



«Os desenhos são um diário de bordo: a gente vai andando e vai desenhando. É pelo prazer de ver. É como assobiar! Assobiar ou trautear uma música de que se gosta. Trautear com as mãos»

...Com as mãos de Daciano Costa, designer, o homem que passou a vida a «desenhar tarefas, desenhar tralha». Que ficam para sempre

Costa

«Os objectos são sempre acabados pelas pessoas que os usam. Poderá ser tão criativo o uso como é criativo todo o processo de concepção do objecto»

Daciano

ENTREVISTA DE ANABELA MOTA RIBEIRO
FOTOGRAFIA DE AUGUSTO BRÁZIO

EM CERTO MOMENTO DA SUA HISTÓRIA, DESISTIU DO SONHO DE SER PINTOR PARA SE DEDICAR AO HU-

MILDE MISTER DE «DESENHAR TARECOS, DESENHAR TRALHA». OS SEUS TARECOS E A SUA TRALHA SÃO

encontráveis, por exemplo, na Reitoria e na Aula Magna da Universidade de Lisboa, na Biblioteca Nacional, no Casino do Estoril, no Coliseu dos Recreios, na Fundação Calouste Gulbenkian (que continua a ser a menina dos seus olhos), no Centro Cultural de Belém.

A partir dos anos 50, o percurso de Daciano da Costa confunde-se com os caminhos do design nacional. Os seus projectos, na área da arquitectura de interiores e na área do design industrial, são uma referência.

Mas no princípio, muito no princípio, ele queria ser pintor. O respeito que tem pelos pintores leva-o a sentir fascínio pela Espanha por causa do seu Velásquez... Depois sucumbiu à circunstância e ao romantismo de estar mais próximo da comunidade através do objecto produzido industrialmente – as pinturas e as esculturas seriam atiradas para o canto de um museu. E fez-se designer.

Para os lados do miradouro de Santa Catarina, onde no seu tempo se namorava, (e talvez ainda se namore), fica o seu atelier. Numa das paredes está um poster com dezenas de cadeiras. Reconheço, no arranque do século, as cadeiras desenhadas pelos elementos da Secessão, o movimento artístico que animou Viena naqueles primeiros anos. («Nessas primeiras décadas ficou quase tudo feito, desde aí temos andado muito poupadinhos...»). Começámos por falar da paixão comum pela capital austríaca. Ao fim, ele mostrava-me um croqui de Salzburgo. E também de Ballester e de zonas de transição. A propósito de Viena dizia que se dançava a valsa e se ouvia ao longe o ronco dos canhões. Esse fio de coisa indefinível apaixonava-o.

Numa outra parede, num outro compartimento, está um poster de Gauguin. Mas é Monet, pode ser Monet, entre tantos outros, a revelar-lhe a transcendência. É aí que conversamos, durante toda a manhã.

Nasceu em Lisboa em 1930, é casado com uma arquitecta e tem cinco filhas. Quatro são formadas em arquitectura. Trabalham consigo? «Só uma. Não haveria trabalho para todas!...», ironiza. É um homem à antiga, com um humor agudo que lhe fica bem e uma sensibilidade tocante.

— ... Esses períodos de incerteza, esses períodos de mudança, são enriquecedores. Fazem vítimas, naturalmente, mas são muito enriquecedores. Alguém que seja intérprete dessas épocas, das suas épocas, alguém que tenha de produzir alguma coisa, quer na literatura, pintura, o que for, mesmo neste mister mais modesto que é desenhar tralha, desenhar tarefas, desenhar prédios, não pode deixar de estar atento a essa história, aos dramas.

Deixe-me ir a um período de indefinição da sua vida. O momento em que desiste do sonho de ser pintor e começa a desenhar tarefas, como diz. Não é claro por que é que desistiu de pintar quando lhe vaticinavam uma grande carreira. E era a sua paixão.

— Devo dizer à cabeça o seguinte: não se perdeu um pintor. Não se tratou de fazer uma análise muito racional da situação, embora haja aí uma componente que tem importância: a consciência de que tem de se trabalhar. Há que exercer a cidadania.

E no momento...

