

**DACIANO DA COSTA, DESIGNER<sup>1</sup>::**  
**JOÃO PAULO MARTINS**

Faculdade de Arquitectura. Universidade Técnica de Lisboa.

*Daciano da Costa (1930-2005) was with no doubt one of the most outstanding figures of Portuguese Design in the twentieth century second half. He worked in several design related areas and had an extensive professorship at university level.*

*This paper examines the master's production from the point of view in which the designer's work, as Daciano would put it, crosses disciplinary borders and traces the historical Fortuna of a professional activity that was accompanied by a theoretical and pedagogical evolution. From the ephemeral to the limited industrial series and the interiors grand projects, the paper discusses Daciano's methods and ethics as well displayed over a 50-year career. The volume and the cultural awareness of Daciano's lifetime work places him in the world pantheon of contemporary designers.*

O design de Daciano da Costa (1930-2005) tem sido muito justamente valorizado pela crítica e a historiografia portuguesas devido à sua coerência, rigor profissional e maturidade de desenho; pelo equilíbrio no uso dos materiais, pelo acerto da proporção, a elegância do detalhe; pela exemplar ligação que estabeleceu com a indústria, pelo modo inteligente como soube integrar a cultura do seu tempo<sup>2</sup>. Esta ideia - reforçada por uma prática pedagógica de décadas, reclamando a definição de uma nova classe profissional, levando gerações de jovens arquitectos a "ver pelo desenho", conferindo sentido universitário à formação dos designers<sup>3</sup> - é também uma consequência da sua militância na defesa e na consolidação da disciplina, fazendo a apologia de um método, empenhado numa causa, intransigente.

No entanto, este é um retrato necessariamente redutor, simplista, demasiado linear. O seu percurso profissional, mesmo se resumido em breves parágrafos, deixa adivinhar a complexidade que o tem caracterizado. Muito cedo, Daciano optou pelo abandono de uma carreira promissora nas artes plásticas<sup>4</sup>, investindo convicta e irreversivelmente nas disciplinas do projecto. Num primeiro momento, como

colaborador no atelier do seu mestre Frederico George, repetiu os passos de muitos artistas da geração anterior à sua, passando a ocupar-se do desenho de pavilhões e *stands* para feiras e exposições. Depois, "circunstância, vocação e acaso" - como sempre repetia, parafraseando Ortega y Gasset - rapidamente o conduziram ao desenho de interiores públicos. A passagem gradual da Decoração à Arquitectura de Interiores reconhece-se claramente, num percurso em que o compromisso com a totalidade do organismo arquitectónico, o recurso à metodologia do projecto e a intelectualização do processo criativo irão assumindo uma importância crescente<sup>5</sup>.

Na década de 1960, uma prática pioneira de grafismo corporativo (MDF, O+F) e, sobretudo, uma experiência exemplar de Design para a indústria (na Metalúrgica da Longra, entre 1962 e 1992) permitiram-lhe desenvolver um apurado sentido de "sistema". Os grandes empreendimentos hoteleiros dos anos seguintes viriam dar-lhe oportunidade para realizar exercícios inéditos, e irrepetíveis, de Design global. Com a revolução de 25 de Abril de 1974, sentiu o apelo da utopia social e, desencantado, reconheceu "a fragilidade do Design frente à irracionalidade do mercado"<sup>6</sup>. Depois, passado o período de invenção e consolidação do território da disciplina, libertou-se dos constrangimentos impostos pelo entendimento estrito do ideal funcionalista. Na década de '80, participou na redescoberta pós-moderna do humor e da liberdade de desenho, passando a assumir sem complexos a herança da história. Desde então, ensaiou uma nova aproximação às artes decorativas, quase uma recuperação erudita do artesanato, em que sistematicamente introduzia ambiguidades de expressão, inesperadas notas de desproporção e de instabilidade<sup>7</sup>.

### **Para além das fronteiras disciplinares**

Daciano da Costa sempre revelou uma especial apetência para definir o seu mercado em "tarefas intersticiais", nas margens das disciplinas convencionadas. Ao longo do tempo, iria afirmar-se como um especialista em coisas que outros não faziam, ocupando posições tradicionalmente descuradas pelas compartimentações profissionais estanques, pelas visões demasiado condicionadas aos compromissos corporativos. Foi certamente essa atitude - servida por um talento seguro, múltiplo e flexível - que lhe permitiu promover hibridações e contaminações, frutuosas e estimulantes, procurando respostas que eram então ainda demasiado novas. Inaugurou tarefas que, no contexto português, estavam apenas em fase de enunciação, actividades que, por vezes, só depois desse seu contributo fundador viriam a ganhar efectiva definição.

Quando recusou o estatuto de artista iria manter a capacidade do desenho singular e expressivo, do gesto único e irrepetível, que dominava com invulgar mestria. E saberia importar para o projecto a disponibilidade para entender, e tirar partido, da potencialidade comunicativa dos objectos, da relação sensível com os materiais, as cores e as texturas.

