente de ter conseguiu entusiasmar a Plasmetal a produzir o respetivo protótipo.

IM. Com as exposições, notou algum tipo de diferença em relação ao público quanto à aceitação do design, a perceção do que se fazia?

MLS. Sim, não só com as exposições, mas Sena também fazia várias entrevistas e exposições para o público para que melhor entendessem o que se fazia. Escrevia muito sobre design. Admito que sabia dinamizar as pessoas e era sempre o orador mais cativante e ovacionado em todas as palestras em que falava.

IM. Alguma vez sentiu dificuldades ou desvantagens, na educação ou trabalho, por ser mulher?

MLS. Desde os 13 anos, lembro-me bem de sempre achar ridícula a diferença que a maioria atribuía à natureza intelectual do homem e da mulher, minimizando a mulher. Foi sempre coisa que não admiti na minha relação com ninguém e alias, antes do meu primeiro casamento, ambos assinamos um documento em que afirmávamos a nossa igualdade e a exclusão de qualquer situação de machismo, muito comum nos casamentos dessa época.

Lembro-me de algumas ocasiões, com diferentes importâncias. Um exemplo menor: O meu primeiro marido, António Alfredo trabalhou frequentemente como cenógrafo para encenadores como Luzia Maria Martins, Solnado, Artur Ramos e Jacinto Ramos. Eu colaborei com ele sobretudo nos guarda-roupa das peças de teatro, com a criação de figurinos originais. Acontece que o meu marido não tinha acabado o curso de Escultura por razões de perseguição políticas, mas eu nessa altura já tinha acabado o curso de Arquitetura. Curiosamente, no teatro tratavam-me por "Sr.ª D. Leonor" e ao meu marido, certamente por machismo, por "Sr. Arquiteto". Nunca liguei a essas coisas de títulos, mas ele também nunca corrigia os que se enganavam!

Tal não acontece no artigo que fizeram sobre a cadeira *Sena* na edição do livro da Cadeira Portuguesa, que foi publicado perto de 2010.

Também por o exemplo na emissão em 2006, duma coleção de selos do CTT sobre design, o selo com a cadeira *Sena* já aparece com a autoria do Sena e também com o meu nome.

IM. Qual a sua noção na altura quanto às desigualdades de existiam.

MLS. Havia muita desvantagem quanto à autoria dos produtos, quando se trabalhava com homens. Contudo, a área das artes não era a pior, a minha mãe, por exemplo, era advogada e acredito só não teve um escritório seu por ser mulher. Além de que teve de desistir do seu emprego num serviço do Estado, a "Tutoria de Menores" para deixar de ser incomodada pelo permanente assédio do seu diretor.

IM. Em '74 iniciou atividade como Inspetora da Direção-Geral do Ensino Básico. Voltou a desenvolver algo relacionado com design ou arquitetura?

MLS. Quando se diz "Inspetora" gosto de acrescentar "Orientadora" porque, em geral eu não ia normalmente inspecionar as escolas, ia sobretudo ajudar e orientar a melhorar as atividades pedagógicas dos professores e a interpretar corretamente as normas da Direção Geral. Quer em 16 anos como professora, quer em 20 anos no DGEB e na IGE como Inspetora Coordenadora, continuei sempre ligada à Arquitetura, ao Design e de tempos a tempos até à Pintura. Em Pintura trabalho sempre como aprendiza autodidata. Como pinto com intervalos de anos, esqueço-me das técnicas que fui reaprendo e novamente, tento experimentar tudo de novo. Aliás, principalmente, sou levada pela paixão da cor e em frente da tela branca, esqueço tudo o que de teórico aprendi.

Admito que os projetos mais importantes na minha carreira foram: a cadeira e mesa *Sena* de 1962 a 1990, em '62 a escola preparatória de Mira d'Aire, o calendário de nutrição para o ano de '67 elaborado em '66, o grupo de artesanato urbano *A Ordem da Flor* cujo auge foi a exposição '67 e por fim, criado 1972 o *Cubo 64*.

Quanto ao calendário, publicado para 1967, na altura lecionava na Escola Básica Francisco de Arruda, que todos os anos fazia um calendário onde apareciam, como exemplo, datas importantes da Literatura ou História de Portugal. Como nesse ano a escola fazia 10 anos o Diretor queria algo de diferente. Conhecia o meu interesse por novas experiências e encomendou-mo. Entre diferentes ideias, pensei no uso decorativo das flores, procurando referir as suas épocas próprias. Porém, na altura, existia uma detestável moda: a utilização das lindíssimas ramagens arrancadas a macieiras, amendoeiras e outras árvores de fruto em flor. Repugnava-me a interrupção do natural processo das arvores de fruto, defraudando tantas pessoas carenciadas. Então, achei que seria útil, referir não só as suas épocas próprias,

mas as qualidades nutritivas dos seus frutos e também as doses recomendadas para ter uma boa saúde das crianças. Pesquisei as livrarias, não encontrei informação suficiente e resolvi contactar os médicos. Primeiro um pediatra, que principalmente me aconselhou a consultar um medico do hospital do Ultramar e um médico da Associação dos Diabéticos. Esta última consulta foi a mais útil. Lá, o Doutor Sá Marques apreciou a informação que eu já tinha recolhido, mas comentou a dificuldade do homem comum, por falta de tempo e paciência para encontrar, entre tantos valores, o necessário equilíbrio alimentar. Além de me emprestar um pequeno livro em inglês muito elucidativo, forneceu-me as informações escritas e ilustradas que costumavam ser distribuídas pelos doentes para puderem escolher alimentação que lhes fosse saudável baseada nas comparações do valor nutricional da mesma quantidade dos alimentos mais comuns, tais como pão, laranja, ovos, leito, queijo, bifes, alface, tomate etc.

