arq./a

REVISTA DE ARQUITECTURA E ARTE

Madeira

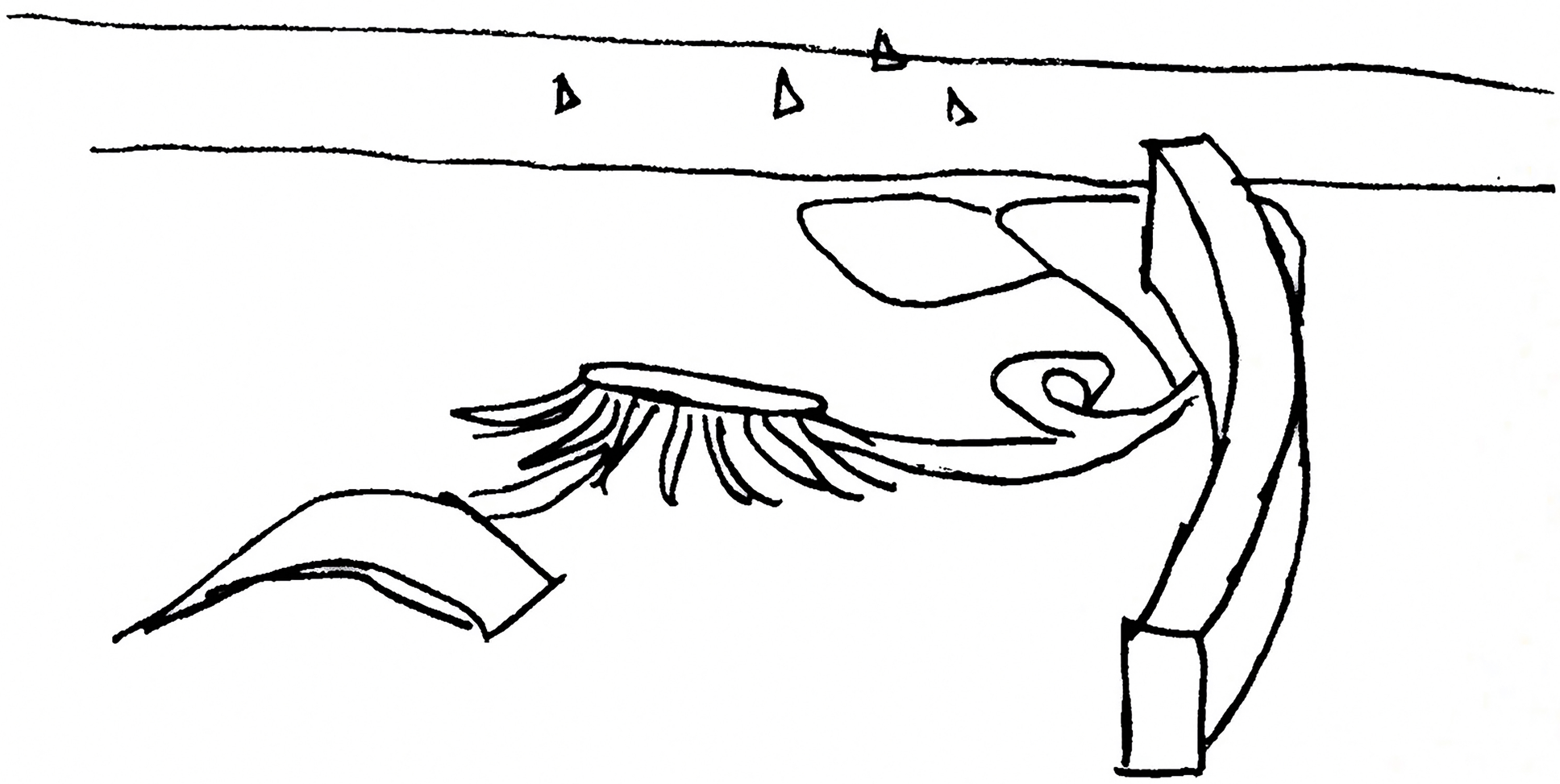
Bugio Arquitectura • Luís Vilhena

Rui Campos Matos e Vasco Eduardo Marques

Fátima Roberto e Nuno Fideles

Ana Filipa Abrantes • Marcel Duchamp • Porta 33

Daciano Costa • Oscar Niemeyer



Ano IV – Nº 19 – Maio/Junho 2003 – 9 euros (IVA incluído)

Daciano da Costa revisita Niemeyer

Margarida Ventosa com Daciano da Costa

arq./a - Da formação em pintura, pelas Belas Artes, até à actividade de designer, como discípulo do pintor Frederico George, parece existir um fosso... apesar da intensa resposta em entrevistas e da sua vasta actividade crítica, ao longo destes quarenta anos - parece não haver nenhum testemunho que dê continuidade a estes dois momentos. Poderá ter sido o papel mais interventivo que o design ocupa na sociedade que o afastou da pintura?

Daciano Costa - Penso que teve muito peso o caracter mais interventivo do design, a pintura não me atraía tão fortemente como modo de fazer e de transformar a realidade.

Voltar a falar do atelier do Frederico George e da sua acção sob o grupo de pessoas com quem trabalhou, não e fácil. É preciso primeiro considerar o seguinte: não houve um "único" atelier do Frederico George. Comecei a trabalhar com 17 anos e durante 12 anos acompanhei a evolução do Mestre e "do" atelier. Acompanhar essa evolução foi fazer a tal ponte para a travessia do fosso entre a pintura e o projecto.

No atelier, acompanhou-se a evolução do grande debate que se fazia naquele período... foram surgindo actores diversos, desde um período em que se confrontavam, no atelier, ideias e mesmo pessoas, que representavam o surrealismo, e outras que representavam o neo-realismo, em termos da pintura e da literatura. Conheci diversos protagonistas: Jorge Vieira, Sá Nogueira, Rocha Correia e alguns outros escultores... pessoas que foram esquecidas porque não tiveram grande protagonismo, mas que, do ponto de vista do debate de ideias, no atelier, foram muito importantes para a minha formação. E as ideias foram evoluindo, em si próprias, naquele pequeno grande debate.

