Lusíada
Repositório das Universidades Lusíada

Universidades Lusíada

Ferrão, Leonor, 1956-

A linha Cortez : um caso "excepcional normal" na história do design

http://hdl.handle.net/11067/8452

Metadados

Data de Publicação	2007
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Atelier Daciano da Costa, Design de mobiliário - Portugal - Século 20, Mobiliário de escritório - Portugal - Século 20
Tipo	article
Revisão de Pares	yes
Coleções	[ULL-FAA] ArLíquido, n. 2-4 (2007)

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-30T01:05:00Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt

Daciano da Costa
no stand Longra
FIL, Lisboa
1963

A linha Cortez
um caso «excepcional normal» na história do design

Leonor Ferrão

É no binómio Produção e Cultura que reside a verdadeira natureza do desenho, do Industrial Design. Um design português terá de ser condicionado pela estrutura da produção nacional, mas resultará, sobretudo, da nossa capacidade criadora. E ela dependerá, essencialmente, da actuação de uma categoria de artistas – os designers.
(Leal, 1963: 37)

O custo social do desperdício da memória, como componente da cultura das empresas, é muito elevado. Sem a acentuação da identidade, os resultados finais resultam de um Design empobrecido. É socialmente injusto. É culturalmente uma agressão. É mau negócio.
(Costa, 1998a [1992]: 45)

Onde estamos, afinal? Simbolicamente, não num sítio muito diverso do que era o nosso há vinte anos, mas desta vez e para sempre não sós. Como todo o Ocidente, tornámo-nos «todo o mundo e ninguém».
(Lourenço, 2000: 14-15)

LCSH:
PALAVRAS-CHAVE
Design - História - Portugal - 1950-1960
Industrialização - Portugal
Características Nacionais - Portugal
Metalúrgica da Longra (Felgueiras, Portugal) - História
COSTA, Daciano Henrique Monteiro da, 1930-2005 - Crítica e Interpretação

KEYWORDS
Design - History - Portugal - 1950-1960
Industrialization - Portugal
National Characteristics - Portugal
Metalúrgica da Longra (Felgueiras, Portugal) – History
COSTA, Daciano Henrique Monteiro da, 1930-2005 - Criticism and Interpretation

LCC:
NK1463.A1 F47

i. identidade sem fado

Passaram quarenta e três anos sobre o comentário optimista de Manuel João Leal (n.1925) e o lançamento da linha *Cortez* (1963), projecto de Daciano da Costa Monteiro (1930-2005) para a Metalúrgica da Longra.

Muito coisa mudou mas os problemas de (sub)desenvolvimento persistiram e, em muitos aspectos, agravaram-se. Poderá a diagnose do *mal-estar* português conduzir à sua *cura*[1]? Acreditando na viabilidade de uma superação efectiva, não é possível atingi-la ignorando a História[2]. Ora os estudos sobre a industrialização em Portugal, «alimentares» para uma historiografia do design em Portugal, são escassos e costumam merecer muito menos

interesse do que os ensaios de Eduardo Lourenço sobre os (des)caminhos da Nação. Por um lado, o acesso às fontes directas é muito difícil ou impossível (a maior parte das empresas não tem arquivos organizados porque não valoriza nem se orgulha do seu passado); por outro, os meios académicos não têm conseguido comunicar a ideia de que esses estudos interessam, também, às empresas.

Não surpreende, por isso, que a investigação no âmbito disciplinar da História do Design – independente da História da Arte e liberta de preconceitos ideológicos ou de compromissos de grupo – se encontre numa fase inicial[3]. Apesar de alguns começos, não se prefigura, ainda, um futuro promissor para a historiografia do design em Portugal porque não existe um número expressivo de investigadores, a trabalhar em profundidade e no registo disciplinar. A seu tempo (existirá).

A *Cortez* tem tudo para ser *um caso de estudo*, «excepcional normal»[4]. A acepção utilizada também segue o significado comum de cada termo, i.e. a *Cortez* é um caso *normal*, porque cumpriu o que se espera de um (bom) produto industrial – aplicar e valorizar, com inteligência e sentido de responsabilidade, os recursos disponíveis, evitando soluções previsíveis e antecipando as necessidades dos consumidores por um período de tempo consideravelmente longo; *excepcional*, porque provocou uma mudança de paradigma, na Metalúrgica da Longra e no mercado nacional.

À data do seu lançamento (1963), a linha *Cortez* foi um produto industrial português atípico: não copiou outros, superou as expectativas de venda mais optimistas[5] e a sua condição, assumida e reconhecida, de *produto português de grande série* – o primeiro com estas características no segmento de mobiliário de trabalho – dispensou piscadelas de olho a atavismos nacionais.

Ao contrário de outros casos, «excepcionais normais» (na acepção empregue por Edoardo Grendi), a *Cortez* tem tido uma considerável fortuna crítica (Martins, 2001: 253). No entanto, o presente artigo[6] não é *a* monografia que falta escrever mas uma contribuição para não deixar cair no esquecimento alguns protagonistas importantes, como Daciano da Costa, Manuel João Leal... e, já agora, a *Cortez*.

ii. a esperança projectual [possível]

Em Portugal, os anos 50 foram, paradoxalmente, de clausura política e de abertura comercial, com a adesão à Associação Europeia de Comércio Livre

(EFTA) em 1959. O início de trocas comerciais com o exterior coincidia com o fim da aplicação do *I Plano de Fomento* (1953-1958), que retomou a estratégia de desenvolvimento preconizada na Lei nº 2005 de Fomento e Reorganização Industrial (1945)[7]. Os resultados começavam a surgir, pontualmente, apesar de alguns sectores considerarem que ficavam aquém das expectativas[8]. Apesar das sombras no horizonte político e das indecisões e fragilidades que tinham marcado as políticas de desenvolvimento económico, os anos 60 amanheceram esperançosos. Pelo menos para os grandes grupos económicos sob a asa protectora do Estado e para algumas empresas industriais (que souberam aproveitar pequenos espaços abertos pelo recente aparecimento de uma classe média predisposta para o consumo). No entanto, cedo se desfizeram as promessas de um desenvolvimento sustentado durável: para muitas empresas então emergentes, o mercado interno, apesar de alguns sinais de crescimento e de alterações sensíveis nos perfis de consumo, manteve-se demasiado pequeno para permitir o escoamento da produção e viabilizar a sua existência[9]. A Metalúrgica Longra inscreve-se no âmbito de um reduzido grupo de empresas, de pequena e média dimensão, que conseguiram compreender o contexto e sobreviver às vicissitudes (pelo menos até 1993)[10].

Assim, em 1962, na sequência de um convite de Fernando Seixas (n.1918) a Daciano da Costa, a linha *Cortez* foi apresentada aos prescritores e ao público na *IV Feira das Indústrias de Lisboa* (1964). Em Junho desse ano, surgia um artigo promocional, em página dupla, amplamente ilustrado, com um texto não assinado. A prosa, tecnicamente correcta e irónica, denuncia a autoria ([Costa], 1964: 72)[11]:

> Sob o nome de «Cortez» a Metalúrgica da Longra lançou uma nova série de móveis de escritório que foi pela primeira vez apresentada na IV Feira Internacional de Lisboa. Do desenho inteiramente diferente da habitual produção da Metalúrgica da Longra, o mobiliário apresentado nestas páginas – que não compreende o programa completo, em vias de produção, mas apenas as primeiras séries lançadas no mercado – foi criado por Daciano Monteiro da Costa. […] No actual panorama da produção nacional de mobiliário metálico para escritório, estes modelos são verdadeiramente inovadores, acabando com uma concepção de móvel maciço – com um generoso emprego de chapa metálica pintada de uma mortiça cor verde-cinza – é criada uma estrutura, de vincada presença, que serve de suporte para o tampo e para os corpos ou blocos de gavetas. A cor tomou nestes modelos uma importância pouco usual – inexplicavelmente – neste tipo de móveis.

Numa das páginas iniciais do mesmo número da *Arquitectura*, inseria-se a primeira publicidade à nova linha, segundo um projecto gráfico do atelier Daciano da Costa.

Seguiram-se outras acções colectivas, que permitiram evidenciar a singularidade da linha no contexto produtivo nacional: no ano seguinte, o Núcleo de Arte e Arquitectura do Instituto Nacional de Investigação Industrial promoveu a *Quinzena de Estética Industrial*, integrada na *Exposição Internacional Industrial Design* (SNI, Palácio Foz, Junho de 1965), evento simultâneo com a *VI Feira Internacional de Lisboa*[12].