Tomar o caminho do projecto, na esteira de Frederico George, pareceu-lhe, na época, ser a resposta mais consequente e progressista ao imperativo de empenhamento social, então sentido com particular intensidade no meio intelectual português. Embora, como o próprio reconhecia, essa escolha acabasse por se apresentar como o recuo para uma materialidade pragmática, um refúgio na técnica, no utilitarismo, no quotidiano, no mundo do trabalho. Era ainda uma herança do ideal romântico que encarava o artesanato rústico como grande reserva ética e estética do presente, cuja dimensão utópica residia justamente na esperança de uma remota compatibilização entre o artesanato e a produção industrial. Trocar as artes plásticas pelo projecto implicava também uma outra contradição: a de aceitar a dependência da encomenda oficial ou da lógica capitalista, em fase de afirmação, e fixar-se numa posição de maior fragilidade, onde a resistência e a intervenção social estariam afinal ferreamente condicionadas, forçadas muitas vezes à condescendência.

A resolução deste dilema iria passar pela defesa de um posicionamento ético empenhado em restabelecer as dimensões humanas da arquitectura e dos objectos: humanizar, antes de mais, o espaço colectivo; tornar mais afável o ambiente de trabalho (tratando de evitar a encomenda para os espaços domésticos e o compromisso, quase inevitável, que ela pressupunha). A oportunidade para o concretizar em pleno chegaria com os primeiros projectos de mobiliário para escritório. Estes representavam um mergulho resolutivo no mundo da produção industrial em série, do objecto para as massas, com uma perspectiva diametralmente oposta à colocada pela prática da decoração para as elites.

### **O efémero e o teatral**

Uma das principais chaves para uma leitura compreensiva do trabalho de Daciano da Costa poderá aquela que se relaciona com a arquitectura efémera. A sua prática profissional inicial, na criação de *stands* para feiras e exposições, a experiência da cenografia para teatro e cinema, tê-lo-ão familiarizado com o barroquismo, a retórica e o excesso inerentes à celebração, à festa, à encenação. E imprimiram-lhe um particular sentido da escala, do objecto público, vocacionado para a comunicação, para a representação. Para além de lhe terem dado a conhecer a enorme liberdade - formal e construtiva - que o transitório permite, ao mesmo tempo que impõe a identificação daquilo que é essencial, para o acentuar face ao acessório. Com a arquitectura efémera, Daciano terá descoberto uma dimensão dos objectos e da arquitectura que ultrapassa em muito a estrita função física: uma dimensão eminentemente social, que faz da comunicação a sua essência.

É certo que a atracção pelo temporário irá estimular a capacidade de absorver e integrar no seu trabalho a "espuma do tempo" - o gosto do momento, a moda. Mas Daciano saberá equilibrá-lo com uma necessidade, ainda mais forte, de solidez, de consistência, de permanência. Natural e serenamente, com um saudável fundo conservador, de raiz clássica, resistia ao deslumbramento do circunstancial, aos entusiasmos arrebatados da contemporaneidade. Era insensível tanto à idolatria da técnica, à euforia do progresso, por um lado, como ao puro delírio formal, à ânsia de originalidade, por outro.

Os trabalhos de Arquitectura de Interiores que consolidaram a sua carreira e o seu reconhecimento podem, de facto, dividir-se entre a *architecture du bonheur* - teatros, casinos, hotéis - e os edifícios de especial representatividade - edifícios públicos, sedes de instituições e grandes companhias, ou as suas lojas e agências de contacto directo com o público. São programas singulares, que colocam de modo particularmente sensível o tema da mediação com os utentes e o desafio de uma nova monumentalidade; reclamam a definição de ambientes adequados aos rituais sociais contemporâneos; impõem a necessidade de equilibrar representação e celebração, permanência e brilho, sem trair a modernidade. As respostas que Daciano encontrou, no seu universo de fusão entre disciplinas e sensibilidades diversas, iriam invariavelmente distinguir-se, tanto da Arquitectura como da Decoração então praticadas em Portugal.

Ironicamente, a dimensão efémera dos interiores de Daciano da Costa poderia medir-se também pela obsolescência acentuada que a alteração dos gostos e dos hábitos de consumo veio infligir a algumas das suas obras de referência, sobretudo àquelas que estão mais dependentes das leis do mercado (hotéis, casinos). Se, ao longo das décadas de 1960 e 70, a adesão do público às suas propostas significou a conquista de uma certa modernidade no ambiente construído português - reflexo também da ânsia de abertura do país ao exterior e sinal do inevitável esgotamento do regime político vigente - os padrões de gosto que entretanto têm vindo a determinar a transfiguração desses espaços por outros projectistas são testemunho de um conservadorismo francamente retrógrado e passadista que a globalização, niveladora dos mercados, acabaria por impor como um sucedâneo da valorização pós-moderna da imagem.