— Não foi «Ora agora vamos deixar as pinturas e exercer a cidadania à custa do projecto». Na época, talvez o projecto oferecesse melhores perspectivas de realização, no sentido de fazer o tal design para a cidadania. Em todo o caso, foram um conjunto de opções. Algumas pessoas interpretaram isso da pior maneira. Já me disseram que eu era um cábula tão grande que tendo compreendido que não tinha talento como pintor, passei-me para uma área onde havia pouca gente.

Tinham razão? Acabou de dizer que não se perdeu um grande pintor.

— Ouça cá: não cheguei a ser. Não se é pintor quando se pintou uns tantos quadros e estamos conversados. Não se é pintor por se ser um produtor de artefactos determinados. Como não se é arquitecto ou designer porque se é um produtor de objectos. A coisa fia mais fino.

Quer saber se tinha a noção de qual era o seu talento.

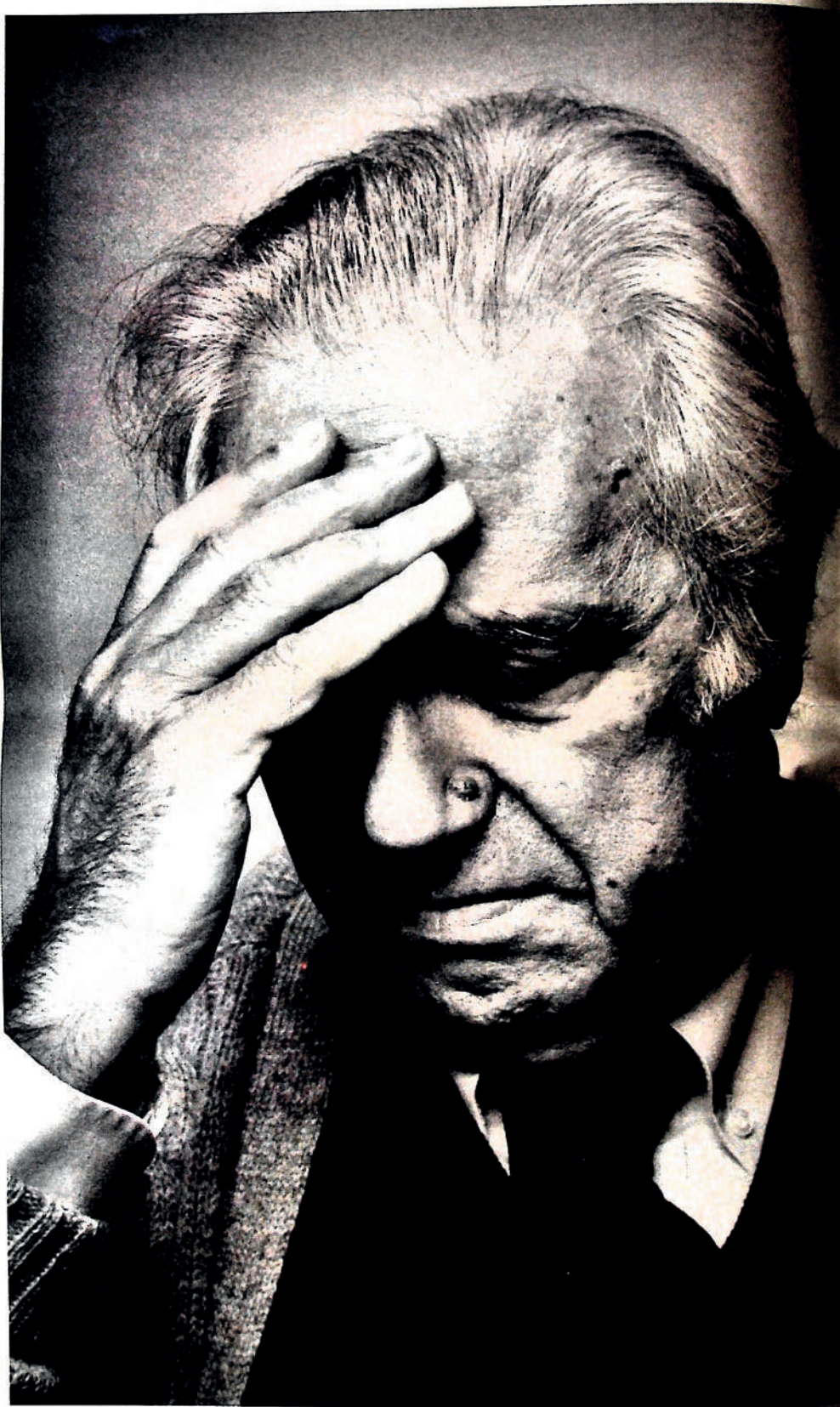
— Já lá vamos. Quer conversar durante a bica? Com essa pergunta começa uma segunda parte desta conversa. Na primeira verificámos que gostávamos os dois de cidades, gostávamos os dois de Viena. E gostávamos dessas neblinas, quer neblinas autênticas, quer nebulosidades nos comportamentos. E se falarmos de cidades também temos de falar de outra coisa: estamos todos a regressar ao sentido dos pequenos espaços.