Os textos de Manuel João Leal, a propósito destes dois eventos, denotam um fôlego crítico inusitado à época e deixam entrever uma esperança num futuro próximo. Depois de saudar a iniciativa do INII, apresentou o seguinte diagnóstico do «estado da arte» (Leal, 1965: 131)[13]:

> O apoio real que podemos […] prestar, não deverá ficar apenas num passivo elogio a uma realização, que embora viesse quebrar o silêncio sobre tão importante problema, está ainda longe de garantir um franco encaminhamento para qualquer tipo de 'edifício' que suporte toda a acção, necessariamente urgente, a empreender no panorama da nossa produção industrial. Esse apoio ou auxílio deverá incidir de preferência numa actuação crítica sobre múltiplos aspectos que o problema apresenta, podendo assim, prestar uma real contribuição para as soluções a encontrar dentro de uma política de valorização da indústria nacional. Chamar meia dúzia de personalidades[14] lá de fora que, pela sua experiência e saber, nos possam vir dizer alguma coisa sobre o que pouco ou nada sabemos, poderá constituir uma iniciativa com interesse. Expor num certo número de objectos industriais produzidos, tanto no estrangeiro como em Portugal, afigura-se-nos uma realização apreciável. Mas o que deve ser considerado realmente importante – até para que iniciativas como estas não permaneçam isoladas e estéreis – é a constituição de um órgão capaz de promover, com continuidade, uma acção fecunda nos meios:
> - da produção e venda (empresários industriais e comerciais)
> - dos consumidores (público)
> - dos "designers" (ensino, treino e organização profissional)
>
> Não deixa de vir a propósito relembrar que Portugal é o único País da Europa – à excepção da Grécia – que não possui ainda qualquer organismo ou sociedade que promova o industrial design, elevando o standard da produção e o nível cultural da comunidade.

Fazia sentido mas, como se sabe, não se realizou com a urgência que o diagnóstico sugeria. Pela parte que toca ao ensino, nos anos sessenta

surgiram duas escolas privadas de Artes Decorativas. No entanto, os primeiros cursos superiores em Design surgiram nas escolas superiores de Belas-Artes de Lisboa e Porto, mas só depois de *25 de Abril de 1974*[15], demasiado tarde para aproveitar a expansão económica dos anos 50 e 60 e já num contexto de grande conturbação política e social, dentro e fora das empresas industriais. Quanto às instituições, excluindo a Associação Industrial Portuguesa (fundada em 1860), todas as outras surgiram após o *25 de Abril*: o Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas e ao Investimento (IAPMEI) foi criado em 1976, tal como a Associação Portuguesa de Designers (APD)[16], o Instituto do Comércio Externo de Portugal (ICEP) em 1982[17] e o Centro Português de Design (CPD)[18] em 1985 ([Ferro], 2000: 86-87). No que se refere às instituições, os problemas não se quedaram pela sua criação tardia: as sucessivas derivas nas (des)orientações dadas pelo poder político durante os últimos trinta anos, em termos de políticas de desenvolvimento e de fomento industrial (?), ampliaram os efeitos negativos decorrentes do desfasamento de Portugal relativamente a outros países europeus.

Para melhor compreender o contexto de criação e de produção e, em particular, as oportunidades de mercado da linha *Cortez*, regressa-se ao texto de Manuel João Leal sobre a participação portuguesa nessa primeira *Exposição Internacional de Design* (Leal, 1965: 132-134):

> A realização entre nós de uma primeira exposição sobre industrial design deveria, só por si, ser merecedora do melhor acolhimento. Tem sido demasiado esquecido, tanto por parte de entidades oficiais como por parte dos industriais, a importância que o industrial design desempenha na nossa sociedade – uma sociedade onde os bens são produzidos industrialmente. Mas esse acolhimento não deve, contudo, conduzir-nos ao ponto de aceitar sem reservas a referida exposição. Se excluirmos as representações estrangeiras que, embora com um reduzido número de objectos, denunciavam na generalidade uma cuidada selecção, a representação nacional oferecia uma escolha de produtos visivelmente marcada por uma preparação «ad hoc». Se alguns produtos expostos eram de bom nível e revelam uma mais consciente problemática do design como por exemplo as cerâmicas de Miria Câmara de Leme (Secla), os vidros de M. Helena de Matos (Fábrica Irmãos Stephens) e **o mobiliário de escritório de Daciano Costa (Metalúrgica de Longra)**, outros eram bem dispensáveis, como por exemplo as péssimas porcelanas da Vista Alegre e um candeeiro de parede (Somil) – descarado plágio de um modelo dinamarquês. […] **O tónus geral da representação portuguesa […] dá bem a medida dos esforços,**

das dificuldades e de certa desorientação em que se debatem actualmente os nossos empresários industriais.

O artigo termina com uma criteriosa selecção de imagens de produtos da Secla, desenhados por Miria Toivola Câmara Leme (n.1933), da Altamira, segundo desenhos de Cruz de Carvalho (n.1930), da Fábrica de Louças de Sacavém (sem menção de autoria) e da linha *Cortez*...

Era o panorama nacional em meados da década de 60, traçado por um protagonista informado e lúcido, empenhado na consolidação e na divulgação da disciplina em Portugal, sem medo de colocar em evidência as fragilidades da indústria nacional e algumas das suas causas (Tostões; Martins, 2000: 66-69; Santos, 2001: 63-89).

Seguiram-se outras iniciativas importantes, promovidas pelo Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), que mantiveram um impacto reduzido junto do público e dos industriais que ainda não tinham compreendido a importância da incorporação da função Design nas suas empresas[19].

iii. modestamente

A iniciativa da Metalúrgica da Longra de contratar um designer enquadra-se numa tendência que se esboçou no início dos anos 50. Algumas empresas de mobiliário de madeira, intuindo a importância da intervenção de profissionais do Desenho[20] no processo industrial, começaram a fidelizar os *seus* designers. Josiah Wedgwood (1730-1795) tinha chegado a essa conclusão cerca de 200 anos antes (mas essa é uma outra história). A casa Olaio com José Espinho (1917-1973) foi a primeira (desde 1950). Seguiram-se a Altamira (Santos, 2001*a*: 11) e a Interforma com Cruz Carvalho, a Foc e a Sousa Braga com António Sena da Silva (1926-2001) e António Garcia (n.1925) (Tostões [et. al.], 2000: 65). A Metalúrgica da Longra procedeu do mesmo modo, assegurando a colaboração regular de Daciano da Costa, a partir de 1962 até ao início da década de 90[21]. «Modestamente», como diria Daciano, entre o orgulho e a ironia.

Este (relativo) protagonismo de alguns designers em empresas industriais emergentes, inscreve-se num contexto social e cultural em mutação mas que, apesar dos estímulos internos e externos, resistia, olimpicamente, à mudança. Alguns arquitectos, também por força da notoriedade e do reconhecimento social que a profissão suscitava – e que alguns profissionais amplamente

justificavam – conseguiram exercer uma acção cultural eficaz em diversos domínios, inclusive no domínio do design.

Em Lisboa, os *ateliers* dos arquitectos Frederico George (1915-1994) e de Francisco Conceição Silva (1922-1982) posicionaram-se num patamar muito elevado de exigência, cultivando o Desenho como reflexão e demanda de novas realidades. A sua abordagem ao Projecto preconizava o cruzamento com outros territórios disciplinares. No *atelier* de Mestre Frederico, como carinhosamente continua a ser chamado, a Arquitectura acolhia outras Artes, tal como Walter Gropius (1883-1969) tinha preconizado no *Manifesto* da Bauhaus (1919), e sem descurar, ou subalternizar, os contributos de profissionais dos mais diversos ofícios[22]. O testemunho deste modo de operar, muito próximo do espírito (romântico) do *Arts and Crafts*, passou para outros profissionais (sem o apelo ao artesanato), nomeadamente para Daciano da Costa, que realizou a sua aprendizagem em exercício no *atelier* de Frederico George, desde 1952 até 1959[23]. Esse percurso contribuiu para o modo (*cortês*) de Daciano se relacionar com os outros e para o seu modo de pensar os objectos, nas mais diversas escalas, *com* a arquitectura e *com* a cidade[24].

Fechando este subtítulo, por «circunstância, vocação e acaso», Daciano fez parte de um grupo de pioneiros de excepção que imaginaram ser possível transformar mentalidades e promover o progresso social e cultural, através de uma militância de referencial humanista e por via da renovação da cultura material. Foi essa a esperança (projectual) de alguns profissionais do *Desenho*, esperança de uma natureza diferente de outras que animaram o debate teórico internacional no registo disciplinar do design nos anos 60, do qual Portugal estava arredado mas devidamente informado[25].

iv. Fernando Seixas e Daciano da Costa

As parcerias mais bem sucedidas da História do Design tiveram na sua origem empreendedores e designers de excepção (Portas, 1993 [1971]: 263). O caso em apreço não constitui excepção relativamente ao postulado anterior mas é uma *excepção* relativamente ao panorama nacional.