Quando comecei a produzir o calendário, pedi ajuda a vários professores, mas só aceitavam se essas horas lhes fossem tiradas do serviço, mas eu não queria estar a tirar horas de aulas aos alunos. Então a única professora que gratuitamente me ajudou nesta pesquisa e elaboração do calendário, foi a Pintora Rosinda Vieira, a quem eu tinha dado algum apoio durante o seu estágio e que se ofereceu generosamente para me ajudar. Trabalhamos muitos fins de tarde e fins de semana em minha casa, tomando notas e organizando-as. Claro que este projeto também motivou muito os alunos das nossas turmas, que para ele produziram muito trabalho. Os dela do primeiro ano, os meus do segundo. Também na impressão consegui uma extraordinariamente generosa ajuda do Senhor Bernardo, o impressor da escola. Durante as últimas três noites estivemos a trabalhar até a meia noite, apesar de no outro dia termos que lá estar a trabalhar as 8h. Mas graças a todo este entusiasmo, conseguimos que estivesse disponível no último dia de aulas, o que permitiu que vários alunos e professores o comprassem em tempo útil. Penso que foi um trabalho bastante positivo pois até aí quase não se encontravam informações em português sobre Nutrição, apenas alguns pequenos artigos em algumas Revistas de Moda etc. com exceção dos folhetos distribuídos aos Diabéticos pela respetiva Associação. Nesse mesmo ano a CUF também publicou no seu modesto periódico um pequeno artigo um pouco mais abrangente e não ilustrado. O nosso creio que foi bastante mais completo e facilmente consultável, embora só em quatro páginas, uma por cada trimestre. A Faculdade de Assuntos Sociais requisitou bastantes exemplares.

O grupo de artesanato urbano *A Ordem da Flor* foi inspirado pelo movimento *Hippie* de Nova Iorque a que assistimos numa estadia de um mês em que lá estive com António Alfredo. Ambos viemos muito entusiasmados com o movimento baseado no "Make love, not War". Criámos um grupo de artesanato urbano em Lisboa que rapidamente atingiu as 40 pessoas. Aí parámos, já não havia mais espaço em minha casa.



Figura 65 Cartaz *Ordem da Flor* (*in Uma outra face: Paixão e cor*)

A exposição foi feita numas salas de aula da Sociedade Nacional de Belas-Artes que conseguimos arranjar por serem as férias de Natal e o cartaz foi feito já nas vésperas da Inauguração por mim. Na altura tinha insistido com os designers gráficos do grupo (Vitor Palla, António Alfredo e Eduardo Medeiros), mas nunca mais apresentavam nada e a data da exposição estava a aproximar-se. Com medo que ninguém aparecesse pela falta de divulgação lá me atrevi a fazer o cartaz com técnicas que também utilizava com os meus alunos, recorte e colagem apenas em duas cores. No dia seguinte lá fui a uma gráfica onde costumava ir com António Sena, que me imprimiu rapidamente cerca de 500 cartazes. Foi um êxito. É engraçado, pelo tal machismo corrente, o grupo gostou tanto que julgava que era do António Alfredo. Só depois repararam que estava o meu nome integrado nas letras *Pop*. O António Alfredo e o Rui Mário Gonçalves afirmavam que era o primeiro cartaz *Pop* português.

Como o António Alfredo era um teórico e um sonhador, tive de ser eu a contatar um grupo de cerca de amigos e conhecidos sem preconceito de idades nem profissões que vieram a integrar o Grupo. Todos faziam 2 flores, mas por exemplo: Lembro-me de um amigo, o Luis Pinto Coelho, até aí apenas comerciante de automóveis que, cheio de imaginação, criou umas bolsas e uns vestidos muito à *Paco Rabanne* aproveitando os desperdícios das folhas de metal utilizadas numa fábrica. O seu cunhado, o cirurgião Luis Rosa Dias também criou interessantes "caixas de memórias". O nome do Grupo veio porque, para se participar tinham que fazer duas flores, cujas técnicas eu tinha aprendido com os *Hippies* que mais tarde esgotaram. O meu filho Pedro, na altura com quase 11 anos, fez umas bonitas velas por camadas coloridas muito próprias para a época de Natal e abajures cilíndricos em folha de alumínio perfurado que perfurou com pregos, criando vários desenhos. Houve vários elementos que criaram decorativos originais, colares, anéis, etc. Pelo sucesso da Exposição, vieram inclusive jornalistas londrinos para nos entrevistar. Vendemos tudo, a Exposição durou de 2 a 20 de Dezembro e, na segunda semana o realizador de cinema José Fonseca e Costa, já muito conhecido, fez um documentário da exposição. O Documentário passou em vários cinemas. As nossas duas salas estiveram sempre cheias com música de Joan Baez, Bob Dylan e Garfunkel.

Lembro-me também dos três retratos que fiz a Sena, *30 minutos de António* em 1970. Mas foi em menos de 30 minutos. No atelier do Sena, enquanto ele atendia um telefonema que nunca mais acabava, de um padre, o diretor da escola que estávamos a fazer em Leiria. Eu estava ali à espera que o telefonema terminasse e só à minha frente dois tubos de tintas de impressão e alguns restos de papel. Então entretive-me a fazer-lhe um retrato rápido. Com a chamada estava a ser demorada, fiz outro... e outro! Os retratos, apesar das suas diferentes expressões, parece que são todas parecidos com ele. Cada amigo diverge no que é o mais parecido. O António filósofo, pensador... mas outros diziam "Este é o António poeta que eu conheço" outro, que já seria o António ativo, carismático. Quem o conheceu mais velho dizia que o terceiro era claramente o Sena como o conheciam, o que considero uma premunição minha na altura.