Onde radica esse desejo de regresso às raízes?

— Voltar às pequenas nações pode ser uma maneira de criar defesas para não sermos completamente plastificados e cilindrados pela mundialização — à qual não podemos fugir e da qual devemos tirar partido. Agora, impressiona-me que os alentejanos e os transmontanos tenham sido revelados e que lhes tenha sido revelado o mundo pela televisão. Quando ainda eram analfabetos, já estavam em contacto com a televisão. Como estamos a falar de épocas incertas, vem a propósito dizer que não é de um regionalismo, dito no sentido eleicoeiro, do que se está a falar. Pessoalmente tenho atracção pelas pessoas que falam com sotaque. Mais do que isso: penso que aquilo que mais gostaria que acontecesse com o meu design, é que fosse um design com sotaque.

Como é que seria o seu sotaque?

— Qualquer coisa que tivesse que ver com uma atitude



«Os objectos podem ser medidos, como alguém já disse, com uma espécie de fita métrica elástica. As dimensões alteram-se com os dias, com as pessoas, com os estados de espírito. Não há nenhum animismo nisto, são as pessoas que lhes emprestam o que revelam».

culturalista relativamente ao design, e que o diferenciava por essa razão. Poderia não ser melhor, o design, mas que resultasse diferenciado. Um design com sotaque, um design chão, tem que ver com as raízes mais sãs. Que, sem o procurar deliberadamente, fosse significativo, não tanto da época em que se está, mas o resultado do conhecimento da história desses objectos. Que considerasse que qualquer objecto não tem nunca a forma definitiva, nem está nunca totalmente identificado, porque é um momento de uma evolução. E que através desse sotaque estabelecesse uma relação afectiva com as pessoas que usam e fruam esse objecto. Esta do design com sotaque..., não está mal pensada!

O sotaque resulta do momento, da fluidez da coisa inacabada, mas recebe uma herança que é sua, uma herança personalizada.

— As coisas ficam, as coisas vão ficando. Há objectos que vão sobreviver justamente por terem sotaque, por serem um momento de uma forma em andamento. E ainda que não influenciem directamente os objectos que se lhes seguem, como há uma relação familiar entre os primeiros objectos e os últimos, ao fim e ao cabo, a herança é fazer parte de uma cadeia. Uma cadeia de objectos de uso corrente, objectos triviais. Nem sequer estou a pensar no design de sedução, que acho irritante. Objectos para uso. Não fui muito explícito, pois não?

Fol. Eu é que não fui suficientemente explícita na pergunta. Quer saber o que é que os objectos herdam de si, da sua sensibilidade. Li-o numa descrição de um objecto, minuciosa, sensorial. Dizia: «Este tecido é suave como a pele de uma senhora, e agora a madeira, menos quente, e de repente o frio do metal».

— Todos os objectos são expressivos também dos materiais que se usam e do modo como são trabalhados. Se se destinam a determinado tipo de uso e fruição, a dimensão sensorial tem também a maior importância. Não há apenas dimensão física, sensorial, medidas, tanto por tanto. Os objectos podem ser medidos, como alguém já disse, com uma espécie de fita métrica elástica. As dimensões alteram-se com os dias, com as pessoas, com os estados de espírito. Não há nenhum animismo nisto, são as pessoas que lhes emprestam o que revelam.