Nos finais dos anos 50, a carteira de encomendas da Metalúrgica da Longra tinha reduzido drasticamente. A empresa, fundada em 1920, produzia mobiliário hospitalar e de escritório (segundo modelos copiados)[26] e encontrava-se em dificuldades mas, simultaneamente, numa interessante encruzilhada. Ao contrário de outras empresas industriais portuguesas, a Longra soube ler

e interpretar os sinais do tempo, no momento certo, e agir em conformidade, porque tinha em Fernando Seixas (n.1918) o líder necessário. Fernando Seixas era um industrial com visão, culto e informado, que (pre)viu a importância do design para a requalificação da produção e, consequentemente, para a viabilização da empresa[27]. Em entrevista à revista *Arquitectura*, recolhida pouco tempo antes do *25 de Abril*, Daciano reconheceu-o, publicamente. De resto, esta foi, também, a sua primeira oportunidade de trabalhar para a indústria (Costa, 1974: 6):

> A primeira experiência que me apareceu, objectiva, de trabalhar como «designer» (que foi, de resto, uma fábrica de móveis, dirigida por um homem inteligente e que teve a noção do que era o «design» mais cedo do que qualquer outro industrial, um homem chamado Fernando Seixas) a experiência que eu fiz foi esta: integrei-me de facto com a empresa para o efeito.

v. Cortês

A linha *Cortez* constituiu uma mudança de paradigma para a Metalúrgica da Longra, ao promover a passagem da produção semi-artesanal de mobiliário metálico segundo modelos copiados, para a produção industrial sustentada em projectos de design próprios e adequados ao *contexto* de produção, distribuição, comercialização e utilização (Spencer; Martins, 1998: 105-106)[28]. Fernando Seixas descreve as acções que permitiram essa mudança de paradigma (Seixas, 1992: 123):

> Organizámos a recolha de informação, criámos um centro de modelos, montámos no sector fabril uma oficina-piloto para ensaios de protótipo, caminhámos no contrôle de qualidade, estabelecemos programas para a formação e especialização de mão-de-obra, organizámos um gabinete de métodos e demos ao sector produtivo novos meios de actuação para responder em termos adequados às necessidades da produção, orientada para os produtos concebidos dentro desta óptica. Procurámos assim ter uma política empresarial bem definida, tornando o Design uma das constantes dessa política.

O nome tem a sua origem no apelido de um dos fundadores e proprietário da Metalúrgica da Longra – Francisco Cortez Pinto (Seixas, 1992: 123). No entanto, a linha também é *cortês* no modo de se relacionar com o utilizador e com o espaço, pelo acerto das suas proporções e adequação ao corpo nas diversas posições de trabalho (corpo estático e dinâmico), quer pelo conforto

proporcionado pelos materiais e pelos acabamentos (que não dispensavam alguns cuidados que só o trabalho manual conseguia assegurar).

Tal como Daciano prometia no texto de divulgação publicado na revista *Arquitectura*, a linha foi aumentado em extensão e em cambiantes. Definiram-se, assim, vários posicionamentos e conseguiu-se manter a sua adequação a ambientes de trabalho dos mais diversos sectores de actividade, por um período consideravelmente longo, que ultrapassa largamente os trinta anos em que a linha esteve em produção (desde 1963 até ao encerramento da fábrica em 1993).

Retoma-se o texto de Daciano para descrever as notas dominantes da linha, nas suas primeiras séries ([Costa], 1964: 71):

> Estas séries iniciais compõem-se de mesa de dactilografia, secretárias, cadeiras de secretária e uma estante-arquivo. As mesas de trabalho e secretárias são concebidas essencialmente por uma estrutura metálica, de chapa quinada e estampada, e por unidades ou blocos de gavetas fixados à mesma estrutura. Estes blocos de gavetas são formados por painéis metálicos (pintados ou forrados de pergamóide) ou por painéis de madeira. Os tampos são revestidos de linólio, termo-laminado ou madeira.

O período de gestação conceptual passou por um processo de maturação em desenho e de validação na oficina de protótipos da Metalúrgica da Longra. Daciano deixou registos sobre as cautelas que tomou para abrir as tomadas de decisão a mais intervenientes mas, ao mesmo tempo, evitando a excessiva intrusão de alguns operários competentes bem intencionados[29].

Encontrado o traço de familiaridade da linha, simultaneamente o «nó» construtivo e distintivo – confirmado por testes realizados a partir de modelos em madeira e, posteriormente, em chapa quinada e madeira –ficavam asseguradas a resistência e a estabilidade estruturais. As mesas, independentemente da sua configuração, dimensão e função, sugeriam leveza e robustez; *leveza* porque os tampos ficavam parcialmente em consola e aparentemente suspensos (efeito criado pela disposição dos pés e pela suspensão dos volumes constituídos pelos corpos de gavetas, praticada por elementos metálicos finos (os pássaros e alguns insectos também apresentam idêntica distribuição volumétrica e de peso); *robustez* porque o «nó» construtivo era estável e resistente.

O processo e, em parte, os resultados, lembram os *ateliers* Jean Prouvé (1901-1984) (Allégret, Vaudou, 2001: 221-237): apesar do modo industrial, a manufactura continuava presente, nas ligações entre materiais diferentes e em alguns acabamentos. O resultado situa-se, por isso, entre o protótipo e uma réplica perfeita, escolhida aleatoriamente de uma grande série.

Ressalvadas as devidas diferenças de escala e as necessidades que se iam revelando, os espaços de trabalho não assumiram especificidades locais[30]. Na época, esta evidência não invalidava a possibilidade de *folclorizar* as formas (ou de reincidir em historicismos e/ou em eclectismos fora de época). Era esse o gosto dominante, promovido e estimulado pela política cultural do Estado. Por razões ideológicas, se outras não as houvesse, a opção estética de Daciano era, assumidamente, *moderna* mas não ahistórica ou anti-histórica (também neste aspecto Daciano se distinguiu dos que seguiram o figurino do *International Style*).

No registo disciplinar do design industrial, as especificidades locais (nacionais) encontravam-se na cultura das empresas, no respectivo historial produtivo, no parque de máquinas e nas tecnologias utilizadas, nas características particulares da mão-de-obra disponível, na formação dos designers e no quadro de referências (Costa, 1998*a* [1992]). Noutro contexto nacional, talvez tivesse feito sentido fazer tábua rasa deste húmus, mas não em Portugal e, dificilmente, com Daciano da Costa, para quem o *contexto* não se quedava pelos aspectos sociológicos e antropológicos que costumam ser invocados para caracterizar nichos de mercado (Spencer; Martins, 1998: 105)[31].

Regressando ao método de Daciano para explorar um programa de Design, ou melhor, para começar a construir um programa capaz de criar os constrangimentos necessários ao Projecto, haverá que começar por recordar a sua concepção de *desenho*, em tudo idêntica à de Frederico George: um modo de escrutinar a realidade, centrado nas pessoas e «descartando o convencional» (Costa, [1995] 1998: 71). No contexto, as *pessoas* eram os futuros utilizadores, os artesão e os operários da Longra e todos os outros intervenientes no processo de design.

vi. *varia*

A linha *Cortez* não remete, do ponto de vista formal, para um antecedente em particular, mas não destoa da melhor produção industrial da sua época.

Daciano não deixou registos sobre as fontes que utilizou, consciente ou inconscientemente, mas, poderia ter dito: ao desenhar a *Cortez* «passaram-me muitas coisas pela cabeça. [...] Quando a mente [...] está a funcionar bem, não vai buscar voluntariamente as referências. Estas surgem, porque há estímulos na realidade que as trazem.» (Vieira, 2006: 7). Importa, por isso, perscrutar essa realidade, complexa e fugidia.

Daciano era um trabalhador incansável. Como qualquer outro profissional do seu tempo, culto e informado, o seu quadro de referências alimentava-se do quotidiano e de experiências ocasionais excepcionais. Do quotidiano faziam parte as tertúlias com amigos e conhecidos, em espaços mais ou menos *desenhados*[32]; as revistas e os livros que foi comprando para a sua biblioteca particular[33]; o trabalho em equipa no seu *atelier*; e as inúmeras viagens pelo país[34] e pelo estrangeiro: deambulações a lugares «tocados pela mão do homem», criteriosa e previamente identificados, mas não dispensando o imprevisto[35] (de trabalho e de prazer, incluíam um roteiro gastronómico a preceito). Daciano amava a vida e imprimiu essa alegria e optimismo no seu trabalho.

Estas constatações são genéricas e visualmente improdutivas para quem não partilhou delas, logo, em termos de referências, não permitem identificar nada em especial, pelo menos sem uma investigação mais aprofundada.

No entanto, por mais que se irritasse com os maus produtos estrangeiros e com o que lhe soasse a deslumbramento provinciano, Daciano conhecia bem o panorama nacional e internacional[36]. A distância cronológica e algum conhecimento da sua maneira de ser permitem observar que os seus reparos negativos aplicavam-se à produção internacional corriqueira, preguiçosa e condescendente.

Ao longo do seu percurso profissional, foi integrando, confirmando e eliminando preferências[37], seguindo as boas práticas de alguns profissionais[38]. O arquitecto veneziano Carlo Scarpa (1906-1978) foi, talvez, o seu modelo de *reverência* mais duradouro. Scarpa soube «ver grande, sobretudo as coisas pequenas» e encarnou o «protótipo do arquitecto, independentemente dos tempos, dos lugares, das circunstâncias» (Quaroni, 2003: 252-255). Não surpreende a admiração de Daciano, perante a grandeza da obra e do seu Autor [39].