Isto passava-se num período muito rico da vida lisboeta. Estávamos isolados, era uma sociedade de ilhotas, havia a ilha do Frederico George, a ilha de Keil de Amaral, ...

O que se passava na altura na Escola de Belas Artes era uma coisa absurda, sem qualquer estimulação. Isto importava do ponto de vista da discussão estética e no modo como se assumiam atitudes, que não tinham a ver com atitudes estéticas mas com posicionamentos políticos. Quer Frederico George, quer outros, representavam um certo movimento de ideias modernizadoras. Não era uma preocupação dominante desenvolver a modernidade como atitude evoluída da própria estética da pintura e da escultura, era mais a modernidade das relações de produção.

Modernidade para nós não era fazer um objecto ou uma pintura mais bizarra. Eram mais as ideias e o modo como nos relacionávamos uns com os outros que estava em jogo.

arq./a - À luz dos tempos de hoje, as suas considerações sobre a prática da disciplina permanecem ainda tão difíceis de assimilar pela actual conjuntura portuguesa. Eram imbuídas de alguma radicalidade. Frederico George deve ter sido determinante...

D.C. – O Mestre Frederico George tinha criado à sua volta um ambiente crítico de experimentação. Tinha como arma intelectual o conhecimento de Ruskin e de todos os que influenciaram o movimento Arts and Crafts. Dominou sempre a experimentação de novos materiais e técnicas artesanais, quer na escultura, quer na gravura, quer na cerâmica.

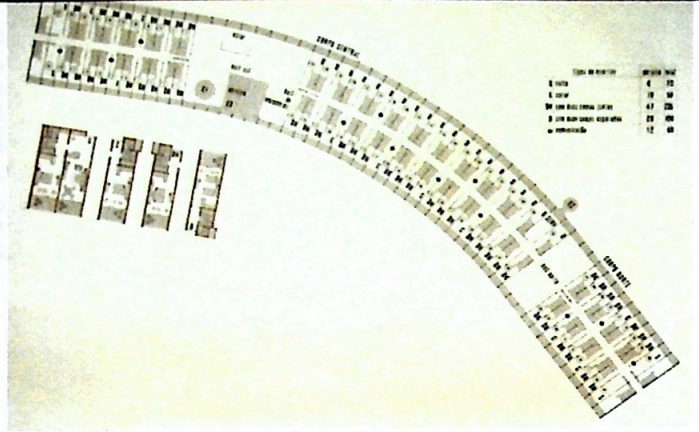
Havia, uma certa tendência em cultivar a manualidade, tentando que as tradições das práticas artesanais das artes e dos ofícios fundamentassem essa pesquisa e encontrassem, também, o modo de modernizar as relações de produção entre as pessoas e não apenas ter resultados brilhantes nas pinturas, nas esculturas ou até mesmo nas arquitecturas.

A arquitectura vem depois, também para Frederico George, e nunca veio por inteiro, porque as circunstâncias de ter sido pintor fizeram com que não fosse muito procurada no mercado.

É-me muito difícil afirmar. Tenho ideia que em todas as gerações há uma pessoa que por ser brilhante, não é bem querida.

É respeitada, é "temida".

O discurso radical é outra coisa. Frederico George não tinha um discurso radical. Era de grande austeridade nas ideias e nos

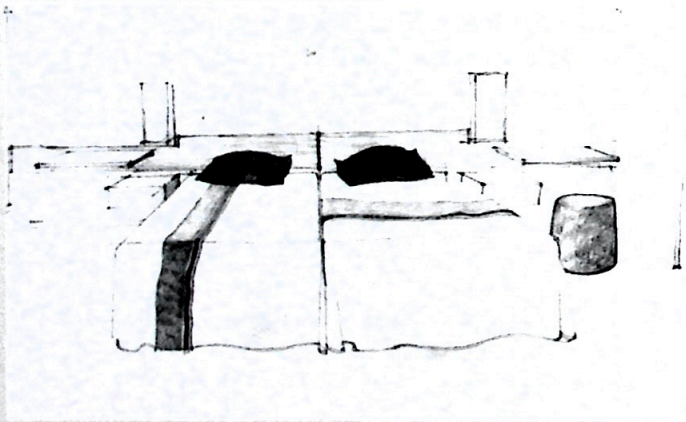


Mapa de tipos de quartos - numeração e portas de comunicação. Casino Park Hotel

Hall de elevadores. Zona de estar

comportamentos mas não havia da sua parte o gosto em aceitar, não diria atitudes mais radicais, mas atitudes mais vanguardistas. Não cultivava os vanguardismos estéticos, mas sim as práticas artesanais e a ética, quer na pintura, quer no desenho. Isto é o que constitui a grande escola do Mestre Federico. O que estava a acontecer no atelier era uma passagem para a modernidade real. Uma modernidade que considera a atitude ética tão importante ou mais importante que a atitude estética. Foi isso que nos comunicou. Posteriormente, alguns de nós, recorremos a uma linguagem mais radical em muitos aspectos, herdámos do Mestre uma ideia que dificilmente sabíamos defender sem um discurso radical. Tínhamos que ocultar as nossas próprias fragilidades, daí o recurso a uma atitude mais fundamentalista. Como segunda geração, não tínhamos nem a força nem a cultura do Mestre Frederico para, com serenidade, defender os nossos pontos de vista.
Portanto, a transição da pintura para a arquitectura de interiores ou para o design fez-se por esta razão.
Nem sei explicar como foi, para nós era tudo a mesma coisa.
O final das coisas era o que nos interessava e não os meios que seguíamos para atingir certos fins.
Afastei-me cada vez mais do interesse que tinha pela pintura.
Fiz coisas, no atelier, em pintura, que não tinham nada a ver com a pintura que se ensinava em Belas Artes. A própria pintura dita moderna, na altura, mesmo o mais extremado dos surrealismos

