

ARTÍFICES, OPERÁRIOS, INDUSTRIAIS E DESIGNERS: A MUDANÇA NO
MOBILIÁRIO PORTUGUÊS DO SÉC. XX.

CRAFTSMAN, WORKERS, ENTREPRENEURS AND DESIGNERS: A CHANGE IN THE
PORTUGUESE FURNITURE OF THE XX CENTURY.

Graça Maria de Rovisco Garcia Pedroso*
Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva
Escola Superior de Artes Decorativas

Resumo

No período entre os anos cinquenta e setenta do séc. XX deu-se uma mudança no processo de produção de mobiliário em Portugal. Encontrava-se em curso um processo lento, que levou a produção tradicional à industrialização.

Existia uma população rural que abandonava a agricultura e se dirigia para as grandes cidades e precisava de equipar os apartamentos onde vivia, enquanto a classe média e alguma elite intelectual, mudava o seu modo de estar. Tanto os particulares como as instituições públicas perceberam esta mudança e contribuíram através dos empreendimentos, onde o mobiliário de gosto historicista dava lugar a um mobiliário moderno.

Assim, as oficinas e as fábricas precisavam de apresentar novas perspectivas. Para isso, os artífices aprenderam a trabalhar com a máquina e os industriais atualizaram-se, entendendo a necessidade de contratar designers que formaram equipas onde estavam presentes industriais, artífices, operários e eles mesmos – designers - ainda que não o soubessem.

Palavras-chave: Mudança, Design, Industrial, Operário, Mobiliário

Abstract

During the sixties and the seventies of the XX century a change occur in the furniture production , in Portugal. A slow process was taking place and industrialization replaced traditional production.

Part of the rural population was abandoning agriculture and moving towards the big cities. This population needed to furnish their apartments, while the middle class and some intellectual elite were changing their life style. Private

*E-mail: graca.m.pedroso@gmail.com

and public institutions understood this change and gave their contribution creating factories to produce modern furniture instead of old fashion furniture.

Workshops and factories needed to find new concepts. Thus, craftsmen learned to work with machines. The owners of the factories made an effort to update the equipment and understood the need to contract and work with designers. These designers (who by the time had not realized they had become the designers themselves), worked within a team that included the owners, craftsmen and workers.

Keywords: Change, Design, Entrepreneurs, Craftsman, Furniture

A profunda mudança ocorrida na sociedade portuguesa, durante o terceiro quartel do século XX, veio obviamente a refletir-se no modo de vida, e como tal, no mobiliário, o que obrigou a produção deste, até aí quase exclusivamente artesanal, a iniciar uma progressiva industrialização dirigida à produção em série. Não foi uma mutação na qual se evidencie uma rutura: antes pelo contrário, ambos os processos coexistiram ao longo de todo esse período, o que só por si denota a concordância com a mudança social vivida, pois a passagem de uma sociedade tradicionalista e conservadora, para aquela onde a procura de modernidade constituiu mote, foi lenta e nunca chegou a ser integralmente cumprida nos meados do século XX.

Contudo, o comportamento dos principais produtores, que nalguns casos não geriam grandes empresas industriais, recorrendo antes a pequenas oficinas através das quais obtinham as peças que comercializavam, soube adequar-se ao momento. Por via de uma atualização, atenta ao que ia acontecendo no estrangeiro, souberam tirar partido da atitude de certos criadores, a quem hoje é reconhecido o estatuto de designers, e com eles formaram equipas que não raras vezes cooperaram entre si. Simultaneamente, uma parte crescente da sociedade, que não encontrava no mobiliário tradicional até aí produzido a satisfação das suas necessidades, despertava para as novas tendências da produção que, vindas do estrangeiro, não eram compatíveis com a sua condição económica, mas que a produção nacional ia progressivamente apresentando no mercado com preços que permitiam a aquisição. Encetando uma nova procura, esses sectores da sociedade estabeleceram com a produção um processo interativo que inovou o sector e que leva agora à atribuição de valor patrimonial ao mobiliário então produzido, porque ele constitui testemunho de um momento da História que importa preservar.

O terceiro quartel do século XX, em Portugal, apresentou profundas alterações na indústria de mobiliário, o que não invalida ter sido esse, um dos seus momentos de apogeu. Nesse período foi realizado um considerável número de obras de arquitetura, privadas e públicas, locais de trabalho ou de lazer, que importava equipar com mobiliário adequado às novas edificações e às solicitações

dos seus programas. A política económica isolacionista, então vigente, adjudicou os fornecimentos a empresas nacionais¹. A indústria portuguesa soube dar uma resposta eficaz ao volume de trabalho e às exigências que se colocaram. Para entender o desenvolvimento desse processo há que compreender o modo como as oficinas artesanais e familiares, maioritárias em Portugal, se adaptaram à mudança que transformou um trabalho quase exclusivamente manual em industrial. Há, por isso, que entender o móvel não só como peça de mobiliário a ser utilizada pela sociedade, mas também como o objecto conseguido, nesse período, pela indústria que o produziu.

É uma época em que se assiste a mudanças no mobiliário tanto nos aspetos construtivos como nos de conceção formal, apresentando desta maneira resposta às variadas exigências culturais. Torna-se importante a observação das peças produzidas para melhor compreendermos os elementos físicos e imateriais que as constituem, bem como a consulta de fontes publicadas sobre o tema, a obtenção de depoimentos dos intervenientes no processo e a análise dos documentos por estes disponibilizados. O cruzamento desta informação permite identificar as características gerais da produção visada e aquelas que respeitam a cada produtor, mas mais importante, reconhece-se o enquadramento cultural que determinou o seu aparecimento; porque o mobiliário foi sempre definido por produtores e autores, mas resultou invariavelmente de necessidades culturais.