IM. O que acha do estado atual do design?

MLS. Cada vez mais se vê designs e designers que se focam apenas na "originalidade" do produto, minimizando a sua função, ergonomia, duração e preço, importante na industrialização. Ignorando fortemente a ética profissional. Penso que se deveria ter mais atenção e estudar as formas existentes na natureza e ao seu equilíbrio formal. Na natureza tudo corresponde a uma função e respeito de regras geométricas. Dando um exemplo conhecido: a distância entre as nervuras de uma folha segue uma regra matemática.

O "estilismo", atitude hoje mais adotada, para mim corresponde mais ao individualismo próprio das peças únicas, do "objeto artístico", tal como uma escultura, cuja repetição, em geral, será absurda, inadequada.

B. Grafismos

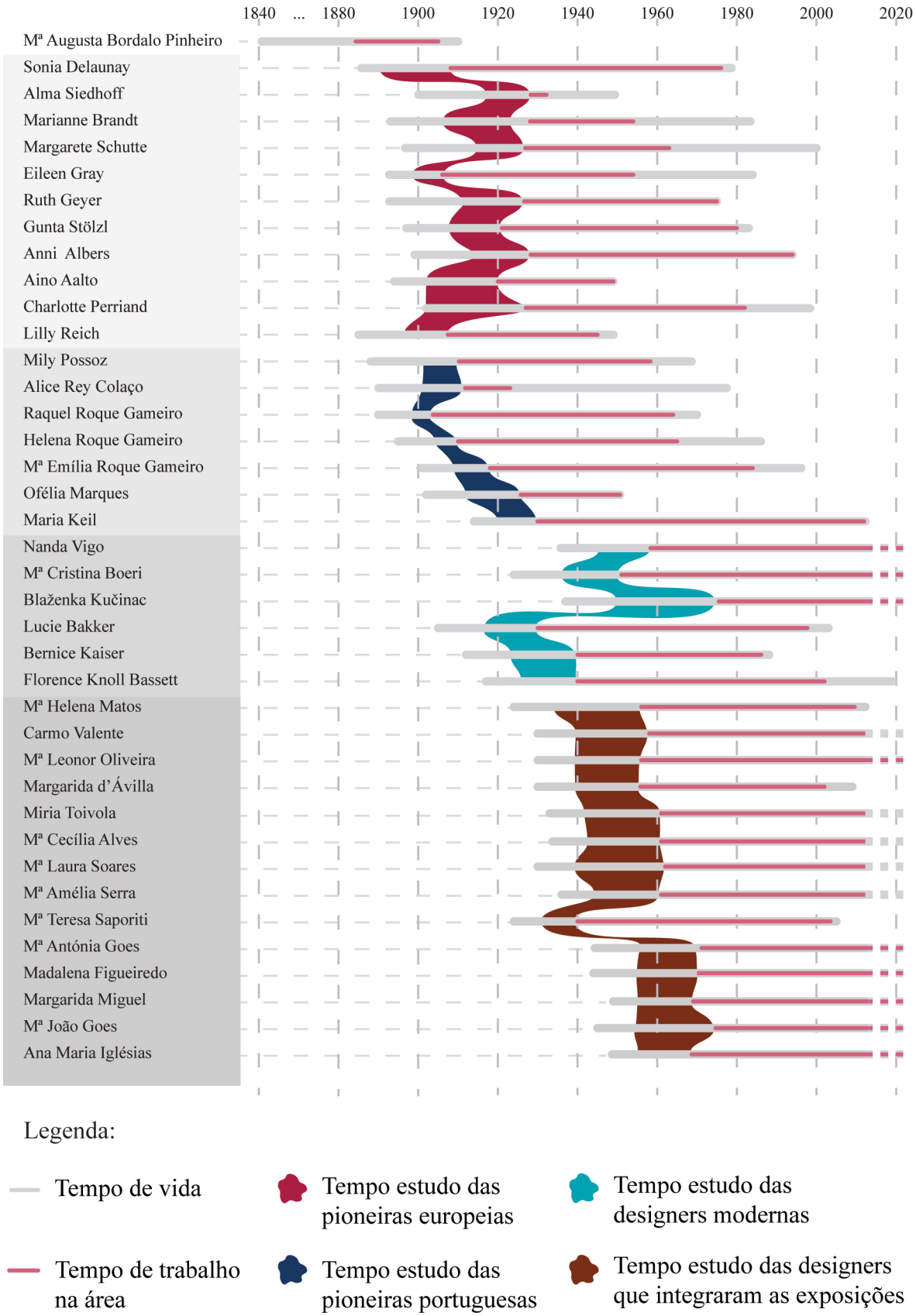


Figura 66 Esquema de datas

1ª Exposição de Design Português de 1971		2ª Exposição de Design Português de 1973	
Design no feminino	Produto	Design no feminino	Produto
Mª Helena Matos	. Serviço mesa *II Centenário*; . Jarra *Japão*; . Serviço mesa *Luna*;	Mª Helena Matos	. Serviço mesa; . Serviço mesa *Liz*; . Candeeiro *Tóquio*;
Carmo Valente	. Garrafas *GF1, GF 2, GALHETEIRO;* . Jarras; . Pé de candeeiro *Base 1*; . Serviço mesa; . Jarra *ESFERA*;	Carmo Valente	. Espreguiçadeira *ESP. 1 Galé*; . Poltrona *ESP. 2 Galé*; . Mesa de fumo *ESP. 3 Galé*;
Margarida d'Ávilla	. Candeeiro *ISTAMBUL*; . Candeeiro *APOLO*;	Margarida d'Ávilla	. Cálice *Olympia*; . Candeeiro *Maio*; . Candeeiro *Saturno*;
Miria Toivola	. Serviço mesa *MIRIA*; . Serviço chá *571*; . Serviço café *572*;	Miria Toivola	. Serviço mesa *MIRIA*;
Mª Amélia Serra	. Serviço mesa;	Mª Amélia Serra	. Jarro e copos listrados; . Jarra gravada;
Mª Leonor Oliveira	. Módulo *PLX 640*; . Cadeira *CMD-1*; . Mesa e cadeira *MMD-3*;	Mª Leonor Oliveira	. Cadeira *Paint-it-your-self*;
Mª Cecília Alves	. Expositor;	Mª Teresa Saporiti	. Jarra *Jarra de varetas*
Mª Laura Soares	. Castiçal *Constelação*; . Fruteiro; . Argolas de guardanapo *CUBO*;	Mª Antónia Goes	. Conjunto casa de banho;
		Madalena Figueiredo	. Jogo de xadres *Orabolas*; . Candeeiro *Trincadeia*; . Candeeiro *Triângulos*;
		Margarida Miguel, Mª João Goes e Ana Maria Iglésias	. Jogo de damas; . Jogo de damas; . Jogo de xadrez; . Jogo de damas; . Jogo de pedras; . Jogo da glória; . Jogo 7 buraco; . Jogo 4 peças; . Jogo da morte;
		Margarida Miguel e Mª João Goes	. Jogo do galo;