Esquiço de estudo para o interior do quarto-tipo



e dos neo-realismos, não era suficientemente moderna em termos do conceito de modernidade de Frederico George. Era um conceito mais sócio-cultural que estético e até político.
Portanto, passar para o design foi natural.

arq./a - O trabalho que desenvolve, desde a activa relação com a Longra, e os ideais que defendia, por essa altura - se forem feitas análises mais aprofundadas - parecem revelar uma coerência teórica que em nada terá mudado, desde então.
D.C. – Espero realmente que alguma coisa tenha mudado porque, se assim não fosse, estaria a trair o espírito do atelier do Frederico George. Nós estávamos constantemente em mudança, mas tinha mais a ver com os comportamentos do que com as estéticas ou com as formas.
A experiência com a Metalúrgica da Longra foi importante, ganhei uma grande relação com os próprios agentes directores da produção, servia de quadro técnico na própria fábrica. Tinha a consciência que só assim podia fazer bem aquele trabalho. Deixou-se um período em que tudo se ficava pelo desenho e pelo projecto.
Assim, não fiquei um designer "do lado de fora" mas um designer "do lado de dentro".
Isto foi a passagem para mundo real, vindo daquele casulo intelectual, baseado na manualidade e na experiência, não me foi difícil.
Foi feito, um trabalho intelectual que veio reforçar os princípios que não estavam suficientemente exercitados, quando apenas trabalhava no atelier do Mestre. Foi, de facto, uma experiência que não se deve tanto ao designer mas ao design, como disciplina integradora das outras actividades.

arq./a - Um dos exemplos mais bonitos que deu, a propósito de uma avaliação estética e ética do design, foi citar, em entrevista, Bonsiepe. Dizia: "a função era para o designer o que a saúde representava para o médico". É essa a determinação que falta ao contexto português de fazer objectos?
D.C. – Ao contexto português faltam diversas coisas. Sem pessimismo, houve alguma regressão, porque o design está numa grande dependência da produção. Só se pode exigir ao design actual que se cumpra certo tipo de regras do artesanato e que se

sigam conceitos ou conteúdos teóricos, se houver oportunidade de trabalhar no design industrial.
Neste momento há dificuldade em encontrar produção industrial. Se se colocar o problema a nível da produção manufactureira, e de edição própria, há designers que estão a editar pessoalmente pequenas colecções, recorrendo ao pequeno artesanato e a algumas fábricas de produção manufactureira. É um modo de estar no mercado onde, havendo design, não há produção industrial.
O designer debate-se com a "incultura" de empresários "mal encarados" cuja reputação e peso, junto de quem decide, o designer não tem.
Portanto, temos que perceber que falta muita coisa ao contexto português na produção de objectos e que não se pode esperar que sejam os designers a resolver.

arq./a - A Cadeira Palace. Apetece falar dela, em mais detalhes. De que modo ela se enquadra no comentário que fez sobre a produção de objectos, dizia não podermos dissociar os objectos da tradição artesanal. Nas suas palavras "falo de artesanato, dos objectos que sempre rodearam o homem".
D.C. – O homem sempre viveu rodeado de objectos que eram uma espécie de segunda natureza, um conjunto de instrumentos de apoio ao seu quotidiano. Isso é a produção, já não apenas artesanal, mas de "bricolagem". O homem começou a ser um *bricoleur* que fazia os objectos para o seu próprio uso, recorrendo a matérias que lhe estavam à mão. O princípio da divisão social do trabalho conduziu ao aparecimento do modo de produção artesanal em que havia o artesão e os seus aprendizes. Produziam séries mais pequenas para corresponder às necessidades das pessoas.
À medida que se vai avançando, o artista vai perdendo liberdade. Não depende só do designer executar o seu produto. O designer domina mais as decisões se a componente tecnológica da empresa for mais modesta.
Considerar que deve haver uma componente artesanal nos objectos, nem sempre é possível. No objecto de madeira, como a Cadeira Palace, houve a intenção de reflectir a tradição do móvel inglês da ilha da Madeira.
Da leitura que fiz na altura, as pessoas gostavam de estar rodeadas por objectos de tradição inglesa. Portanto, naquele caso, o processo não foi radicalizado, foi mais um processo de síntese

Escada de acesso público

Poltronas do bar do Hotel

interna, quando tive que desenhar um objecto que ultrapassasse o que os donos da obra queriam que era um objecto de gosto igual ao do móvel antigo.
Procurou-se, assim, uma solução que de algum modo reflectisse a imagem desses objectos. Procurou-se um design compreensivo, a partir de opções como a de empalhar a cadeira...

arq./a - A sua actividade como crítico estendeu-se largamente por estes quarenta anos. Dir-se-ia que desbravou caminho, que fez as duas coisas que faltavam ainda em Portugal. O papel do designer e o do crítico. Quer comentar?

D.C. – Relativamente à minha actividade como projectista e como crítico, gostaria que fosse a mesma coisa, considero que se pode fazer um design critico. É possível ter essa dimensão acrescentada dos próprios objectos que desenhamos. Isso era o que gostaria de ter feito na maior parte dos objectos e ambientes que desenhei.
Era esse o tipo de exercícios que fazia quando ensinava teoria do design na Faculdade de Arquitectura.
Havia que reconhecer que a crítica do design escrito era uma crítica pobre, não havia ainda uma linguagem ou uma espécie de literatura crítica da arquitectura e do design. Tentei ensaiar com os meus alunos como se fazia a crítica do design pelo desenho. Pode ser mais uma utopia mas não deu mau resultado...lembrou aos designers que o design se faz de lápis na mão, mesmo quando há computadores.

arq./a - De que forma o projecto de interiores para o Casino Park Hotel do Funchal, se enquadra no comentário que fez relativamente à dependência forma/espaço/tempo.
Nas suas palavras "A forma é sempre uma construção social interactiva e emocional e está esteticamente para além dos lugares comuns. Os objectos são os vestígios dos modos de viver em cada época e em cada sociedade. Por isso os bons objectos são sempre familiares e inesperados".

