



Universidade Técnica de Lisboa  
Faculdade de Arquitectura



# CONTRIBUTO DO DESIGN DE AMBIENTES NO ACESSO À COGNIÇÃO MUSEUS DE ARTE EM PORTUGAL

Tese para obtenção do grau de Doutor em Design

**Maria João Bravo Lima Nunes Delgado**

Presidente do Júri:  
Reitor da Universidade Técnica de Lisboa

Vogais:  
Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva  
Professor associado com agregação  
Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Doutora Maria Marques Calado Albuquerque Gomes  
Professora associada  
Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte  
Professor auxiliar  
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Doutora Andreia Maria Bianchi Aires de Carvalho Galvão  
Professora auxiliar  
Universidade Lusíada de Lisboa

Doutora Maria João de Mendonça Costa Pereira Neto  
Professora auxiliar  
Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Orientador:  
Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva  
Professor associado com agregação  
Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

Co-orientador:  
Doutora Maria Marques Calado Albuquerque Gomes  
Professora associada  
Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

**Março de 2013**

**VOLUME II**



**VOLUME II**

ÍNDICE .....	III
<b>ANEXO I</b> .....	1
1. INQUÉRITO POR ENTREVISTA .....	1
1.1 Grelha para Elaboração da Entrevista .....	3
1.2 Guião da Entrevista .....	5
1.3 Quadro síntese de caracterização dos Entrevistados .....	7
1.4 Quadro síntese de análise de conteúdo .....	9
1.5 TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS .....	13
1.5.1 ENTREVISTA A JORGE SPENCER .....	15
1.5.2 ENTREVISTA A JOÃO PAULO MARTINS .....	25
1.5.3 ENTREVISTA A LUÍSA PACHECO MARQUES .....	33
1.5.4 ENTREVISTA A CARLOS OLIVEIRA SANTOS .....	39
1.5.5 ENTREVISTA A MICHEL TOUSSAINT .....	49
1.5.6 ENTREVISTA A DULCE LOUÇÃO .....	55
1.5.7 ENTREVISTA A RITA FILIPE .....	59
1.5.8 ENTREVISTA A JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA .....	63
1.5.9 ENTREVISTA A MARGARIDA GRÁCIO NUNES .....	71
1.5.10 ENTREVISTA A RUI BARREIROS DUARTE .....	79
1.5.11 ENTREVISTA A FRANCISCO AIRES MATEUS .....	87
1.5.12 ENTREVISTA A JOSÉ MONTERROSO TEIXEIRA .....	93
1.5.13 ENTREVISTA A NUNO VIDIGAL .....	103
1.5.14 ENTREVISTA A JOÃO PEDRO FROIS .....	111
1.5.15 ENTREVISTA A JOÃO FERNANDES .....	121
1.5.16 ENTREVISTA A ISABEL CARLOS .....	127
1.5.17 ENTREVISTA A MARIANO PIÇARRA .....	133
1.5.18 ENTREVISTA A JOÃO CASTEL-BRANCO PEREIRA .....	143
1.5.19 ENTREVISTA A HELENA BARRANHA .....	157
<b>ANEXO II</b> .....	167
2. INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO .....	167
2.1. Questionário .....	169



ANEXO I  
1. INQUÉRITO POR ENTREVISTA



### 1.1 Grelha para Elaboração da Entrevista

BLOCOS	OBJECTIVOS ESPECÍFICOS	TÓPICOS PARA FORMULÁRIO DAS QUESTÕES	OBSERVAÇÕES
<b>Legitimação da entrevista e motivação</b>	Legitimar a entrevista e motivar o entrevistado	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Informar sobre o estudo em curso</li> <li>• Solicitar a colaboração</li> <li>• Assegurar o carácter confidencial das informações e opiniões prestadas</li> <li>• Pedir autorização para gravar a entrevista e tomar anotações</li> </ul>	<p>Tentar obter respostas objectivas e inequívocas, esclarecendo as dúvidas do entrevistado</p> <p>Tempo previsto para a realização da entrevista: de 30 a 60 minutos</p>
<b>Informação e caracterização científica e profissional do entrevistado</b>	<p>Conhecer a formação científica, actividade profissional e áreas de investigação</p> <p>Indagar sobre o nível de envolvimento na área do design</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solicitar ao entrevistado que refira as suas formações académicas e áreas de investigação científica</li> <li>• Saber a sua actividade profissional</li> <li>• Pedir ao entrevistado que refira o seu percurso profissional na área do design, em particular do design de ambientes</li> </ul>	
<b>Conceito de Design de Ambientes e pressupostos para uma fundamentação</b>	<p>Obter dados que permitam circunscrever o conceito de Design de Ambientes.</p> <p>Conhecer o conceito que o entrevistado tem sobre Design de Ambientes no âmbito da sua fundamentação e da sua relação com outras áreas do conhecimento</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Saber se concorda com a designação de Design de Ambientes e quais os princípios que sustentam o conceito</li> <li>• Saber como se relaciona este conceito com as outras áreas do conhecimento</li> <li>• Saber o entendimento sobre as áreas de intervenção do Design de Ambientes e as diferenças com as outras designações de design</li> <li>• Solicitar referências de autores que contribuam para o enquadramento deste conceito</li> </ul>	
<b>A prática projectual do Design de Ambientes</b>	Indagar sobre a actividade prática do designer nos ambientes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Saber que papel deve desempenhar o design na criação de ambientes museais</li> <li>• Saber que valor atribuiu ao Design de Ambientes na construção dos destes espaços</li> <li>• Saber os campos de aplicação do Design de Ambientes e os seus limites</li> </ul>	



## 1.2 Guião da Entrevista

### **Motivação e Legitimação da entrevista**

No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços museais, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de fundamentar e de delimitar o conceito de Design de Ambientes aplicado a estes contextos.

De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se assim responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.

Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.

É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista.

Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.

### **Informação e caracterização científica e profissional**

No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:

1. A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design;
2. De que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design:

Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:

1. Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?
2. É possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?
3. Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?

Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.

4. Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?
5. Que papel deve desempenhar o design na criação de ambientes?

Para finalizar esta entrevista colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho;

6. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?

Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho.

Muito obrigada pela sua colaboração.

### 1.3 Quadro síntese de caracterização dos Entrevistados

Abrev.	Nome	Data	Local	Formação Académica	Actividade Profissional		
					Docência	Exercício profissional	Trabalho exposições
JS	JORGE SPENCER	3/07/2009	FAUTL	Licenciado em Arquitectura e Doutor em Arquitectura	Docente e investigador na FAUTL	Atelier de arquitectura	sim
JPM	JOAO PAULO MARTINS	7/07/2009	Atelier	Licenciado em Arquitectura e Doutor em Arquitectura	Docente e investigador na FAUTL	Atelier de arquitectura	sim
LPM	LUIA PACHECO MARQUES	8/07/2009	Atelier	Licenciado em Arquitectura	Docente na Univ. Lusófona	Atelier de arquitectura	sim
MT	MICHEL TOUSSANT	4/08/2009	Atelier	Licenciado em Arquitectura e Doutor em Teoria da Arquitectura	Docente e investigador na FAUTL	-	
JMC	JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA	21/09/2009	FAUTL	Licenciado em Arquitectura	Docente na FAUTL	Cenógrafo	sim
DL	DULCE LOUÇÃO	13/10/2009	FAUTL	Licenciado em Arquitectura e Doutora em Arquitectura	Docente e investigador na FAUTL		
FAM	FRANCISCO AIRES MATEUS	27/10/2009	Atelier	Licenciado em Arquitectura	Doc. Univ. Autónoma Acad.d'Archit.Mendrisio	Atelier de arquitectura	sim
MGN	MARGARIDA GRÁCIO NUNES	27/10/2009	FAUTL	Licenciado em Arquitectura e Mestre em Arquitectura	Docente e investigador na FAUTL	Atelier de arquitectura	sim
RBD	RUI BARREIROS DUARTE	28/10/2009	FAUTL	Licenciado em Arquitectura e Doutor em Arquitectura e Urbanismo	Docente e investigador na FAUTL	Atelier de arquitectura	sim
RF	RITA FILIPE	28/10/2009	FAUTL	Licenciado em Design Equipamento e Mestre em Design de Produto	Docente e investigador na FAUTL	Atelier de design	-

O contributo do Design de Ambientes no acesso à cognição

NV	NUNO VIDIGAL	25/11/2010	IADE	Licenciado em Arquitectura	Docente no IADE	Atelier de arquitectura	sim
JPF	JOÃO PEDRO FROIS	27/11/2009	FBAUL	Licenciado em Psicologia e Doutor em Educação Artística	Docente e investigador na FBAUL	Serviços Educativos em museus	
JF	JOÃO FERNANDES	4/12/2009	Museu de Serralves	Licenciado em História e Filosofia	-	Director do Museu	sim
IC	ISABEL CARLOS	6/01/2010	Centro Arte Moderna	Licenciado em História e Filosofia e Mestre em Comunicação Social		Director do Museu	sim
MP	MARIANO PIÇARRA	19/01/2010	Fundação C.Gulbenkian	Licenciado em Design de Equipamento	Docente e investigador na FBAUL	Designer de exposições	sim
JCB	JOÃO CASTEL – BRANCO PEREIRA	27/01/2010	Fundação C.Gulbenkian	Licenciado em História e Filosofia	-	Director do Museu	sim
JMT	JOSÉ MONTERROSO TEIXEIRA	7/04/2010	Palácio da Ajuda	Licenciado em História e Filosofia e Mestre em História de Arte	Docente Univ. Autónoma e na FAUTL	Comissário	sim
HB	HELENA BARRANHA	12/04/2010	MNAC- Museu do Chiado	Licenciado em Arquitectura e Doutor em Arquitectura de Museus	Docente	Director do Museu	sim
COS	CARLOS OLIVEIRA SANTOS	15/04/2010	FAUTL	Licenciado Estudos Portugueses. Course of Social Marketing in Public Health da University of South Florida USA Pós-graduação em Ciência Política	Docente e investigador na FAUTL	-	-

## 1.4 Quadro síntese de análise de conteúdo

	JS	DL	MT	JMT	LPM	NV	JPM	MGN	FAM	JMC	RF	RBD	MP	HB	JPF	COD	JCB	JF	IC
Concordam	15	14			15	17			14	24	12	17		18		19	56		
Não concordam			16, 21																
Não se manifestaram				X														X	
Não está interessado																			12
Sim, com hesitação							14	32,22					26,27						
Deram referências de autores					20				23			29		26,27, 29	55			15	6
Saber quem faz não interessa	57					13,20	17	32	14,16			17	29	34					
Carácter Industrial						20	30												
Dimensão simbólica e cultural	24	28	54	18	25,14, 11		24	35,39	47		39	46,50	33,58	43,58	29		24,73	11,13	
DA tem a ver com o comportamento das pessoas no espaço.	66				21,27	31,33			23			36			66,49	27			21
DA tem um dimensão holística					17	17	40		18					18					
DA tem a ver com a percepção do espaço, numa relação fenomenológica	34,13, 10	28			22,14, 25	33, 35	40					46,13	33						
DA tem a ver com as emoções que perdurem na memória/ consequências cognitivas	66,63					37,38				39		36,37				19			
DA cria ambientes, espaços vivenciais	45	15			14	17,31	37	26	14	22	18	17		18		17			
DA cria Atmosferas	52	15		20	28							12		15					14

O contributo do Design de Ambientes no acesso à cognição

	JS	DL	MT	JMT	LPM	NV	JPM	MGN	FAM	JMC	RF	RBD	MP	HB	JPF	COD	JCB	JF	IC
Não há Fronteiras	46				17	19	14	29	17	24,25	18,32	18		24					
Carácter multi/Inter/ transdisciplinar do DA			17,38,	28		20,41		10			19,21, 38	62							
Habitação							17	24		22									
Exposições	76,66	26	35		11	11	26	33	37	30	39	47		34	30				
Espaços urbanos					14	23,24	17,23, 40			22,30	26			34					
Igrejas e templos	32					23	23		29					36	29				
Tudo						17,31	17					32							
DA é um mediador da comunicação	63	28	41,55	18,21	11,21			12, 20		39	26	61			51	19			
DA cria memórias			54,55	18	25;			39	47			50,36, 37	32,33, 58		29		24, 73	11	
DA cria cenografias	77			18,21, 28		43	39	14		38,41	39	47	66					11	29,35
Efémero	10,76, 77		35		11		24, 26			32, 53			65						
O objecto exibido está no centro das exposições	24			17				37	47				42	18,36			81	9	29
O acto de expor está associado ao envolvimento ambiental	18			21		43	39	14	43	38	39	47,63	66					11	29
Conhecer o público para a exposição	71		41	18		42				39						29			
Relação entre o espaço expositivo e os objectos expostos	70							35	38			56		58				13,9	
Curador								37	34, 37				49, 68	20	68		63	9	21
Valoriza a narrativa como forma de aprendizagem	10,14	21		39,21									32, 49	22	68		63		

	JS	DL	MT	JMT	LPM	NV	JPM	MGN	FAM	JMC	RF	RBD	MP	HB	JPF	COD	JCB	JF	IC
Narrativa forma aprendizagem	14	21		39									32				63		
Escala, proporção configuração	64			30		33,41			34, 37	48		14	51				33	9	21
Relação do objecto com o espaço/ritmo.	15, 69	21						39	35			47,51	51,61	18,20, 26	49,62	15	33		21
Percursos		21		39		33			41, 43, 45	43	41	61	50	58	49	57	25	22	21
Luz artificial			38	30				39			28								19
Luz em geral		21			30	24				48		12	61	49				33	
Luz natural													63						
Iluminação das obras														49	66		65		
Iluminação espaços percursos									14								65	9	
Definição espaços através de estímulos sensoriais					30	24		22,			18	40		31					19
Cor		21		35,39	14	33		39		48		50	58		66		33	11	
Textos e dispositivos interactivos	14	21			29	43								47	65,66				
Musica	65						40					,52					68,69		
Som/barulhos	65	21			29		40		43	48	28	,54							19
Tacto				30		33			41,43	48		41		61,63			32		35
Cheiros	72	21		41	29	24	40			48									35
Paladar										48									