Depois da 2ª Guerra Mundial a Europa dividida e esgotada pelo conflito, estava aberta a uma nova vida que conciliasse o esforço da reconstrução com um bem-estar há muito desaparecido. No entanto, a urgência e a falta de recursos punham à prova a capacidade dos criadores. Impunham-se soluções suficientemente económicas que permitissem a satisfação das necessidades mínimas da sociedade e dos indivíduos. A reconstrução começou ainda antes do fim das hostilidades, por via da utilização de métodos tradicionais e utilizando os materiais de cada região. Na Europa Ocidental, esta primeira fase termina, a partir de Julho de 1947, com a implementação do plano financeiro de auxílio americano à reconstrução da Europa, conhecido como plano Marshall, o qual trouxe, dos Estados Unidos, não só o capital necessário à reconstrução, mas também a perspectiva de um *American Dream* baseado na livre iniciativa e no consumo (Raizman 2003 pp.240-313).

Tornava-se maior a fileira de consumidores ávidos da posse de novos equipamentos cómodos e funcionais a que só a indústria poderia dar resposta. Neste contexto, assumem papel de relevo o cinema e os órgãos de informação, como a rádio, as revistas e, mais tarde, a televisão, que motivavam a sociedade a seguir um determinado modelo de vida, o que por seu turno levou a uma mudança nos espaços públicos. Era preciso que um mobiliário de linguagem simples, despojado e elementar, já implementado pela Bauhaus, criasse um novo gosto, mas este não foi adquirido de imediato, havendo muitos móveis que tiveram dificuldade em impor-se no mercado, permanecendo nalguns casos como protótipos. No entanto, para muitos jovens a realidade tinha a ver com uma renovação de vida que passava pela habitação. Deste modo, começaram a surgir produtores de mobiliário que integraram um novo gosto na sua produção e o seu

sucesso nas vendas mostrou que existiam consumidores para esse mercado (Greenberg, 1984, pp.23-29). Ainda assim, esses produtos não podiam ser adquiridos por todas as classes sociais, pois não havia ainda sido conseguida a redução de custos na produção a que só o design viria a dar resposta.

Em Portugal, estas mudanças não se fizeram sentir de modo idêntico ao verificado na maioria dos países da Europa Ocidental ou nos Estados Unidos da América. O atraso cultural e o carácter conservador do regime, aliados à inexistência das necessidades de reconstrução e reequipamento que a Segunda Guerra Mundial impôs, determinaram que essas modificações tenham sido mais graduais, pelo que mais lentas.

No final do conflito, Portugal era um país com um tecido industrial incipiente, fragmentado e mal equipado, onde predominava o trabalho artesanal, sujeito a imposições burocráticas que dificultavam a ação dos empresários e consequentemente o desenvolvimento da indústria.

A nível interno, a intenção de conseguir uma política protecionista por via administrativa fora corporizada pela aplicação da Lei do Condicionamento Industrial, de 1931, que procurava eliminar a concorrência de mercado dentro de cada sector de atividade, fortalecendo determinadas empresas em desfavor de outras. O seu resultado saldou-se na criação de monopólios e numa fraca incorporação tecnológica, que resultou numa produção de qualidade deficiente, a qual veio a mostrar-se incapaz de competir no mercado internacional, ou de satisfazer, com qualidade, as necessidades do consumo interno.

Desde o início dos anos trinta e até meados da década seguinte, a revista da Associação Industrial Portuguesa – *Indústria Portuguesa* – publicou sumários dos requerimentos apresentados pelas empresas para obtenção de autorizações, que iam desde a deslocação de fábricas e da maquinaria indispensável à sua atividade, até à aquisição desta última. Por serem elucidativos das dificuldades que colocavam à atividade empresarial, apresentam-se alguns exemplos ligados à indústria do mobiliário².

Em fins dos anos cinquenta e principalmente durante a década de sessenta deu-se um visível desenvolvimento urbano nas cidades de Lisboa e Porto, que teria consequências ao nível social, cultural e das mentalidades. Como noutros países, mas com origem em motivos diferentes, a mulher começava a ocupar postos de trabalho e surgiam áreas comerciais que necessitavam de novos assalariados. Portugal passava a ter mais serviços, existia uma progressiva alfabetização, mais amplo acesso à educação, à cultura e aos meios de informação. Na região de Lisboa, a sul e norte do Tejo, assistiu-se ao aparecimento de uma nova indústria e de um sector terciário com progressiva expressão, o que não invalidou a permanência de explorações de carácter familiar. Aliás, o progresso do país não se fazia sentir de igual modo em todo o território nacional. No norte as oficinas artesanais prevaleciam ao sector industrial, enquanto o sul tinha indústrias mais dinâmicas, com a presença de um proletariado já desligado da agricultura (Rosas 1994 vol.7 pp.455-471). No entanto, todas estas alterações pouco se fizeram sentir na indústria de mobiliário.

Após 1973, devido à crise petrolífera e à deterioração das condições económicas que esta ditou, tanto em Portugal como no estrangeiro, registou-se um declínio da produtividade industrial nacional, em virtude de muitos dos parceiros comerciais tradicionais terem deixado de receber exportações portuguesas. Para agravar a situação, a mudança de regime político, em 1974, veio alterar as condições económicas e o modo de vida, o que provocou reflexos no meio industrial (Aguiar & Martins 2004 p.12).

As preocupações sobre a indústria portuguesa eram questionadas por diferentes intervenientes conhecedores dessa situação, que não esqueciam as questões relacionadas com a atualidade do mobiliário. Estas inquietações não foram esquecidas no I Congresso Nacional de Arquitetura realizado em 1943³.