O arquitecto e designer norte-americano Charles Eames (1907-1978) foi uma *referência* apolínea de primeiríssima água. Eames era um homem belo,

inteligente e culto, dotado de uma extraordinária energia criativa orientada para a investigação e desenvolvimento em Arquitectura e em Design. E está dado o tom da personagem para se imaginar a extensão das suas competências e atributos, como homem e como profissional. Joe Colombo (1930-1971), um dos protagonistas da «nova paisagem doméstica»[40], exerceu, também, um enorme fascínio sobre Daciano. Colombo possuía uma imaginação prodigiosa e agia, projectualmente falando, com uma liberdade impensável em Portugal. Houve outras personalidades artísticas que suscitaram os afectos positivos (e negativos) de Daciano. Porém, as suas *preferências* não se tornaram todas em *referências* projectuais conscientemente assumidas e, por isso, apenas consentem (pre)ver um determinado quadro de empatias, não isento de contradições ou de antagonismos. Mas, como disse Trimalquião (despindo, agora, a ironia sardónica da frase no seu contexto original), «com a minha garra cheguei onde me vêem. A geniqueta do coração é que faz um homem: tudo o mais são balelas» (Petrónio, [séc. I]: 75-9).

vii. para uma genealogia formal da *Cortez*

O mobiliário de escritório do Segundo Pós-Guerra confirmou três grandes tendências: a) pequena produção de prestígio *custom-made* (essencialmente artesanal); b) produção industrial de prestígio (que mantinha a clivagem entre os executivos de topo e os restantes funcionários) – os destaques vão para a secretária de George Nelson (1908-1986) e a linha *Action Office System*, ambas para a Herman Miller (1949 e 1965, respectivamente); c) as grandes séries que reflectiam uma concepção democrática de espaço de trabalho, como a linha desenvolvida por Robin Day (n. 1915) para a Hille (1961) (Forty, 1986: 148-150; Sutherland, 1981). A *Cortez* (1962) coincidiu com este novo paradigma porque tratava a secretária de um escriturário com a mesma elegância de uma secretária direccional. As várias opções de revestimentos confirmavam o que é obtido a partir de um rigoroso controle formal, em resposta às diversas actividades e funções que acolhem.

Para além dos livros que foi adquirindo no mercado livreiro nacional e internacional, Daciano recebia regularmente algumas revistas, nacionais e estrangeiras. Dos periódicos portugueses, destaca-se a *Binário* e a *Arquitectura*, cuja relevância cultural na época tem sido justamente reconhecida[41]. Relativamente aos periódicos estrangeiros, só foi possível confirmar e consultar dois títulos, o que é manifestamente pouco para traçar uma determinada

Anúncio à linha de escritório Hille
1961
[Robin Day]

linha de orientação: a *MD:Moebel Interior Design*[42], publicação periódica alemã, assumidamente de *interior design*, recheada de anúncios para seduzir os prescritores, muito somítica em textos interpretativos ou de reflexão; e a publicação em série inglesa com o título *Design*[43], cobrindo as várias dimensões do Design (produto, comunicação, embalagem, etc) e que inclui, ao contrário da anterior, entrevistas e muitos artigos sumarentos. Os números consultados cobrem os anos de 1962 e de 1963. Alguns conservam mechas de papel, colocadas por Daciano (?), mas nenhuma das páginas marcadas reporta a mobiliário de trabalho[44].

Numa apreciação global, a maior parte dos produtos apresentados são de um cinzentismo que impressiona, o que faz saltar a singularidade de alguns, que, entretanto, adquiram um valor icónico. No entanto, conceptualmente, a *Cortez* está mais perto da linha de Robin Day (n.1915) para a Hille do que dos produtos de catálogo da Herman Miller, da Knoll ou da Vitra.

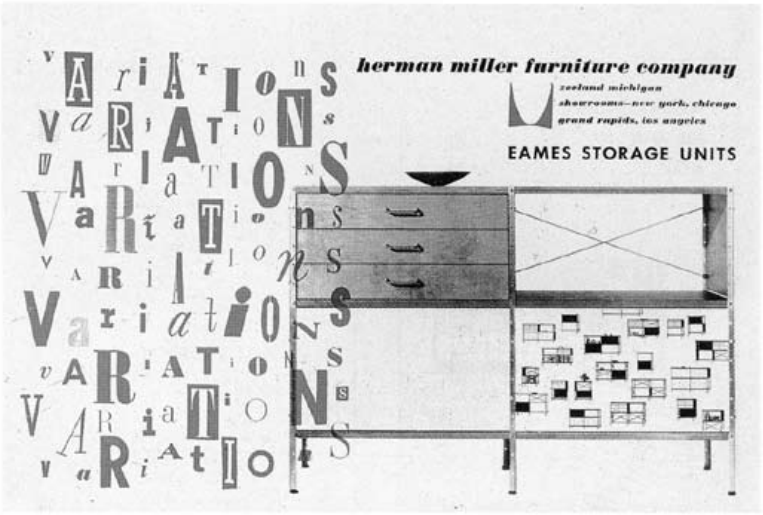
A *Cortez* foi um exercício sereno mas não dispensou o gosto (luxuoso) por madeiras exóticas de cor escura ou avermelhada, como o jacarandá, uma variedade de pau-santo[45]. Não é preciso invocar alguns produtos desenhados pelos Eames em jacarandá (e em pau-rosa) para justificar a utilização destas madeiras do Brasil. Em Portugal, a utilização de pau-santo foi muito frequente, pelo menos desde o início do século XVII (?), e não apenas em *mobiliário de prestígio* (eufemismo de *artesanato de luxo*)[46], o que revela um gosto local por bons materiais que não deve meças às «novidades» trazidas pelo mobiliário *Art Déco* ou moderno. No entanto, ao contrário dos Eames, que usaram alternadamente folha e madeira maciça, Daciano só usou folheados, e, no caso particular da *Cortez*, usou pau-santo ou teca (para além de outros acabamentos, em pergamóide e em pele, escolhas que se coordenavam com os diversos posicionamentos ou com os ambientes de uso)[47].

Por imperativo de Projecto, relativamente a outras linhas da mesma época, a *Cortez* apresenta menor sofisticação tecnológica mas, em contrapartida, utiliza uma elevada incorporação de trabalho manual, nomeadamente nos acabamentos das superfícies em madeira. Ressalvadas as devidas diferenças relativamente aos produtos do *star-system* internacional, poderá ter interesse lembrar o sistema de Charles Eames – Storage Units/ESU (1950) – inclusive a sua comunicação em revistas da época – mais pelo conceito de economia de materiais e de sistema (que subentende uma grande diversidade de configurações possíveis), do que por causa de hipotéticas afinidades, de materiais ou de formas[48]. Pelos mesmos motivos, refere-se o *571/572 Montage System* de Dieter Rams (n. 1932) para a Vitsoe (1957).

A postura de vida e a poética de Daciano estão mais perto do imaginário riquíssimo dos Eames e da sua pesquisa plástica multicultural do que da sensualidade exaltante de alguns objectos-ícone de Arne Jacobsen (1902-1971) ou do racionalismo ascético de Dieter Rams (não confundir com «atemporal»), com uma particularidade: Daciano soube usar linguagens diferentes, conforme o contexto ou, como soía dizer, conforme a *circunstância*.

viii. para que serve um caso «excepcional normal»?

Apesar das alterações profundas nos espaços de trabalho e na tendência para a especialização funcional (que é, novamente, a expressão de novas alterações nas relações sócio-profissionais), a linha *Cortez* deixou de estar em produção mas continua a equipar muitos ambientes de trabalho. Em



ESU
[Eames Storage Units}
1950
Charles and Ray Eames

Anúncio à linha ESU
1950
Charles Kratka
(Eames Office)

primeira vida ou em segundas núpcias (neste caso com um reforço da sua função simbólica)[49].

Como vimos, a *Cortez* foi um êxito de longa duração. Continua a sê-lo. Para este resultado convergiram diversos factores (alguns irrepetíveis), devidamente ponderados na tomada de decisão subjacente à encomenda do projecto.

Por um lado, os baixos salários, então praticados na indústria portuguesa, permitiram a criação de produtos com elevado valor acrescentado e dispensaram esforços significativos de contenção de outros custos; por outro lado, apesar do garrote que o regime impôs aos cidadãos, as suas condições de vida melhoraram (pelo menos para uma classe média urbana, ávida de consumo); por último, a inexistência de produtos nacionais concorrentes e a reduzida expressão das importações deixaram um vazio que a *Cortez* conseguiu preencher[50].

Em jeito de *benchmarking* – e eis que se perfila um final estupendo (como diria Daciano da Costa) – o que se recolheu deste *case study*, para o futuro da Longra e de outras empresas industriais portuguesas? Aparentemente, nada. A Longra faliu em 1993, não por causa da *Cortez* ou da integração de design na cultura da empresa. Faliu, sem honra nem glória, como têm falido muitas outras empresas industriais, com mais ou menos ruído mediático. Porém, uma análise mais fina da realidade permite observar que nem tudo se perdeu: a Longra deixou um lastro de boas práticas em diversas unidades produtivas da região. Dir-se-á que é pouco, mas é algo que outras empresas, com o mesmo destino trágico, não lograram atingir...