Porque os usam de determinada maneira e se apropriam deles?

— É e é por isso que não há nenhum projecto que esteja acabado. Os objectos são sempre acabados pelas pessoas que os usam e que fazem a sua fruição de uma determinada maneira. Poderá ser tão criativo o uso como é criativo todo o processo de concepção do objecto. Por isso é que não há razão para falar em design de autor. O objecto só se realiza quando outras pessoas o usam também elas criativamente.

Sem essa dimensão utilitária, não faz sentido?

— A primeira coisa que se espera é que o objecto cumpra honradamente, que garanta uma função utilitária. Senão, estamos em presença do disparate. Não sou a favor de um design radical, utopista. Sou a favor da utopia. Do design utópico realizável, como costume dizer. Quanto mais discreto puder ser o objecto e mais acompanhe as funções quotidianas, e até o convívio com outros objectos num determinado espaço, melhor. O facto é que tem de cumprir uma missão qualquer, que não é apenas uma função de uso restrita, marreta. Nenhum objecto tem de ser prosai-

co. Não há nenhum objecto unicamente funcional. Essa teoria da forma e da função é uma verdadeira blasfémia! É usar em vão o nome do Senhor! Só função? Nem pensar nisso.

A dimensão utilitária pode ter prioridade sobre as outras?

— Tem épocas, tem dias, tem objectos, tem pessoas.

Tem ali um postal de uma exposição do Dieter Rams, designer alemão conhecido sobretudo pela sua ligação à Braun. A durabilidade, a depuração minimalista e o carácter prático numa Alemanha em reconstrução, eram as principais premissas subjacentes ao seu design. Passados 50 anos reconhecemos aqueles objectos, e percebemos que muito do que temos hoje é uma derivação.

— Sem dúvida. Por isso esses objectos são formas ainda em movimento. Que vão continuar. Há que introduzir aqui uma coisa que tem certa importância: é que há um design para designers e uma arquitectura para arquitectos. Ou seja?

— Há um tipo de objectos e de edifícios que os arquitectos fazem para arquitectos e os designers para designers. Olhando por cima da cabeça dos mortais. É um design e uma arquitectura elitista. Não é o caso do Dieter Rams. Mas não quero perder a oportunidade de fazer esta espécie de denúncia. O Dieter Rams: se lhes fazia alguma observação, aos objectos, é que há certa frieza naquilo tudo. A Alemanha estava a sair de um período em que tinha contrariado a história, o conceito e as culturas locais. Estaria ele a interpretar isso? Será aquele design despojado uma maneira de não haver nenhum compromisso? Será uma linguagem asséptica porque não convém fazer referências nem à história nem ao contexto? Sei lá.

Voltemos à ideia de cidadania. Dieter Rams, pensando ou não a questão da cidadania, fez objectos de que as pessoas precisavam na vida de todos os dias. Foi o seu modo de intervenção numa Alemanha a reerguer-se. Há pouco dizia-me que deixou a pintura porque o design lhe permitia uma intervenção cívica mais aguda.

— Quer voltar a esse tema? Se me desviei, não foi para me furtar. A questão do design de cidadania? Não há dúvida que tudo é o resultado de uma vocação, das circunstâncias e da fortuna. Nada há de esotérico nisto. A vocação, o que é?, é um conjunto de aptidões que uma pessoa naturalmente revela, que vêm no ADN, não vem uma fada debruçar-se sobre nós a dizer «Tu serás uma estrela na Terra, serás estupendo!...». Lembro-me que tinha quatro anos um tio disse-me «Ah, tens muito jeito para o desenho, tens de ir para as Belas Artes». A vocação tanto podia ser para uma coisa como para outra. O que é que estava mais à mão? O rectângulo, para fazer bonecos, pinturas, etc.

Em todo o caso o curso que foi tirar foi o de pintura.

— Havia curso de pintura mas não havia curso de design; arquitectura não me deu jeito. Portanto, aí vai ele de escantilhão para a pintura. Não sou por um elementar determinismo, mas as circunstâncias que nos rodeiam condicionam a nossa actividade. O que é que há para fazer naquele momento?, o que é que é mais importante? E já se está em idade de tomar consciência de que se tem um lugar. Antes de se ser pintor ou escultor, é-se cidadão. Portanto, um conjunto de circunstâncias permitiu um maior gosto, até com algum romantismo e ingenuidade... Porque

também se era muito inculto! Estamos a falar de um tipo que era um calhau, uma pedra por polir. Tudo era ainda primitivo. Era a criação do mundo.