## **Design para o contexto/ desenhar em contexto**

A actividade projectual de Daciano da Costa desenvolveu-se em torno do "desenho do detalhe": o detalhe da arquitectura, o detalhe da cidade. Esta circunstância terá despertado a consciência de se tratar de intervenções destinadas a contextos que lhes são "exteriores"; contextos (físicos e, sobretudo, culturais) que justificam e suportam esses projectos, mas que os antecedem no tempo e os ultrapassam em escala.

Daí a necessidade de estabelecer compromissos com a envolvente: as opções de projecto deviam reflectir uma leitura crítica do discurso em que iam participar, eram doseadas para se inscreverem na hierarquia do conjunto, no sentido global da composição; sublinhavam as suas especificidades, procurando torná-las mais claras, potenciá-las; deviam adequar-se às funções dos espaços e à relação que o utilizador com eles iria, previsivelmente, estabelecer. As qualidades do contexto - a evidência do conceito gerador, a coerência global, a maturidade do desenho - iriam reflectir-se de forma positiva sobre os ambientes que projectou, como o podem demonstrar as obras da Fundação Calouste Gulbenkian (1966-1969) e do Casino Park Hotel (1972-1984).

Os seus objectos assumiam uma posição discreta, de acompanhamento, diluindo-se nos ambientes, ou, pelo contrário, reclamavam protagonismo e destacavam-se para pontuar os espaços. Frequentemente, essa cumplicidade com o contexto passava pela exploração de afinidades - estruturais, formais, construtivas, materiais - que tornavam evidente a continuidade estabelecida. No limite, podia materializar-se em meticulosos exercícios de "design total", em busca de nexos entre todos os níveis do espaço existencial (projecto de interiores, equipamento e mobiliário, sinalização e grafismos, padrões de tecidos, uniformes, complementos de decoração...).

Em qualquer dos casos, estes procedimentos não implicavam um apagamento contextualista nem significavam uma excessiva neutralidade. Pelo contrário, na obra de Daciano da Costa são abundantes os exemplos de móveis que, tendo sido concebidos para um contexto bem determinado, revelam suficiente carácter para adquirir autonomia e alcançar a produção em série, dirigida já a um público mais vasto<sup>8</sup>.

Mesmo o design de produtos originalmente destinados à produção em série não escapava a considerar a relação com um contexto de natureza arquitectónica - a habitação, os espaços de trabalho, a cidade. E, apesar da indeterminação que essa definição genérica pode pressupor, cada desenho elegia e construía-se em função de um contexto específico (cultural, estético, social) tomado como pretexto de diferenciação: mobiliário para espaços de trabalho colectivos ou para gabinetes de chefia; equipamento urbano para centros históricos, para zonas verdes, para grandes eixos viários...

Desta atitude decorria também a firme consciência de participar numa construção colectiva - cujo destino final é a colectividade -, e no qual cada autor é apenas um elo mais que vem somar-se aos restantes. Por isso, certamente, a sua vida profissional foi construída em torno de cumplicidades com todos os participantes no processo. Dos afectos e discursos partilhados com os colaboradores directos, no atelier, à relação intensa - de aprendizagem permanente e mútua, como gostava de sublinhar - com comitentes, arquitectos engenheiros, técnicos, artistas plásticos; mas igualmente com aqueles que se encarregavam de passar o projecto à realidade: marceneiros, serralheiros, estofadores... "Desenhar em contexto" representava também uma particular atenção dispensada ao contexto técnico, cultural e social dos agentes envolvidos na produção. O modo, frequentemente seguido, de fazer a passagem do desenho ao objecto, em diálogo, permitia que o projecto pudesse ser enriquecido com o "toque de mão" do mestre artesão (sobretudo na relação, longamente cultivada, com as famílias Olaio, Sampaio e Sousa Braga) ou com a marca de uma "cultura da empresa", sedimentada em longos anos de colaboração (como na irrepetível oficina de protótipos da Metalúrgica da Longra).

O modo como Daciano entendia o contexto era baseado na firme convicção de que a Arquitectura constitui a disciplina matriz de toda a construção do ambiente humano. E, tal como afirmava, terá sido com os arquitectos com quem estabeleceu relações privilegiadas de trabalho - Frederico George, Pedro Cid, Viana de Lima, Maurício de Vasconcelos -, que aprendeu a entendê-lo e a entender a arquitectura. Essa aprendizagem foi sedimentada através de um permanente processo de investigação pessoal - na leitura dos textos fundamentais da cultura arquitectónica contemporânea, em múltiplas viagens - sempre acompanhado dos seus blocos de *croquis*<sup>9</sup>.

### **Eclectismo**

A exiguidade do país e do mercado de trabalho determinaram a diversidade das encomendas e dos papéis que Daciano da Costa foi chamado a desempenhar ao longo dos anos. O eclectismo formal que marca os seus projectos decorre desta circunstância e do imperativo de adequação ao contexto. A multiplicidade de registos é assumida de modo deliberado, programático; a marca de autor, reconhecível para além da dispersão, sublinha a versatilidade e a segurança do desenho.