		Margarida Miguel	. Maple;
Total: 8 designers e arquitetas		Total: 20 designers e arquitetas Iteração: 6	

Figura 67 Esquema de integração nas exposições

C. Fichas Pessoais das Designers

Nome: Maria Helena Matos (1924-2015)

Formação: Curso em Escultura, ESBAL, 1956.



Funções desempenhadas:

1956-58 - Experiências na Fábrica de Vidros Santos Galo;

1959 - Início da colaboração com a FEIS através de bolsa concedida pela FCG;

- em colaboração com o mestre vidreiro António Lopes da FEIS, desenvolve um conjunto de 75 peças para a *Exposição de Vidros individual* nos salões do SNI, no Palácio Foz;

1960 - Técnica para o INII e do *Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial*;

- Designer efectiva na FEIS

1969 - Aufere cargo de directora do *Núcleo de Arte e Arquitectura*, novamente a convite do engenheiro Magalhães Ramalho;

1971/73 - Organiza e expõe na *1ª e 2ª Exposições de Design Português*;

1972 - Desenvolve conjunto de jarras da série de Congresso na FEIS.

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971

1 - Serviço *II Centenário* - 1969, FEIS

2 - Serviço *LUNA* - 1967-69, FEIS

3 - Jarra *Japão* - 1969, FEIS

2ª exposição de Design portugues de 1973

4 - Serviço de mesa *LIZ* - 1972, FEIS

5 - Serviço de mesa em faiança com José Barros Gomes - 1972, Sado

6 - Candeeiro *Tóquio* - 1972, FEIS

1ª exposição de design português de 1971

2ª exposição de design português de 1973



Nome: Carmo Valente (1930)

Formação: Licenciatura em Arquitectura, ESBAL, 1958.

Funções desempenhadas:

1958 - Colabora com o arquiteto Conceição Silva;

1959 - Exposições individuais na galeria do *Diário de Notícias*;

1961 - Designer na FEIS;

1962 - Bolsa da FCG permite trabalhar em fábricas de vidro em Itália, Suécia e Finlândia. Permaneceu em Itália;
- Trabalhou na Fábrica Crisal (Alcobaça).

1971/73 - Organiza e expõe na *1ª e 2ª Exposições de Design Português*;

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971

1 - Garrafas *GF1, GF 2, GALHETEIRO* - 1960, FEIS

2 - Jarras - 1960, FEIS

3 - Serviço de mesa - 1962, Cristal

4 - Jarra *ESFERA* - 1962, FEIS

5 - Pé de candeeiro *BASE 1* - 1960, FEIS

2ª exposição de Design portugues de 1973

6 - Espreguiçadeira *ESP.1 Galé* - 1972, DURAPLAS

7 - Poltrona *ESP.2 Galé* - 1972, DURAPLAS

8 - Mesa de fumo *ESP. 3 Galé* - 1972, DURAPLAS



Nome: Margarida d'Ávila (1930-2009)

Formação: Licenciatura em Escultura, ESBAL, 1958.