E a pintura?

— Nunca mais fiz nenhuma pintura. Nunca. Seria demasiado tentador e poderia dispersar-me.

Outra coisa é saber se nunca teve vontade de voltar a pintar.

— Hum, não... O que faz um pintor não é colocar cores num único plano. Os interiores ou objectos que tenho desenhado acusam esse ADN da pintura. Não me envergonho nada dele. Tenho a maior admiração pelos pintores. O facto é que era necessário tomar uma opção. Houve dois movimentos a que assisti, já um pouco lateralmente: o Surrealismo e o Neo-Realismo. Por que é que me aproximei mais do Neo-Realismo, até mesmo nas pequenas pinturas que fiz? Porque era uma coisa mais generosa, mais aparente de que se estava de um determinado lado. De que lado é que nós estamos? De que lado é que um sujeito se põe? Sem contrariar a minha vocação, pus-me do lado que romanticamente considerava... Com alguns slogans da época, «Democratização da arte», etc., etc. Coisas que com toda a inocência e toda a incultura se paparam. E também com certa demagogia dos que sabiam muito bem o que estava a acontecer.

Quem é que aqui sabia muito bem? Portugal estava fechado ao mundo.

— Havia uma ou outra pessoa com quem tinha contacto permanente, como o meu mestre Frederico George, companheiros como o Sena da Silva, o António Garcia, e outros assim, que já estavam com a utopia do design. Pela mesma razão pela qual tenho tendência para as épocas de incerteza, talvez tenha um certo gosto em ser um figurante ou actor desses períodos incertos. Talvez seja isso que me estimula. Contrariar as circunstâncias, não ser exactamente aquilo que nos rodeia, que nos força a ser. Isto é se calhar de suprema presunção, devo dizer, mas estou a pôr as coisas tal qual as sinto... Estas entrevistas são uma espécie de confissões, são as modernas confissões laicas! [risos] E há, finalmente, a fortuna, a sorte ou o azar... A vocação e as circunstâncias ainda se podem controlar, racionalizar, agora o acaso que nos cai em cima, cara amiga, só há uma maneira: tentar cair bem. Uma onda inesperada que nos cai em cima. Como é que um sujeito se safá? O acaso empurra-nos para paragens inesperadas, tem o fascínio de ser incontrolável.

Quando foi para o atelier de Frederico George...

— Foi um acaso.

Um acaso determinante na sua vida.

— Eu era aluno da Escola de Artes Decorativas António Arroio e o Frederico George escolheu-me. Precisava de uma força bruta qualquer para lhe ampliar os desenhos. O Frederico acompanhou-me muito, durante 12 anos foi meu tutor. Mas houve outros encontros de acaso em momentos de viragem da minha vida.

Por exemplo?

— Uma coisa perfeitamente anedótica... Quando acabei o curso de pintura na escola de Belas Artes fui convidado para assistente e a PIDE pôs-me na rua. Tinha acabado de casar, já tinha uma filha, a Teresa estava à espera de uma segunda filha. Perder um emprego de um momento para

«A vocação e as circunstâncias ainda se podem controlar, racionalizar, agora o acaso, só há uma maneira: tentar cair bem. Uma onda inesperada que nos cai em cima. Como é que um sujeito se safa? O acaso empurra-nos para paragens inesperadas, tem o fascínio de ser incontrolável!»

o outro e praticar uma profissão que não existia, não era cómodo, c'os diabos! E então, ali na esquina da Livraria Sá da Costa, encontrei uma pessoa amiga, «Você como é que está?». Ele vem da sua vida, rubicundo e bem disposto, e sai-lhe um tipo a lamber as feridas... Deu-me esta frase: «Quem aos vinte não é, aos trinta não foi, e aos quarenta não tem, aos cinquenta não será ninguém». Tive a sensação de que era um percurso de uma vida que tinha de ser feito. É uma historieta, reconheço, com algum pitoresco e sem valor literário, mas que dá bem como é que pode mudar-se o estado de espírito de uma pessoa com uma palmada nas costas e uma frase feita.