Talvez seja demasiado ingénuo acreditar que a divulgação de casos de sucesso ou de insucesso possa produzir efeitos dissuasores ou reparadores de outros que se perfilem no horizonte[51]. Contudo, ao historiador compete combater a propensão nacional para o esquecimento e evitar a *desinscrição*[52] de um património valioso. Teremos outro?

[1] Os ensaios de Eduardo Lourenço (n.1923) têm escalpelizado as misérias nacionais (Lourenço, 1999; Lourenço, 2000; Lourenço, 2001). Resta apurar a sua eficácia na mudança (necessária) de algumas mentalidades.

[2] Não tanto no sentido de *(re)construção de uma narrativa* (história/estória – *historische*) e mais como *interpretação* (história/ciência – *geschichte*).

[3] Existem algumas sínteses úteis que permitem perscrutar o muito que está por fazer neste território disciplinar (Manaças, 1997; Santos, 1995; Souto, 1992).

[4] A expressão é de Edoardo Grendi (1932-1999) e significa «facto aparentemente normal mas que surge como excepcional quando trabalhado segundo uma abordagem micro-histórica» (Levi, 2001). Sobre o conceito de «micro-história», *vid*. Fazio, [2000].

[5] Foram produzidas 60 400 secretárias, 17 000 mesas de reunião, 18 300 armários, 93 000 cadeiras, segundo contagem disponível que reporta ao período entre 1963 (lançamento) e 1983 (Martins, 2001: 252).

[6] Esteve para ser integrado no número inaugural da *Arlíquido* (lançado a 4 Out. 2005). O *dossier* fotográfico encontrava-se fechado em finais de Julho mas, por falta de espaço e de tempo para concluir a redacção, ficou adiado para o número seguinte. A morte de Daciano Monteiro da Costa (18 Out. 2005) não alterou a oportunidade do tema, nem o modo de o abordar. Encontra-se em preparação um número especial dos *Cadernos da Faculdade de Arquitectura* (FAUTL) dedicado à acção pedagógica de Daciano da Costa e que reúne depoimentos num registo de homenagem.

[7] Para uma síntese dos anos 40-50 e 60-70, numa perspectiva de história política e económica, *vid*. Confraria, 1999; Gomes, 1999; Rodrigues, 1999; Heitor, 2003.

[8] As vozes dissonantes fizeram-se ouvir no *II Congresso de Economistas e da Indústria Portuguesa* (1957) (Gomes, 1999: 178; Júdice, 1999: 267).

[9] As guerras coloniais, a «sangria» provocada pela emigração e a abertura ao exterior originaram dificuldades acrescidas que nem os tecnocratas liberais do Marcelismo conseguiram resolver. No entanto, é surpreendente o facto de que existiu muito mais espaço de manobra do que as características do regime permitiriam pressupor, conforme notou José Miguel Júdice (1999: 267).

[10] A empresa foi fundada em 1920 e especializou-se na produção de mobiliário metálico (hospitalar, de esplanada e de escritório) (ver notas 26 e 27 *infra*).

[11] Assinalava-se, ainda, a colaboração de Carlos Costa e de Jaime Ribeiro (operários da oficina-piloto da Metalúrgica da Longra).

[12] As actividades do INII- Instituto Nacional de Investigação Industrial remontam, pelo menos, a 1960, data em que organizou o *1º Ciclo de Conferências Sobre Produtividade Janeiro-Março 1960* (Lisboa, INII, 1960). À data da exposição de 1965, o INII era dirigido pelo Eng. José de Melo Torres Campos e a designer Maria Helena Matos (n. 1924) dirigia o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (1960), departamento do INII que passou a designar-se *Núcleo de Design Industrial* a partir de 1969 (Silva, 1995: 22).

[13] Manuel João Leal foi um dos pioneiros da crítica de Design em Portugal. O início da sua actividade crítica regular e como editor de design da revista *Arquitectura* remonta, pelo menos, a 1963 (Leal, 1963). O catálogo da *1ª Exposição de Design* inclui uma breve nota biográfica (Matos [et al.], 1971: 133).

[14] Refere-se aos conferencistas convidados (temas abordados entre parênteses curvos): Henri Viénot, arquitecto e director da revista *Esthètique Industriel* (design e produção industrial numa perspectiva de incremento de vendas); Madini Moretti, arquitecto e designer (tendências); J. Noel White, director adjunto do Design Council de Londres (design industrial e políticas de exportação); Sergio Asti, arquitecto e designer (conceitos da crítica de design); H. O. Gummerus, director da Finnish Society of Crafts and Design de Helsínquia (design industrial escandinavo); Xavier Auer, técnico da

Color-Activ (a cor na produção industrial). *Vid.* Leal, 1965: 131.

[15] Alguns profissionais, que não passaram pela Escola Superior de Belas Artes, de Lisboa ou do Porto, formaram-se na Escola António Arroio (fundada em 1934) ou nos *ateliers* de Frederico George, de Conceição Silva ou de Daciano da Costa. Entre 1965 e 1969, a Sociedade Nacional de Belas-Artes promoveu um curso de Formação Artística onde pontuaram Daciano da Costa, Manuel Tainha, Sá Nogueira, António Sena da Silva, José-Augusto França, entre outros. Mais perto das artes decorativas do que do design, posicionaram-se as seguintes escolas: Escola de Artes Decorativas (EAD), em 1963, que deu origem à Escola Superior de Artes Decorativas (1989) da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (ESAD/FRESS) e o IADE-Instituto de Arte e Decoração (1969), por iniciativa de António Quadros (1933-1994), mais tarde designado por IADE-Instituto de Artes Visuais e Marketing. O IADE reivindica o pioneirismo no ensino do design em Portugal. Os primeiros cursos de design de equipamento e de design de comunicação foram criados em 1974, nas Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto (na ESBAP nunca existiu o curso de design de equipamento), passando por um período conturbado que só se resolveu em 1976. *Vid.* [Ferro], 2000.

[16] Daciano da Costa foi um dos sócios fundadores (Martins, 2001*a*: 310).

[17] Foi criado na sequência da extinção do fundo de Fomento de Exportação; desde essa data sofreu diversas reformulações e alterações na sua designação e na atribuição de competências.

[18] Começou por se designar *Centro Nacional de Design*, com a figura jurídica de «pessoa colectiva de utilidade pública» (Decreto-Lei, 1985). A Instituição tem passado por muitas dificuldades que expressam bem as indecisões e/ou o desinteresse da maior parte dos Associados com poder executivo (e a lista é impressionante: Centro para o Desenvolvimento e Inovação Tecnológicos, ICEP Portugal, Instituto Português de Qualidade, Instituto Nacional de Propriedade Industrial, Instituto de Turismo Portugal, IAPMEI, Instituto Nacional de Engenharia Tecnologia e Inovação, Instituto das Artes, Fundo de Fomento Cultural, Fundo Luso-Americano para o Desenvolvimento, Associação Industrial Portuguesa, Associação Empresarial Portuguesa).

[19] A *Cortez* fez parte do elenco de peças expostas na *1ª Exposição de Design Português* (Feira Internacional de Lisboa, 20-29 Março 1971) (*vid.* Matos [et al.], 1971: 28). A *2ª Exposição de Design Português* realizou-se no mesmo local (10-22 Mar. 1973).

[20] A expressão *design* ainda não tinha sido incorporada na nossa língua. Daciano da Costa e António Sena da Silva atribuíam a Frederico George (1915-1994) a introdução do conceito em Portugal, bem como a sua prática (Costa, 1993: 30; Silva, 1993: 25). Os textos de Manuel João Leal dão conta de algumas hesitações na estabilização do termo. Antes de se fixar a designação *design*, empregavam-se, alternadamente, *design*, *industrial design*, *desenho de equipamento*, *risco* (Frederico George) e *estética industrial*, tradução literal de *esthètique industriel* fixado por Jacques Viénot (1893-1959) (Le Boeuf: 2006). O termo *design* surge na acepção culta correcta numa publicação académica (ainda que sobre o ensino da Arquitectura), o que legitimou a sua utilização em Portugal. Neste estudo, Frederico George aborda o conceito de design remetendo para Anthony Bertram (1897-1978), um crítico de arte e designer gráfico com textos interessantes sobre design publicados nos finais dos anos 30 (George, 1964: 85-86).

[21] Da colaboração ente Daciano da Costa e a Metalúrgica da Longra seguiram-se as linhas *TL* (1964-1965), *Habitat 70* (1969-1970), *Dfi* (1971), a cadeira de plateia *Orquídea* (1971-1972), as linhas *Mitnova* (1975), e *Logos* (1986-1987), o sistema de divisórias *Sipário* (1986-1987) e as linhas *Metrópolis* (1988) e *Práxis* (1990), entre outros projectos que não foram produzidos (Martins, 2001*b*: 288-299).