A inauguração da secção de mobiliário moderno da Jalco, para a qual contribuíram José Bastos, Conceição Silva e Carlos Ribeiro, anunciada nalguns jornais diários a 14 de Janeiro de 1951 (Anúncio publicitário Jalco 1951), apresentou peças de linhas actuais, com inspiração em exemplos europeus e norte-americanos (Afonso, 2003 p.29). Foi relevante para colocar na ordem do dia a indispensável inovação no mobiliário. Não menos importante foi a tentativa de comercialização desse mobiliário pela Sanimax, a qual “alcançou grande êxito em Lisboa por volta de 1950” (‘O design e a indústria de mobiliário’ 1978). Estávamos perante indícios duma mudança, lenta mas progressiva, que irá ditar uma profunda alteração na produção de mobiliário em Portugal, aproximando-a daquela de outros países europeus, onde a influência do modo de viver americano se tornou marcante nesse momento e que era ditada tanto pelo *American Dream*, como pela publicidade aos produtos estado-unidenses que lhe esteve associada.

Os efeitos desta viragem, em Portugal, só viriam a sentir-se mais acentuadamente já em finais da década de cinquenta e, muito particularmente, em princípios da seguinte, em boa parte como resultado da construção de um importante conjunto de obras públicas e hoteleiras que marcaram o aparecimento de novas tendências no domínio da arquitectura e do mobiliário, mas também como consequência do surto de industrialização ditado pelos planos de fomento e pelo aparecimento de uma pequena burguesia, que vinda do mundo rural, veio instalar-se nas cidades de Lisboa e Porto (Marques 1981 p.107), integrando-se numa sociedade de consumo de tipo europeu, recém-criada, que exigia um programa novo no que concerne à oferta de mobiliário.

A aceitação de um mobiliário de gosto moderno, em Portugal, deve-se às encomendas feitas para essas obras de grande envergadura que deram esse gosto a conhecer ao grande público e acabaram por ser indiretamente responsáveis pelo seu lançamento no mercado, o qual resultou da necessidade de rentabilizar o investimento realizado pelos produtores em equipamentos e na adequação do processo produtivo. Ainda assim, essa aceitação não foi imediata, apesar do terceiro quartel do século XX, ser um dos períodos em que a indústria portuguesa alcançou considerável progresso, pelo menos relativamente aos precedentes. Foi neste período que os produtores de mobiliário conseguiram passar do “saber fazer” manual para o industrial.

No trabalho manual, o criador do móvel trabalhava na sua oficina, sendo ele quem executava a peça. Existia uma tradição na passagem de “saberes” de pais para filhos, e um trabalho com base praticamente familiar. Com a industrialização, esta organização da produção do móvel torna-se diferente. Numa primeira fase, o trabalho começou gradualmente a ser conseguido por recurso à máquina e o artesão foi sendo progressivamente substituído pelo operário, cuja influência sobre o objecto é restrita. Depois, passa a existir um processo industrial que nasce do designer e que permite produzir objectos iguais e em grandes quantidades (Costa & Martins 2003 p.16). O artesão é definitivamente substituído pelo designer e pelo produtor, o que resulta numa atitude diferente – quem cria o móvel não é quem o produz.

Para que esta alteração se fizesse sentir, as empresas produtoras de mobiliário em madeira iam apresentando ao público peças onde se notava a influência do mobiliário então produzido nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, pelo que se não pode encontrar um momento de ruptura com a tendência tradicionalista. O processo de transição foi lento, tal como o tinha sido o abandono do gosto Art Deco (Martins 2000), uma vez que para ele se tornava necessária uma transformação do processo produtivo e, mais importante, uma mudança na mentalidade do consumidor. Uma e outra terão começado a acontecer, logo no início da década de cinquenta, tendo como sedes os ateliês de arquitectura e alguns centros de produção de mobiliário em madeira: empresas de razoável dimensão que, contornando os impedimentos impostos pelo Condicionamento Industrial, haviam conseguido consideráveis cotas dentro do mercado nacional, como a Olaio ou a Sousa Braga; e algumas pequenas oficinas que, ultrapassando essas dificuldades e apostando numa escolha criteriosa dos seus produtos, lograram alcançar um inesperado crescimento, de que constitui exemplo a marcenaria mecânica da Quinta da Bela Vista, ao Rego, que viria a dar origem à Altamira.

A existência dessas duas frentes de inovação – ateliês de criação e empresas de produção – não seria suficiente sem o entrosamento mútuo que conseguiram, em parte por resultado das encomendas de grande dimensão que requeriam a participação simultânea de vários criadores e produtores. Existiu nelas um espírito de cooperação que terá sido responsável pelas visitas que criadores e produtores realizaram conjuntamente aos certames periódicos de apresentação de mobiliário que se realizavam no estrangeiro. Ainda assim, não foi por cooperarem juntos que o mobiliário se tornou uniforme. Excetuados casos pouco frequentes onde se verifica uma inspiração mútua, cada criador, e por via dele cada produtor, foi aprofundando soluções próprias que, regra geral, permitem distinguir a sua obra face à dos demais.

No virar das décadas de quarenta para cinquenta, os primeiros sinais da mudança que iria ocorrer na produção portuguesa de mobiliário foram oferecidos por arquitectos, quer ao constituírem este último num prolongamento dos edifícios projectados, como é o caso do Hotel Ofir, da autoria de Alfredo Ângelo de Magalhães, o qual pode ser considerado um dos primeiros exemplos de obra global em Portugal (‘Hotel Ofir’ 1950)⁴; quer ao projetarem peças para si próprios

ou para o grupo social em que se inseriam, as quais apesar disso não terão tido menos evidência. Será esse o caso de duas peças da autoria de Francisco e Maria Keil do Amaral, destinadas à sua residência no Restelo (Afonso 2003 p.40), as quais, tendo sido produzidas pela Sousa Braga, figuram num anúncio publicitário publicado por essa empresa, em 1949, o que prova o interesse desta em diversificar a sua produção.