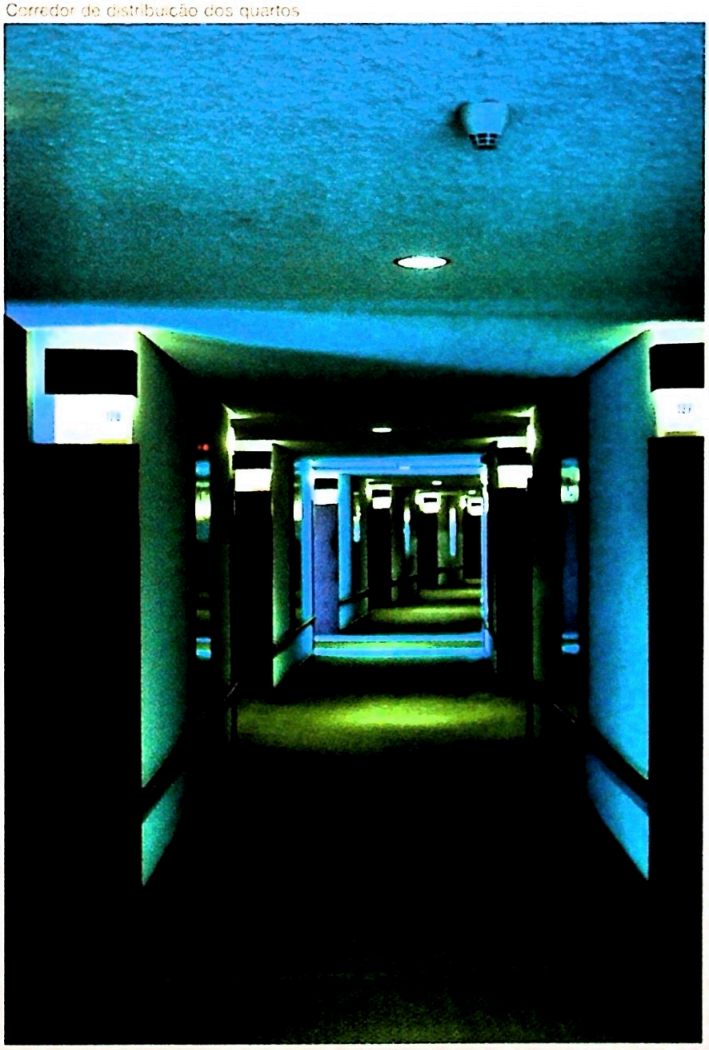
D.C. – A primeira coisa que me surge é sempre isto: quando desenho seja o que for, objectos, equipamentos complementares de interiores ou os próprios interiores a primeira coisa que acontece é fazer um exercício de crítica humilde, relativamente ao projecto de arquitectura. O que se deve considerar com grande humildade é que o projecto é uma pré-existência e tem imediatamente um valor qualquer que até pode ser histórico. Não se recorre apenas ao historicismo em edifícios históricos, qualquer edifício acabado de construir é um edifício histórico. Quanto ao valor do edifício, só nós cabe a nós melhorá-lo.
No caso do Casino Park Hotel não havia que melhorar nada, houve, sim, que recorrer àquilo que era a experiência dos arquitectos Oscar Niemeyer e Viana de Lima. Ocorreu-me fazer uma espécie de design de citação de diversos momentos da História da Arquitectura que estavam na génese daquele edifício, mas não de forma aparente. Por exemplo, não teria sido possível aquele edifício sem a arquitectura de Corbusier, nem sem o construtivismo soviético ou nem sem o expressionismo.
Portanto, há uma referência quer ao construtivismo, quer ao neo-plasticismo, quer ao expressionismo, e ao próprio Corbusier, nos móveis e nos ambientes .
Deve-se ter uma atitude de pesquisa e tentar encontrar soluções que tenham a ver com "o antes" . Um edifício qualquer é sempre uma forma que ainda está em movimento. Este edifício é um momento da História e há que potenciar a sequência desta História de formas.
Há que ir atrás, ir à procura daquilo que, ao revelar-se, dá ainda mais sentido àquele momento da arquitectura.
Isto é de uma suprema pretensão, mas isto tem que ver com o que eu considero que é o design. O design é isso: uma revelação de uma sequência de formas que se relacionam umas com as outras.
Portanto, o que aconteceu no Casino Park Hotel foi isso: memória e prospecção.

arq./a - Que afinidades e cumplicidades encontra entre o projecto de arquitectura de Oscar Niemayer e de Viana de Lima, para o Casino Park Hotel do Funchal e o projecto de arquitectura de interior?

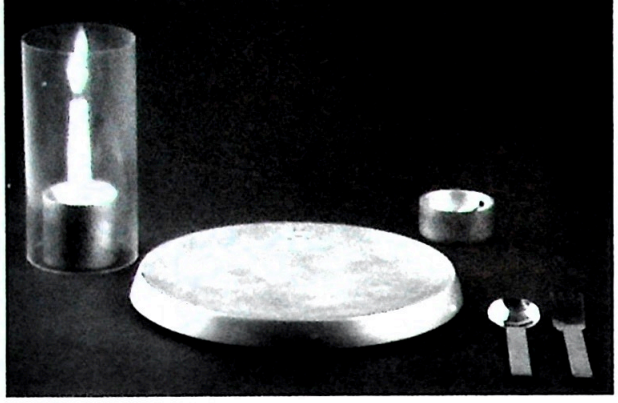
D.C. – Aquele exercício foi um exercício em que eu estava bastante apetrechado. Tinha um excelente convívio com o Arquitecto Viana de Lima com quem aprendi imenso.
O edifício e a minha participação, provavelmente, foram, também, resultado dos meus longos passeios pela Galiza e pelo Norte de Portugal, a ver o que se passava com a arquitectura românica.
Por outro lado, tinha memórias já antigas das coisas de Niemeyer. Fui em 1953 ao Brasil, pela primeira vez, à procura desta arquitectura, que na altura eram, para nós, uma forte referência.
Tive "explicações" com o Federico George sobre a arquitectura brasileira no próprio sitio.