[22] Esta prática era partilhada por outros *ateliers*. Francisco Conceição Silva, na *Exposição de*

Decoração Moderna (Lisboa, Casa Jalco, 1951) apresentou uma proposta de organização de um espaço interior, juntando obras de arte com peças de equipamento desenhadas por si, num registo de «ambiente total», *i.e.* coerente e liberto de referências historicistas. O conceito era aplicável aos mais diversos tipos de interiores (habitação, lojas, hotéis, etc). Sobre a intervenção dos arquitectos na criação de interiores esteticamente coerentes e acolhendo diversos contributos disciplinares, *vid.* Tostões, 2000: 61.

[23] Daciano expressou com grande clareza as suas reservas relativamente ao artesanato e sobre as virtualidades e defeitos da aprendizagem nos *ateliers* na entrevista à revista *Arquitectura*. A propósito das questões deontológicas que se coloca(va)m a uma profissão emergente, Daciano dá conta do tipo de relação que estabeleceu com o sue mestre: «eu considero que há muitos defeitos numa profissão que não está ainda institucionalizada [...] ainda acontece à prancheta de cada um, um sujeito estar-se a despachar, não é? e dizer: "Bom [...] e se o Frederico George, agora, visse isto? Eh pá, e o que é que o Frederico George faria numa circunstância destas [?]" Ainda há uns tipos que actuam assim.» (Costa, 1974: 9-10). A propósito da relação entre mestre Frederico e os seus discípulos *vid.* Silva, 1993.

[24] O modo de proceder de Daciano da Costa foi muito diferente, apesar da influência tutelar de Frederico George (presente até ao fim da vida). Daciano tinha um apurado sentido prático e não era um romântico, por muito que se sentisse atraído por esse imaginário. O seu modo de actuar radicava numa racionalização dos procedimentos (que se estendia à própria organização do *atelier*) e na sua proverbial perspicácia – competência que considerava absolutamente indispensável para o exercício da profissão.

[25] Referência à obra de Tomás Maldonado (1970). Excerto explicativo do contexto de produção desta obra em Maldonado, 1970*a*. Em Portugal, o isolamento político, a vigilância sobre as elites intelectuais e o barramento do seu acesso a funções com efectiva influência na formação de novas elites sociais (ou o seu afastamento compulsivo dessas tribunas) mantiveram o país num estado de (merecido) ostracismo internacional e fixaram uma imagem triste de Portugal: um país pobre, rural e sem instrução.

[26] Cf. Martins, 2000: 52-57 e bibliografia citada na nota seguinte.

[27] Ver o testemunho de Fernando Seixas (1992: 121-127). A Metalúrgica da Longra acabou por entrar em processo de falência em 1993 mas por motivos alheios ao processo de incorporação de Design no alinhamento estratégico com a gestão empresarial: em Janeiro de 1994 a empresa estava à venda, em 1995 a fábrica encerrou de vez e foram despedidos os últimos 189 trabalhadores (Lage, 2002: 9-12; Lage, 1995).

[28] Este tipo de preocupações foi partilhada com outros profissionais (*vid.* Raizman, 2003: 363-384).

[29] Daciano deixou um registo que descreve o processo: «um sujeito faz um esboceto ou faz um estudo preliminar e isso é conduzido para uma oficina de modelos, de preferência. Não deve passar logo para as pranchetas dos desenhadores de máquinas. Um sujeito trabalha ao nível do encarregado da oficina e depois entra mais fulano e mais beltrano e depois eles começam a entusiasmar-se com aquilo [...] depois a gente chega, uma semana depois, já a ver o protótipo que está em execução, e os tipos descobriram uma coisa que não é necessária, e um tipo tem que dizer: "Pois é, mas agora..." – começamos a disfarçar... porque eles então resolvem fazer o seu "design"... Que o grave perigo dos tais tipos que têm capacidade criadora, no fundo, é começarem a incorporar princípios estéticos daqueles perfeitamente soezes. [...] A maior parte dos operários mais hábeis [...] orientam a sua criatividade ao contrário [...] Trata-se de dar apoio ao desenho [...] para ele ficar mais liberto, enfim, mais espontâneo, dando de facto, o contributo que é necessário que dê.» (Costa, 1974: 7).

[30] «Se se quer partir basicamente de uma análise

de funções de um sujeito a trabalhar à secretária, os problemas de ergonomia que se põem, são idênticos. A antropometria, idêntica; não há uma grande variação de dimensões, um tipo vai necessariamente dar a um objecto, no qual pode ir-se insinuando, não é verdade? o tal regionalismo, se o sujeito for suficientemente culto e fiel à sua tradição. [,...] Ou o designer conhece a sua herança histórica e é capaz de, automaticamente, tê-la como factor subjectivo que ele integra na sua composição, ou então é de facto muito difícil determinar isso, porque quando determina, então saem uns objectos de certeza maus.» (Costa, 1974: 8).

[31] Daciano revia-se no conceito de *circunstância* de Ortega y Gasset (*vid.* Olleta, Historia).

[32] Para os estudantes de Belas-Artes, as grandes referências eram as tertúlias do *Chiado*, d'*A Brasileira* e do *Nicola* (Daciano era mais do *Chiado* do que d'*A Brasileira*). Para além destes lugares extraordinários de diversão e de aprendizagem, frequentados por escritores, poetas e artistas, Daciano tinha o seu círculo de amigos onde pontuaram, entre muitos outros, António Sena da Silva, António Garcia, José Espinho e José de Sousa Braga.

[33] A biblioteca de Daciano repartia-se entre a sua casa e o *atelier*. Era fundamental estudá-la. Curiosamente, no final da sua vida, Daciano manifestou desejo de estudar a biblioteca de Frederico George, projecto que por motivos de saúde e de tempo não conseguiu realizar (agradeço esta informação a João Paulo Martins, bem como as suas críticas e sugestões ao primeiro rascunho deste artigo).

[34] Algumas na companhia de Frederico George. Entre as mais marcantes, registam-se algumas viagens prévias ao arranque do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (1955-1960). O *Inquérito* foi realizado por seis equipas, constituídas por três arquitectos. Frederico George liderou a equipa 5, que fez o levantamento de parte do Alentejo. O Estado esperava, com esta iniciativa estancar a adesão dos arquitectos ao Movimento Moderno. O propósito falhou mas cumpriram-se outros, nomeadamente a morte do mito da «casa portuguesa» e outras adjacências (desde logo foi sintomática a alteração do título da publicação, de *Arquitectura Regional Portuguesa* para *Arquitectura Popular em Portugal*). Para uma perspectiva crítica sobre o *Inquérito* e ecos na cultura arquitectónica portuguesa, *vid.* França, 1984: 443-444; Tostões, 1997: 159-165.

[35] Daciano guardou estas experiências, religiosamente, na sua memória e em registos desenhados (Costa, 1994). Para além destas viagens com um carácter mais lúdico do que profissional, Daciano viajou muito para visitar eventos internacionais (feiras internacionais, grandes exposições) ou para visitar certos edifícios, no âmbito da pesquisa de projectos em carteira (nomeadamente, hotéis, casinos, aeroportos, etc). Quanto ao entendimento do desenho como um «modo de ver», que Daciano aprendeu com Frederico George, *vid.* Lisboa, 1993.

[36] «O objecto que parece natural e lógico, é de facto o resultado de uma integração de todos esses factores que não pode ser forçado nem num sentido nem noutro; é por isso que a maior parte do "design" moderno é de facto mau» (Costa, 1974: 7).

[37] Agradeço o testemunho impressivo de Eduardo Afonso Dias, recolhido de improviso na FAULT (30 Jan. 2006). O tema centrou-se em traços pouco conhecidos da personalidade de Daciano, nos seus anjos e demónios, leituras, nomeadamente em periódicos, e histórias de viagens que fez com Daciano. Publica-se, apenas, o essencial que se reporta a questões profissionais que coincidem com o tempo de «gestação» da *Cortez.* Eduardo Afonso Dias (n. 1938) é designer de produto e foi editor de design. O seu tirocínio passou pelo *atelier* de Daciano da Costa (1964-1970). É actualmente docente da licenciatura em Design da FAULT, coordenador científico da área de Tecnologias do Design, vice-presidente do Departamento de Arte e Design, Coordenador da Pós-Graduação em Design de Iluminação, docente e membro do Conselho de Mestrado em Design e coordenador da área de Investigação Aplicada à Indústria do Laboratório de Inovação

e Design (LID). Foi Prémio Nacional de Design/ Carreira 2000, distinção atribuída pelo Centro Português de Design.

[38] A título de exemplo, tal como Alvar Aalto (1898-1976), Daciano soube aproveitar todas as oportunidades de intervir nos interiores de grandes edifícios para desenvolver novos modelos de mobiliário que depois passaram à produção em série ou para aplicar produtos desenvolvidos anteriormente, como foi o caso da filial do Banco do Alentejo (Av. da República, Lisboa). projecto desenvolvido entre 1966 e 1967: Daciano utilizou a linha *Cortez* (*vid.* Leal, 1967; Martins, 2001*c*, 140-141).