Contudo, numa fase posterior, entrada a década de cinquenta e durante a passagem desta para seguinte, a transição verificada ao nível da criação de mobiliário foi conduzida principalmente por profissionais, arquitectos ou não, que se podem considerar designers. Não tendo usufruído formação académica nessa área, aliás inexistente nas escolas portuguesas da época, nem os próprios assumiram essa designação como sendo a da sua actividade. Sena da Silva afirma-o e outros dão-no a entender (Sena da Silva 1982; 'O design e a indústria de mobiliário' 1978; 'Entrevista: Daciano Costa' 1974). Porém, a maioria deles possui um percurso comum obtido na Escola de Artes Decorativas António Arroio: José Espinho, que ingressou na Olaio em 1950 (*1ª Exposição de design português* 1971 p.129); Cruz de Carvalho, que inaugura a Galeria Pórtico, em 1955, apresentando uma exposição onde pintura e mobiliário apareciam lado a lado e que já nesse momento havia aliado a sua capacidade de designer à de empresário, por via da criação da marca Altamira (Constantino 1978); e Daciano da Costa, que iniciou a sua colaboração com a Longra no projecto da linha "Cortez", cuja comercialização se iniciou em 1962 (Fundação Calouste Gulbenkian, (ed.) 2001 p.252)⁵. Serão eles quem vai constituir essas empresas no veículo impulsor da transição que voltou a colocar o mobiliário português numa posição consentânea com a produção internacional. A máquina não os intimidava, limitava-se a executar, nas quantidades desejadas, o que a sua criatividade tinha projectado.

Contudo, não pode afirmar-se a existência de uma ligação entre estes criadores e um produtor em particular. Se é certo que José Espinho trabalhou maioritariamente com a Olaio, certo é também que a Sousa Braga realizou algum do mobiliário criado por si. Esta última, por sua vez, foi escolhida por Daciano da Costa ou por aqueles para quem trabalhou, para a produção de muitas das suas criações onde prepondera a madeira. Só Cruz de Carvalho, dado o seu envolvimento empresarial, trabalhou em exclusividade para cada uma das empresas que criou: primeiro para a Altamira e mais tarde, já no final da década de sessenta, para a Interforma. Outros autores que acompanharam estes últimos nesta fase de introdução de um mobiliário actualizado no mercado português, como António Garcia ou Sena da Silva, que trabalharam conjuntamente nessa década, recorreram a vários produtores para a construção dos seus projectos, uma vez que algumas oficinas de produção artesanal e certas fábricas, nas quais predominava ainda o trabalho manual, perceberam que a época era de mudança, pelo que atempadamente se prepararam para ela. Apesar de existirem traços comuns no que respeita ao processo de transição da produção artesanal para a industrial, importa referir que cada produtor encontrou o seu caminho, o que contribuiu para a diversidade da produção.

O fornecimento da Olaio para o Grande Hotel da Figueira da Foz, em 1953 (Fig.1), apresenta móveis profundamente diferentes daqueles que, apenas cinco anos antes, essa empresa fabricara para o Café Avis (Fig.2) ('Café Avis' 1948); enquanto a sua oferta dirigida ao mercado passa a incluir peças como a cadeira "Escandinávia" (Fig.3), onde pequenas diferenças no delineamento se juntam a uma mudança radical na forma dos componentes, afastando-a das peças com a mesma funcionalidade que a Olaio produzira até então⁶. Enquanto isso, a Altamira inicia a sua atividade apresentando um diversificado leque de móveis que cobria as exigências de diferentes classes de consumidores – utilizadores, não só no que respeita às suas possibilidades económicas, mas também à satisfação das necessidades funcionais, culturais e de afirmação social inerentes a cada um deles ('O design e a indústria de mobiliário' 1978).



Fig.01 – Zona do bar do Grande Hotel da Figueira da Foz. Inaugurado em 1953.



Fig.02 – Interior do Café Avis em Lisboa. Mobiliário produção Olaio. 1948.



Fig.03 – Cadeira modelo “Escandinávia”. Autor José Espinho. Produção Olaio.

O comprador deste novo mobiliário foi em larga medida o responsável pelo seu aparecimento em Portugal. Antes do forte crescimento populacional das cidades de Lisboa e Porto, ter criado a necessidade de um mobiliário utilitário e acessível, alguns jovens da classe média, com formação superior, informados da realidade vivida noutros países, confrontados com uma ainda ténue, mas já identificável redução da área utilizável das habitações, encontraram no mobiliário produzido no estrangeiro a solução para o equipamento das suas casas ('O design e a indústria de mobiliário' 1978). Todavia o elevado preço das peças importadas tê-los-á levado a procurar a pequena oficina, onde por medida encontraram o móvel indicado a cada situação. Este sector da procura não terá passado despercebido aos produtores, qualquer que fosse a sua dimensão, pelo que optaram pela criação de peças que pudessem satisfazer esta nova clientela, sem contudo descurem a produção tradicional⁷. Esta opção que em certos casos resultou em cópia obrigou a uma adaptação das peças à capacidade e às possibilidades de cada unidade industrial, o que veio a resultar numa progressiva assimilação de um novo modo de idealizar e conseguir construtivamente o mobiliário, tirando partido não só da inovação técnica possível de importar, dentro dos constrangimentos que cada momento impôs, mas também do conhecimento dos mestres marceneiros. Num texto dactilografado, em 1999, Sena da Silva reconhece:

Desenhei a minha cadeira há cerca de cinquenta anos. Foram oito exemplares executados pelo mestre marceneiro Manuel Sousa Braga. Era um modelo de paladar escandinavo (talvez italiano...). Continua em uso, nunca se partiu e a expressão construtiva permanece aceitável, graças às contribuições do mestre Sousa Braga e aos seus artífices, que corrigiram várias patéticas que eu me tinha deleitado a desenhar com o meu virtuosismo de finalista da Escola de Belas Artes (Fundação Calouste Gulbenkian 2009 p.234).