A coerência, encontrou-a na formulação de um sistema capaz de integrar racionalmente todas as oscilações, num esforço para compatibilizar a mais estrita racionalidade dos cânones funcionalistas com o mundanismo dos programas que resolvia, combinando essencial e supérfluo, despojamento e luxo; alternando entre o modo geométrico (o ângulo recto, o círculo, a simetria) e o modo orgânico (da curva livre, sinuosa e sensual); associando a tradição artesanal, os materiais naturais, o detalhe sensível, à produção mecanizada industrial, em grande série, de sistemas de componentes estandardizados.

Como princípio, defendia "as formas de uma função", sublinhando a constatação de que cada função pode ser cumprida através de inúmeras formas, tantas quantos os contextos que as justificam.

Tal como sucedeu com a arquitectura dos seus companheiros de geração, também o design de Daciano da Costa foi sensível às mais notáveis experiências internacionais do seu tempo. Com uma aguçada intuição e uma inevitável dose de realismo, soube assimilá-las, aculturando-as ao específico contexto português de cada momento. Esta atitude de permanente disponibilidade alimentou um fundo historicista que o levou a descobrir estímulos na linguagem clássica, na história das artes decorativas, nos objectos anónimos do quotidiano popular (que o interesse pela Antropologia viria consolidar), reclamados todos como herança, a par dos ícones do design moderno, das vanguardas do início século XX ou da arquitectura do Movimento Moderno internacional. A continuidade tipológica, a hibridação de referências e a citação foram processos que usou em permanência, estratégias para encadear as suas propostas com o devir histórico. Ao longo do tempo, entre diferentes projectos, encontramos sequências formais e estruturais que vão sendo desenvolvidas, transformadas, que evoluem lentamente.

### **Elementarismo e construtividade**

Como tivemos já ocasião de notar noutra ocasião<sup>10</sup>, Daciano da Costa foi um criador de objectos - de objectos da construção. Os seus ambientes eram concebidos como conjuntos coordenados de unidades colocadas sobre uma estrutura base, assumindo a condição de revestimento, associações de "objectos" distintos mas intimamente articulados - tecto, paramentos, pavimento, equipamentos fixos, dispositivos de iluminação, mobiliário... É a própria ideia de "sistema", essencial à prática do design industrial, que podemos encontrar em todas as escalas.

O desenho destes objectos define a sua hierarquização, fazendo destacar alguns deles para os tornar protagonistas da caracterização dos ambientes. É o caso dos tectos, concebidos muitas vezes como composições unitárias de grande escala, formalmente complexas. Noutras situações, o espaço podia ser

polarizado por um balcão, um painel de parede, uma divisória-diafragma. Ou, como na Porta do Sol da Expo '98 em Lisboa (1996-98), ser marcado pela presença de gigantescas pérgulas, como cavernames de navio cenografados à escala urbana, e por uma colecção de "pilares iluminantes", obsessivamente repetidos no espaço interior público.

Cada um desses elementos, por sua vez, era constituído pela adição de componentes, muitas vezes idênticos entre si ou apresentando-se como variantes de um mesmo tipo comum. Uma parede seria composta como uma sequência de painéis de revestimento colocados sobre uma base; um balcão como um cruzamento de peças laminares ou como um conjunto de blocos sobrepostos definidos à custa da repetição de um módulo base (um tijolo); um tecto é um jogo rítmico de luzes, grelhas e lâminas; cada móvel resulta da soma dos seus componentes: assento e costas, pernas, braços...

Pelo magistério de Frederico George, Daciano terá adquirido esta estética elementarista geométrica, herdeira das vanguardas históricas - neoplascticismo, construtivismo e suprematismo -, sintetizadas e divulgadas pelos pedagogos da Bauhaus. Os seus objectos eram pensados como composições de linhas, superfícies e volumes (na sequência dos ensinamentos de Kandinsky e Paul Klee), explorando os atributos da forma - textura, padrão, cor, silhueta - e os contrastes pertinentes (segundo Johannes Itten e Moholy-Nagy) estabelecidos entre os materiais - cheio/ vazio, duro/ macio, pesado/ leve, opaco/ transparente, curvo/ recto, natural/ artificial...

As suas opções formais não eram impostas pela técnica, pelos materiais ou pela estrutura. Pelo contrário, estes decorriam dos resultados pretendidos; eram condicionados, escolhidos e elaborados em função das respectivas potencialidades expressivas, ao serviço da ideia que, através do objecto, deviam viabilizar.

Uma tal definição de sistema conduzia a um tipo determinado de construção. Com o objectivo de garantir a autonomia formal a todos os componentes, estes deviam manter-se claramente destacados - entre si e da sua base estrutural comum. A existência de juntas construtivas tornava-se, assim, essencial, bem como o recurso a elementos de ligação, cuja presença era deixada visível ou apenas adivinhada. Mesmo em casos nos quais a articulação formal era dominada por um desejo de unificação (linhas *Logos* e *Metrópolis*, poltrona *La Stupenda*) o sentido aditivo da construção mantém-se reconhecível. Com frequência, os pormenores, particularmente adequados às técnicas usadas, estão na origem de pontuações formais com o sentido de ornamento construtivo. A realidade prosaica da construção e das infra-estruturas técnicas era integrada com naturalidade, como mais uma das matérias de desenho e revelada sem exibicionismo funcionalista, sem qualquer espécie de sofisticação tecnológica. Pretendia-se que a forma final de um objecto (quer se tratasse de um auditório, uma poltrona ou uma secretária) esclarecesse a sua ordem interna: devia tornar simples o complexo, mas, ao mesmo tempo, recusar qualquer astuciosa camuflagem minimalista.