Funções desempenhadas:

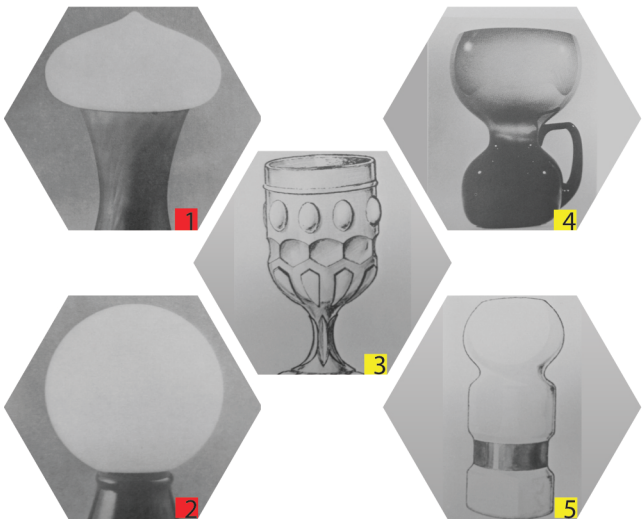
- Exerceu atividade como decoradora na FOC ;
- Exerceu atividade como professora de Desenho Técnico na Escola Industrial do Cacém;
- Trabalhou para a FCG como bolseira designer da Companhia Industrial Videira;

1954 - Participa no *1º Salão de Arte Abstrata*, na Galeria de Março;

1969 - Aceitou uma proposta para integrar a fábrica de vidros Ivima, como designer de vidro.

1971/73 - Expôs na 1ª e 2ª Exposições de Design Português

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971

1 - Candeeiro *INSTAMBUL* - 1970, CIVE

2 - Candeeiro *APOLO* - 1970, CIVE

2ª exposição de Design portugues de 1973

3 - Cálice de mesa *OLYMPIA* - 1971, protótipo

4 - Candeeiro *SATURNO* - 1971, IVIMA

5 - Candeeiro *MAIO* - 1971, IVIMA



1ª exposição de design português de 1971

2ª exposição de design português de 1973



Nome: Miria Toivola (1933)

Formação: Curso na Escola Central de Arte Industrial, de Helsínquia, a *Central School of Arts and Crafts*, de Londres, e a *École des Arts et Metiers*, de Paris entre 1955 a 1956

Funções desempenhadas:

1961 - Em Portugal, colaborou na Secla;
1963 - Desenhou tecidos para cortinados, para a Del;
1965 - Expôs na *Exposição de Design Industrial* (Palácio da Foz, Lisboa) com peças de porcelana criadas na SPAL;
1968-70 - Desenhou para a Sociedade de Porcelanas de Alcobaça e para a Fábrica Raul da Bernarda;
1971/73 - Expôs na 1ª e 2ª Exposições de Design Português

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971
1 -Serviço de mesa *MIRIA* - 1970, SPAL
2 - Serviço de café *572* - 1970, Raul da Bernarda
3 - Serviço de chá *571* - 1970, Raul da Bernarda

2ª exposição de Design portugues de 1973
4 - Serviço de mesa *MIRIA* - 1970, SPAL



Nome: Maria Amélia Serra (1936)

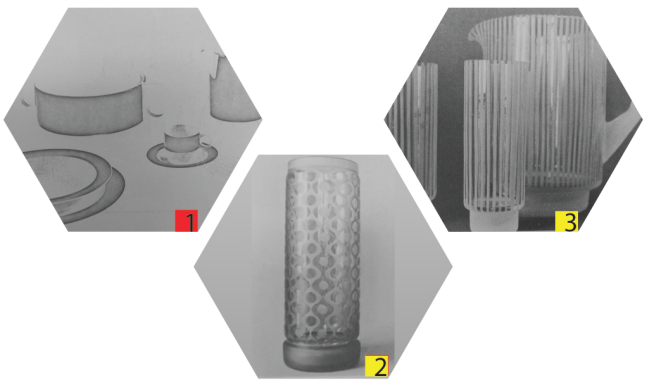
Formação: Matriculou-se no IADE, em 1969.
Diplomada no Curso de Cultura Gráfica, na Escola Internacional de Decoradores em Interior Design e Fotografia, em 1973

Funções desempenhadas:

1971 - Obteve o 2.º prémio *ex-aequo* do *Concurso de Design da SPAL*, para o desenho de um serviço de mesa em porcelana, concebido em colaboração com Gonçalo Aragão.

1971/1973 - Expôs na 1ª e 2ª Exposições de Design Português

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971
1 -Serviço de mesa com Gonçalo Aragão - 1970, SPAL

2ª exposição de Design portugues de 1973
2 - Jarra gravada - 1972, FEIS
3 - Jarro e copos listrados com Maria Tesesa Saporiti - 1972, FEIS

Designers



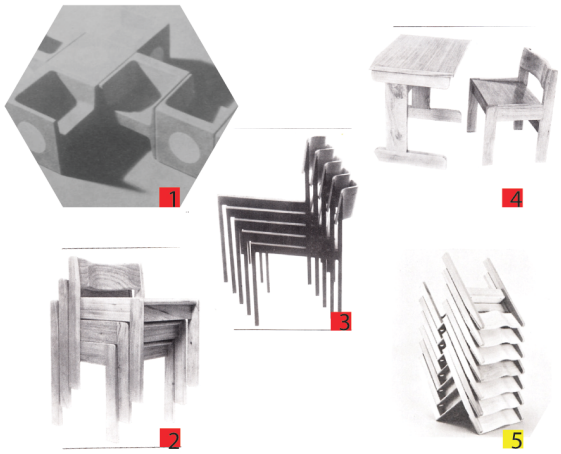
Nome: Maria Leonor Álvares de Oliveira (1930)

Formação: Curso em Ciências Pedagógicas
Curso em Arquitectura, ESBAL , termina em 1962
Frequentou um curso de teatro de 3 meses.