## **1.5 Transcrição das entrevistas**



### 1.5.1 ENTREVISTA A JORGE SPENCER

Realizada em 31-07-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes se torna responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *Interessa-nos com esta entrevista piloto obter matéria, esclarecer e organizar ideias para a elaboração do guião da entrevista.*
6. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade.*
7. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
8. *Muito obrigada.*
9. **MJD:** *Começava por lhe perguntar: Pode o Design de Ambientes participar na construção do conhecimento a partir de uma exposição?*
10. **JS:** *Design de Ambientes tem a ver com uma dimensão efémera do espaço no sentido perceptivo, dos sentidos, como a visão, por exemplo. Mas, para a questão da construção de uma exposição, de uma narrativa e da leitura dos espaços, existem aspectos relacionados com os temas da expressão, mas também com os temas da organização, questões como sequência, como distância, que são aspectos mais estruturais e menos expressivos.*
11. *Esta questão da organização e da sequenciação são aspectos, provavelmente, muito importantes, na construção de uma narrativa, seguramente .... Estruturas unifilares, estruturas rizomáticas, digamos assim!*
12. *Portanto, isto não tem a ver apenas com o design, mas tem a ver com narrativa, com a sua sequenciação...*

13. É a sua anterioridade que dá chaves para descodificar parte da informação que se vai apresentar (...) portanto, insisto que existem questões que têm a ver com estrutura, sequenciação, organização.
14. Isto parece-me muito importante, pois, quando se fala em chegar ao conhecimento tem a ver com compreensão, ou seja, tem a ver com questões da leitura e da narrativa, tem a ver com a capacidade de ler os códigos implícitos e, portanto, é uma coisa muito interior ao próprio discurso, o vocabulário do discurso, as palavras do discurso e a clareza da sua organização, desde logo. Depois, o tamanho da letra, o tipo de suporte, papel ou digital, o cheiro do papel, a qualidade da encadernação, ou seja, há determinados aspectos do contexto, questões de natureza formal e, se quisermos, de natureza ambiental do próprio suporte, que podem potenciar ou podem afastar do conhecimento.
15. Mas as questões prioritárias para a compreensão e descodificação dos conteúdos, em última instância, são as das próprias estruturas intrínsecas, às quais eu estava a associar a organização e a sequência do espaço expositivo e a clareza dessa organização, com inevitáveis reflexos a nível do estabelecimento do ritmo expositivo e da leitura dos espaços.
16. **MJD:** *Mas o Design de Ambientes não poderá ter um papel determinante nessa organização?*
17. **JS:** Depende....uma coisa é o design da exposição, outra coisa é o contexto que é anterior à própria exposição, que é permanente e que não depende da exposição, que é o do espaço expositivo que suporta essa exposição.
18. Por isso, eu pergunto: - Qual a fronteira que se está a colocar? Quando falo do Design de Ambientes, falo do design integrado na formalização do espaço expositivo, transitório, que é o de uma exposição, ou no Design de Ambientes, a arquitectura de interiores, a arquitectura que desenha o contexto permanente das exposições, onde elas se sucedem? Porque isto remete-nos para um tema muito clássico da teoria da arquitectura que tem a ver com o papel dos museus e dos espaços arquitectónicos que suportam os espaços expositivos! É o da neutralidade ou de um discurso autónomo?
19. (...) mas estamos a falar de uma coisa anterior a uma exposição, que tem a ver com o museu e com a capacidade expressiva de um museu. Hoje em dia colocam-se-nos outras questões: a capacidade de convocar a atenção do mundo de muitos museus contemporâneos, nos quais o próprio edifício é protagonista! A Fundação Iberê Camargo, cujo edifício foi desenhado pelo Siza Vieira, ninguém fala das exposições que o edifício alberga. O edifício é assumido como uma parte de todo o fenómeno que ali acontece, de tal maneira que os guias estão orientados para fazerem visitas prioritárias ao edifício, como em muitos museus contemporâneos, nos quais o próprio edifício é protagonista!
20. **MJD:** *O mesmo acontece com o Guggenheim, em Bilbao....*
21. **JS:** Claro, estes edifícios adquirem um grande protagonismo, porque eles próprios fazem parte dos circuitos da exposição.
22. E, depois, existem os outros, onde nos concentramos no conteúdo expositivo propriamente dito. É o caso da Fundação do Oriente, onde Carrilho da Graça praticamente quis apagar os conteúdos do edifício (...) onde é tudo preto, tudo

- escuro, é de tal maneira um mergulho num vazio sideral que, de repente, ficamos nós e as coisas, nós e as máscaras, onde todo o resto desaparece rapidamente. Aí há um desenho de ambientes.
23. Portanto, tudo isto já tem a ver com uma questão de natureza pessoal. Siza Vieira diz que o melhor museu que ele pode imaginar seria uma casa muito boa, com coisas muito boas lá dentro...o que pode ser um museu fantástico!
  24. Isto remete para a autonomia do contexto (que é uma das visões) a qual se legitima em função da sua própria qualidade intrínseca, que, se for qualificada já está legitimada, está validade por si própria e, portanto, poderá relacionar-se ou entrar em confronto com o discurso envolvido. Portanto, essa é uma visão, que é da autonomia do objecto.
  25. A outra, que é a metáfora que há pouco eu usava no Museu do Oriente que, na perspectiva contrária, é a absoluta neutralização do contexto. Muitos artistas expressam-no, dizendo que o suporte ideal era um espaço onde tudo é praticamente branco, onde só se vê a obra.
  26. Julgo que a validação disto tem a ver com o modo como cada autor, como cada leitura dos objectos se posiciona face ao mundo e às opções que têm.
  27. Estas diferentes visões sobre o que devem ser os espaços expositivos e os espaços dos museus representam o modo como as pessoas se relacionam com o mundo e as opções que fazem face à arquitectura. Isto vai-se confrontar sempre com entendimentos diferentes: o modo de intervir num contexto espacial ou o modo de criar o espaço.
  28. O que é que deve protagonizar determinadas situações? É o sujeito, o uso e a função ou é o objecto e, depois, as pessoas apropriam-se deles?
  29. Esta diferença, esta mudança, é a mudança que a história e a teoria da arquitectura sempre tiveram em permanência e em paralelo. A arquitectura contemporânea opta, claramente, pela autonomia do objecto, pela autonomia da imagem, pela autonomia da relação do sujeito com o objecto através dos temas da percepção. E não é apenas destinada ao corpo, ao uso.
  30. Há uns anos atrás falava-se numa lógica, também não completamente assumida, do funcionalismo, que colocava no centro as questões do uso, as questões da relação com as práticas, etc., sendo que a arquitectura era o grande protagonista, onde tudo se ajustava, com todos os vícios que esses limites também introduziram.
  31. O livro de Michel Freitag, “Arquitectura e Sociedade”, reflecte sobre estas questões. Ele assume também esta total descolagem da arquitectura contemporânea, da arquitectura moderna, com aquilo que seria uma espécie de destino concreto. Dizia ele que a arquitectura, milenarmente, tradicionalmente, sempre foi uma expressão, o centro de uma relação com a dimensão antropológica. E, portanto, mesmo nas suas dimensões mais simbólicas, mais expressivas, quer da arquitectura clássica, quer da arquitectura da representação ou erudita etc., era possível incorporar, apesar de tudo, certas qualidades, certas propriedades do espaço que, do ponto de vista perceptivo, do conforto, do uso etc., criavam um lugar para o sujeito físico.
  32. Muitas vezes detemo-nos em lugares, como por exemplo, no interior de igrejas, pelo prazer de estar em silêncio, para poder desfrutar aquele espaço, nas suas

qualidades vivenciais, puras e intrínsecas, independentemente de aderir, ou não, à simbologia ou ao significado mítico do lugar, das qualidades físicas espaciais, não só perceptivas ou da representação. Isto para dizer que estas dimensões existem em permanência.

33. **MJD:** *Admitindo essa abrangência no campo da arquitectura, quando entramos no campo do design encontramos esta área muito compartimentada: Temos o design de interiores, o design expositivo, o design de produto.... A perspectiva de design expositivo fecha-se na área da exposição, na sala da exposição, ligada às questões da organização, narrativa, textos, etc. E, eu pergunto: Poderá o Design de Ambientes ultrapassar estas barreiras e explorar os outros espaços museais e os seus elementos expressivos como a cor, o som, a luz, etc?*
34. **JS:** Essa questão leva-me a outra: O nome de Design de Ambientes vem ocupar um espaço que não existia ou vem substituir um outro nome ou mesmo nomes que já existiam? As realidades não mudam, porque as necessidades das pessoas e as suas relações com o espaço são seculares.
35. Daciano Costa, por exemplo, em relação ao tema do design de interiores, assumia uma perspectiva que eu também perfilho.
36. A adequação, a transformação, a construção dos espaços interiores que ele promoveu, foram sempre um recolocar em movimento os aspectos conceptuais dos objectos, que os consubstancia numa coisa que tem alguma autonomia, mas uma autonomia referenciada, ao contrário de uma espécie de contexto de barriga de aluguer, onde, de repente, se coloca naquele ninho um ovo de um outro animal!
37. Contemporaneamente, assistimos, por vezes, a intervenções que é como se vampirizasse o objecto, no sentido que tomam o objecto como uma espécie de contentor, completamente autónomo, e criam um contexto perceptivo de significado totalmente dissociado.
38. Daciano não perfilhava esta abordagem. As suas intervenções não eram uma espécie de citação, mas o prolongar de estratégias conceptuais num ambiente que, como fazia o Loos, os interiores eram indissociáveis desta fronteira, aquilo que era a arquitectura. Na biblioteca da Gulbenkian, os móveis tinham uma lógica de assemblagem de juntas como as vigas do tecto que já existiam no edifício. E ele prolonga essa lógica para o mobiliário.
39. **MJD:** *Centrando-nos no conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por perguntar se concorda com a designação de Design de Ambientes? E porquê?*
40. **JS:** Em rigor, não concordo nem deixo de concordar. Eu aceito a designação, mas tenho sempre de precisar o contexto a que ela se pretende referir.
41. A arquitectura cria sempre ambientes.... Eu aceito o conceito e a designação mas podemos chamar-lhe o que quisermos. No meu ponto de vista, a arquitectura representa os aspectos que vão da escala do território, à escala do corpo, quando é assumida na sua dimensão histórica. O que assistimos na história da produção da arquitectura e da indústria foi à introdução de novas áreas disciplinares, que se autonomizaram historicamente no fim do séc. XIX, como o design, o paisagismo e outras, que, na procura de preservar a sua própria personalidade, existência e

- territórios, começaram a colocar fronteiras e a determinar limites num domínio que era transversal e era unitário. A maioria dos arquitectos do séc. XX desenhava tudo: cadeiras, edifícios, planos, candeeiros e objectos.
42. Quando Louis Kahn desenha um museu, desenha uma cidade, desenha um edifício, etc., parte de uma estratégia conceptual de um ambiente: um ambiente de uma cidade, um ambiente de um átrio de entrada, etc.
43. E, portanto, qual a fronteira? A questão dos nomes é perigosa porque por vezes afunila, em vez de ampliar! Parece-me que importa centrar a questão, prioritariamente, na natureza da coisa em si, nas práticas que convoca, do que se serve para se poder formalizar, como referi atrás, independentemente de quem as pratica ou a partir de que áreas disciplinares, mais especificamente, se desenvolve.
44. **MJD:** *Que papel pode desempenhar o Design na criação de ambientes?*
45. **JS:** O acto, ou seja, a prática é a mesma: caracterizar o espaço vivencial. O espaço arquitectónico é, através do design da matéria e no sentido mais amplo, que é o de atribuir qualidade e especificidade à matéria, o de caracterizar ou alterar o sentido do espaço: é mais público, é mais intimista, é mais aberto, é mais alegre....
46. **MJD:** *É possível estabelecer fronteiras entre as diferentes áreas de intervenção do design? Design de Ambientes, design de interiores, design expositivo*
47. **JS:** Parece-me muito importante a questão que se levanta. Parece-me mais importante o reconhecimento daquilo que é a prática, quais são as questões que são colocadas para a sua efectivação, os efeitos que produz, de que se serve para poder ser eficaz, para poder actuar, etc., do que procurar associá-la a um território disciplinar, seja dos arquitectos, dos designers, dos arquitectos de interiores, dos decoradores, ou de outro. Portanto, se nós não nos referirmos aos agentes, mas se nos centrarmos nas questões concretas que a prática convoca, isso sim, é uma coisa mais específica. Só que, historicamente, esta prática tem sido desenvolvida, não é só contemporaneamente, mas milenarmente, por pessoas que vêm de áreas completamente distintas.
48. Por exemplo, Daciano da Costa falava muito de arquitectura de interiores e utilizava muito esta diferenciação entre a forma de caracterizar um *lobby* de hotel de congressos e um *lobby* de hotel mais residencial. Quando se discutiam os materiais – se colocar pedra mármore, se revestir com vidro etc. –, havia sempre a expectativa de que o resultado daquele espaço fosse um espaço muito mais reverberante. Essa caracterização sonora conferia-lhe uma qualidade ou um sentido perceptivo que lhe acentuava a dimensão pública.
49. Pelo contrário, quando se introduziam alcatifas espessas, reposteiros, móveis, esse espaço tornava-se mais surdo, acentuando o sentido intimista. Para um hotel de congressos, neste sentido, Daciano incorporava a ideia de uma espécie de urbanidade, de fórum, de coisa pública e coisa colectiva, onde a reverberação e esse ruído acrescentavam o significado da coisa pública e da coisa colectiva.
50. Portanto, quando se fala em Design do Ambiente (para utilizar a expressão em causa) não nos estamos a referir ao desenho da forma, não se altera a geometria ou a luz que entra. Mas, esta dimensão sonora transfigura o seu significado, o sentido perceptivo, conseguindo um ambiente diferente.