Este é o princípio daquilo que pode ser entendido como uma "arquitectura de secos"<sup>11</sup> - ou, no limite da sua aplicação, uma "arquitectura como sistema de sistemas" - baseada na ensamblagem em obra de componentes pré-fabricados (estruturas, elementos de fachada, aros e caixilhos dos vãos, painéis para compartimentações interiores ou revestimentos), rigorosamente modulados e executados com controlo muito severo das dimensões, tal como foi ensaiado no Hotel Penta (Lisboa, 1971-75; projectado em parceria com Frederico George e Manuel Magalhães). É, sem dúvida, uma abordagem ortodoxa do acto de construir, que Daciano da Costa partilhou com outros arquitectos com quem teve oportunidade de colaborar: Pedro Cid, Ruy d'Athouguia, Viana de Lima, Maurício de Vasconcelos.

No entanto, Daciano iria desenvolver também uma particular apetência pela combinação de materiais e técnicas, desafiando os preconceitos e as convenções do racionalismo. No projecto da Fundação Calouste Gulbenkian, por exemplo, revestiu paredes com espessos painéis em granito, enquadrados por perfis

metálicos, como se de um material ligeiro - e produzido industrialmente - se tratasse. E os móveis e equipamentos dessa obra, apesar de realizados em madeira, não empregam as ensambladuras tradicionais da carpintaria, mas sim as técnicas de construção metálica, reveladas em parafusos e anilhas exteriores, tornados bem visíveis.

Neste elogio da incongruência e da dissonância, Daciano, apoiava-se claramente numa formação e numa prática profissional diversificadas e ecléticas e recolhia o estímulo de alguns paradigmas do panorama internacional da época<sup>12</sup>. A manipulação expressiva da construção viria mesmo revelar-se um dos aspectos recorrentes da sua carreira, fonte de desconcertantes efeitos visuais - de imponderabilidade (tecto da sala de leitura da Biblioteca Nacional, Lisboa; secretárias da linha *Cortez*) ou de fragilidade (linha *Sancho*) e desarmonia (cadeira de plateia *Galba*).

### **A regra e a excepção: unidade na diversidade**

Outra constante em Daciano da Costa era a sua necessidade permanente de sistematizar, de fixar as regras do processo criativo em curso; de se sentir assegurado pela existência de uma ordem profunda, pelo sentido de integração numa corrente racionalista que percorre a História da Arquitectura. Invariavelmente, o primeiro gesto de desenho era aquele que definia o próprio processo. Uma vez analisadas as condicionantes, identificadas as relações de adequação com a realidade, estabelecia uma estratégia de actuação.

O enunciado de uma regra racional no início do projecto destinava-se a promover a unidade e a coerência, mas era igualmente um pretexto para estimular a diferença significativa. A regra devia sustentar o desenvolvimento de variantes e propor os critérios para a sua avaliação e validação; devia criar critérios consequentes que permitissem ultrapassar a simples arbitrariedade no exercício da pontuação excepcional. Assim, podia encontrar-se um lugar preciso para a diversidade. E, com carácter nítido de excepção, admitia-se o inesperado e o humor.

Com frequência, a regra manifestava-se nos diferentes elementos de que o projecto se compunha (tectos, paramentos, pavimentos, móveis e equipamentos fixos...) através da recorrência de um detalhe formal ou de um princípio estrutural comum. Em muitos casos, repetição e variação eram apoiadas por uma norma métrica e geométrica - um traçado regulador, uma grelha estruturante<sup>13</sup> - que suportava a graduação entre regularidade e irregularidade em todas as escalas do espaço. Deste modo, através de um processo racionalizado, usando a geometria abstracta, retomava-se o sentido primordial do ornamento e a sua essência gráfica. O desenho era a inegável raiz comum e diluía qualquer fronteira entre a concepção da forma bi- e tridimensional. Não surpreende portanto que Daciano atribuísse uma grande importância ao sentido do ritmo e que entendesse o grafismo como mais um elemento da arquitectura. Os grafismos rítmicos ou de comunicação (verbal ou icónica) resultavam naturalmente integrados no seio do projecto, participando da solução geral.