Porém, nem todas as peças então criadas, mesmo aquelas mais divulgadas, podem ser consideradas mobiliário de produção em série, uma vez que, mesmo prevendo a utilização da máquina, nem sempre se adequavam à necessária racionalização do processo produtivo, nem existia uma estrutura adequada à sua imposição no mercado. Aliás as próprias fábricas, onde muitas vezes ainda se produzia a peça única por encomenda, na maioria dos casos limitavam-se a possuir um baixo nível de mecanização, pelo que o artífice só por momentos passava a operário e a ferramenta a máquina. Verifica-se que, nesta fase, os dois processos coexistiram. Seria necessário esperar pelo início da década de sessenta para que a racionalização da produção passasse a constituir uma preocupação dominante para os principais criadores e produtores, permitindo assim a redução do custo de produção, o qual possibilitou, por via do embaratecimento das peças, alcançar um público mais vasto – aquele que, desde meados da década precedente, não encontrava, nem na réplica nem na peça dela derivada, a satisfação das suas necessidades funcionais e exigências de gosto.

Essa mudança só viria a sentir-se no início da década de sessenta, no subsector do mobiliário metálico, quando a Longra lançou no mercado linhas criadas por Daciano da Costa tendo em vista a oferta de equipamentos destinados

a espaços de escritório, responsáveis pela introdução na produção portuguesa de preferências estéticas antagónicas – o mobiliário racional e o mobiliário orgânico – que na cena internacional eram protagonizadas por duas empresas americanas, respetivamente a Knoll e a Hermann Miller (Fundação Calouste Gulbenkian, (ed.) 2001, p.261). Esta dicotomia, ainda que de modo mais ténue, é também detectável na produção da Olaio, consubstanciando-se nas duas cadeiras com que José Espinho equipou as linhas “Báltico” (Fig.4) e “Caravela” (Fig.5), no início da década de sessenta.



Fig.04 – Cadeira da linha “Báltico”. Autor José Espinho. Produção Olaio.



Fig.05 – Cadeira da linha “Caravela”. Autor José Espinho. Produção Olaio.

Mas se as linhas “Cortez”, “Prestígio” e “TL” (Fig.6), lançadas pela Longra, evidenciam uma resposta funcional adequada às transformações vividas no mundo empresarial, outro tanto não acontece com aquelas que as empresas dedicadas ao mobiliário em madeira foram apresentando para os espaços domésticos. Nestas, o móvel, ainda que mudado na forma, permanece igual no que concerne ao conteúdo funcional. Neste domínio permanecem peças em tudo idênticas às réplicas e à tradução que estas tiveram nas vertentes historicista e neo-rústica delas nascidas. Permanece uma quase ausência de interface com o utilizador e não existem ainda soluções evolutivas que permitam adaptar o móvel às necessidades de cada momento. A integração das peças em linhas parece resultar mais de razões promocionais, substituindo noções antigas como as de mobília de quarto ou de sala de jantar, que se haviam tornado ultrapassadas, porque nas peças que as constituem existe a possibilidade da opção e da escolha de variantes, mas permanece a imutabilidade do objeto depois de adquirido⁸.



Fig.06 – Linha de mobiliário para escritório “Cortez”. Autor Daciano da Costa. Produção Longra. 1962.

Porém, estas peças encerram na sua constituição as premissas que permitirão a posterior evolução. Os delineamentos, aproximando-se daqueles que recorrem a componentes estruturais metálicos, possibilitam a utilização de diferentes conjuntos funcionais. Por seu turno, a construção começa a utilizar componentes estandardizados aplicáveis a várias peças dentro de cada linha, que, em certos casos, dependem apenas de operações de produção básicas, como o corte por serragem, para se constituírem diferentes. O feitio dos componentes, mais simples, vem também reduzir o número de operações necessárias à sua obtenção, e a incorporação de derivados de madeira, que a indústria nacional progressivamente começava a produzir, vêm contribuir para o embaratecimento das peças. Para tudo isso, não terão sido alheias as licenças obtidas para a produção de peças de patente estrangeira por empresas como a Olaio e a Longra, as quais terão obrigado à modernização, por implicarem a aquisição de novos equipamentos produtivos, o que por sua vez veio introduzir inovação, dado o papel desempenhado pelos técnicos estrangeiros que, ao fornecer as máquinas, deram o apoio técnico e formaram o pessoal que as utilizou. As implicações daí resultantes, por sua vez, terão tido importante reflexo no processo criativo, posto terem colocado ao seu alcance novos meios de produção.

Mas a principal causa da transformação operada nas empresas produtoras de mobiliário prende-se sobretudo com as grandes encomendas que resultaram não só de obras de iniciativa institucional, mas também daquelas que a crescente importância da actividade turística promoveu nos arredores de Lisboa, no Algarve e na Madeira.