51. Quando Daciano voltou à Gulbenkian e na grande sala de exposições substituiu a alcatifa por madeira, retirou os painéis que há muitos anos tapavam a relação com o jardim, passou a ter um espaço relacionado com o exterior, passou a desenhar, no sentido de projectar, um outro ambiente, uma outra dimensão vivencial do espaço expositivo da galeria principal da Gulbenkian. Agora, não importa muito se ele o fez enquanto designer de ambientes, ou enquanto arquitecto de interiores ou enquanto arquitecto.... É apenas uma designação!
52. Em Elvas, a Câmara Municipal desenvolveu uma iniciativa para criar uma atmosfera especial no espaço público. Durante o verão colocou micro aspersores de água nas ruas comerciais, onde a aspersão dessa humidade, quase que invisível, fez baixar as temperaturas entre 5 a 6 graus, ao longo dessas ruas. Desenharam uma espécie de um tecto de humidade...e as pessoas andavam a fazer compras mais confortáveis.
53. Neste caso trata-se de aspectos físicos do ambiente na sua relação com o corpo, como no caso do desenho de um ambiente de penumbra, de frescura, de ventilação transversal, em que nos servimos da matéria da arquitectura para criar um lugar caracterizado por, neste caso, aspectos da penumbra e da temperatura. Outros criam um contexto.
54. Em Barcelona, em algumas ruas, os comerciantes lançam aromas para o ar, aromas típicos, como de café moído, para as pessoas irem às pastelarias de manhã e, portanto, criavam ambientes olfactivos. Anteriormente falávamos dos ambientes reverberantes ou mais intimistas a respeito do *lobby* dos hotéis.
55. O que interessa é circunscrever e precisar este território que é a relação com o corpo imediato, a caracterização do espaço através de dispositivos e de matérias que já não só os convencionais mas de outros (falamos do olfacto...etc.) que a arquitectura, noutro momento histórico, e porque tinha outros meios, fazia à custa de outras propostas. Por exemplo, o barroco, servindo-se de meios, no sentido cenográfico, criava um ambiente propício à exaltação do espírito e à atracção das pessoas. E hoje em dia isso faz-se com outros dispositivos, como ecrãs de vídeo e outros recursos tecnológicos.
56. **MJD:** *Não interessa quem as pratica?*
57. **JS:** Se é um arquitecto ou é um designer? Independentemente dos nomes ou das qualidades profissionais a partir das quais agem, a realidade primeira é a da prática da caracterização do espaço. A origem disciplinar talvez interesse menos. Por isso volto a citar o Daciano Costa, porque era difícil colocar-lhe um nome sobre as coisas que ele fazia! Desenhava grafismos, pintava, era designer mas, quando agia na arquitectura, e isto parece-me importante, agia sempre a partir de uma consciência disciplinar que tinha a ver com a identificação dos métodos. Isto, sobretudo na Gulbenkian, é particularmente importante, porque tinha a ver com o reconhecer da dimensão oriental da arquitectura japonesa que estava na origem da construção do objecto. Por exemplo, quando ele redesenha este novo ambiente, não é só porque quer criar imagens de um auditório, mas porque quer fazê-lo de acordo com o que ele chamava os arcanos daquela arquitectura. Ou seja, ir à origem conceptual desta relação ambiental da abertura japonesa, da relação interior com o exterior.

58. Isto é um problema de cultura. Há artistas que têm uma cultura arquitectónica muito forte e há, por outro lado, arquitectos que não têm essa cultura arquitectónica forte e intervêm como artistas plásticos. Esta é uma das críticas comuns à produção contemporânea da arquitectura.
59. Quando Rem Koolhaas, na inauguração da Casa da Música, convida a imprensa mundial da arquitectura e não só, e faz uma visita ao edifício, não o faz enquanto arquitecto, mas age como comunicador, enquanto homem culto e inteligente que pode inserir-se num mercado e numa lógica narrativa de um discurso global. Não é na sua condição de arquitecto, mas é na sua condição de qualquer coisa que já ultrapassa a arquitectura. A arquitectura de hoje em dia é uma arquitectura de factos. À condição da qualidade arquitectónica, antropológica, cultural, disciplinar para o uso e para a função do objecto, associa-se a sua dimensão espectacular, a sua capacidade de convocar a atenção do mundo e de se inserir num discurso.
60. **MJD:** *Admitindo que os Ambientes actuam como interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos.*
61. **JS:** Design de Ambientes entendido nos termos que temos estado a falar, que são as capacidades e as práticas desenvolvidas no sentido da caracterização do espaço, do lugar onde se desenrola uma exposição, atribuo-lhe a maior importância.
62. Se nos colocarmos naquilo que tem a ver com as qualidades intrínsecas e específicas dos espaços expositivos e a capacidade destes espaços poderem acrescentar valor à possibilidade da leitura e aos mecanismos da cognição dos conteúdos, é outra dimensão diferente. O problema é que os espaços expositivos nos dias de hoje, como já falamos do exemplo do Siza Vieira com a Fundação Iberê Camargo, adquiriram já um valor que se autonomizou face até aquilo que eles próprios expõem e, portanto, é difícil ter um discurso unifilar em relação às coisas, porque as coisas são múltiplas e têm valores simultâneos, ou seja, cumprem funções diversas.
63. Esta dimensão do conhecimento tem a ver com as expressões da eficácia, da comunicação e da relação entre o objecto e o suporte. Então, aí temos de falar sobre os mecanismos da percepção, da leitura, do condicionamento da percepção, da criação de um contexto que nos coloca em posição e com a disponibilidade para o podermos ler. Para isso importam-nos os procedimentos, quais são as práticas de que nos servimos, onde nos ancoramos e em que cultura, em que experiência e de que matérias nos servimos para produzir um determinado efeito.
64. Se se colocar o objecto em confronto ou colocar famílias de objectos onde o conjunto se auto-explica pela própria familiaridade que se estabelece, ou se os colocarmos isolados, ou demasiadas coisas no espaço que quando se está próximo de um já não se consegue ver o outro, estes dispositivos remetem para o que já falámos que é o tema da construção da organização, estruturação da narrativa.
65. Nos anos 70 havia a convicção, por exemplo, de que os *snacks* bares eram todos cor de laranja porque, segundo a psicologia, o laranja estimulava o apetite e não convidava à permanência, portanto era um design de ambientes, não vinha da arquitectura mas vinha dos temas da dimensão psicológica da leitura do espaço

para condicionar logo o modo como as pessoas se comportam do próprio espaço. Estas experiências do ponto de vista da psicologia do espaço estão feitas, de tal maneira cientificamente desenvolvidas e exploradas que o exemplo mais puro disso são os espaços comerciais. Os *shoppings* são o resultado de um design de ambientes claríssimo, onde os temas do ruído, da música ambiente, das relações com luz são todas trabalhadas para exaltar ao consumo. Portanto tratar uma exposição da mesma forma que se trata um espaço comercial, onde entra a psicologia do espaço, a psicologia comportamental, com estudos concretos, com análises, com investigações, com estudos de casos etc., que colocam os resultados dessas pesquisas ao serviço do efeito de alteração do consumo.

66. Para a exposição é a mesma coisa. Agora, o que acontece é que, logicamente, numa exposição o que se pretende é criar condições para que as pessoas consigam pensar, compreender e chegar ao conhecimento. Nesse sentido, as técnicas e os processos existentes são da mesma natureza, mas, provavelmente, são para produzir um efeito, rigorosamente, contrário.
67. Não se deseja enaltecer os sentidos que ficamos completamente “adormecidos” num espaço comercial, em que agimos sem pensar, actuamos por impulso e, portanto, tudo é feito em prol do consumo. Numa exposição é tudo rigorosamente ao contrário. E, portanto, a questão do Design de Ambientes leva à reflexão sobre todos os dispositivos; hoje em dia existem sofisticados meios que podem condicionar a percepção. Os temas da psicologia comportamental, da psicologia do espaço colocam-nos em posição de poder fruir, de poder aceder à nossa inteligência, ao nosso conhecimento e de poder operar a partir da exposição sobre ele.
68. Aí, de novo, estrutura, organização, distâncias, cheiro, luz, cor, percursos, ...todas essas coisas que caracterizam um espaço são fundamentais e condicionam a nossa relação com as coisas.
69. O ritmo da exposição é indissociável da natureza da exposição. Há exposições onde temos de ter momentos de pausa pela densidade do tipo de questões que é preciso abordar. Outras são mais progressivas e, portanto, uma coisa é a construção e qual é que é o contexto.
70. Uma coisa são os espaços expositivos que recebem as exposições e a criação desse ambiente e aí surge a ideia de ambiente e de museu que é relativamente permanente mas que aceita a transformação das exposições. Outra coisa é a exposição em si própria e a caracterização desse ambiente da exposição, que é indissociável da natureza da própria exposição.
71. Por outro lado não podemos esquecer que há vários níveis de informação. Pode-se criar um percurso expositivo para crianças ou para adolescentes, ou para o público em geral. Não se pode dar o mesmo tipo de pistas para estes grupos e esperar que os resultados sejam iguais. O conhecimento é sempre o resultado da interacção entre a informação que se recebe e o decodificador.
72. Portanto, a expressão Design de Ambientes abarca um território mais afunilado do que aparentemente se possa supor, pois está a atirar fora os aspectos da organização, da estrutura, da antropometria etc. Deixando estes aspectos de fora, aproxima-se de uma área do território que atira muito mais para os temas da psicologia comportamental, dos temas da percepção, da fenomenologia e então

- sim, devemos retirar os outros aspectos porque são aspectos de outra natureza. Neste caso, o Design de Ambientes atrai para os temas da percepção do espaço, e aí podemos falar dos *snacks* bares dos anos 70, das ruas em Barcelona com os aromas ou das ruas com a água em Elvas, como da música e dos sentidos que são temas convocados para o Design de Ambientes.
73. Há que definir os territórios. Um campo é o museu galeria que tem a ver com um espaço, que tem uma temporalidade que é maior do que a de uma exposição, onde as exposições se sucedem dentro dele e, supostamente, também cria os seus ambientes. Outro campo, por um lado, mais transitório, mas, por outro lado, mais específico, é o de uma exposição que é indissociável dos conteúdos que se pretende veicular e fazer compreender.
  74. O exemplo da exposição está construído em nome dos conteúdos, com os quais se confronta e que, portanto, é um design em contexto e para uns determinados conteúdos. O contexto é o contexto dos conteúdos expositivos e da narrativa e, portanto, já estamos num campo muito mais restrito, não é confundível com o ambiente de um museu enquanto museu.
  75. A exposição pode começar na rua é efémera!
  76. A Expo 98 começava no aeroporto, começava fora, nas promoções, nas campanhas e depois continuava na “porta” da expo e ainda não se tinha entrado no recinto da expo. Nada disto tem a ver com a dimensão da arquitectura, mas tem a ver com a construção do dispositivo expositivo.
  77. Quando o Calvino escreve as cidades invisíveis, por exemplo, os espaços urbanos etc., fá-lo através da matéria da literatura: palavras, páginas, frases, não constrói nada. Se ele estiver a operar sobre aquele território tem de fazê-lo com a matéria da arquitectura. Um artista plástico fá-lo no contexto dos objectos artísticos. Há uma diferença muito clara entre o que é o desenho de exposições de Daciano e o que é o desenho da arquitectura de interiores dele. Nas exposições ele transfigurava o espaço, assumia essa efemeridade do gesto, criava uma cena, pois tinha a percepção da dimensão efémera do espaço, da lógica do tempo nestes trabalhos.
  78. Eu não confundiria as instâncias: o espaço expositivo, no sentido que é o museu e o dispositivo da exposição, composto por matérias com diferentes permanências e materialidades. Aí dizer que há muitas palavras já contaminadas, com diferentes associações. Humberto Eco fala de um certa intertextualidade de que as palavras acarretam consigo.
  79. MJD: *Damos por finalizada esta entrevista e agradecemos o tempo que nos dispensou e, fundamentalmente as suas opiniões e reflexões que nos ajudaram a precisar algumas ideias para a elaboração do guião definitivo. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com a sua colaboração e as suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



## 1.5.2 ENTREVISTA A JOÃO PAULO MARTINS

Realizada em 7-07-2009

1. **MJD:** Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.
2. No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.
3. De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.
4. Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.
5. É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.
6. Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.
7. Muito obrigada.
8. No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:
9. A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.
10. **JPM:** A minha formação base é em Arquitectura, licenciado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica da Lisboa (1988). Fiz um mestrado em História de Arte, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1995) e, depois, fiz o doutoramento em Arquitectura, também na Universidade Técnica de Lisboa (2006), sendo que esse doutoramento tinha uma ligação forte, um interesse específico, na relação da Arquitectura com as Ciências Sociais, nomeadamente com a Antropologia e a Sociologia e, portanto, estabeleci algumas relações e algumas leituras cruzadas entre essas outras áreas.
11. Relativamente à prática profissional, em particular ao projecto, trabalhei durante cerca de 12 anos no atelier do Prof. Daciano da Costa, mais precisamente entre

1988, quando acabei o curso, e 2001 ou 2002, com alguns intervalos pelo meio. Trabalhei com aquilo que lá se fazia no *atelier*, interiores, Design de mobiliário, equipamento para arquitectura, equipamento para a cidade, etc. Recordo, por exemplo, a Praça da Figueira, que foi uma intervenção mesmo no âmbito da cidade. Por outro lado, enquanto prática profissional, na qualidade de docente na Faculdade de Arquitectura, comecei em 1996, quando entrei como assistente no curso de Design e, depois, passei a Prof. Auxiliar quando fiz o doutoramento. Com isto, inevitavelmente, estou ligado ao Design e à prática do projecto.