Funções desempenhadas

1956-71 - Estagia na Escola Preparatória Francisco de Arruda.
1960-00 - Estagia no *Atelier* Sena da Silva.
1962-68 - Desenha figurinos originais.
1962-72 - Colaborou com Sena da Silva e Gastão Machado, no projeto de mobiliário escolar, fabricado inicialmente pela Olaio e depois pela FOC.
1966 - Estuda nutrição infantil para a criação de um calendário de 1967
1967 - Colaborou com António Alfredo, num grupo de artesanato urbano em Lisboa, «A Ordem da Flor».
1968-93 - Atividade na área de pedagogia como: projecto de integração de deficientes visuais no ensino regular, coordenadora da disciplina de EV, Inspetora Geral da Educação
1971/73 - Expôs na 1ª e 2ª Exposições de Design Português

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971
1 -Módulo para organização de espaços abertos *PLX 640* com Atelier Sena da Silva - 1971, Plasmetal
2 - Cadeira empilhável para escola, *CMD-1*, com Atelier Sena da Silva - 1962-1970, Fernando & Rodrigues, Lda.
3- Cadeira empilhável para escolas, *CTM-2*, com Atelier Sena da Silva - 1970, Batista Gomes & Vieira, Lda.
4 - Mesa e cadeira para escola primária, *MMD-3* com Atelier Sena da Silva - 1964, Fernando & Rodrigues, Lda.
2ª exposição de Design portugues de 1973
5 - Cadeiras *Paint-it-yourself* com Sena da Silva - 1973, Olaio

Nome: Maria Laura Soares (1930)

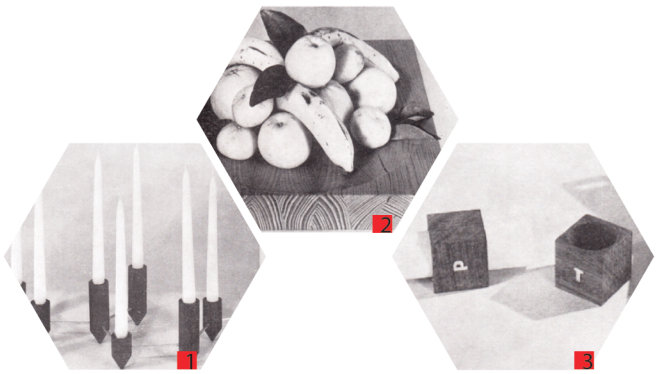
Formação: Curso no IADE, 1971.



Funções desempenhadas:

1962 - Colabora na fábrica Ambiente fazendo modelos.
1966 - Realiza estudos em interiores na fábrica
1971 - Expõs na *1ª Exposição de Design Português*

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971
1 - Castiçal *Constelação* - 1964, Ambiente;
2 - Fruteiro - 1963, Ambiente;
3 - Argolas de guardanapo *CUBO* - 1965, Ambiente;



1ª exposição de design português de 1971

2ª exposição de design português de 1973

Nome: Maria Cecília Alves (1934)

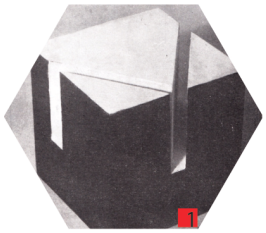
Formação: Curso de Habilitações às Belas-Artes na Escola de Artes Decorativas António Arroio.

Funções desempenhadas:

- Exerce atividade no atelier PRAXIS

1971 - Expõs na *1ª Exposição de Design Português.*

Peças levadas às exposições:



1ª exposição de Design portugues de 1971

1 - Expositor para desdobráveis - 1970

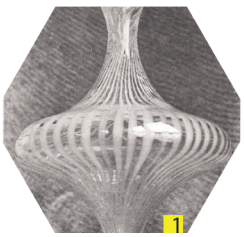
Nome: Maria Teresa Saporiti (1924-2015)

Formação: Curso em Pintura, ESBAL.

Funções desempenhadas:

1972 - Participa num *Concurso Internacional de Vidro Manual.*
1973 - Expõs na *2ª Exposição de Design Português.*
1982-86 - Colaborou no inventário dos Azulejos de Lisboa para o Arquivo de Arte da FCG.
1992 - Publica o livro *Azulejos de Lisboa do Século XX*

Peças levadas às exposições:



2ª exposição de Design portugues de 1973
1 -Jarra de vidro com base de aço Jarra de varetas - 1972, FEIS;



Nome: Madalena Álvares Cabral de Figueiredo (1944)

Formação: Curso de Formação Artistica, ESBAL.

Licenciatura em *Scuola Politecnica di Design Novara*, Itália, com bolsa FCG.

Funções desempenhadas:

- Voltou de Itália e trabalhou com vários dos seus antigos professores (Daciano da Costa, Sena da Silva etc.)
- Foi sócia da Praxis

1973 - Expôs na *2ª Exposição de Design Português.*

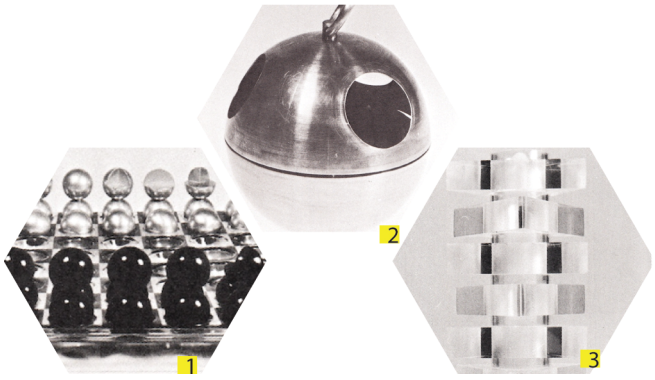
1974 - Integrou a Associaçao Portuguesa de Designers, bem como as suas reuniões iniciais.