Quando foi convidado para dar aulas e a PIDE o pôs na rua, estava ainda no atelier do Frederico George? Dar aulas seria um segundo emprego?

— Já tinha saído, em 59, e isto passou-se em 61 ou 62. Não tinha emprego.

Logo a seguir, começa a trabalhar com o Industrial Fernando Carvalho Seixas.

— Outro encontro, também de acaso. Conhecia-me do atelier do Frederico George e contratou-me para desenhar móveis para a fábrica dele.

Conte-me a história da cadeira «Prestígio», de que gosta particularmente, e que remonta a essa primeira fase da relação com o Industrial.

— Fui trabalhar para uma fábrica extraordinária onde trabalhavam 800 pessoas. O tal design cívico não é senão isto: é tentar manter o trabalho, com todo o romantismo que isso possa ter. A fábrica estava a reconverter-se; fazia-se sobretudo mobiliário hospitalar, com tubo virado. A certa altura, esse mercado entrou em crise; havia uma secção da fábrica, que tinha uma centena de operários, que começou a ficar sem trabalho. O administrador desafiou-me a desenhar um objecto qualquer para aqueles tipos continuarem a trabalhar. Desenhei a tal cadeira «Prestígio», em varão virado. Sob o ponto de vista formal, ou estético, não é uma coisa notável, nem pouco mais ou menos: uma coisa para sentar o rabo, uma coisa para encostar, com alguma graça, estruturazinha metálica e estamos conversados. O que é facto é que não só se conservou o pessoal, como a secção foi ampliada e se comprou mais uma máquina para virar tubo! Isto é o que considero design para a cidadania. Esse é que é o design industrial. Design para um objecto de sedução?, então, francamente, podia ter continuado a pintar.

Esse era o seu modo de fazer política, de intervir?

— Pois, então o que é que havia de ser?

Fez política como convencionalmente se faz política?

— Trabalhava muito, tinha o tempo muito ocupado, ainda coleí uns papéis nas paredes, mas pouco. Ouça, há uma peça do Camus que vi em Paris e que veio ao encontro dos meus complexos interiores pela minha pouca participação. A peça do Camus tem a seguinte situação: um anarquista tinha de colocar uma bomba no carro em que vinha o tio do imperador. Não tem coragem para o fazer porque no carro seguia uma criança. É julgado severamente pelos outros e há um momento em que vem à boca de cena dizer o seguinte: «Mas não haverá na revolução lugar para os cobardes?». Eu acho que há.

Importa-se de definir coragem?

— Mas há muitas formas de coragem! Há a coragem da «Mãe Coragem», há a coragem do pegador de touros, há a coragem inútil de um sujeito que pode cair de uma falésia porque vai apanhar uma flor para a namorada. Como é que se pode fazer quando não se tem essa coragem para enfrentar a dor, enfrentar os prejuízos, depois de se ter ficado escaldado como se ficou por ficar sem emprego? É fazer bem o seu trabalho todos os dias, e fazê-lo em condições de ultrapassar a função de qualquer trabalho, que é levar um salário para casa.

Isso é uma espécie de redenção?

— Provavelmente será. Mas não penso que deva ser dada muita importância ao facto. Todas as pessoas, quando fazem bem o seu trabalho, estão a fazer um trabalho cívico. Esta questão da cobardia e da coragem apareceu em todas as entrevistas suas que li. Pareceu-me que era...

— Um trauma? Talvez. Não se pertence a uma geração como a minha em que foram sacrificadas tantas pessoas, de camponeses a operários, de marinheiros a artistas, sem se sentir solidariedade por quem teve essa coragem, por quem foi sacrificado. A minha geração está marcada por isso. E quem não fala nisso, se calhar é porque não gosta, não se sente à vontade.

Essa é outra coisa, o à-vontade com que diz «Quem tinha coragem, lá preso». Deixando subentender que não foi suficientemente corajoso.