De entre as primeiras serão de referir aquelas que se prendem com a expansão do parque escolar. A elas ficam ligados dois nomes: o do atelier Sena da Silva que, em cooperação com a Praxis, desenvolveu amplo trabalho de pesquisa, visando a procura das soluções apropriadas à realidade portuguesa, as quais não foram aproveitadas pelas entidades oficiais; e o da FOC que forneceu os equipamentos que o preencheram. Para além daquelas ligadas ao ensino, onde pontua a construção da Cidade Universitária, em Lisboa, que só no edifício da Reitoria envolveu, entre outros, produtores como a Olaio, José Alcobia – Jalco, a Sousa Braga e a Longra, duas outras obras de relevo resultantes da iniciativa estatal, implicaram o envolvimento da indústria de mobiliário: a Biblioteca Nacional e o LNEC, em cujo equipamento estiveram envolvidas, pelo menos, a Longra e a Sousa Braga (Fig.7).

Mas seria a grande encomenda da iniciativa privada a oferecer, durante a década de sessenta, o palco privilegiado para o desenvolvimento de soluções que, aprimorando a capacidade produtiva das empresas, viriam a ser aproveitadas nas peças então criadas para uma colocação no mercado. Esta prática, alicerçada no impacto que essas obras tiveram junto da opinião pública, possibilitou a rentabilização dos recursos postos na satisfação da encomenda e, mais importante, moldou o gosto da procura, oferecendo ao comprador comum a possibilidade de auferir mobiliário a que só a elite frequentadora desses espaços tinha acesso. Certas linhas da Olaio, como a “Casino” constituída apenas por maples e sofás aparentemente iguais aos que José Espinho criara para o novo

Casino Estoril (Fig.8), a “Habitat 70” dirigida a todos os espaços da habitação (Fig.9), a qual compila versões de várias peças que Daciano da Costa utilizou em espaços de prestígio e a “Omnia” que esteve presente na 2.^a Exposição de Design Português, projetada por Eduardo Afonso Dias e Gilberto Lopes, em 1970 (Fig.10), tendo sido produzida por uma empresa que detinha uma unidade de produção em Lisboa – Artur Campos constituem exemplos de uma prática comercial que deixou uma marca na procura⁹.



Fig.07 - Sala de leitura da biblioteca do LNEC (Laboratório Nacional de Engenharia Civil). Cadeiras “LNEC CB” e mesas “LNEC MI”. Autor Daciano da Costa. Produção Longra. 1972.



Esteve patente na última Feira das Indústrias o novo modelo de mobiliário CASINO, lançado pela firma OLAIO. Com desenho especialmente concebidos por José Espinho, para apetrechamento do novo Casino do Estoril, esta selecção de móveis, agora lançada no mercado nacional, oferece vantagens fora de série. Dentro de uma escala de preços bastante razoável, a série CASINO apresenta uma selecção de cores, de linhas e de padrões de alto requinte, e de uma comodidade inexcusable.

Madeira utilizada — Pau-Santo Revestimento — Skai — Turia e Paraná

Fig. 08 – Linha “Casino”. Autor José Espinho. Produção Olaio. 1967.



Fig.09 – Linha “Habitat 70”. Autor Daciano da Costa. Produção Sousa Braga. 1970.



Fig.10 – Linha “Omnia”. Autores Eduardo Afonso Dias e Gilberto Lopes. Produção Móveis Campos. 1970.

O impacto que essas obras de grande dimensão tiveram na opinião pública, potenciado pela própria publicidade que a elas faz referência, terá sido o principal meio de promoção do mobiliário então produzido.

De entre os projectos hoteleiros que se constituíram referenciais neste período, o Hotel do Mar em Sesimbra, inaugurado no ano de 1963, assume particular importância por se tratar de um empreendimento da família Alcobia, dona da Jalco (Leite 2007). Conceição Silva assumiu o projecto dentro do espírito da obra global e ensaiou nele uma pesquisa centrada num apuramento da funcionalidade do mobiliário, de um requinte formal que o adapta às características da unidade hoteleira sem se afastar dos preceitos internacionais em vigor. Ainda que algumas das peças integrantes do equipamento original fossem escolhidas pelo projetista entre móveis de origem estrangeira, em princípio comercializados pela Jalco, outros terão sido idealizados por ele, sendo fabricados em unidades fabris de pequena dimensão como a Giesta “Íamos ao Alcobia e copiávamos, pois eles reproduziam peças no Giesta, uma fábrica no Porto... O João Alcobia trazia móveis de lá de fora e depois copiava.” (Depoimento António Garcia 7 Nov 2007).

Dada a sua dimensão, o Hotel Estoril Sol, aberto ao público em 1965, obrigou à colaboração de várias empresas para a execução do mobiliário que o equipou, entre as quais a Olaio e a Sousa Braga. A autoria do projeto de interiores é de José Espinho, pelo que muitas das peças de mobiliário, senão

mesmo a sua totalidade, terão sido criadas por ele. Algumas pertenciam ou vieram a pertencer a linhas comerciais da Olaio como o “Fauteuil Brasil” e as cadeiras da linha “Caravela” do salão restaurante que foi produzida para o efeito pela Sousa Braga, de acordo com a informação possível de obter (‘O Hotel Estoril Sol’ 1968).

Contrariamente, no Hotel Alvor – Praia inaugurado, em 1967 na Praia dos Três Irmãos, são vários os autores responsáveis pelos projetos de interiores: José Espinho, António Garcia, Daciano da Costa, Eduardo Medeiros, Paulo Guilherme e João Alcobia (‘Hotel Alvor – Praia’ 1967). A troca de experiências, a necessária discussão das propostas e o estabelecimento das cumplicidades indispensáveis à harmonização da solução global que afirmou esta unidade hoteleira como referência, terão contribuído de modo definitivo para uma aproximação entre os autores, a qual já era detetável em momentos anteriores.