- Trabalhou como designer gráfica e pertenceu à Direção-Geral do Turismo

1986-00 - Membro responsável pelo *Concurso Jovem Designer*

1991--2001 - Integrou várias exposições

Peças levadas às exposições:



2ª exposição de Design portugues de 1973

1 - Jogo de xadrez *ORABOLAS* - 1963, Metalurgia Trevo;

2 - Candeeiro de mesa a azeite *TRICANDEIA* - 1972, Metalurgia Trevo ;

3 - Candeeiro de óleo

Nome: Maria Antónia Goes (1943)

Formação: Curso em Arquitetura, ESBAL.



Funções desempenhadas:

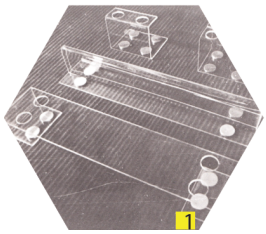
1973 - Expôs na *2ª Exposição de Design Português.*

1973 - - Restauro de prédios pombalinos e hotelaria.

1999 - - Escreve vários livros de culinária , como o primeiro, *Descobrimentos e Gastronomia Portuguesa-As Minhas Melhores Receitas Tradicionais*, pensado para a Expo Lisboa '98 e o último *Diabético Também Pode Ser Gourmet.*

2004 - Vários projetos em curso, como o hotel para a terceira idade em Alvito, no Alentejo (cidade natal).

Peças levadas às exposições:



2ª exposição de Design portugues de 1973

1 - Conjunto de casa de banho - 1973, Luminarte

Nome: Ana Maria Iglésias (1949)

Formação: Curso em Decoração, IADE, 1969.



Funções desempenhadas:

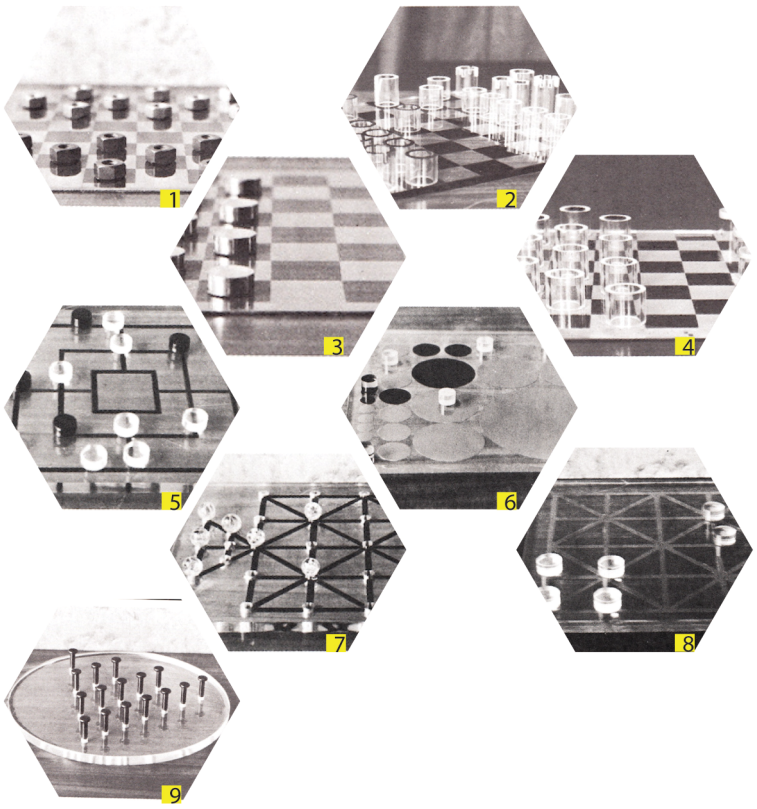
- Trabalhou em agências de publicidade

1973 - Expôs na *2ª Exposição de Design Português.*

1974-78 - Vendeu peças de design em colaboração com Maria João Goes.

1974 - Professora no IADE

Peças levadas às exposições:



2ª exposição de Design portugues de 1973

1- Jogo de damas - 1972, Raúl d'Oliveira Iglésias;
2- Jogo de xadrez- 1972, Estúdios Oliveira;
3- Jogo de damas - 1972, Raúl d'Oliveira Iglésias;
4- Jogo de damas - 1972, Estúdios Oliveira;
5- Jogo de pedras - 1972, Estúdios Oliveira;
6- Jogo da glória - 1972, Estúdios Oliveira;
7- Jogo 7 buracos - 1972, Estúdios Oliveira;
8- Jogo 4 peças - 1972, Estúdios Oliveira;
9- Jogo da morte - 1972, Estúdios Oliveira;

Nome: Maria Margarida Miguel (1949)

Formação: Curso em Decoração, IADE, 1969.