12. Depois de ter saído do atelier do Prof. Daciano da Costa, integrei –me no atelier de Arquitectura de uns colegas, onde se faz Arquitectura, Arquitectura de Interiores, algum Design também, que vem na continuidade lógica de todo esse processo.
13. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar se concorda com a designação de Design de Ambientes e porquê?*
14. **JPM:** No curso de Design preocupa-me, de certo modo, estabelecer laços e ou diluir as fronteiras entre aquilo que pode ser Design e Arquitectura. No entanto, a sua pergunta tem a ver com a definição de Design de Ambientes...Não tenho muita tendência a usar a expressão Design de Ambientes!
15. **MJD:** *Mas numa entrevista que deu ao Jornal Público no dia 19 de Outubro de 2005, dizia que, ao falar da obra do Prof. Daciano da Costa, fala e cito “conceptualmente no seu Design na criação de ambientes” e mais adianta fala dos ambientes com “efémero e teatral” ao referir o entendimento que o Prof. Daciano da Costa tinha sobre os aspectos da vida corrente, entendendo-os como uma oportunidade para fazer encenação...*
16. **JPM:** Sim, é verdade, não tenho dúvidas que as intervenções, nos interiores, que o Prof. Daciano da Costa fazia, contribuía e tinham esse objectivo de definir os ambientes. Isso não quer dizer que eu use frequentemente a expressão Design de Ambientes, porque, uma coisa é contribuir para os ambientes, outra coisa é fazer Design de Ambientes.
17. Uma das coisas que o Prof. Daciano da Costa considerava fundamental era a ideia de ambiente humano. É um conceito que ele adopta a partir de um dos livros do Tomás Maldonado, quando fala em ambiente humano versus ambiente natural. Ou seja, o ambiente construído, na perspectiva em que tudo o que nós construímos, toda a cultura material, no fundo, tudo aquilo que nós construímos, aquilo que nós transformamos, aquilo que nos é dado enquanto ambiente natural, é ambiente humano, é objecto de cultura é, no fundo, aquilo que é o objectivo das nossas profissões, do projecto. Os nossos veículos, as nossas roupas, as nossas casas, os nossos livros, os nossos artefactos, as nossas cidades, todos eles, a todas as escalas, são ambiente humano. E, portanto, o Design de Ambientes, se calhar, é esse Design considerado nessas escalas. Agora, se somos nós, designers, arquitectos ou urbanistas, que temos a capacidade de determinar a forma dessas coisas, ou se são as pessoas que as escolhem, se é o consumidor no sentido positivo de consumidor, que, em face do mercado, das ofertas, faz as suas escolhas e compõe o seu ambiente mais ou menos pessoal, mais ou menos colectivo, isso é a questão que importará saber, também! Como é que esse

- ambiente é determinado? Qual é o papel do designer, ou do projectista na criação desse ambiente? Porque, aí, posso retomar as ideias que referia na outra entrevista do jornal *O Público*, que tinha a ver com a ideia de encenação, de efémero e de teatral.
18. **MJD:** *As questões que acaba de levantar remetem-nos para a problemática da delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião sobre o papel que o Design pode desempenhar na criação de ambientes?*
  19. **JPM:** Hoje em dia começa a não haver muitas dúvidas de que a Arquitectura, o Design, o Design de Vestuário, etc., etc., de uma maneira geral, condicionam tudo. Por um lado, criam condições positivas para que as coisas aconteçam, a cognição, o usufruto, o comportamento e, por outro lado, condicionam, no sentido de que estabelecem limites. Limitam e, portanto, deixam margens, umas vezes situações com margens mais largas, outras vezes mais estreitas. A boa arquitectura é aquela que permite mais apropriações, mais diversificadas por pessoas diferentes, a diferentes horas do dia, etc, etc, e a má arquitectura é aquela que é mais restrita em termos de polissemia. O arquitecto Manuel Graça Dias, na sua tese de doutoramento, insiste muito na polissemia da rua da cidade tradicional, nessa capacidade que as ruas têm de assumir vários significados, para diferentes pessoas, ao longo de diferentes gerações. Nós vivemos em ruas que são, basicamente, as mesmas, desde há muito tempo. Algumas são do século XVIII. Mas, muitas vezes, alguns destes eixos, algumas destas construções, têm um significado recente numa história cuja origem é mais antiga, ou que deve ser entendida até a partir da geografia. Lisboa é explicável pelo estuário do Tejo e pelos vales que estruturam o seu território, entre as colinas que eram zonas defensáveis e as zonas que eram mais agrícolas e férteis. A cidade actual evoca esta rede de relações que se foram sedimentando e estabilizando ao longo do tempo. Para um homem do séc. XVIII, a Baixa Pombalina era uma coisa; hoje, as mesmas ruas, ou que parecem as mesmas, são outras, têm outro significado e, daqui a 200 anos, terão ainda um outro significado. Portanto, elas têm essa polissemia, essa capacidade de permitir diferentes utilizações. E, para cada um de nós, a Baixa será sempre uma coisa diferente. Nós temos memórias e vivências extremamente diferentes. A cidade tem essa capacidade de nos permitir despoletar, estimular, em sentidos diferentes, que nós saberemos ou não aproveitar.
  20. Noutras escalas dos ambientes humanos as mesmas coisas acontecem. Estes objectos terão, para outras pessoas, significados diferentes, sendo que irão fazer outras opções e as pessoas terão alguma liberdade para escolherem os seus objectos. Durante uns anos acreditou-se que a sociedade de consumo, com a sua publicidade, condicionava as nossas escolhas e, portanto, não tínhamos qualquer margem de autonomia. Depois disso, houve outros analistas que vieram dizer que são as pessoas que fazem as suas escolhas, que se apropriam dos objectos e constroem as suas personalidades à custa dessas escolhas e do modo como combinam esses elementos que estão disponibilizados.
  21. Se calhar, a verdade está no meio-termo destas duas coisas. Quando os estudiosos nos vêm chamar a atenção para essa manipulação que está implícita na sociedade de consumo, na publicidade, seja no que for, vêm-nos ensinar quais são as regras, o que nos vai permitir quebrá-las, mais facilmente, subvertê-las, e encontrar margens de liberdade. Embora a sociedade de consumo se encarregue

de, depois, nos obrigar a adquirir determinado tipo de comportamentos e atitudes. Enfim, entra-se aqui num jogo, complexo como a vida...

22. **MJD:** *Quais acha que são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?*
23. **JPM:** São todos. Eu falo do tal ambiente humano, ou seja, da colher de chá à cidade, a todas as escalas do ambiente humano. Estamos sempre a criar ambientes, de facto. Agora, cada programa funcional tem componentes específicas. Ou seja, fazer uma habitação não é a mesma coisa que fazer um templo, uma igreja; fazer um hospital não é a mesma coisa que fazer um aeroporto. Portanto, também nestas situações, estamos sempre a criar ambientes, cenários. Na minha tese de doutoramento, de alguma forma, procuro encontrar os fundamentos teóricos, conceptuais para isso. Erving Goffman tem um livro que se chama "A apresentação do eu na vida de todos os dias" em que fala da vida social enquanto representação teatral. A vida quotidiana é como um drama... Todos nós somos personagens, todos nós temos um papel a desempenhar que, às vezes, é de professor, ou é de aluno, ou de outras situações, pai, mãe, filho, colega, enfim. E todos nós desempenhamos esses papéis, rodeando-nos de artefactos, de objectos. No fundo, diz Goffman, fazemos as escolhas que melhor nos ajudam a entrar no nosso personagem: as nossas roupas, os objectos que escolhemos para nos acompanhar, os nossos veículos, as nossas casas. E, portanto, os lugares arquitectónicos fazem parte desse jogo, desse jogo social. Entre a convenção e alguma irreverência, de vez em quando, estamos a seguir códigos não explícitos, mas que têm de ser entendidos pelos outros, para que se perceba qual é a personagem que estamos a representar; para nós próprios acreditarmos na personagem, diz ele. E, portanto, são como que deixas, adereços de cena que nos ajudam a saber o que fazer em seguida, a seguir esse nosso guião. Embora, mais uma vez, não haja um texto para nós seguirmos, não existam regras absolutamente inflexíveis. E, por isso, as gerações vão fazendo as mesmas coisas que as gerações anteriores, mas de maneiras sempre diferentes.
24. Quando se faz um projecto está-se a contribuir para a definição de determinados ambientes, que têm a ver com essa dimensão teatral, com o efémero, de certo modo com a ideia de encenação. São ambientes com essas características que foram os primeiros projectos do Prof. Daciano da Costa, como os interiores da Biblioteca Nacional ou a Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa ou mesmo o edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em que havia um sentido muito forte de encenação. Acho que na Biblioteca Nacional isso é muito evidente; aquilo é o depósito da memória cultural, literária, escrita, do país; aquele sítio tem esse significado. Portanto, fazer uma intervenção, ou de arquitectura de interiores, ou de Design, para aquele sítio, implicava encenar isso mesmo. Porque aquilo não era uma estação de caminhos-de-ferro, um aeroporto, nem um hospital, etc.. Portanto, não podia ter o mesmo mobiliário, as mesmas cores, os mesmos materiais, as mesmas escalas, a mesma definição de ambiente, porque vivia dessa carga simbólica, dessa necessidade de expressar, de encenar e fazer com que todas nós, que lá vamos e que conhecemos aquele ambiente, participemos nesse espectáculo, dessa *performance* colectiva, que é estarmos juntos naquele espaço.

25. **MJD:** *Então, com toda essa encenação dos ambientes, estamos a aproximar-nos do ambiente expositivo...*
26. **JPM:** A exposição leva ao ponto máximo todos esses aspectos. Porque a exposição, se for uma exposição temporária, é efémera e teatral, quase por definição. Pode ser uma exposição fixa, mas ela nunca é completamente fixa. Um museu tem uma exposição permanente, mas poderá sofrer mudanças ao longo do tempo e é sempre uma encenação, é sempre um depósito, um suporte para objectos que, certamente, não foram produzidos para aquele contexto. Há sempre uma distanciação, uma descontextualização, uma encenação teatralizante, no modo como os objectos, sejam lá o que eles forem, estão expostos. Estou a pensar tanto nos museus de ciência, como nos de artes plásticas. Enfim, é sempre difícil falarmos de museus assim de uma maneira geral. Mas eu acho que as exposições têm sempre esse sentido teatral, de encenação para criar o entorno, o envoltório, o ambiente considerado adequado por algumas pessoas para a fruição, a leitura e a interpretação dessas obras.
27. **MJD:** *Nesta reflexão que acaba de fazer sobre alguns aspectos da obra do Prof. Daciano da Costa, fala de intervenções de Arquitectura de Interiores ou de Design. Julga que é possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
28. **JPM:** Tenho defendido que na carreira do Prof. Daciano da Costa o que ele vai fazendo é, por um lado, uma tentativa de fundar em Portugal uma Arquitectura de Interiores, ou seja, um desenho de interiores que não se confunda com a Decoração. Ele é de uma geração em que aquelas actividades eram ainda designadas como Decoração. Ele aparece em muitas fichas técnicas dos primeiros projectos, como o “decorador Daciano da Costa”. Estou a lembrar-me na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa ou na Fundação Calouste Gulbenkian.
29. Ele é o decorador, ainda, mas, gradualmente, vai-se afirmando em determinadas actividades que não devem ser consideradas Decoração, mas sim, Arquitectura de Interiores, no sentido em que há uma continuidade entre tudo aquilo que ele faz, no equipamento, nos revestimentos da arquitectura, nas questões da iluminação, etc. No mobiliário há uma grande continuidade, ou melhor, laços muito estreitos estabelecidos com a arquitectura, ou antes, com o projecto geral de arquitectura. E, nesse sentido, essas intervenções podem ser designadas como Arquitectura de Interiores.
30. Eu, por outro lado, defendo que o que ele faz está sempre muito ligado também à sua experiência enquanto designer industrial. Ao mesmo tempo que começa a fazer esses projectos de Arquitectura de Interiores, faz também mobiliário de escritório, sobretudo, com a “Metalúrgica da Longra”. Então, o sentido da produção industrial, standardizada, intermutável, modulada, esse entendimento, essa prática, levam-no a definir uma coisa que eu chamo de Design de Interiores. Ou seja, nas intervenções de interiores do Prof. Daciano da Costa é muito visível a atitude do designer. A partir de muito cedo, talvez a partir dos projectos da Biblioteca Nacional, do Teatro Villaret e da Gulbenkian, ou seja, nos meados da década de 1960 - de 65 até à Gulbenkian, que é inaugurada em 69 -, terá tendência a deixar de fazer aquilo a que eu estava a chamar de Arquitectura de

Interiores, algo muito ligado à Arquitectura, para começar a fazer uma algo muito ligado à produção industrial.