— De facto. Se calhar, também não surgiu a oportunidade. Não quero passar pelo chamado acagaçado... Eu não penso ser um acagaçado. Há muitas formas corajosas de estar na vida, vencendo-a todos os dias, ultrapassando as dificuldades que se levantam todos os dias. Há uma coragem constante, quotidiana, de uma vida inteira, sem se desviar daquilo que se considera ser os princípios são. Falei nisto porque não quis ser confundido, por pertencer à geração que pertence, com os sujeitos que falam jactanciosamente disto, com os trapalhões que tiveram, coitados, de ir para a Suíça com os dinheiros do papá. O que é ter tido coragem? Houve o que foram para a guerra, e morreram, alguns. Outros exilaram-se, passando mal para não irem para a guerra. E houve outros, meninos muito corajosos, que foram fazer cursos para a Suíça e agora escrevem livros dizendo mal do 25 de Abril. Isso irrita-me.

«Vontade Indômita» é um filme extraordinário de King Vidor inspirado na figura do arquitecto Frank Lloyd Wright e interpretado pelo Cary Grant. O personagem manifesta total intransigência quando sugerem alterações aos seus projectos e por isso vê-os sucessivamente recusados. Chega à situação limite de trabalhar numa pedreira, o que prefere, a ver o seu trabalho desvirtuado.

— Isso é a utopia dos artistas. Tenho a maior estima e respeito pelo Frank Lloyd Wright. Bem sei que estamos a falar da vida das pessoas e que é uma jornalista que se ocupa de pôr à vista a vida das pessoas...

Posto nesses termos, faz de mim uma cuscuvilha!

— Não é nesse sentido!, é no sentido de pôr ao dispor das pessoas um retrato mais íntimo. Mas é preciso considerar o seguinte: há exemplos de vidas inteiras que ficaram na obscuridade. Os ataques de irritação que se podem ter quando se conhece a vida do Wagner, que compôs a mais sublime das músicas e que era um tratante, um safado da pior espécie... Adianta revelá-la? E o Mahler?, estava a fa-

zer aquela espantosa música e tratava mal a mulher!, viam com dificuldades e o cavalheiro só usava sapatos feitos de encomenda. E o Debussy, quando estava a compôr e o criado o interrompia?, dava-lhe bengaladas. Se estas entrevistas servem para revelar um pouco das pessoas, não sou acagaçado, estou à vontade.

Se posso ir mais atrás, não conheço a relação do seu pai, da sua mãe, desse tio a que aludiu com a arte.

— O meu pai era um simpático republicano, como convém a um farmacêutico de bairro.

Qual era o seu bairro?

— Estava numa zona de transição, numa rua entre o Bairro da Lapa e a Pampulha. Os ricos na encosta e os pobres em baixo. Eu convivia com aquele pessoal. O meu pai não fazia ideia do que era esta história das artes. Anos passados, ofereci-lhe um relógio, um belíssimo relógio, aliás, um relógio de ouro. Ele agradeceu e disse: «No dia em que me aparecesse com a ideia de ir para a pintura, disse cá comigo: lá vou eu sustentar este tipo toda a vida». O meu pai era isto. A minha mãe, como todas as mulheres, era muito mais fina. Teve a percepção que para o seu menino, alguma coisa de bom havia de acontecer. A minha mãe orgulhava-se de mim, e, mais do que isso, cultivou-se à medida que eu próprio fui evoluindo.

Para poder acompanhá-lo?

— Mais ou menos isso. Passou a fazer leituras que não teria feito. Era uma mulher extraordinária.

Porque é que o presente oferecido ao seu pai foi um relógio e não um objecto concebido por si?

— Não havia coisas concebidas por mim que tivessem algum valor na altura.

Há um valor emocional inestimável.

— Eu queria uma coisa de ordem prática e com algum valor. Era preciso estar com o envolvente, não é?

À sua mãe, o que é que oferecia?

— Trazia de fora uns perfumes de que ela se orgulhava.

Pense que desenhava uma coisa para a sua mãe.

— Ainda estou a tempo, para a memória dela... Não sei bem, mas seria qualquer coisa perfumada, qualquer coisa quente, qualquer coisa com uma cor profunda, uma coisa que podia não servir para nada senão para isso: para ser um objecto para a minha mãe.

Os presentes feitos com as mãos têm um significado particular.