A excepção - o inesperado - era conseguido, na relação estabelecida com a regularidade, através de procedimentos de descontextualização - de formas, acabamentos, materiais ou tecnologias - ou de dissonância e desarmonia - da cor, do detalhe, da estrutura. Quando recolheu os ensinamentos das metodologias racionalizadoras, Daciano não esqueceu a experiência das artes. Adoptou portanto a regra sintáctica, objectiva e racional, como suporte do gesto mais subjectivo e idiossincrático; contrariou os fundamentalismos tecnocráticos e o simplismo funcionalista, ao mesmo tempo que recusava a mitificada liberdade criadora do artista. Um exemplo claro da aplicação deste método pode reconhecer-se nos interiores dos hotéis Altis (1971-1974), Penta (1971-1975) e Casino Park (1972-1984). Tendo em comum o facto de se tratar de empreendimentos de grande escala, cujos projectos foram desenvolvidos praticamente em simultâneo, a concepção dos seus ambientes foi submetida a um cuidadoso processo de

sistematização que, a partir da leitura crítica de cada contexto (linguagem arquitectónica, localização geográfica, vocação funcional), conduziu à identificação dos conceitos que viriam permitir caracterizá-los de forma distinta: hotel de cidade, hotel comercial, hotel para turismo...

Nestas obras pode perceber-se também a dimensão pragmática que um tal procedimento pressupunha: a existência de uma regra objectiva viabilizava a partilha das tarefas criativas entre equipas vastas, permitia integrar os contributos individuais, assegurando a coerência de cada projecto. E aí se revela, de igual modo, o realismo subjacente a toda a obra de Daciano, desenvolvida em assumido compromisso com o mercado<sup>14</sup>. A excepção, assim integrada na regra geral, jamais será realmente subversiva. Seria uma provocação branda, uma nota irreverente de humor; nunca um manifesto corrosivo e iconoclasta. Daciano procurou interpretar as aspirações dos consumidores sem exceder os limites do bom-senso; interessou-lhe aquilo que definia como "utopia realizável", não a "utopia radical".

A partir de meados da década de 1980, no entanto, começaria a tornar-se predominante a (auto)crítica a esta lógica férrea e à própria ideia de sistema. A linha *Metrópolis* (1988) foi já concebida como uma colecção de objectos diferenciados, como uma família de personagens, aparentadas mas com fisionomias e personalidades inconfundíveis, negando a regra absoluta da standardização de componentes e desafiando o bom-gosto dominante. Por outro lado, no Centro Cultural de Belém (1990-1992), a grande dimensão do empreendimento, a sua complexidade funcional e a rigorosa coerência da arquitectura justificaram uma opção destinada a combater a monotonia e a acentuar a caracterização de ambientes e funções. A par dos móveis expressamente criados para o edifício, Daciano propôs o uso de um conjunto de outros modelos - desenhados, na origem, para edifícios bem distintos, mas que tinham passado entretanto à produção em série -, cuja coerência apenas resulta do facto de terem uma autoria comum e de estarem, de algum modo, validados pelo tempo.

Em dois projectos destinados à Expo '98 (equipamento urbano para o plano PP3 e interiores dos pavilhões temáticos; 1994-1995) Daciano conseguiria enfim sintetizar um tipo de regra na qual a unidade só adquire total sentido pela relação significativa entre a diversidade das parcelas que a constituem, adequando às especificidades que elege no contexto aquilo que designou por "modos": modo geométrico, modo orgânico, modo idiossincrático<sup>15</sup>.

### **Da ideia ao objecto ou o projecto como ofício**

Para Daciano da Costa, ao longo de todo o processo criativo, nas múltiplas etapas de desenvolvimento do projecto, devia existir uma absoluta preponderância da manualidade. A investigação devia ser conduzida pela "clarividência da mão" - e pela volúpia do gesto -, último elo da ligação vital ao mundo material, físico e concreto<sup>16</sup>.

O esquisso estava sempre na base do processo criativo<sup>17</sup>. Era um instrumento de pesquisa que lhe permitia enunciar questões, perseguir uma ideia e definir-lhe os contornos, inventar alternativas, buscar a forma e a sua construção. O conceito gerador do objecto era fixado em desenhos pessoais, feitos da sobreposição de estratos, sintéticos ou muito detalhados, muitas vezes incompreensíveis para outros. Desde logo, a axonometria e a perspectiva explodida tinham um uso privilegiado, como meios de dominar a tridimensionalidade e a construtividade, de antecipar a lógica do processo de produção. O trabalho dos colaboradores iniciava-se geralmente a partir daí, desenvolvendo essas bases em aproximações sucessivas à definição rigorosa.

Em paralelo com o desenho, era constante o recurso às práticas oficinais. As maquetas, minuciosas, eram um instrumento mais para simular a realidade e reduzir a incerteza<sup>18</sup>, submetidas, em geral, à crítica pelo registo fotográfico. As paletas de materiais não eram entendidas apenas como objectos de comunicação



mas como um procedimento efectivo de projecto, exercícios paralelos de composição, nos quais a presença sensorial dos materiais se cruza, uma vez mais, com a herança estética das vanguardas do início do século XX.