31. Ele dizia que, cada vez mais, esses ambientes eram constituídos à custa de elementos que se repetem e que podem ser construídos em oficina, fora da obra, digamos assim. Ou seja, já não são as tecnologias tradicionais - os gessos para fazer os tectos, por exemplo, ou as pedras trabalhadas no sítio - mas são elementos que são preparados fora e que são fixados na obra, colocados em obra, com o mínimo possível de argamassas, de colas, etc. São elementos, podemos dizer, soltos e “assemblados” em obra, apenas.
32. Isto, do ponto de vista conceptual, faz uma diferença substancial e, como vemos, desde a Decoração, à Arquitectura de Interiores, ao Design de Interiores, há aqui, se quisermos, uma graduação, uma escala guiada pelo Prof. Daciano da Costa, com essa construção sucessiva. De modo que, no final, aqueles tectos, aquelas paredes, aqueles móveis, podem ser feitos fora e colocados ali no dia da inauguração, instalados como se fossem cadeiras, ou mesas.
33. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
34. **JPM:** Não sei dizer...começa por ser um problema quando temos de traduzir para português a designação ambiente: *environmental, milieu, entorno*. Nunca se sabe se estamos a falar da mesma coisa.
35. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho.*
36. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
37. **JPM:** Se estamos a construir espaços expositivos, estamos necessariamente a construir ambientes.
38. **MJD:** *Na exposição que “comissariou” sobre a obra do Prof. Daciano da Costa reflectiu provavelmente esse trabalho de construção de ambientes...*
39. **JPM:** Tratava-se de uma exposição de Design e, portanto, tratava-se de uma exposição de objectos, como cadeiras, mesas e secretárias. Creio que corremos, como sempre, dois riscos nestas situações. Por um lado, poderia parecer que era apenas um armazém de loja e de venda, de mostruário. Por outro lado, não poderíamos enfatizar demasiado o sentido teatral daqueles objectos, eles deviam manter essa proximidade da função, do utilizador, da sua relação com as pessoas que os conheciam, ou não, de outros ambientes. E portanto, numa exposição de Design, eu penso que esse sentido de encenação coloca problemas muito específicos e que são centrais. Uma exposição de artes plásticas é uma coisa diferente. É fácil entender que uma galeria com quadros suspensos é necessariamente reconhecível enquanto tipologia de exposição. Já o Design tem esse problema da proximidade da vida quotidiana.
40. Digamos que o Design de Ambientes podia, então, incluir o som, a música, os cheiros e, hoje em dia, sabemos que isso acontece em espaços públicos como centros comerciais e outros. A tradição de alguns espaços tem a ver com cheiros,

como, por exemplo, as igrejas. Há uma fruição daquele ambiente que passa, justamente, por uma série de elementos sensoriais, que não dizem respeito, apenas, àquilo que nós normalmente designamos por Arquitectura de Interiores, ou Design de Interiores, mas dizem respeito à própria profissão do projecto. Eu diria que o Design de Ambientes é um pouco isso tudo. Para nós, no séc. XXI, o ambiente reúne todas essas dimensões. Temos essa visão global, holística, daquilo que é o ambiente e, portanto, se precisamos de compor o ambiente, será através da definição de todas essas dimensões. Hoje em dia, isso é mais ou menos inevitável.

41. **MJD:** Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.



### 1.5.3 ENTREVISTA A LUÍSA PACHECO MARQUES

Realizada em 8-07-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
8. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado e que possam estar relacionadas com a área do Design.*
9. **LPM:** *Sou Licenciada em Arquitectura, com situações de prática profissional em atelier, com cerca de 30 anos, e, ao mesmo tempo, sou professora no Ensino Superior, há 16 anos, na área de Teoria e História da Arquitectura.*
10. **MJD:** *E de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design?*
11. **LPM:** *A minha actividade profissional poder-se-á cruzar com esse conceito de Design de Ambientes, essencialmente porque, e embora eu tenha uma certa dificuldade em restringir, se eu for muito linear facilmente se consegue identificar o conceito de design com a concepção de espaços expositivos, com a concepção de espaços para pavilhões. E, porquê? Porque, realmente, neste tipo de projectos há um cuidado, digamos superlativo, na criação de um determinado ambiente,*

com um determinado tempo, num determinado lugar, que muitas vezes tem a ver com o facto de nós estarmos perante uma situação de uma arquitectura efémera, de uma arquitectura que tem um objectivo muito claro e que tem que ter uma comunicação muito forte. Essa questão da comunicação muito forte é fundamental, para mim.

12. **MJD:** *Então, julgo que posso dizer que concorda com a designação de Design de Ambientes?*
13. **LPM:** O conceito que está subjacente ao *Design de Ambientes* tem a ver com todo o conteúdo teórico, mais do que isso, pelo menos, tem a ver com a fenomenologia da percepção. Para mim, a fenomenologia da percepção é fundamental para desenhar ambientes, seja a que escala for. Há ensinamentos que a fenomenologia da percepção nos dá que, infelizmente, muitas vezes não estão presentes no ensino de uma arquitectura, digamos, academicamente clássica, e que são fundamentais para o arquitecto, ou para o designer de ambientes, ou seja lá onde quer que nos coloquemos nesta escala de intervenção.
14. Mas também poderia dizer e alargar completamente o conceito, e não me parece que esteja completamente errado, que o *Design de Ambientes* transborda a questão de um espaço físico limitado. Por exemplo, e atendendo à minha profissão e a alguns projectos que tenho desenvolvido ao nível do desenho urbano, ou seja, da concepção e da intervenção de um espaço urbano ou na criação de um novo espaço urbano existente (o caso de um plano de pormenor que estou a terminar, que tem a ver com o desenho urbano e não com o planeamento, porque aí acho que esse conceito se rarefaz de uma maneira muito mais difícil), a criação de um design de ambientes é fundamental. Quando eu estou a fazer um plano de pormenor e consigo imaginar, exorbitar, sentir, perceber qual é o ambiente que eu quero criar no espaço urbano que eu estou a criar, que não tem só a ver com forma, mas tem a ver também com cor, tem a ver com cheiro, tem a ver com a predominância de determinados tipos de elementos sobre outros, tem a ver com conceitos simbólicos, eu estou a criar ambientes, eu trespasso, digamos, não só a caracterização física dos espaços. É muito mais do que isso. Por isso, é o espaço que apela à percepção do seu todo, ou seja, apela a todas as cargas sensoriais, e não só à forma ou só ao espaço. Porque todos esses outros elementos pertencem à nossa percepção humana. Nós, muitas vezes, esquecemo-nos de que a nossa percepção humana não é única e é, simplesmente, uma consequência do exercício do sentido da vista. Obviamente que é muito mais do que isso. Porque se é só o sentido da vista é muito pobre como percepção. Há, naturalmente, uma atenção maior a tudo o que são estímulos visuais na criação da arquitectura. Mas, para mim, o *Design de Ambientes* tem a ver com tudo aquilo em que todos os sentidos têm de ser estimulados, numa primeira fase ao nível de uma aparência, para que isso nos leve ao desejo do conhecimento de uma essência, que é o sentido último desse espaço, desse ambiente, dessa cultura.
15. Eu concordo com o conceito, mas tenho dificuldade enquanto arquitecta de distingui-lo da prática da arquitectura, ou seja, para mim a arquitectura tem de integrar esse conceito.

16. **MJD:** *É possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
17. **LPM:** Acho que as fronteiras são muito fluidas e dependem, essencialmente, da abordagem feita pela pessoa que vai fazer o projecto. Do ponto de vista teórico, acho que se pode tentar definir limites, mas, por mim, não vejo isso como uma coisa espartilhada, dividida, separada; vejo, no fundo, com várias formas de maior ou menor escala de intervenção desse conceito alargado e amplo. Como eu digo, acho que depende muito mais da pessoa que utiliza esses conceitos, qual é a sua prática, do que propriamente de um conceito fechado, em que se define que isto começa aqui e acaba ali... isso eu não consigo perceber.
18. Acho que tudo isto é um sistema holístico e não um sistema espartilhado.
19. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
20. **LPM:** Nesse sentido que temos estado aqui a falar, há um livro *Atmosferas*, do Peter Zumthor, muito recente, que saiu o ano passado, e acho que, sendo ele arquitecto, tem esse conceito muito bem estabilizado. Realmente, não há dúvida que ele trabalha esse conceito, quer em teoria, mas, também, na sua prática de arquitectura. Conheço alguns dos seus trabalhos, não apenas através de fotografia ou vídeos, mas por fruir e usufruir de um espaço criado por ele, como são as Termas de Vals, na Suíça.
21. Digamos que o conceito de ambientes tem a ver, cada vez mais, com a compreensão do ser humano enquanto um todo, enquanto, não só um ser visual ou só um ser auditivo, mas com todas as outras percepções que são, frequentemente, ignoradas. E afasto-me um bocadinho destas situações dos audiovisuais que, não deixando de ser muito importantes, têm tendências extremamente redutoras pela sua utilização exclusiva. Eu digo aos meus alunos que eles já não têm tacto, não têm cheiro, já não têm sabor, porque quando eu lhes peço a leitura de um objecto arquitectónico eles esquecem-se desses assuntos sensoriais!
22. Eu acho que as pessoas estão com os sentidos completamente amputados, porque estão centradas, essencialmente, no sentido da vista e no sentido auditivo e, mesmo assim, esses são mal trabalhados. Por isso, há uma necessidade de regresso às coisas, como diz a fenomenologia no sentido de as sentir no seu todo, de as sentir no interior, de as sentir no exterior e penso que isso pode ser essencial na área do *Design de Ambientes*.
23. **MJD:** *As questões seguintes prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos. Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes, e que papel deve desempenhar o Design na criação de ambientes?*
24. **LPM:** Poderia enumerar, mas acho que pode ser redutor. Mais do que enumerar é um problema de abordagem metodológica que deve ser tomado como ponto de partida, porque, mais uma vez, os resultados derivam, não muitas vezes dos conhecimentos, mas mais da metodologia que nós utilizamos e dos processos com que chegamos aos conhecimentos; ou seja, não me parece que seja um problema de uma partilha ou de haver a alínea a, b, c e d, o que não quer dizer

que isso não se possa fazer, mas é sempre extremamente redutor, porque as circunstâncias variam e levam-nos a tomar decisões completamente diferentes...

25. Se eu estou dentro de uma determinada cultura, há, claramente, um determinado tipo de sensibilidades que são diferentes noutras culturas. Eu vou dar um exemplo que parece uma coisa absurda, mas não é. O projecto do pavilhão que eu fiz na Coreia, em 1973, teve em conta o próprio nome, os pressupostos, o cacau, a pimenta, Portugal, os oceanos, etc., mas, depois, uma das coisas mais importantes para o desenho deste pavilhão foi um conceito que eu percebi que existia e que tem a ver com uma alteração do conceito cultural entre o Ocidente e o Oriente. Por exemplo, nós, no Ocidente, falamos de presente, passado e futuro, e dizemos que o passado está sempre atrás das costas e o futuro está sempre à nossa frente. Também para os romanos, o conceito de progresso está para a frente, é uma coisa humana. No fundo, os romanos acreditavam que a evolução humana era uma evolução na continuidade, era um tempo linear em que o passado era menos evoluído do que o presente e o futuro seria mais evoluído do que o presente e o passado. E esta continuidade, esta crença absoluta no progresso humano, era mais uma vez representada pelas 3 caras: a cara virada para a frente era o futuro, a virada para trás era o passado e o presente era aquela que ficava entre as duas. Só que este conceito, que é um conceito ocidental, completamente aceite por nós e quase interiorizado, sobre o qual não se discute, nem se pergunta porquê, quando nós chegamos ao Oriente passa-se exactamente o contrário: quando eu perguntei a um oriental, ele disse-me exactamente o contrário: para eles, orientais, o passado está à nossa frente e o futuro atrás de nós. E porquê? A lógica é tão razoável como a nossa: porque o passado já se conhece, já o vimos, por isso está à nossa frente; o futuro é o que está para trás, é o que ainda não conhecemos e, por isso, está nas nossas costas. Esta diferença de conceito pode permitir, ou não permitir, uma comunicação em termos das oportunidades. Por isso, o conceito de Design de Ambientes não só tem de ter em conta uma compreensão da percepção humana ao nível sensorial, mas tem, também, de ter em conta uma compreensão cultural e simbólica do mundo e das culturas onde ele se insere. E isto é muito mais complexo. Por isso, só com este entrosamento é que nós talvez consigamos ter um ambiente que comunique aquilo que quer comunicar, porque pressupomos que o ambiente tem de comunicar com os seres que o vão usufruir. É para isso que ele existe.
26. A metodologia é a regra e a regra é que nós temos sempre de partir de uma aparência para uma essência e, tanto uma como a outra têm de ser coerentes entre si, ou seja, eu tenho que aprender claramente a fazer a leitura do espaço, de aprender claramente a construir o espaço, seja lá com que material for. Eu tenho também de perceber que, esse espaço tem um sentido intrínseco e um sentido extrínseco. E se eu perceber como é que eu percebo e controlo a aparência, e que a aparência é o ponto de partida para o conhecimento e para a comunicação e que, para além da aparência, existe uma essência que, por sua vez, necessita de ser informada... Tudo isto é uma teoria do conhecimento.
27. A questão é sempre a mesma: eu tenho de conhecer e tenho de perceber como é que eu conheço, ou melhor, tenho de perceber como é que o ser humano conhece, tenho de perceber como é que o ser humano interage com os espaços. Para eu perceber isso, eu tenho de conhecer como é o ser humano interage com o espaço, o ponto de partida é esse. Depois, o que nós temos ao longo da nossa

- prática profissional é um acumular sensório e de experiências em que o ser humano relaciona a experiência de um determinado ambiente com a sensação ou percepção que ele teve desse ambiente, com aquilo que ele pensa desse ambiente e com aquilo que interiorizou desse ambiente. Logo, isto é fundamental como matéria-prima, quando eu quero criar um outro ambiente, para, de alguma forma, comunicar coisas semelhantes ou diferentes. No fundo, tenho de recolher um conhecimento que se deve basear, essencialmente, na experiência e na reflexão da experiência. A maior parte das pessoas tem a experiência, mas não reflecte sobre ela, nem a consciencializa. Reflectir sobre ela, interiorizá-la e apreendê-la é fundamental.
28. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
29. **LPM:** Quando eu fiz há vários anos a primeira exposição, Portugal 92, em Génova, posso dizer que foi um primeiro longo ensaio para experimentar todas estas coisas. Uma das coisas que eu fiz, e que achei que era interessante, foi tentar estimular, ao máximo, todos os sentidos no ser humano. Isto tem a ver com, por exemplo, a utilização de todos os tipos de símbolos, de cheiros, de barulhos, e das nossas memórias, porque nós temos imensas memórias. As nossas memórias mais fortes, em termos sensoriais, são da infância. É rara a pessoa que não tem uma memória de infância extremamente forte: ou de uns morangos que comeu com um sabor maravilhoso, ou de uma porta que batia com um som muito agradável, ou, pelo contrário, coisas muito desagradáveis... Não deixa de ser estranho, mas, à medida que vamos crescendo, parece que a nossa capacidade de sentir, no plano da vivência, diminui. A menos que se faça um esforço, um acto de consciência.
30. E o que é que eu achava que era importante nos espaços expositivos? Era comunicar de uma forma muito forte, uma ideia muito forte, tentando utilizar ao máximo, mas de uma forma equilibrada (senão seria um ruído terrível), todos os instintos sensoriais. E, muitas vezes, de uma forma conceptualmente tratável. Por exemplo, quando eu utilizo no Pavilhão em Paris, em 2001 ou na Coreia, em 1973, o tecto que é um plano em laser, é porque naquele determinado tipo de circunstâncias, naquele determinado tipo de arquitectura, isso se consegue fazer. Não é possível utilizar determinado tipo de matéria, como, por exemplo, muita luz e, neste caso, o laser, que é uma materialidade desmaterializada, o que cria sensações muito intensas.
31. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