A experiência com Viana de Lima e o fascínio que o exercício exerceu sobre mim, na altura, foi decisivo para a compreensão do que devia ser a vida no edifício, e de como devia ser explorada a sucessão e a vida daqueles espaços.
O que interessava era tentar explicar o espaço para as pessoas poderem praticar e ler esse mesmo espaço da forma mais ampliada possível e com todos os seus sentidos despertos.

Corredor de distribuição dos quartos



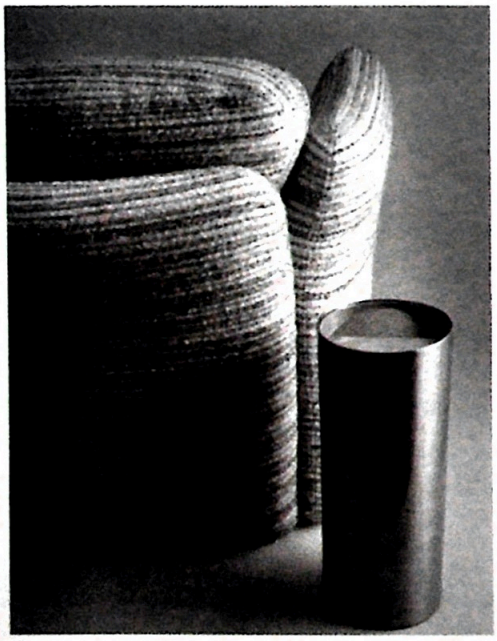
Numeração das portas de entrada



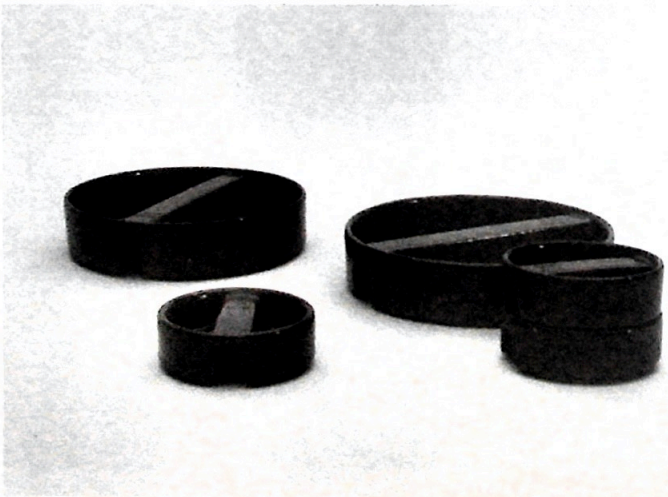
Castiçal, cinzeiro, talheres e prato marcador. Hotel Madeira Hilton/Madeira Palácio, restaurante grill, 1970-1971.

A exposição sobre Daciano, que ocorreu na sede da Gulbenkian, em 2001, deve ter-se fixado grandemente na memória da maioria dos visitantes e sob a forma de várias interrogações, em primeiro lugar pela extensão. Como era possível num país em que o discurso em matéria de design se prendia sempre com a mesma e incansável questão, de que em Portugal não havia espaço para o design, que o que havia ainda se prendia à cópia e que, caso houvesse, era um núcleo de fenómenos passageiros e sem estrutura suficiente para caminharem no sentido de uma prática do design coerente, como era, então, possível, agora evidenciar-se num percurso de tamanha coerência e, mais do que isso, que o autor tivesse sabido imprimir a mesma qualidade ao que realizava e ao que defendia, uma coisa, em Portugal, difícil de encontrar. Dele, dizia num texto do catálogo António Sena da Silva "o que distingue principalmente Daciano da Costa da grande maioria dos seus contemporâneos é uma coerência surpreendente, no seu percurso de aprendiz/estudante/docente". A exposição de Daciano da Costa é, para quem dela tem memória, campo de ensaio para o que se pretende tratar a seguir.

Foi reunida uma fileira valiosa de objectos, todos eles, agrupados segundo uma lógica temática. Acentuavam o que João Paulo Martins e Ana Tostões já tinham dito, em Cadernos de Design e acerca de um período compreendido entre 1960 e a "revolução de Abril de 1974" – "esboçava-se um novo padrão de mercado capaz de conquistar o quotidiano de um público entretanto disponível para essa modernidade, para o consumo de produtos inovadores, concebidos em sistemas de módulos combináveis, por vezes multifuncionais, produzidos em série e referenciados a uma imagem de marca". Ora os objectos, segundo revelações no catálogo da exposição pelo próprio João Paulo Martins, foram aglomerados no espaço de uma forma específica, para que não fossem apreendidos como "peças isoladas - ícones únicos e extraordinários - mas integrados num contexto determinado e resultado de uma actividade colectiva, que englobasse a equipa do atelier e todos os intervenientes na sua materialização". Essa disposição acentuou nas várias peças a compleição de blocos rectangulares - retomaram-se os conceitos assimilados aquando das formações no atelier de Frederico George, que oscilavam entre uma "valorização da manualidade" com a herança de uma Arts & Crafts a sustentá-la e um legado da escola alemã, sobretudo de uma Bauhaus ou de uma Ulm, esta mais pragmática. Observa-se nas diferentes afirmações de Daciano da Costa uma proximação aos fundamentos de Dieter Rams enunciados em forma de compilação de textos feita por Victor Margolin em 1989 e da qual resultou o nome "Design



(à esq.) Maple Flos. Cinzeiro. Produção Móveis Sousa Braga, reedição Uniforma, 1970-1971.
(em baixo) Cinzeiros, Hotel Madeira Hilton, 1970-1971.