Os desenhos especialmente vocacionados para a apresentação ultrapassavam a mera comunicação figurativa do objecto representado e, por via do virtuosismo gráfico, ampliavam a sua capacidade expressiva. Igualmente personalizados, os desenhos técnicos para ensaio interpretavam as convenções das projecções ortogonais e sobrepunham livremente vistas e secções, numa síntese que procurava dominar a totalidade da proposta. Muitas vezes executados em tamanho natural - de forma a antecipar de modo mais directo a relação do utilizador com o objecto final -, conservavam, deliberadamente, margens de indefinição, destinadas a provocar a derradeira fase da criação. A construção de protótipos (de peças de mobiliário ou de inteiras unidades funcionais, como um quarto de hotel) permitia o diálogo e a integração dos contributos dos diversos intervenientes. Eram ensaiadas alternativas antes de, em definitivo, serem fixadas relações formais, acabamentos, detalhes, processos construtivos. Idealmente, o resultado final implicaria um compromisso mútuo e deveria deixar visíveis as marcas dessa maturação participada.

Os desenhos de comunicação à obra representavam o último desafio de programação e sistematização, articulando todas as escalas necessárias a uma completa descrição do objecto e da sua construção, compreendendo listagens exaustivas de todas as situações consideradas e em todas as disciplinas envolvidas: tipologias espaciais, equipamentos, mobiliário, componentes, detalhes... O uso das metodologias do projecto (cuja aplicação mais consistente e desenvolvida terá ocorrido com os estudos para a Aerogare 2 do Aeroporto de Lisboa; 1980-1982) consumou a ruptura definitiva em relação à prática da "decoreação", dominada ainda por um conjunto de procedimentos empíricos e pouco articulados.

### **O quotidiano e a investigação**

Os trabalhos de preparação da exposição "*Daciano da Costa. Designer*" (Fundação Calouste Gulbenkian, 2001) permitiram-nos avaliar a extensão de uma imensa massa de trabalhos que as histórias do Design geralmente deixam na sombra. De facto, para além daquelas obras que introduziram rupturas nos hábitos de consumo e nos modos de vida quotidianos, que se tornaram já referências do imaginário colectivo, existe um conjunto muito mais vasto de projectos que, de certo modo, os suportou e justifica.

Por um lado, existem aqueles que poderíamos designar como "projectos alimentares", que constituíram a base da actividade quotidiana, rotinada. Trata-se de "fazer, todos os dias, aquilo que houver para fazer", de acordo com uma moral puritana do trabalho que Daciano defendia com firmeza. O projecto devia ser um ofício, mesmo que não existisse espaço para extraordinárias apostas criativas, mesmo que, por vezes, pudesse conduzir à condescendência.

Por outro lado, os projectos frustrados - utópicos apenas porque a realidade se encarregaria de demonstrar que não existia um contexto capaz de os colocar em prática. Vítimas de mal-entendidos, da falta de capacidade de risco dos comitentes, da sua falta de confiança e de convicção, esses projectos tiveram o mérito de permitir a realização de algumas experiências inovadoras, foram pretexto para a incubação de ideias diferentes, anteciparam respostas para novas questões. A sua acumulação veio constituir um fundo de sedimentos disponível para, em contextos diferentes e sob formas diferentes, ser retomado ou desenvolvido. Esta é uma das faces do esforço de investigação desenvolvido por Daciano da Costa. Um processo de reflexão pela prática que se cruzou directamente com a actividade académica e donde resultaram mútuos benefícios.

Outro grupo ainda é constituído pelos inúmeros modelos de móveis, complementos e objectos diversos, desenhados e produzidos para cada projecto de interiores, dos quais apenas uma minoria mereceu o justo

reconhecimento público. De facto, constatando que as necessidades colocadas pelas suas obras não podiam encontrar plena satisfação nos produtos disponibilizados pelo mercado, Daciano investiu, desde sempre, no desenho de modelos próprios. O esforço, aparentemente desproporcionado face à escala de cada intervenção (muitas vezes, de cada modelo, apenas seria necessário um par de peças...), justificava-se também pela aspiração militante à produção em série. Cada encomenda era entendida como uma oportunidade mais para ensaiar um desenho estrategicamente pensado em função da indústria, embora fosse sabido à partida que a sua realização seria assegurada, afinal, pela mais qualificada mão-de-obra artesanal.

Contraditoriamente pois, a motivação e o pretexto para a criação de uma ideia de modernidade e para a defesa do Design em Portugal apoiavam-se no isolamento crónico do país e na sobrevivência de um mundo cuja extinção estava há muito anunciada. Esta capacidade de transformar em estímulos convergentes os sinais desencontrados da realidade, de converter as adversidades em agentes positivos do projecto pode explicar a inquietação permanente que marcou a vida de Daciano da Costa. E demonstra como a utopia do Design - a esperança projectual - não pode dispensar um vital e eterno sentimento de mal-estar<sup>19</sup>.