#### 1.5.4 ENTREVISTA A CARLOS OLIVEIRA SANTOS

Realizada em 31-07-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
8. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.*
9. **COS:** *A minha área académica é o Marketing e a Gestão. Há três anos fui convidado para assumir essas disciplinas aqui na Faculdade e lecciono-as desde 1992. Resultado, iniciei aqui três áreas, que é a área de Design e Inovação, Design e Marketing e Design e Gestão. Nesse sentido, é que leccionei aqui Marketing de Museus, porque houve um período em que os doutoramentos incidiam nos museus.*
10. *Também lecciono um curso no ISCTE, na área da Gestão da Cultura, que também incorpora, no âmbito do Marketing para a Cultura, o Marketing de Museus. De modo que tenho desenvolvido um trabalho académico nessa área, mais pedagógico que de pesquisa, digamos assim, porque a minha pesquisa incide propriamente no Marketing Social, na relação do marketing com as mudanças de*

comportamentos. E esta é a minha área de pesquisa essencial, mas também fiz pesquisa directamente nesta área, nomeadamente, tentando perceber qual era o lugar do design nas empresas e então comecei por fazer um *case study* de uma empresa que achei significativa em Portugal, que foi a Renova, e que foi publicado na *Design Management Revue*, em Boston, que é a revista do *Design Management Institute*, de que eu faço parte. Portanto, esta tem sido a minha actividade. Trouxe-lhe aqui a minha pasta pedagógica, digamos assim, de *Marketing* de Museus, que tem o programa geral de *Marketing* para a Cultura, mas que incorpora o *Marketing* de Museus e que tem uma bibliografia minha, evidentemente. Tem, no âmbito do doutoramento aqui, eu passei um filme que é uma antologia da experiência americana, “100 anos de Museus na América” da Susan Stamberg. Ela não só tem este filme, como se baseia num livro da Marjorie Schwarzer para a experiência americana. São bons documentos. Fiz uma sessão com base no filme, onde dei uma imagem da experiência americana nesta área. Depois, tem aqui, propriamente, o meu curso de *Marketing* de Museus. Tem de haver sempre uma introdução ao *marketing*, porque as pessoas não estão situadas no campo do *marketing*, desde as abordagens tradicionais às novas dimensões, com a utilização da *internet*, etc., aos novos conceitos. Portanto, isto é uma introdução ao *marketing* daquilo que eu entendo que é o *marketing* de hoje. Depois, essa introdução vai-nos servir de referência ao *Marketing* de Museus.

11. O *Marketing* de Museus tem uma grande referência, que é ao mesmo tempo uma das grandes referências do *marketing*, que é o Kotler e há uma muito recente de 2008, publicada em 2009, uma compilação sobre os problemas que o *Marketing* de Museus envolve, bastante cuidada, bastante ilustrada, muito actual.
12. Depois, no campo inglês, temos esta *Rentschler*, também na mesma área. Em qualquer caso, recomendo-lhe para a área da gestão e do *marketing*, se quer passar por ela, recomendo-lhe a Biblioteca do ISCTE, porque esta reuniu-se de boas referências quando começou os seus cursos de Gestão para a Cultura, cursos que têm uma adesão bastante grande e que percorreram já imensas instituições.
13. No aspecto conceptual do *Marketing* de Museus, o Kevin Moore reúne uma série de abordagens, nomeadamente estas três, que lhe permite uma perspectiva conceptual sobre este tema. O que respeita também ao design, no seu percurso evolutivo que gerou vários conceitos. No caso do *Marketing* para Museus, nós vamos desde a incompatibilidade total à compatibilidade total, ou seja, *marketing* é obrigatório em museus. Depois, há conceitos sobre compatibilidades específicas, naturalmente, que são mais sensatos e têm mais a ver com *marketing*, porque o *Marketing*, no fundo, é uma disciplina que vem de uma tradição empírica, pragmática e, portanto, impõe todos esses aspectos específicos.
14. **MJD:** Quando se pensa, actualmente, no *Marketing* de Museus, quais são os objectivos que se definem à partida?
15. **COS:** Relacionar-se com as pessoas. Hoje não há vendas! Os produtos, hoje, não são comprados, os produtos têm uma dimensão simbólica. Mesmo a dimensão utilitária que possam ter é rodeada, hoje, de uma dimensão simbólica. Isso é uma realidade da nossa sociedade do pós-guerra. Na passagem para o consumo, a dimensão simbólica é cada vez mais forte; daí o nascimento das marcas, o nascimento de todo o universo da indústria das marcas, de modo que nós não

trabalhamos, propriamente, com as vendas. As vendas, as transacções são uma das componentes, mas nem sequer é a componente mais importante, porque se não houver essa dimensão simbólica também não... pois, na construção de uma relação que tem essa dimensão simbólica, mas que, do ponto de vista do *marketing*, a metodologia consiste em conhecer as pessoas a que nos destinamos, aquilo a que nós chamamos segmentar, e concentrarmo-nos em segmentos específicos na perspectiva de que as pessoas são tão diversificadas que nós não podemos... Repare a consequência que isto tem nos museus! Nós temos de escolher que museu queremos! Baseado em que conceito? E esse conceito destina-se a quem? E nasce de que cultura? De que missão? De que valores? Além disso, é sempre uma opção, e essa opção, mesmo que não parta de uma perspectiva de relação prévia com as pessoas, quem são as pessoas, para quem nos vamos dirigir, vamos ter deficientes ou não vamos? Então, se vamos ter deficientes, qual é o espaço que vamos proporcionar a esses deficientes? Qual é a entrada? A entrada é por aqui ou por ali? Se os consideramos, então estamos aqui num mundo real, não estamos aqui num mundo especulativo.

16. **MJD:** *Penso que nessa abordagem também está incluído o que nós designamos aqui de Design de Ambientes?*
17. **COS:** Claro, claro! Eu tenho de escolher quais são os espaços, tudo isso. Por isso é que o Design de *Marketing* dos museus é uma coisa fundamental. Só que, o que é que eventualmente se incorporará no Design de Ambientes? A dimensão da percepção das pessoas.
18. **MJD:** *Então, eu começo por lhe perguntar se concorda com a designação de Design de Ambientes.*
19. **COS:** É capaz de fazer sentido. Mas eu acho que os problemas que levanta têm mais a ver com o design social, com design interactivo, com o design da relação entre as pessoas, com o efeito que o design provoca nas pessoas. Ora isso é que é importante. O ambiente é um meio. O que nos preocupa aí é saber qual é o ambiente adequado às pessoas e que consequências cognitivas ele tem nas pessoas.
20. **MJD:** *Mas concorda que envolver o observador, ou o visitante, no espaço expositivo, através da optimização do discurso expositivo, poderá ser determinante no resultado da experiência do indivíduo com os objectos expostos? A atmosfera criada à volta do indivíduo não terá influência na forma como ele percebe e processa toda a informação?*
21. **COS:** O design expositivo não existe! O design tem sempre de pressupor essa interacção cognitiva, senão é uma coisa cega, é uma coisa verdadeiramente de “decoradeiras” como dizia o Daciano Costa, é uma questão de “decoradeiras”. Hoje, julgo que é generalizada a concepção do design como uma relação e aí aproxima-se, claramente, do *marketing* e, já que o *marketing* desenvolveu, no plano comercial, uma série de processos e de conceitos que, de facto, tiveram êxito durante um século, e têm tido êxito sucessivamente apesar das mudanças, naturalmente que é uma disciplina para onde muita gente olha, pela sua eficácia, pela sua capacidade de se relacionar com as pessoas, pelo uso desses conceitos: segmentação, posicionamento, o aspecto conceptual e simbólico.... E porquê? Porque é uma disciplina que tem de tratar, de facto, com resultados efectivos, nomeadamente no plano comercial.

22. **MJD:** *Mas numa perspectiva de design de um espaço, quando trabalhamos o espaço em todas as suas vertentes, acha que podemos definir ou enunciar um conjunto de itens a serem trabalhados numa exposição, na perspectiva da criação de um ambiente específico de um espaço expositivo?*
23. **COS:** Aí considera também os objectos?
24. **MJD:** *Sim, podemos considerar tudo. Desde as questões de iluminação, cor, percursos, sons, etc.*
25. **COS:** Depende das estratégias específicas. Aí não podemos limitar o resultado, temos é de criar o processo e o processo deve viver muito dessa relação triangular entre as pessoas, o museu e o espaço onde ele se insere e é dessa relação triangular que nascem os resultados específicos e aí tudo conta, inclusive os aeroportos que estão perto, inclusive o país onde se insere, etc., etc. Aí tudo conta e nós temos de fazer uma análise macro e uma análise micro e envolver nisso estes três eixos: museu, pessoas e espaço.
26. **MJD:** *Mas dentro dessa perspectiva micro que acaba de referir, quais seriam os parâmetros importantes a estabelecer? Já falamos dos percursos. Poder-me-ia enunciar mais alguns?*
27. **COS:** Na nossa perspectiva, a questão é a seguinte: nós temos que nos centrar numa determinada estratégia e a nossa estratégia está centrada nas pessoas que temos de atingir.
28. **MJD:** *Quando fala em pessoas, está a referir-se ao público em geral?*
29. **COS:** Não há públicos em geral. Diz-me que o Museu dos Coches tem 100 000 visitantes. Não há público em geral aqui! Que pessoas são essas? E eu quero aumentar a minha frequência, para quem? É que esta pergunta é essencial para as soluções que se propõe. Se eu quero um museu para as crianças ou quero um museu de investigação, eu tenho de desenvolver determinadas estratégias. Neste firme dos 100 museus na América, que recomendo, tem imensas diferenças entre museus. Se eu quero um museu de investigação, etc., é diferente. Esse aspecto conceptual de estratégia é fundamental. E repare, se é de investigação não pode ser ao mesmo tempo um museu para crianças e estamos a entrar nomeadamente nas suas áreas. Este é que é o problema! Isto sempre nesta perspectiva empírica e centrada nas pessoas. Dir-me-á: “mas eu não quero saber dessa perspectiva”. Então estamos perante os conceitos de incompatibilidade total:
30. - Os museus seguem uma missão idílica, platónica e patriótica.
31. - Os museus estão aqui para se impor às pessoas, etc.
32. O contraponto a isso é, repare, as nossas sociedades hoje dificilmente se podem impor às pessoas, até as hostes militares como se tem visto. O problema é que, a partir do momento em que se esboçam os mais pequenos sinais de liberdade, segue-se um modelo muito semelhante ao que as sociedades desenvolvidas forjaram a partir de 2ª guerra: pessoas cada vez mais marcadas por determinados critérios. Há mais cultura, há mais capacidade económica, há mais competitividade. Este tipo de pessoas que gera um participativo em que dificilmente as coisas são feitas sem elas. Do ponto de vista tecnológico, inclusive um mundo com uma capacidade enorme de intervenção e de participação. Daí,

- aqueles conceitos de ou seja consultado ou eu próprio participo ou eu próprio tenho a oportunidade de produzir como consumidor. Isto porquê? Por causa desse tipo de pessoas que nós somos hoje. Já somos muito diversificados e daí as necessidades de segmentação. Não há públicos em geral. Isso não existe.
33. **MJD:** *Considera, então, necessário definir, de uma forma muito específica, o público que determinado museu deverá atingir?*
  34. **COS:** Teremos de fazer, porque as pessoas são muito diversas e a solução para uma não será igual para outras.
  35. Dir-me-á: “mas não posso ter vários segmentos?” Pode, mas tem de arranjar soluções que se articulem, estratégias diferenciadas.
  36. Se percorrer o livro da Schwarzer verá que, no caso dos Estados Unidos, isso é bem claro. Há museus pedagógicos para crianças, há museus para etnias, há museus locais, há museus intermédios, há museus nacionais, há museus internacionais. Ora, já viu, por exemplo, uma estratégia: eu quero posicionar o museu globalmente, como sucedeu em Bilbao. Então, tem que ter toda uma estratégia que não tem nada a ver com o posicionar um museu para as pessoas de Bilbao lá irem passear ao fim de semana!
  37. **MJD:** *Dando corpo a essas estratégias e falando agora numa outra escala de abordagem mais específica, muitos museus hoje, no que concerne à passagem de informação textual, estão a fazê-lo através de textos murais, com diferentes níveis de informação. Ou seja, há uma informação de carácter mais geral que está destacada a bold e, depois, segue-se outra, com maior nível de profundidade. Depois, cabe a cada visitante decidir sobre o nível de aprofundamento que pretende obter. Isto configura uma situação de construção do conhecimento, uma perspectiva construtivista do próprio conhecimento.*
  38. **COS:** Há várias soluções, quer nos textos projectados, quer em termos de áudio, inclusive de construção das pessoas do próprio som que querem ouvir. No universo do “auto-museu”. Tenho aqui referências disso, como o *York Castle Museum* que fez isso.
  39. Por exemplo, coisas dessas: eu é que crio o meu “auto-museu”. A conceptualização dos museus, hoje, como a mudança, é tão intensa, tem de ser em grande parte uma conceptualização bastante empírica, ou seja, pesquisar todas as espécies de referências, mesmo na *web* e pesquisar toda a espécie de soluções e experiências que se estão a fazer.
  40. Porque, em todas as áreas, a diversidade e a inovação que se estão a fazer em museus é uma coisa absolutamente incrível! Eu faço aqui um repertório que passa desde as novas missões dos museus. Sobre missões de museus é uma coisa impressionante; desde museus só para crianças, museus só para jovens, até a museus de memórias pessoais, os meus pais, os meus avós, etc., a própria *web* já gera museus, porque as páginas já têm uma dimensão museológica. Portanto, a explosão nas missões, nos valores, ou até coisas como estas: o conceito do “auto-museu”. A pesquisa conceptual, hoje, nos museus, tem de viver muito com a perspectiva empírica: o que é que se está a fazer?
  41. **MJD:** *As estratégias utilizadas hoje pelo marketing podem-se aplicar em diferentes contextos? Museus, centros comerciais, edifícios escolares, etc?*