Estes empreendimentos e outros de valor idêntico mostram também a capacidade produtiva das empresas envolvidas. Tanto a Olaio como a Sousa Braga, mais vocacionadas para o mobiliário construído em madeira, mas também a FOC e a Longra, que equiparam com mobiliário metálico muitas das áreas administrativas, evidenciaram através deles uma adequada preparação para os desafios colocados pela produção em grande quantidade. Quando a Olaio fez publicar o artigo de cariz publicitário onde parece querer afastar-se do plágio que assume ter praticado: “Importar e copiar? Não. É chegado o tempo de projetar e construir” (‘Novas fronteiras para o mobiliário português’ 1970), já os criadores portugueses, entendidos de um modo geral, haviam assimilado os conteúdos funcionais, delineamentos e métodos construtivos usados no mobiliário internacional, mostrando assim a sua integração numa interculturalidade impensável duas décadas atrás. Porém, tal não significa que as suas peças conseguissem afirmar-se pela originalidade, tal como o fizeram as criações nascidas na Bauhaus, nos anos vinte, e as conseguidas na Escandinávia e na Itália no período após a Segunda Guerra Mundial, ou mesmo aquelas que os marceneiros portugueses conseguiram durante a segunda metade da centúria de seiscentos e ao longo do século seguinte; ainda assim, estavam criadas as condições para que a criatividade dos autores nacionais pudesse explanar a sua potencialidade em peças ímpares, onde não se verificam quaisquer plágios, ou mesmo inspirações em obra alheia.

As primeiras experiências tendentes à criação de peças onde o valor plástico se torna dominante terão sido levadas a cabo por António Garcia, na cadeira “Gazela” e por Sena da Silva naquela que concebeu para o Hotel Ritz. Outras se lhes seguiram ao longo da década seguinte, mas seria necessário esperar pelo seu final para que surgissem, em Portugal, móveis destinados ao mercado onde se destaca um valor plástico que os aproxima de obras escultóricas. Na viragem da década de sessenta para a de setenta, os sucessivos ensaios levados a efeito por Daciano da Costa em encomendas de grande expressão, e os de outros, levaram à criação de um conjunto de peças portuguesas que atestam a possibilidade do mobiliário se constituir num campo de criação artística aplicada, sem que tal impeça a sua produção em série. Nos móveis que criou para o

equipamento das instalações do LNEC, Daciano da Costa levou mais longe este princípio criador ao conseguir obter peças que, mantendo na forma uma mesma intenção plástica proeminente, possuem funcionalidade diferente, e que passam deste modo a constituir linhas de mobiliário. Algumas destas peças, as que equipam a cafeteria, viriam a originar outras que ampliando a oferta funcional, viriam a constituir uma linha, a “Quadratura”, que foi destinada ao mercado (Fig.11).

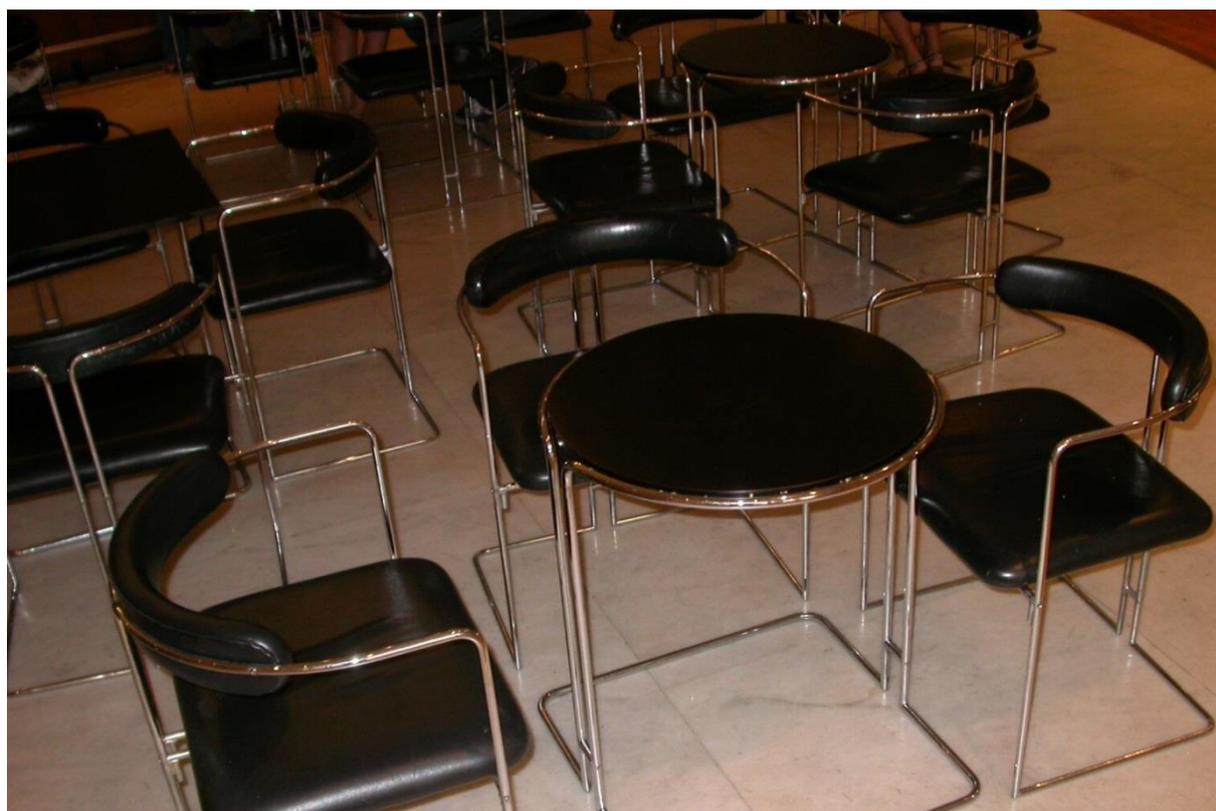


Fig.11 – Linha “Quadratura”. Autor Daciano da Costa. Produção Longra. 1972 e 1989.