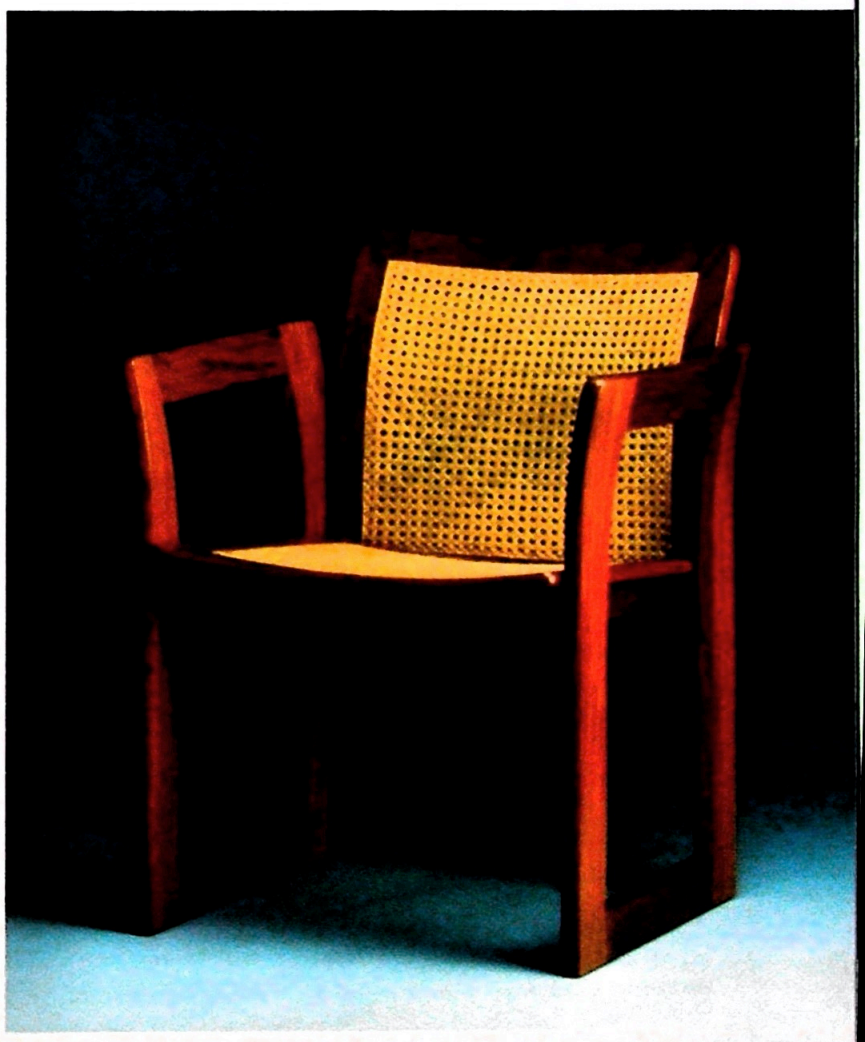


Daciano da Costa
A Ética como Estética

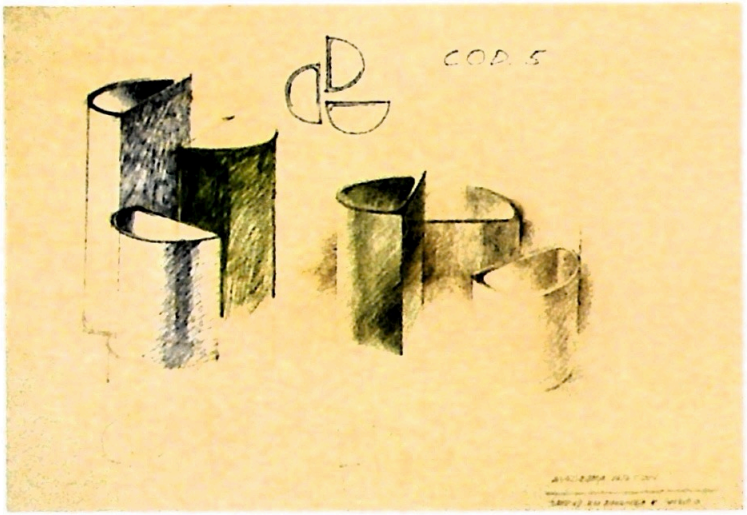
Carla Carbone

Discourse". São intrigantes as afirmações de ambos em tempos diferentes, no entanto sempre imbuídos de uma coerência determinada, sem tempo. Avessas ao padecimento fácil de modas ou interesses, as opiniões resistem e espelham-se, podem ser confrontadas. Dieter Rams diz a um dado momento "os designers são críticos da civilização, da tecnologia e da sociedade". A melhor forma de definir Daciano será por isso através de citações e da alusão a alguns dos parágrafos do próprio texto de Rams. A postura crítica de Daciano da Costa poderá ter começado cedo quando ainda era aluno de Frederico George, na Escola de Artes Decorativas António Arroio e discípulo no seu atelier. O descontentamento generalizava-se. Foi em 1947, segundo António Sena da Silva, o dia em que um pequeno grupo de estudantes das Belas Artes resolveu procurar Frederico George. No chorrilho de indignações, levadas por estes jovens até ao atelier de Frederico George, encontrava-se uma história de arte que não fazia alusão a uma Arts & Crafts e que se afirmava na estruturação do seu programa sem uma menção
a uma Bauhaus, ou uma Arte Deco, ou Modern Style, como dizia António Sena da Silva, ainda em catálogo.
O movimento modernista continha, acreditava Daciano, como mais tarde surge numa entrevista dada a estudantes de arquitectura, publicada em paralelo com outros textos sobre "Design e Mal Estar" - iniciativa do Centro Português de Design - uma intenção social. E esse aspecto é fortemente valorizado pelo designer. Não raras vezes se vêem comentários feitos pelo próprio Daciano da Costa, em diferentes publicações, acerca do seu percurso na pintura, denunciando para esta um lugar secundário na sua vida. O regime intenso de trabalho com Frederico George levou-o a entender o design como um lugar que se afigurava mais propício a uma intervenção social do que naquele momento alguma vez se poderia pedir da