42. **COS:** A partir do momento que a conceptualização do *marketing* avança para o relacionamento, no fundo, eu tenho determinadas pessoas, que têm determinadas necessidades, problemas, aspirações e eu tento formatar estratégias, produtos, serviços e acções para satisfazer essas necessidades.
43. **MJD:** *Está sempre concentrado na pessoa, o foco é a pessoa?*
44. **COS:** A partir do momento em que o conceito é este, o que se viu a partir dos anos 70 é que este conceito pode ser extensível a toda a área onde haja pessoas e onde haja a possibilidade de satisfazer essas pessoas. E isso, de facto, desenvolveu imenso grandes disciplinas! Um orçamento de um departamento de saúde, que é o Ministério da Saúde inglês, para esta área, a de *marketing* social, é de um bilião e meio de libras. No fundo, trata-se de dois conceitos: centrarmo-nos nas pessoas e utilizarmos uma certa eficácia nessa relação.
45. **MJD:** *Acha que faz sentido, hoje em dia, a separação destas áreas disciplinares?*
46. **COS:** Faz e não faz. Faz, porque, de facto, os cursos são cada vez mais diversos e, não faz, no sentido que para problematizar as coisas, nós vivemos sistematicamente nessa dinâmica de especialização, integração. Em Inglaterra, por exemplo, desde há algum tempo nasceu a problemática dos comportamentos sociais, porque, de facto, o que nos interessa não são as áreas disciplinares, mas sim os comportamentos sociais da pessoa, desde a política, aos museus, a saúde, etc. Interessa-me é saber como é que as pessoas se comportam. Posso eu intervir de forma positiva, o que nós, nas nossas sociedades, consideramos positivo, ou de uma forma relativamente consensual nesses comportamentos? Esta é a questão.
47. **MJD:** *Portanto, há estratégias para condicionar esses comportamentos?*
48. **COS:** A partir do momento em que nós respondemos que sim, podemos, naturalmente que nós vamos desenvolvendo metodologias no sentido de perceber os problemas que estão em causa e em que medida nós podemos melhorar esses problemas. Melhorar numa perspectiva democrática e não melhorar numa perspectiva totalitária, ou seja, dizer: “isto é que é certo, têm de fazer isto!”
49. Já se viu como isso é impossível, mesmo ao nível de sociedades muito poderosas. Aliás, há uma grande discussão nos anos 30, 40 e posteriormente, sobre essa questão.
50. Podemos nós dizer: por um lado, eu tenho o totalitarismo e digo que isto é assim, é neste sentido. Como isto para nós não tem validade desde o ponto de vista ético, põe-se a questão: Então, numa sociedade livre, eu tenho capacidade de intervir na mudança de comportamentos, nomeadamente cognitivos? Há posições que dizem não, nomeadamente as posições liberais, sobretudo os liberais da economia política, como o Hayek, ou o Friedman, que dizem: “Não. Intervir nas sociedades é um caos e é o caminho para parar o totalitarismo”. E porquê? Porque a sociedade é uma ordem espontânea e nós devemos deixar que essa ordem espontânea funcione por si própria. Contra isto, outras pessoas, como, por exemplo, Karl Popper, argumentam que não faz sentido, porque, dado o desenvolvimento do conhecimento e, ao mesmo tempo, o desejo de bem-estar, que é inerente à condição humana, desejo de felicidade, etc., nós podemos tentar aplicar conhecimento das ciências à melhoria da condição social. Agora, podemos

tentá-lo, não de uma forma totalitária, num conceito que ele desenvolve que é o conceito de Engenharia Social. Baseada em quê? Vamos experimentar, com a consciência de que vai haver consequências que nós não controlamos, de que as coisas hoje são boas e amanhã não se sabe, vamos incrementar e amanhã experimentaremos outra vez. É, no fundo, o experimentalismo crítico. Esta é a nossa perspectiva do *marketing*, em que fazemos experimentações, visando determinados objectivos e quando chegamos ao fim, avaliamos, avançamos, alteramos. E a vida numa sociedade aberta e em indivíduos livres não é nada senão isto. O que é a nossa vida senão isso?

51. **MJD:** *Relativamente aos Museus, considera que a perspectiva do experimentalismo também deveria ser encarada quando se definem, ou não, percursos a seguir para percorrer nas exposições, com o objectivo de orientar o visitante, proporcionando-lhe diferentes formas de acesso cognitivo?*
52. **COS:** Tem de se arranjar uma metodologia e uma pesquisa que comprove isso. O problema aí é que o universo é tão vasto que qualquer comunidade vai pôr essa questão, se tem validade interna e externa. Porque isto depende apenas da amostra que se escolhe. Isso é um problema de investigação. É preciso ter validade para aquele caso, mas tem de ter validade externa, também. E, aí, é que o problema se põe. Mas isso é um problema nosso, nas sociedades actuais. A diversidade é tão grande, a dinâmica é tão grande, a mudança é tão grande que, repare, dificilmente isso se prova. Por isso, é que uma perspectiva empírica e crítica é sensata. Aquilo que no século XVIII os investigadores chamavam de *reasonable research*, *reasonableness*, que é a sensatez, pode, nos seus casos, ter determinadas consequências, pode-se inferir isto! É como a questão que o Stuart levanta relativamente aos cisnes, se os cisnes são, ou não são brancos. São brancos, não são brancos até encontrarem um preto! A função da ciência não é provar que são brancos! A função da ciência é provar, é procurar o preto. A ciência não busca a verdade, a ciência busca a falsidade das proposições actuais.
53. Por isso, a escolha da sua amostra tem de ter alguns critérios de selecção muito rigorosos, que podem ser, por exemplo, quais são os cinco ou dez museus mais visitados em Portugal? Se são os mais visitados, alguma coisa haverá! Que processos usam para serem os mais visitados? E aqui lá está, eu crio o critério de ser o mais visitado e então vou ver: Se eu quero ser o museu mais visitado, então tenho que fazer o que nós chamamos de *benchmarking*. Tenho de ver como é que isto funciona para eu, eventualmente, e lá está, eventualmente.... A perspectiva crítica é sempre a mesma.
54. Quem, do ponto de vista conceptual, analisou muito isto foi o escocês David Hume, no séc. XVIII. É o pai desta conceptualização crítica. Temos de viver da pesquisa empírica, experimental. Trata-se do empirismo crítico em que eu parto para a problematização com conjecturas. E essas conjecturas têm de ser todas reportadas. Aqui está a prova das minhas conjecturas, ou seja, da conceptualização prévia que eu tinha e, aí, é que é o problema: como? Quando muito, pode dizer que nos dez museus portugueses mais visitados verifica-se isto ou aquilo... óptimo, e isso é útil e há aqui um critério de escolher os dez mais visitados. Agora, se é uma escolha num universo muito vasto, e é uma escolha muito pontual, surge sempre esse problema. Como é que se pode ultrapassar isto? Escolho um caso que se tornou, num determinado momento, de tal modo tão significativo, que, então, posso partir para outro tipo de questões: Neste caso, como se comportam as pessoas? Quais são as soluções? Quais são os meios

existentes? Que implicações isso tem nas novas perspectivas de missões dos museus? Que estratégias existem de relação entre as pessoas e o ambiente?

55. Já viu as novas perspectivas de missões? A Fundação do Oriente é o exemplo de uma nova perspectiva de missão que se criou nos museus em Portugal. O *Internet Archive*, a *Young Art*, só para jovens, envolvendo só jovens. Quer dizer, a diversidade do nosso mundo criou novas missões nos museus.
56. **MJD:** *Pelo que percebo, não se trata de exposições feitas para determinadas segmentações, mas são os próprios museus que são concebidos com essas missões específicas?*
57. **COS:** Sim, são museus só com esta estratégia, com este objectivo, só para esta segmentação. Depois, há ainda os *rebranding*, que são os museus tradicionais que se reconverteram completamente, ainda que haja estratégias de *rebranding* que dizem respeito, precisamente, à manutenção das características antigas. Temos um exemplo cá, que são os sabonetes da “Ach Brito”, que se relançaram precisamente com a imagem dos anos 30. Por todo o mundo, os *rebranding* dos museus estão a acontecer e isso inclui as áreas que referiu: percursos, modelos cognitivos, mas, lá está, o problema da cognição dos museus está ligado à missão, estratégia, etc.
58. **MJD:** *Mas acha que hoje se concebem museus só com a vocação de diversão? A missão educativa não faz parte, não está inerente a todos os museus?*
59. **COS:** Isso é sustentável, mas a dimensão do entretenimento é brutal. A partir do momento em que o *Victoria and Albert Museum* faz uma exposição sobre a Kylie Minogue, a dimensão do entretenimento está patente. A partir do momento em que a cultura *Pop* se tornou uma realidade, a cultura e o entretenimento são duas coisas amarradas. Depois, ainda há os museus de ciência.
60. **MJD:** *Parece-me que, hoje em dia, tudo tem de estar sustentado no entretenimento? Não seria de associar a cultura ao entretenimento?*
61. **COS:** Isso é sustentável. Aquela questão que há pouco abordámos, é que, a partir do pós -guerra, as pessoas formataram-se de formas totalmente diferentes, elas já não fazem parte de grupos sociais e homogéneos que se subordinam à integração em um grupo social, as pessoas desenvolveram características de individualismo, de mobilidade económica, social e cultural, de acesso à informação nestes 50, 60 anos, nós alterámos completamente esses comportamentos. E isso reflecte-se na pessoa que nós somos. E isto já para não falar no plano político! Por tudo isto, é conceptualmente ridículo não pensar que há uma dimensão simbólica, que se tornou espectacular, porque todas as pessoas estão envolvidas nela e, daí, há uma relação que é estudada por todos aqueles situacionistas, como o Guy Debord, que é a dimensão espectacular da sociedade, a sociedade espectáculo. Há uma dimensão de atenção, de captação de relacionamentos que tem de viver de um certo divertimento, de uma certa felicidade, de um certo prazer na vida.
62. **MJD:** *Hoje, particularmente as exposições temporárias apostam muitas vezes nas encenações expositivas. Não concorda?*
63. **COS:** Repare que aí há uma psicose que redundava, na minha perspectiva, disso. A partir do momento em que nós criamos um universo individual, esse universo tem

- de ser sistematicamente alimentado por mudanças quase esquizofrénicas. Por exemplo, o *Museum Mile* é um museu de “coopetição”. Quer dizer, cria-se uma relação entre museus, servidos por estruturas de transportes. Isto é um outro estudo de consumidores em Inglaterra, muito interessante. Tem também aqui o *Arts Council*, que é uma instituição muito forte, na tentativa de conhecer o que se está a passar no ponto de vista de cultura. Lá está, nós detectamos aqui novos grupos e isso, eventualmente, pode levar-nos a criar estratégias específicas. Mas é necessário perceber e identificar muito bem esses grupos. No *Urban arts eclectics*, as pessoas percorrem várias áreas, desde a música *pop*, às exposições clássicas *Traditional culture vultures*. Repare, e até eles quantificam. Lá está, há *Highly engaged* e depois eu entro em envolvimento médios, *Fun, fashion and friends*. Já viu o que isto implica nos espaços? Para mim, um museu é importante, mas onde eu me posso encontrar com os meus amigos e onde eu me divirta. Imagine os espaços que eu não tenho de criar para isto, em matéria de locais para as pessoas se juntarem. O *fashion*, como é que eu vou articular com as novas tendências, etc. *Dinner and show*, isto leva-me a questionar como é que eu, enquanto instituição cultural, posso dar resposta a isto! E corresponde a 20%, que é um dos maiores grupos!
64. O museu *Van Vogh*, ou mesmo o Museu Gulbenkian, etc., são também exemplos de boas experiências, temos bons trabalhos. Por exemplo, temos um relatório bom, um relatório exaustivo sobre todos os museus, que é do Instituto Português de Museus.
65. Há também o caso do Museu dos Coches: é o museu português mais visitado e porquê? Nós temos de olhar para as pessoas e perceber porque é que elas lá vão! O que é certo é que há ali um carácter *exquis*. Depois, há coisas como estas e, eu digo: neste momento sou muito forte na área dos *highly engages*, mas quero crescer para os que não estão, de modo nenhum, “engajados”. Para os que não têm tempo, *time-poor dreamers, olders and homebound*, as pessoas abandonadas quando já são velhinhas, ou têm poucos meios. Eu quero desenvolver uma estratégia para captar estas pessoas: repare nas consequências. Imagine que eu quero captar as pessoas que, neste momento, estão naquela faixa que têm problemas de dinheiro e quero desenvolver, e isso é outra área hoje, que é a dimensão da cultura, não no plano cultural tradicional, como o estético, ou o artístico, etc., mas no plano social. O uso da cultura como factor de mudança. Eu quero usar os museus para melhorar a condição das pessoas de hoje. Mas o aspecto social hoje é secundário. O que interessa é perceber os tipos de comportamentos, de motivação.
66. Hoje, nos nossos museus, falta um modelo operativo como o *marketing*, porque o *marketing* de hoje não tem nada a ver com aqueles conceitos de manipulação de vendas. É, de facto, essa perspectiva de que as pessoas contam... Se as pessoas contam, vê o que se podia fazer no museu da Paula Rego para essas pessoas... aqueles ambientes antigos, as saias, as chitas, fazer concursos, etc.
67. No entanto, temos novos alvos bem pensados, como o *I like museums*, que é, eu gosto de quê? Eu gosto de um lugar para pensar, gosto de um lugar para estar activo, etc., e tudo isso, vai-me abrir para os museus que me satisfazem ou para os espaços, dentro dos museus, que satisfazem isso. Novos espaços, novas relações, repara, o uso exterior das cidades para incorporar os museus, são coisas impressas, que vão para o exterior, e que, como dizia na sua introdução, vão preparando o visitante para isto. É sempre a mesma coisa: Nós estamos aqui

para as pessoas, numa perspectiva democrática muito intensa ...é uma cultura democrática.