[39] Para uma breve referência à influência de Carlo Scarpa e do seu filho, Tobio Scarpa (n.1935) na obra de Daciano, vid. Rato, 2002: 131 e 146-147. Eduardo Afonso Dias (vid. nota 37 supra) identificou, também, a influência de Afra Brianchin Scarpa (n.1937), entre outras que não é possível tratar por razões de economia de texto.

[40] Alusão à grande exposição *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMA, 1972) (Branzi, 1999: 130-3 e 135). Sobre Colombo, *vid.* Vigisack, 2005.

[41] A revista *Binário: Arquitectura, Construção e Equipamento* foi dirigida por Jovito e Manuel Tainha; o primeiro número, de Abr. 1958, publicou os primeiros artigos em Portugal sobre design (no início, traduções de artigos de publicações estrangeiras). Entre 1958 e 1977, a *Binário* foi o periódico português que publicou mais artigos sobre design. Falta estudar os ecos destes textos na reflexão e na prática profissional. A revista *Arquitectura* teve diversas designações e vários directores e editores a (desde Maio 1927). Para uma perspectiva crítica sobre a actividade das duas revistas, ainda que centrada no registo disciplinar da Arquitectura, *vid.* Dias, 2003: 26-41.

[42] A revista *MD: Moebel Interior Design* começou a ser editada em 1954 com uma periodicidade mensal. Os números consultados reportam aos anos de 1962 e 1963; pertenceram ao Atelier Daciano da Costa (oferecidos à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian).

[43] A revista *Design* surgiu em 1949 com uma periodicidade mensal. Os números consultados (relativos aos anos de 1962 e 1963) têm menção de edição do Council of Industrial Design; pertenceram ao Atelier Daciano da Costa (oferecidos à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian).

[44] Eduardo Afonso Dias recorda-se de outros títulos que circulavam no *atelier* de Daciano mas não houve tempo para os explorar: *Architectural Review*, *Domus, Architectural Journal, Design Quaterly* e *Casabella.* Seria necessário confirmar os números e as respectivas datas para observar eventuais ecos de textos e de imagens na fase de investigação do projecto da linha *Cortez.* Para o período em apreço, o próprio Daciano confirmou a importância da Domus, da MD e da Design (Rato, 2002: II-55).

[45] O pau-santo é uma madeira que não pode ser utilizada porque se encontra praticamente extinta e por isso, as grandes marcas deixaram de a utilizar, substituindo-a por outras alternativas, como a nogueira e a cerejeira, ou por outro tipo de acabamentos. O exemplo paradigmático desta alteração é a *Lounge Chair* (1956) de Charles Eames (produzida pela Herman Miller para os E.U.A. e pela Vitra para a Europa). Porém, as contrafacções, que circulam impunes no mercado internacional – com preços de venda ao público inferiores aos originais – escapam à política de não depredação das florestas tropicais praticada por grandes editoras e, por isso, o abate continua.

[46] O facto de se ter achado o Brasil em 1500 não implica a extracção imediata, e em grandes quantidades, de madeiras brasileiras. Seguramente, a partir do início do século XVIII, o pau-santo começou a ser uma das madeiras mais apreciadas em Portugal (Portugal; Pinto, 2000; Freire, 2001).

[47] Estas diversas opções permitiam outros tantos posicionamentos, sem abdicar da coerência de linguagem. O anúncio da Hille expressa muito bem este conceito: a configuração, as dimensões e as funcionalidades de cada secretária permitiam estabelecer as hierarquias dentro

de uma organização e não, necessariamente, através dos materiais (Forty, 1986: 149).

[48] O sistema era desmontável e destinava-se ao uso doméstico; as caixas de transporte podiam ser usadas como casinhas de brincar (Neuhart [et al.], 1989: 127-128).

[49] Desconhece-se a data da última encomenda mas, seguramente, em 1992 a linha continuava em produção (existem algumas salas do CCB equipadas com a *Cortez*). Ignoro se já existe um mercado antiquário para a *Cortez* mas conheço um caso de (re)utilização de uma secretária e de um armário (o conjunto está em bom estado de conservação e pertenceu a um médico da mesma família, que o adquiriu em finais dos anos 60). Como exemplo de uma existência com um sentido de primeira vida, mas em claro fim de vida, encontram-se muitas *Cortez* em repartições públicas, resistindo à voragem das renovações pseudo-modernas. Entre os dois tipos de situação, encontram-se muitas empresas que continuam a usar este equipamento e não têm intenções de o deitar fora porque continua a funcionar nas vertentes prática e simbólica.

[50] O mercado nacional era (e é) muito pequeno. Mesmo assim, algumas lojas investiram em produtos importados e desempenharam uma acção importante na divulgação de bons produtos industriais (nacionais e estrangeiros), como a Jalco (desde o início dos anos 50), a Sopal (início da década de 60) e a Electro-luminosa (com outra designação, desde meados dos anos 50).

[51] A publicação de um estudo sobre o *atelier* de pintura da Vista Alegre, recentemente extinto, não suscitou qualquer movimento de protesto nem o interesse dos grandes meios de comunicação, apenas uma notícia num jornal regional (*Diário de Aveiro*, 2006). Na escola de desenho e de pintura da Vista Alegre pontuaram muitos mestres-pintores, ao longo de 180 anos. A Vista Alegre começou por deixar de fabricar as suas próprias pastas. O cenário de extinção parece traçado e não é de agora: em 1965, o futuro da Vista Alegre já se prefigurava pouco *alegre* (Leal, 1965: 132). Um dos problemas da nossa indústria é estar sempre a (re)começar por imitação de qualquer coisa que, supostamente, *está a dar* noutro sítio. Este fazer tábua rasa do passado e da cultura acumulada é de um provincianismo sufocante e tem conduzido muitas empresas à extinção.

[52] «Em Portugal nada acontece [...]. Nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico.» (Gil, 2005: 14).

Referências:

ALLÉGRET, Laurence; VAUDOU, Valérie, dir. (2001) – *Jean Prouvé et Paris*. Paris: Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 2001.

BRANZI, Andrea (1999) – *Introduzione al desing italiano: una modernità incompiuta*. Milano: Baldini e Castoldi, 1999. (I Saggi, 132).

CONFRARIA, João (1999) – Indústria. *In* BARRETO, António; MÓNICA, Filomena, coord. – *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1999. vol. VIII. 262-266.

[COSTA, Daciano da] (1964) – Novo Mobiliário de Escritório da Metalúrgica Longra. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*. Lisboa. 82 (Jun. 1964). 72-73.

COSTA, Daciano da (1974) – O design começou a ser uma coisa caríssima [entrevista de José Saramago a Daciano da Costa]. *Arquitectura: Arquitectura, Planeamento, Design, Artes Plásticas*. Lisboa. 129 (Abr. 1974). 4-11.

COSTA, Daciano da (1993) – As asas de Ícaro ou as «invariantes» prováveis. *In* LISBOA, Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, ed. lit. – *Frederico George: Ver pelo desenho*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Livros Horizonte, 1993. 29-30.

COSTA, Daciano da (1994) – *Croquis de Viagem* [catálogo]. LISBOA 94 Capital Europeia da Cultura, ed. lit. Lisboa: Lisboa 94 e Livros Horizonte, 1994.

COSTA, Daciano da ([1995] 1998) – Design para os escritórios. *In* COSTA, Daciano da – *Design e Mal-Estar*. coord. Jorge Spencer; coord. João Paulo Martins. Lisboa: Centro Português de Design, 1998. 69-72.

COSTA, Daciano da ([1992] 1998*a*) Memória,

identidade e design. *In* COSTA, Daciano da – *Design e Mal-Estar*. coord. Jorge Spencer; coord. João Paulo Martins. Lisboa: Centro Português de Design, 1998. 43-45.

DECRETO-LEI (1985) nº 47/85. *D.R. I Série.* 47 (26 Fev. 1985) 465-467.

DIÁRIO DE AVEIRO (2006) – Mestres pintores da Vista Alegre em Livro [Em linha]. [Consult. 17 Jan. 2006]. Disponível em WWW: <URL: http://www.diarioaveiro.pt/10453.htm>.

DIAS, Manuel Graça (2003) – Procurar a Liberdade [Portugal, Panorama da Crítica de Arquitectura nos Últimos 30 Anos. Viagem através de Algumas Revistas]. *J-A: Jornal Arquitectos.* Lisboa. 211 (Maio-Jun. 2003). 26-41.

FAZIO, Ida [2000] – Microstoria [Em linha]. *In* COMETA, Michele, coord. – *Dizionario degli studi culturali* [2000] [Em linha]. [Consult. 24 Jan. 2006]. Disponível em WWW: <URL: http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/microstoria_b.html>.

[FERRO, Francisco] (2000) – O pós 74 e as instituições do design. *Cadernos de Design Anuário 2000.* Lisboa. 21-22 (2000). 86-87.