pintura. O envolvimento directo no "ordenamento socio-económico e cultural envolvente" interessava lhe mais. Daciano numa das conferências em que participou, estava-se em 1992, por altura da terceira edição do Mid, apelava "à importância de uma relação forte de ética do design com as preocupações dos comportamentos sociais e das relações de produção evidenciadas". Daciano da Costa reconhece uma "atitude sócio-cultural", "uma racionalização das necessidades reais do público" a "exercer sobre ele uma acção didáctica, constante e responsável". Mas o valor imprimido a uma série de atitudes críticas face à produção e às reais necessidades de um público, não deixará de ser redundante se os designers pararem por aí, se limitarem as suas considerações ao domínio do papel, à tecedura das palavras e ao território das ideias. Por isso Rams diz "os designers devem continuar a procurar coisas novas (...) mas não podem ficar-se pelo nível das palavras, reflexões, considerações, avisos e acusações" ou apenas pelos *slogans*. Eles devem fazer uma transposição dessas mesmas ideias para o concreto, os objectos tridimensionais". Todo o percurso e reflexões de Daciano da Costa têm-se encontrado de facto nas considerações de Rams. Daciano da Costa até acrescenta "não foram dadas oportunidades ainda aos técnicos portugueses (os designers) para participar activamente na transformação da

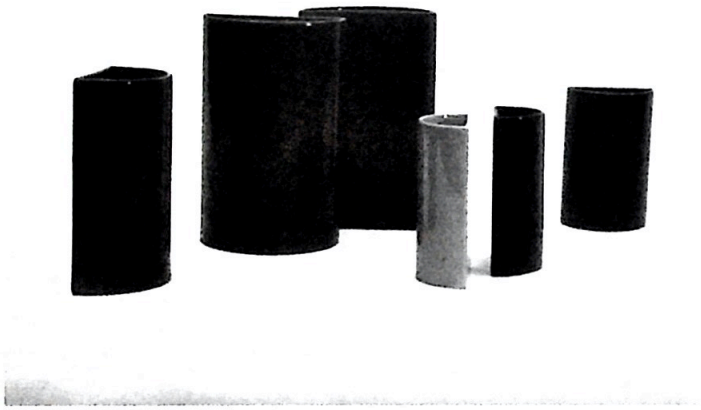
Cadeira Palace. Produção Móveis Sousa Braga. Reedição Uniforma, 1970-1971



Jarras em faiança e vidro, desenhados sobre papel vegetal.



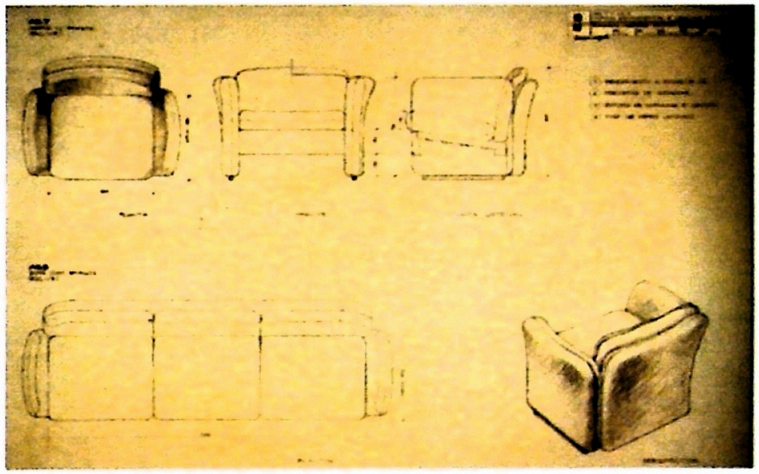
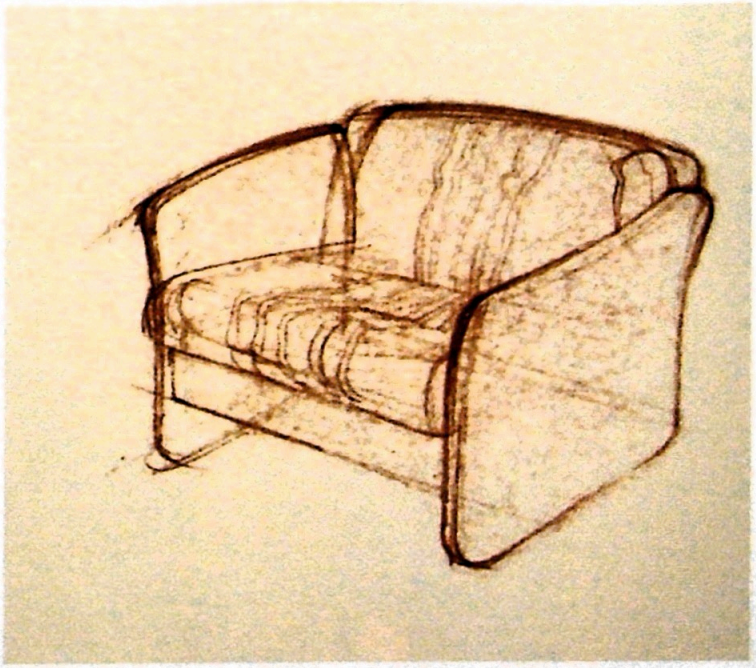
Jarras em faiança e vidro. Fábrica Constância.



vida". O que demonstra o seu carácter pragmático. Este designer reforça sempre a formação profissional que adquiriu junto de Frederico George. "O regime intenso de trabalho, como frequentemente afirma. A adopção ao ideário bauhausiano, "acreditou no design como método e acima de tudo como prática racional do processo criativo".