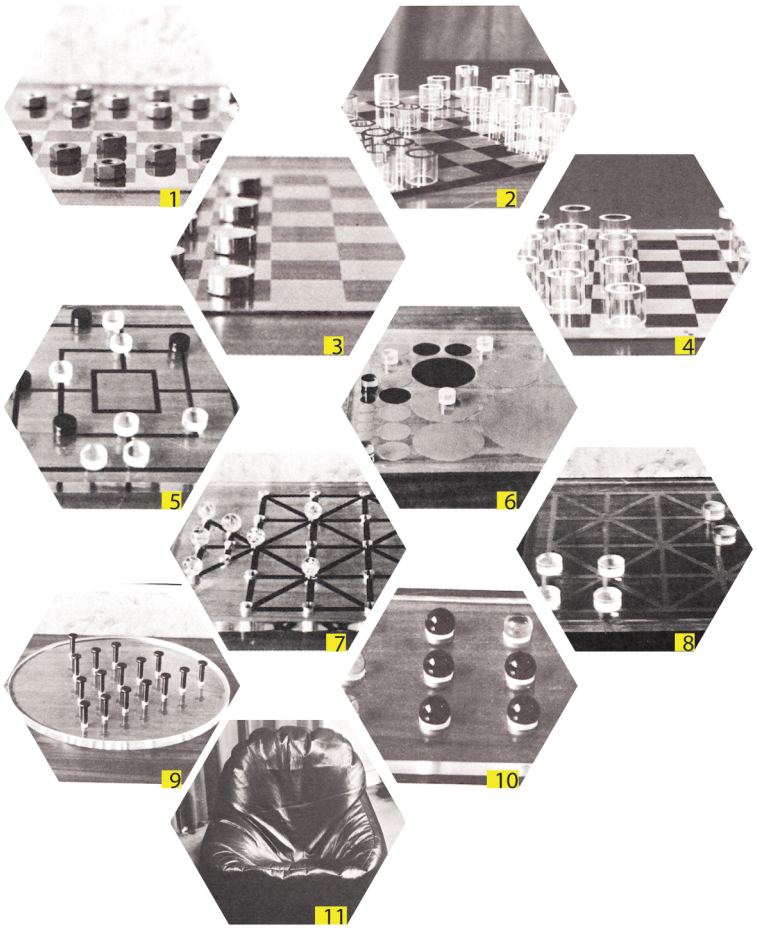


Funções desempenhadas:

- Trabalhou em interiores.

1973 - Expôs na *2ª Exposição de Design Português.*

Peças levadas às exposições:



2ª exposição de Design portugues de 1973

1- Jogo de damas - 1972, Raúl d'Oliveira Iglésias;
2- Jogo de xadrez- 1972, Estúdios Oliveira;
3- Jogo de damas - 1972, Raúl d'Oliveira Iglésias;
4- Jogo de damas - 1972, Estúdios Oliveira;
5- Jogo de pedras - 1972, Estúdios Oliveira;
6- Jogo da glória - 1972, Estúdios Oliveira;
7- Jogo 7 buracos - 1972, Estúdios Oliveira;
8- Jogo 4 peças - 1972, Estúdios Oliveira;
9- Jogo da morte - 1972, Estúdios Oliveira;
10- Jogo do galo, 1972, Estúdios Oliveira;
11- Maple - 1972, Margarida Miguel;

1ª exposição de design português de 1971

2ª exposição de design português de 1973

Nome: Maria João Goes (1945)

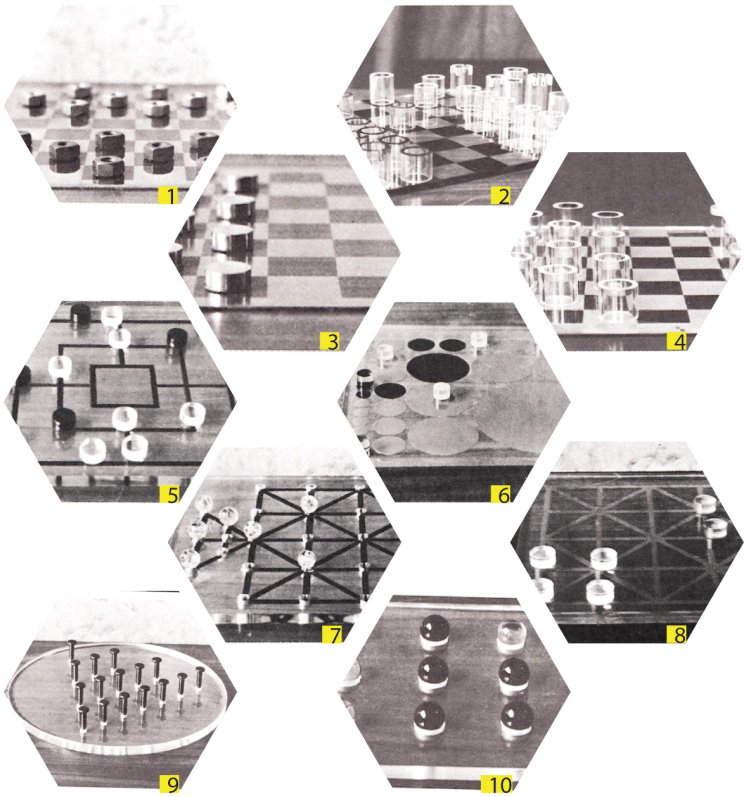
Formação: Curso em Decoração, IADE, 1969.



Funções desempenhadas:

1973 - Expôs na *2ª Exposição de Design Português.*
1974-78 - Vendeu peças de design em colaboração com Ana Maria Iglésias.
1974 -Seguiu carreira no ensino

Peças levadas às exposições:



2ª exposição de Design portugues de 1973

1- Jogo de damas - 1972, Raúl d'Oliveira Iglésias;
2- Jogo de xadrez- 1972, Estúdios Oliveira;
3- Jogo de damas - 1972, Raúl d'Oliveira Iglésias;
4- Jogo de damas - 1972, Estúdios Oliveira;
5- Jogo de pedras - 1972, Estúdios Oliveira;
6- Jogo da glória - 1972, Estúdios Oliveira;
7- Jogo 7 buracos - 1972, Estúdios Oliveira;
8- Jogo 4 peças - 1972, Estúdios Oliveira;
9- Jogo da morte - 1972, Estúdios Oliveira;
10- Jogo do galo, 1972, Estúdios Oliveira;