FORTY, Adrian (1986) – *Objects of desire: design and society since 1750*. London: Thames and Hudson, 1986.

FRANÇA, José-Augusto (1984) – *A Arte em Portugal no Século* XX (1911-1961). 2ª ed. rev. Venda Nova: Bertrand Editora, 1984.

FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel (2001) – *Mobiliário*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2001.

GEORGE, Frederico (1964) – *Considerações sobre o ensino da arquitectura*. Lisboa: s.n., 1964.

GIL, José (2005) – *Portugal Hoje: o Medo de Existir.* Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GOMES, António F.B. de Sousa (1999) – Industrial, produção. *In* BARRETO, António; MÓNICA, Filomena, ccord. – *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1999. vol. IX. 175-179.

HEITOR, Manuel, coord. [et al.] (2003) – *Engenho e obra –Engenharia em Portugal no século XX*. Lisboa: D. Quixote, 2003.

JÚDICE, José Miguel (1999) – Industrial, política (1). *In* BARRETO, António; MÓNICA, Filomena, coord. – *Dicionário da História de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1999. vol. VIII. 266-268.

LAGE, Maria Otília (1995) – *Comunidade e Fábrica: na Linha de Fronteira. Tradição e Inovação: um Caso no Modo Português de Industrialização*. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 1995. Dissertação de Mestrado.

LAGE, Maria Otília (2002) – História de uma fábrica: a Metalúrgica da Longra (1920-1993) [Em linha]. *XXII Encontro Associação Portuguesa de História Económica-Comunicações*. 2002 [Consult. 18 Jan. 2006]. Disponível em WWW: <URL: http://www.egi.ua.pt/xxiiaphes/#_Comunica%E7%F5es>.

LE BOEUF, Jocelyn (2006) – Jacques Viénot and the «Esthètique Industrielle» in France (1920-1960). *Design Issues.* Cambridge, MA. 22 (1) (Winter 2006). 46-63.

LEAL, Manuel João (1963) – Desenho industrial. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção.* Lisboa. 78 (Maio 1963). 27.

LEAL, Manuel João (1967) – Novas instalações do Banco do Alentejo. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção.* Lisboa. 98 (Jul. Ag. 1967). 164-166.

[LEAL, Manuel João] (1965) – Quinzena de estética industrial. Exposição Internacional de industrial design. *Arquitectura: Revista de Arte e Construção.* Lisboa. 88 (Maio-Jun. 1965). 131-134.

LEVI, Giovanni (2001) – On microhistory. *In* BURKE, Peter, ed. – *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press, 2001. 97-119.

LISBOA, Câmara Municipal, ed. lit. (1993) – *Frederico George: Ver pelo Desenho* [catálogo]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Livros Horizonte, 1993.

LOURENÇO, Eduardo (2001) – *A Europa desencantada: para uma mitologia europeia*. Lisboa: Gradiva, 2001.

LOURENÇO, Eduardo (2000) – *O labirinto da saudade –psicanálise mítica do destino português*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

LOURENÇO, Eduardo (1999) – *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*.

Lisboa: Gradiva, 1999.
MALDONADO, Tomás (1970) – *La speranza progettuale: ambiente e società*. Torino: Einaudi, 1970.
MALDONADO, Tomás (1970*a*) – Prefazione [Em linha]. [Consult. 6 Dez. 2005]. Disponível em WWW: <URL: http://tecalibri.altervista.org/M/MALDONADO_speranza.htm>.
MANAÇAS, Vítor (1997) – Design «in Portuguese». *In* AA.VV. – Design aus Portugal, eine Anthologie /Design from Portugal, an Anthology. Frankfurt: Museum für Kunsthandwerk, 1997. 22-57.
MARTINS, João Paulo (2000) – Os anos trinta e quarenta: objectos e produção industrial. *Cadernos de Design Anuário 2000.* Lisboa. 21-22 (2000). 52-57.
MARTINS, João Paulo (2001) – Linha «Cortez». *In Daciano da Costa designer* [Catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 252-257.
MARTINS, João Paulo (2001*a*) – Notas biográficas. *In Daciano da Costa designer* [Catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 302-315.
MARTINS, João Paulo (2001*b*) – Atelier Daciano da Costa 1959-2001: obras e projectos. *In Daciano da Costa designer* [catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 288-99.
MARTINS, João Paulo (2001*c*) – O design como detalhe da arquitectura. *In Daciano da Costa designer* [Catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 110-199.
MATOS, Maria Helena [et al.] (1971) – *1ª Exposição de Design Português* [Catálogo]. [Lisboa]: INII-Instituto Nacional de Investigação Industrial/Interforma, 1971.
NEUHART, John [et al.] (1989) – *Eames the Work of the Office of Charles and Ray Eames*. New York: Harry N. Abrams, 1989.
OLLETA, Javier Echegoyen – *Historia de la filosofía. III- Filosofía contemporánea: Ortega y Gasset – mundo o circunstancia* [Em linha]. [Consult. 8 Fev. 2006]. Disponível em WWW: <URL: http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Ortega/Ortega-MundoOCircunstancia.htm>.
PETRÓNIO, Gaio [séc. I d.C.] – *Satyricon*. Trad. e introd. de Delfim F. Leão. Lisboa: Cotovia, 2005.
PORTAS, Nuno ([1971] 1993) – Design: Política e Formação. *In* AA.VV. – *Design em Aberto uma Antologia*. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.
PORTUGAL, Museu Nacional de Arte Antiga, ed. lit.; PINTO, Maria Helena Mendes, co-aut. (2000) – *Mobiliário português: roteiro.* Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.
QUARONI, Ludovico (2003) – Le «lezioni» di Scarpa. *In* DALCO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe, org. – *Carlo Scarpa opera completa*. Decima edizione. Milano: Electa, 2003. 252-258.
RAIZMAN, David (2003) – *History of Modern Design: graphics and product design since Industrial Revolution.* London: Laurence King, 2003.
RATO, Ana Glória (2002) – *Daciano da Costa e a teoria do design português (1959-1974)*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte.
RODRIGUES, Manuel Ferreira (1999) – *História da Indústria Portuguesa. Da Idade Média aos Nossos Dias*, Lisboa, Europa-América, 1999.
SANTOS, Rui Afonso (2001*a*) – A Altamira nos percursos do design português. *In* NEVES, João Manuel das, dir. e coord. – *Design – Altamira 50 Anos, 10 Olhares* [catálogo]. Lisboa: Estar Editora, 2001. 9-29.
SANTOS, Rui Afonso (2001) – Daciano da Costa e os Percursos do Design Português 1950-2000. *In* MARTINS, João Paulo, org. – *Daciano da Costa designer* [catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 63-89.
SANTOS, Rui Afonso (1995) – O *Design* e a Decoração em Portugal, 1900-1994. *In* PEREIRA, Paulo, dir. *História da arte portuguesa: do barroco à contemporaneidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. vol. III. 437-505.
SEIXAS, Fernando (1992) – Indústria e Design. *Cadernos de Design*. Lisboa. 2 (Jun. 1992). 121-127.
SILVA, António Sena da (1993) – A subversão discreta do mestre bem-amado. *In* LISBOA. Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, ed. lit. – *Frederico George Ver pelo desenho.* Lisboa:

Câmara Municipal de Lisboa e Livros Horizonte, 1993. 24-28.

SILVA, António Sena da (1995) – Fragmento 2- O primeiro texto. *Cadernos de Design*. Lisboa. 11-12 (1995). 21-24.

SOUTO, Helena (1992) – O design moderno em Portugal. *Cadernos de Design*. Lisboa. 2 (Junho 1992). 17-29.

SPENCER, Jorge; MARTINS, João Paulo (1998) – O Ofício e o Método. *In* COSTA, Daciano da [ed. al.] – *Design e Mal-Estar*. Lisboa: Centro Português de Design, 1998. 104-107.

SUTHERLAND, Lyall (1981) – *Hille: 75 years of british furniture* [Catálogo]. London: Elron Press-Victoria & Albert Museum, 1981.

TOSTÕES, Ana (2000) – Desenho Contemporâneo e Obra Global: Arquitectura e Design nos Anos 50. *Cadernos de Design Anuário 2000.* Lisboa. 21-22 (2000). 58-63.

TOSTÕES, Ana (1997) – *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura, 1997.

TOSTÕES, Ana; MARTINS, João Paulo (2000) – A construção do design em Portugal: de 1960 à Revolução de Abril de 1974. *Cadernos de Design Anuário 2000.* Lisboa. 21-22 (2000). 64-69.

VIEIRA, Álvaro Siza (2006) – A presença da arquitectura brasileira está muito forte em mim [entrevista de Helena Vaz Milheiro e Jorge Figueira a Siza Vieira]. *Público: Mil Folhas*. (28 Jan. 2006). 6-8

VIGISACK, Alexander von; KRIES, Mateo (2005) – *Joe Colombo: Inventing the Future*. Weil am Rhein: Vitra Design Stiftung, 2005.