No mobiliário doméstico assistiu-se, nesse momento, a uma sensível evolução nos conteúdos apresentados. Indo ao encontro da diminuição da área útil das novas habitações e do crescimento dos hábitos de consumo, as linhas então produzidas passam a permitir ao comprador uma aquisição evolutiva, à medida das suas necessidades. Os móveis tornam-se convertíveis, transportáveis, associáveis, empilháveis, expansíveis, retrácteis, desmontáveis, associáveis ou dissociáveis, tornando-os aptos a satisfazer as necessidades de uma clientela com maior poder de compra e de uma classe média em crescimento. Foi importante a capacidade que os nossos industriais e designers tiveram em entender a existência de diferentes tipos de compradores – aqueles com maior poder aquisitivo e os com menor poder económico- o que demonstra a intenção de conseguir um público mais vasto e, por consequência, um desejo de incrementar as vendas;

mas, mais importante, são prova de uma preocupação social que, presente no mobiliário europeu desde o pós-guerra, só então chegou a Portugal.

Certo é que o mobiliário actualizado foi adquirindo crescente importância cultural ao ponto de, em 1978, se colocar a possibilidade de recurso ao design para obstar ao desaparecimento do móvel artesanal português “orientado para uma forma clássica que a sociedade actual abandonou”. (Constantino 1978).

NOTES

¹ A revista *Indústria Portuguesa*, num artigo que publica, em 1953, quando da inauguração do Hospital Escolar de Lisboa, actualmente conhecido como Hospital de Santa Maria, faz eco dessa prática: “O Hospital Escolar de Lisboa, que custou trezentos e dez mil contos, foi quase inteiramente construído e equipado pelo trabalho nacional” (Associação Industrial Portuguesa, (ed.) 1953 pp.145-150).

² Em 1937, a Olaio requereu autorização “...para instalar uma máquina de emalhetar e outra universal eléctrica de emalhetar...” destinadas às suas oficinas de serração de madeiras e marcenaria localizadas na Rua Eduardo Coelho em Lisboa (Associação Industrial Portuguesa, (ed.) 1937 pp. 54-55). Dois anos depois, a mesma empresa faz um pedido para que lhe seja autorizada a transferência de um vasto grupo de máquinas, a partir da mesma oficina, para a sua nova fábrica em Sacavém (Associação Industrial Portuguesa, (ed.) 1939 p. 60). Em 1943, a Sousa Braga pede: ...para ser autorizada a manter em laboração a sua oficina de marcenaria artística... [ainda] em Braga, equipada com uma serra de fita de 0m,90 de diâmetro nos volantes, 1 garlopa, 1 tupia, 1 máquina de afiar e vazar, 1 máquina de furar, e utilizando 5 motores eléctricos com a potência total de 15,40 CV. (Associação Industrial Portuguesa, (ed.) 1943a p. 36).

³ ...existem máquinas perfeitas que, com múltipla rapidez, executam com mais exatidão e muito menor esforço esses mesmos trabalhos que a mão do homem – instrumento maravilhoso – só com lentidão e cansaça consegue realizar... A mão-de-obra não possui o adestramento que só com um mínimo de conhecimentos teóricos se completa. Necessitamos de uma indústria melhor que esteja à altura das suas novas tarefas, das suas novas responsabilidades. E não só a casa mas o seu próprio conteúdo ou equipamento: o mobiliário, mesmo o moderno na forma, é em geral antiquado, ineficaz. As experiências estão feitas: normalização, fabricação em série, montagem. À fabricação simples dos materiais seguir-se-á a fabricação cada vez mais intensa e aperfeiçoada dos vários elementos de um edifício: a divisória, a parede... o móvel eficiente (exemplo: o ficheiro metálico). (Losa 1949 pp. 4-6).

⁴ De acordo com a informação obtida acerca deste hotel “a decoração, nos mais pequenos pormenores, foi dirigida pelo arquitecto, que desenhou todo o mobiliário, escolheu estofos e criou as maquetes dos tapetes e carpetes” (‘Hotel Ofir’ 1950).

⁵ Linha – Grupo de peças que se completam funcionalmente, tendo em vista o equipamento de um determinado espaço específico, que possuem traços comuns no que respeita à utilização de uma mesma linguagem formal, a qual se reflete na forma dos componentes, nos materiais e nos métodos construtivos utilizados.

⁶ Delineamento – O que na forma é relativo à escolha, disposição, posicionamento e modo de união dos componentes.

⁷ São inúmeros os exemplares assim conseguidos, ainda hoje possíveis de encontrar em associações humanitárias que obtêm da venda de móveis usados parte da sua sustentação económica. A qualidade da construção, a ausência de preocupação estética, os dimensionamentos que evidenciam uma espacialidade peculiar e os conteúdos funcionais - únicos – identificam-nos.

⁸ Variante – Peça que possui funcionalidade diferente de outra que está na sua origem, ou porque o dimensionamento de alguns componentes foi alterado, ou porque lhe foram acrescentados ou subtraídos outros. Opção – Peça que oferece ao utilizador a possibilidade de escolha entre diferentes aparências.

⁹ Versão – Peça que, mantendo a mesma funcionalidade, delineamento e boa parte das soluções construtivas usadas noutra, foi concebida pelo mesmo autor.