— Gosto de cozinhar para a minha mulher. Mas são sempre coisas prosaicas, o trivial bem feitinho. E nessas coisas mais prosaicas que às vezes residem as grandes homenagens. Gosto de coisas simples. As grandes homenagens estão nessas.

Visitou em Malta um monumento megalítico de que gostou particularmente. Acheu comovente a forma como aquelas pedras de encaixavam. O que é que o impressionou?

— Antes de mais nada, o factor surpresa: eu nem sabia que havia monumentos megalíticos em Malta. Todos esses monumentos são o nascimento da arquitectura. Tem o espantoso confronto com a natureza, com qualquer coisa que tem um gesto natal. Esse edifício, tal como o Stonehenge, têm esse fascínio: os homens construíram pela primeira vez daquela maneira. E já com uma certa complexidade. Não só eram grandes lajes que se encaixavam umas nas outras, como definiam espaços, zonas de transição. Não era um sim-

ples monumento megalítico como é, por exemplo, aquele cromeleque em Almendra, perto de Évora.

Percebe em si, no movimento da mão, a persistência de um gesto, de um primeiro gesto? Quando começa a desenhar, há 40 anos e nos dias que correm, há um traço comum, há um mesmo impulso frente à folha em branco?

— A mão é um instrumento extraordinário e a relação que se estabelece entre a mente e a mão é fascinante. Não queria estar aqui com muita conversa, até porque já é automático, é uma forma de escrita como outra qualquer. Cada momento do processo criativo de um objecto corresponde a uma forma de exercer a manualidade. Razão porque a cultura do desenho é também a cultura da mão. Outrora fazíamos tudo com as mãos. Há um design antes do desenho. Depois passámos a construir com as nossas mãos, a pôr tijolos uns em cima dos outros ou a tornear uma peça de cerâmica. A realização de um objecto estava ligada à nossa própria realização. O que nos sobra dessa materialidade é a manualidade do desenho. Quando se perder, ficamos completamente separados da realidade material. Isso a mim inquieta-me muito.

Em que termos?

— Perder a ligação à materialidade significa perder a ligação à cultura e ao compromisso que se tem com as estruturas físicas, em si próprias transformadoras do ambiente e da realidade. Se deixarmos de fazer isso, empobrecemos, como desenhadores, como projectistas. Não posso deixar de considerar que é assim, pelo menos no período de formação dos arquitectos e dos designers, porque há coisas que só se exprimem pelo desenho.

Nunca mais pintou. Mas desenha pelo prazer de desenhar.

— Então não desenho? Tenho centenas, centenas de croquis de viagens. São um diário de bordo: a gente vai andando e vai desenhando. É pelo prazer de ver. (Só se vê bem quando se representa pelo desenho). E pelo prazer do gesto material de fazer aparecer os traços, de vencer a inércia do papel. É como assobiar! Assobiar ou trautear uma música de que se gosta. Trautear com as mãos.

João Paulo Martins, comissário da exposição comemorativa dos seus 40 anos de ofício, (Gulbenkian, 2001), considera que Efêmero e Teatral são palavras fundamentais para perceber a sua obra.

— A representação é-nos intrínseca. Talvez tenha um pouco o sentido teatral das coisas. Não posso deixar de observar os movimentos das pessoas no espaço. Até porque a arquitectura é para as pessoas viverem. Como os objectos são para as pessoas usarem e fruírem. A arquitectura sem pessoas é o deserto. O deserto é uma coisa tremenda. A arquitectura também é o espaço que está ocupado e o espaço que está desocupado. Essa relação dinâmica...

Como um livro, manuseado ou não, vivido ou não.

— Um livro é um objecto fascinante. Não sei se gosto de ler pelos livros ou pelo conteúdo! [risos] É evidente que é pelo conteúdo, mas gosto do objecto físico, do peso, da capa, cartonada ou não, do aroma que sai dos livros acabados de imprimir.

Por que é que tem ali um poster com as taitianas do Gauguin?

— Sobrou. Gosto muito do Gauguin, mas não está lá por ser eleito. Mas o Monet... Atinge-se quase a exaltação quando se vai, por exemplo, ao Museu Marmottan. ■