---

<sup>1</sup> O presente texto retoma na totalidade aquele que, com este mesmo título, foi publicado no catálogo da exposição *Daciano da Costa, Designer* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001; pp. 78-89). A revisão que agora fizemos limitou-se a actualizá-lo pontualmente, quer na construção gramatical da redacção quer nas referências bibliográficas e observações incluídas em notas finais. Nesse catálogo pode encontrar-se uma listagem das obras e projectos do atelier Daciano da Costa, bem como documentação mais desenvolvida sobre os trabalhos aqui mencionados e notas biográficas detalhadas.

<sup>2</sup> Veja-se, entre outros trabalhos do mesmo autor, Rui Afonso Santos, "Daciano da Costa e os Percursos do Design Português. 1950-2000", in João Paulo Martins (ed.), *Daciano da Costa, Designer*; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 62-77.

<sup>3</sup> Sobre a prática pedagógica de Daciano da Costa veja-se Maria Helena Souto, "Daciano da Costa e o Ensino do Design em Portugal. Da Escola António Arroio à Faculdade de Arquitectura", in *Idem, Ibidem*, pp. 34-41.

<sup>4</sup> Com efeito, quando concluiu o Curso Superior de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1961), Daciano da Costa recebeu o Prémio Constantino Fernandes, da Academia Nacional de Belas-Artes, e o Prémio Escolar Ferreira Chaves, atribuído pela Escola aos alunos com classificação máxima.

<sup>5</sup> Veja-se João Paulo Martins, "Daciano da Costa: para uma Arquitectura de Interiores", in Ana Tostões (ed.), *Biblioteca Nacional: Exterior | Interior*; Lisboa: Biblioteca Nacional, 2004, pp. 24-29.

<sup>6</sup> *European Community Design Prize 1990*. Barcelona: Barcelona Design Center, 1990, p. 136.

<sup>7</sup> Cf. Jorge Spencer; João Paulo Martins, "O Ofício e o Método", in Daciano da Costa, *Design e Mal-estar*; Lisboa/ Porto: Centro Português de Design/ Porto Editora, 1998.

<sup>8</sup> Foi o que sucedeu, nomeadamente, com as cadeiras da cafetaria e do *grill* do Holtel Alvor Praia, com a cadeira *Palácio* e a poltrona *Flos* do Hotel Madeira Palácio, com a poltrona e a cadeira da cafetaria da Fundação Calouste Gulbenkian, a série *Quadratura*, criada inicialmente para o LNEC, e diversos modelos de assentos desenhados para o Centro Cultural de Belém (*Boroa*, *La Stupenda* e *Belém*) e para o Coliseu de Lisboa (*Camarote* e *Café*). Esta ligação íntima entre mobiliário e interiores como ponto de partida para a produção em série tem sido identificada como uma das estratégias de projecto de Alvar Aalto na concepção dos seus objectos (cf. M.C. Tonelli Michail, "Alvar Aalto e I suoi Artigiani", in *Ottogono*, 72, Mar. 1984, *apud*. Renato De Fusco, *Storia del Design*; Roma-Bari: Laterza, 1997, 6ª edição, p. 243). Cabe aqui ainda referir que diversos modelos concebidos por Daciano da Costa foram seleccionados pelo arquitecto Rem Koolhaas para integrarem o equipamento móvel da Casa da Música, no Porto (2005).

<sup>9</sup> Ver Daciano da Costa, *Croquis de Viagem*; Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

<sup>10</sup> Cf. Jorge Spencer; João Paulo Martins, *op. cit.*.

<sup>11</sup> Manuel Salgado, "Prémio Valmor/ 80", *Arquitectura*, nº 147, Out./ Nov. 1982, pp. 58-59.

<sup>12</sup> Pode falar-se, com efeito, de uma sensibilidade comum a alguns arquitectos e designers italianos; para o mobiliário em madeira, em especial, deve referir-se os Scarpa: Carlo, Afra e Tobia (cf. Renato De Fusco, *op. cit.*, p. 265).

<sup>13</sup> Confronte-se, a este propósito, José Brandão "O Design é um só", in João Paulo Martins *op. cit.*, pp.30-33.

<sup>14</sup> Cf. Carlos Duarte, "O Lugar do Design" in *Expo AICA SNBA 1972*, Lisboa: Secção Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte, 1972; pp. 39-43.

<sup>15</sup> Veja-se "Expo '98. Pavilhões e Áreas Temáticas" e "Expo '98", in João Paulo Martins, *op. cit.*, pp. 104-105 e pp. 218-219, respectivamente.

<sup>16</sup> Em sintonia com Vittorio Gregotti, *Il Territorio dell'Architettura*; Milão: 1966.

<sup>17</sup> Cf. Jorge Spencer, "Daciano da Costa e o Desenho de Estudo. O Acto do Projecto e o Ensino", in João Paulo Martins (ed.), *op. cit.*, pp. 22-29.

<sup>18</sup> Apoio-me aqui no subtítulo de Jean Charles Lebahar, *Le Dessin d'Architecte. Simulation Graphique et Réduction d'Incertitude*, Roquevaire: Parenthèses, 1983.

<sup>19</sup> Cf. Daciano da Costa, *Design e Mal-estar*. Lisboa/ Porto: Centro Português de Design/ Porto Editora, 1998.