Na década de setenta, pelo que foi dado ver em anos seguintes, as convicções de Daciano persistiram defendendo sempre, ideia de longa data, que o design não podia ser pensado como um "recurso a artistas plásticos, ainda que impregnados pelas *Beaux Arts*". Sempre negou o design "utopista e iluminista, que é a maneira de fugir à realidade", sempre evidenciou uma perturbadora semelhança com as considerações de Rams, no sentido em que afirmava "formas inúteis, complicadas, não são mais que escapadas dos designers", em expressões individuais em vez de se ocuparem da expressão da função dos objectos". Também para Daciano o design não serve para enaltecer a "história de arte, ou as economias, ou promover cidadãos". Como completa "a produção de objectos vem de uma longa tradição artesanal (...) falo de objectos que sempre rodearam o homem". Por isso destaca, e sempre que entrevistado, a formação que recebeu de Frederico George sobretudo nos seus contornos artesanais, em forte correspondência a uma formação às Arts & Crafts. O designer considera que Frederico George foi seu mestre dentro da tradição artesanal e que esse facto persistiu nas suas actividades.

A cadeira Palace, existente no Hotel Hilton, actual Hotel Palácio, é uma tradução fiel dessa constante. Daciano procurou, tal como Niemeyer fez para a arquitectura, prolongar a já existente memória material da ilha, sem a macular com estilismos, que tanto desprezava por essa altura. Por isso lhe chamam ecléctico. O estilo não o detém, a ética sim. Considera o design uma estética da ética, como alguns autores, e mesmo Rams, "uma metodologia para equacionar e resolver problemas, de que resulte um produto para satisfação de necessidades humanas e para o controlo do ambiente". Para Daciano conta essa estética. Uma estética em que "a função de uso dos objectos é objectiva" e a função simbólica, que nomeou como subjectiva, vê-se, segundo diz, como apenas "um último valor acrescentado" dos objectos. "É a diferença que tornará apelativo o objecto no momento da escolha", mas completa, que esse aspecto resulta exterior ao trabalho do designer. Dieter Rams omite também aquilo que não é importante, no seu texto "Omit the unimportant", as pessoas não compram determinado produto apenas para se valerem dele nas suas características formais, para adorá-lo ou contemplá-lo, mas antes para satisfazerem as suas necessidades de uso. Objectos que não resultem perturbadores no domínio da efectiva utilização por, em determinado momento, se terem deixado entrosar em dinâmicas de gosto, individualidade ou mercado. A cadeira Palace repete uma certa vida madeirense, os carros de cesto, um transporte tradicional, que se vincula à memória da Madeira, no transporte

(em cima) Modelo Flos. Desenhos em papel vegetal. Gilberto Lopes, 1971.
(em baixo) Estudo para poltrona Flos.

de visitantes à ilha do monte, como a chamam, até à costa.
É a técnica de cestaria, que se adapta à realidade do hotel.
Os vários aspectos dos projectos de interiores na ilha, não foram ignorados. Daciano da Costa, em entrevista sobre os interiores adoptados para recheio das arquitecturas de Niemeyer, comenta, em *O Nosso Niemeyer*, edição Campo de Letras – o desejo de "desenhar para o contexto, naquele caso para o arquitectónico". Para isso escutou na altura, intensamente, como informa em entrevista, o arquitecto Vieira de Lima, Luís Cerqueira, estudou profundamente a obra de Niemeyer e a arquitectura brasileira em geral, num jeito tropical que ela contemplava e que se adequava ao contexto da ilha. Às preocupações de Daciano, por altura do complexo hoteleiro na ilha da Madeira, juntava-se uma certa inclinação portuguesa, no sentido de uma prática do design "englobante". Muitas das tarefas dos designers prendiam-se ao "entendimento da arquitectura de interiores como um desenvolvimento orgânico do projecto de arquitectura" demonstravam "capacidade de fazer «design em contexto», de conceber objectos em função de um ambiente e da sua relação com o utilizador". Todos os elementos que envolviam a concepção de um interior eram contemplados, ia-se de um projecto de mobiliário à imagem gráfica, que era exigida, neste caso para um dos hotéis. O uso de elementos gráficos à escala "pop", os números gigantes, nos corredores do hotel e para identificação dos quartos, transportava de súbito a ilha para uma actualidade indiscutível, no panorama gráfico, apesar de toda a discrição de Daciano Costa. Sabe-se agora que a opção tinha sido feita para facilitar o percurso que havia então do corredor até aos quartos.
A experiência da exposição, que reunia todas as peças que Daciano da Costa desenhou ao longo de quarenta anos, com a equipa de permeio, está nos antípodas dos objectos que hoje ocupam a mente de tantos teóricos da disciplina. Percorridos aqueles metros de exposição, que não eram poucos, repletos de testemunhos surpreendentes, pois algumas das peças, agora reveladas, eram inéditas para a generalidade do público, tornava-se clara a distância que evidenciavam das geometrias "fluídas, metamorfoseadas, intricadas" voluptuosas descritas por um Dennis Dollens, um Vilém Flusser ou a declarada e gradual disseminação do horizonte, apontada por Virilio. Aqui, agora tudo salta à vista em igual nível.
Ali percorríamos o espaço e descobríamos uma linha que separava os objectos da matéria sideral. Demarcados pelos exemplos modulares, de índole modernista, os sistemas combináveis.
Foi isso, para além da incontestada dimensão da obra de Daciano, facto surpreendente naquela exposição.