68. O “auto-museu” apresenta aqui algumas experiências. Por exemplo, sobre a República: Quem é que eu tive na 1ª República? Isto podia ser uma coisa que os museus de história podiam fazer! Por exemplo, as pessoas registavam no museu o que podiam fazer nos seus anos 60. Onde é que estavam, onde não estavam, etc.
69. **MJD:** *São as pessoas que criam a sua própria obra?*
70. **COS:** Sim, as pessoas são elas próprias parte do museu. O museu de *Newark* desde os anos 20 é dado como a expressão máxima do museu que é feito com as pessoas. É uma experiência americana extraordinária, é um museu deslumbrante, feito de objectos, memórias, com histórias de afectos, etc. Temos também a experiência do *York Castle Museum*, feito de memórias, da *Laing Art Gallery*, que é *Make your own exhibition*, onde a pessoa pode construir a sua própria exposição. Recriar num museu coisas como, por exemplo, eu uso e fornece uma banda sonora para o museu e, depois, o museu usa a minha banda sonora. Eu gravo, eu selecciono, eu proponho, eu recebo o museu em mp3 ou no meu telemóvel, coisas deste género. Os museus no *Second life*, com este projecto do *Rome Reborn*, o *Museu Widgets* em que o museu fornece peças do museu para fundos de computador. Há experiências digitais incríveis. O *Brooklin Museum* desenvolveu um projecto muito avançado, um *blog* de comunidade, em que a comunidade pode criar toda uma relação com o museu a vários níveis. Coisas como estas: Eu faço anos neste dia e, então, eu crio toda uma comunidade com todos aqueles que fazem anos nesse dia e, naquele dia todas as pessoas se juntam, trazem as suas memórias, etc. Podem também, através da comunidade contribuir para a selecção das exposições, fazer sugestões, falarem das suas expectativas, etc. O “Marketing de Guerrilha” é aquela coisa que tem a ver com o romper do *marketing* tradicional. É uma experiência que tem a ver com a *Nacional Gallery* em que vieram pessoas de todo o mundo e pintam no exterior.
71. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.5 ENTREVISTA A MICHEL TOUSSAINT

Realizada em 04-08-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação,*
10. *E também outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.*
11. **MT:** *A minha formação académica é em arquitectura e o que tenho escrito é, sobretudo, na área específica da arquitectura, ou melhor, na área da Teoria da Arquitectura. O meu doutoramento também é na área da Teoria da Arquitectura e lecciono no curso de Design.*
12. **MJD:** *E de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza especificamente com o Design?*

13. **MT:** A arquitectura é uma área relativamente antiga, que resistiu ao tempo, com dois mil anos de história, e que continua a existir. A arquitectura tem a ver com o Design, mas vamos ver o que é o Design...
14. **MJD:** *Centrando-nos no conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
15. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
16. **MT:** Não. Não concordo, porque Design está, como habitualmente, mal traduzido para português. Design em inglês quer dizer projecto e, portanto, eu acho que para se fazer uma tradução da expressão inglesa *Environmental Design*, ou uma coisa do género, deveríamos chamar Projecto Ambiental e, não, Design. Porque me parece que, para português, a única área que se pode traduzir esta palavra inglesa, será, então, Projecto dos Objectos, porque, aí, não havia nenhuma designação portuguesa. Enquanto que projecto é uma velha designação que corresponde à velha designação inglesa de Design. Aliás, os ingleses usam design, sobretudo, em termos de projecto. É por isso que, nos anos 60, houve uma grande confusão sobre isso; entre uma espécie de metadisciplina de projecto. E, isto, porque os ingleses chamam design a tudo!
17. A palavra *Design* não existia na Europa até à altura, exactamente, em que o inglês se tornou uma língua universal e que a Europa aceitou o inglês como língua universal, pelo menos, a língua das trocas internacionais. No entanto, já havia, de facto, uma área de projecto de objectos que vem, não só, das experiências da Bauhaus e dos anos 20, mas que é anterior, porque o projecto de objectos é qualquer coisa que sempre acompanhou o Homem. No entanto, não tinha um nome específico. E, parece-me, de facto, que, o que aconteceu com esta intrusão inglesa teve a maior importância no projecto do objecto, nomeadamente, a nível industrial. Quando se dá a produção em massa é quando o projecto do objecto se torna uma área disciplinar própria. Nessa altura, não havia nenhuma outra palavra nas línguas europeias a não ser a inglesa, porque era uma palavra que tinha uma abrangência enorme e porque foi, também, usada para isso. Passou para as outras línguas europeias como uma área específica do projecto objecto. Parece-me que é isto que aconteceu e, portanto, eu substituiria a palavra design, que é usada em português um pouco para tudo, numa grande confusão, substituiria, de facto, por projecto. Nessa altura, já era mais fácil, porque o Projecto Ambiental é pluridisciplinar, obviamente, e a confluência das diversas disciplinas, à margem dos mundos dos designers, entrosariam, de facto, nessa criação.
18. **MJD:** *Então, a expressão *Arquitectura de Ambientes* incorre no mesmo erro, ou adequar-se-ia melhor, segundo o seu ponto de vista?*
19. **MT:** O grande problema é também a palavra ambiente, porque ela é, justamente, muito vasta e polissémica e, por isso, a arquitectura envolve sempre ambiente. Portanto, parece-me ser um bocadinho redundante.
20. **MJD:** *A ideia de recorrermos à palavra ambiente foi para, de certa forma, não ficarmos fechados no design expositivo e entrarmos com um conceito mais alargado de toda uma envolvência que é inerente ao próprio design expositivo. Por outro lado, reconhecemos que esta expressão é comumente utilizada a nível profissional, a nível das instituições académicas, etc.*

21. **MT:** Sim, essa expressão existe, sem dúvida, mas com uma enorme confusão. Aliás, o mesmo se passa com a arquitectura nas universidades, pois percebe-se que ela existe como arte e como técnica e, se repararmos, os departamentos que acordam arquitectura são muito diversos. E isto gera, hoje, uma enorme discussão!
22. Mas isso percebe-se porque a arquitectura é uma velhíssima disciplina que juntou sempre áreas que há 2000 anos, ou há 1500 anos, ou há 1000 anos, não estavam isoladas, não tinham sido tornadas disciplinas independentes e, mais tarde, o foram. Tiveram, aliás, um papel muito importante. E, por isso, desafiaram a própria arquitectura que não estava em crise como disciplina, na sua produção, mas estava em crise como conceito, exactamente por causa da separação entre arte e técnica.
23. Aliás, eu acho que o design é um modelo escravizado da arquitectura e, como tal, também enferma do mesmo mal...porque há muita gente que se considera designer e outros não! É um *styling* e, na voz corrente, o designer é entendido como tal. É qualquer coisa que se coloca “para além de”. Portanto, há a função que é assumida, provavelmente, por técnicos, há a materialização, há a produção etc. e, depois, entra o designer que faz a forma final. O que me parece profundamente errado!
24. No entanto, esta é o que a *vox populi* entende como design. O design do automóvel é a forma final, entendido, não como um processo, ou como um entendimento global do automóvel!
25. **MJD:** *Apesar de registado o seu ponto de vista sobre do entendimento do conceito de Design de Ambientes, julgo que poderemos continuar a utilizar essa expressão no prosseguimento da entrevista. Assim, gostaria de perceber, e baseada na reflexão que acabou de fazer, se considera possível estabelecer fronteiras, limites entre as diferentes áreas do design.*
26. **MT:** O que estamos a falar são projectos, porque tudo envolve a ideia de conceber antes de construir. E isso é projecto!
27. Essas fronteiras têm razão de ser, até porque algumas delas são milenares, outras não. E, porque isso tudo tem a ver com a ideia de projectar, projectar tudo, porque o ser humano tem tendência para pensar antes, e agir depois. E na área de projecto, digamos que, o próprio projecto também é polissémico. Os textos, quando falam de projecto, referem-se a coisas já feitas, o que é um bocadinho estranho! Talvez o que eles queiram dizer é que há um processo para chegar ali, mas, quando eles falam em projecto ele já está feito!
28. **MJD:** *Então o projecto é uma finalização?*
29. **MT:** É. O projecto é uma finalização e é, outra vez, outra grande confusão.
30. **MJD:** *Mas, julgo que, à palavra projecto está sempre associado um estudo, uma proposta, e não a sua finalização em termos de materialidade absoluta...*
31. **MT:** O projecto está sempre à frente de um corte da realidade...e aí está a grande confusão, também!
32. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*

33. **MT:** Não. Esse termo é muito pouco usado, exactamente porque levanta uma série de questões, pelo menos a nível das línguas não inglesas.
34. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão, directamente relacionada com o nosso trabalho. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber: Que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
35. **MT:** A construção do espaço expositivo é arquitectura efémera, diria eu. Mas há muitas coisas efémeras. Há os cenários de teatro, de ópera, etc. Tudo isso são arquitecturas efémeras.
36. Mas as arquitecturas efémeras acolhem as arquitecturas quase permanentes e têm, portanto, de estabelecer uma relação qualquer. Mesmo uma exposição que vem de fora tem de se adaptar às condições do espaço. Depende de muitas circunstâncias, é evidente. Mas, aí, implica um diálogo entre o efémero e o permanente.
37. **MJD:** *Gostaríamos, agora, de conhecer a sua opinião sobre os possíveis campos que considera serem importantes trabalhar nesta área para, e utilizando a sua expressão, o projecto de uma exposição que englobe a totalidade do espaço, ou seja, que tenha em conta a atmosfera onde vai acontecer essa exposição. Quais seriam, assim, os parâmetros que o projectista deveria considerar nesta situação?*
38. **MT:** Primeiramente, trata-se de um trabalho de equipa. Tem de haver um projectista mais global, com uma visão global, mas que trabalha com outras formações, com certeza, desde as coisas mais imediatas, como sejam os materiais e as suas resistências, desde as estruturas e os suportes, até aos sistemas energéticos ou, até às questões de iluminação. Hoje em dia, há pessoas especializadas em todas essas áreas.
39. **MJD:** *Sim, cada vez mais, hoje os projectos são mais pluridisciplinares, realizados sempre por equipas.*
40. *No entanto, acreditamos que todo esse trabalho de equipa terá de ter em conta um conjunto de parâmetros que não deveriam ser descurados nas exposições, de modo a que o visitante, ao estar integrado nesse ambiente expositivo, consiga ficar envolvido de tal forma, que venha a fruir e a conhecer a exposição. Assim, perguntava-lhe, que papel acha que deve desempenhar o Design na criação de ambientes?*
41. **MT:** Não se trata propriamente de uma questão didáctica, mas de comunicar, para pessoas que não são especialistas, aquilo que está a ser exposto. Esse é um dos grandes problemas, não é o único, mas um dos grandes problemas. É o de comunicar com pessoas que não têm formação, entram e saem, cuja sua cultura não deixa que eles vejam para além do imediato.
42. Há, de facto, algumas exposições que têm uma forte intenção didáctica, como é o caso da exposição sobre o Darwing, que aconteceu na Fundação Calouste Gulbenkian.
43. Mas, também, há artistas que consideram que as suas obras falam por si próprias e não precisam de ter nenhum intermediário. Na Casa das Histórias, em Cascais, a Paula Rego quis que as legendas fossem as mais pequenas, as mais

- desaparecidas possível, para não interferirem com a obra. A artista quer que, de facto, haja um diálogo directo entre a obra e o seu fruidor.
44. É evidente que, quanto melhor informação se der às pessoas, melhor será. Mas tem que se deixar que cada pessoa faça as suas determinadas opções e, mesmo assim, eu não sei se todas as pessoas aceitarão isso. Tem já a ver com a educação das pessoas.
  45. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho, embora tendo sempre em conta a sua posição em relação a esta matéria...*
  46. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos e se acha importante o Design de Ambientes.*
  47. **MT-** É evidente que é importante!
  48. Numa exposição de obras de arte, em que as obras de arte são postas de qualquer maneira, é evidente que resulta muito diferente de uma exposição em que as obras de arte são interpretadas, ou melhor, em que são expostas com alguma coerência, pois elas são sempre, evidentemente, interpretadas. É evidente, têm outro substrato de razão e de cultura que é oferecido às pessoas.
  49. De qualquer modo, parece-me que, qualquer disposição tem uma intenção, boa ou má, não interessa e, por isso, não podemos imaginar uma exposição neutra.
  50. Aliás, é como a discussão do *White Cube* dos museus. Houve uma exposição, há uns tempos atrás, na Culturgest, sobre projectos de museus e os textos discutiam muito isso, de uma forma que eu achei exagerada. Bom, de qualquer modo, tinha alguns textos sobre essa questão. Porque há muitos *curators*, organizadores de exposições, enfim, todas aquelas novas profissões em torno da acção cultural, que consideram que a arquitectura deve desaparecer em prol da obra de arte do museu, o museu edifício. Bom, é totalmente impossível, porque uma opção arquitectónica é uma opção e, aí, não há volta a dar-lhe. Portanto, o *White Cube* é idealmente um cubo branco onde se expõe, onde se colocam as obras, pode ser no meio do espaço, pode ser fora, onde tudo é branco e, portanto, não há interferência nenhuma.
  51. Aliás, com Serralves houve uma grande discussão, porque o Siza abriu janelas para o exterior e houve vários organizadores de exposições, etc., que criticaram, asperamente, a existência de janelas no museu de Serralves, porque acham que aquilo fere a obra de arte, que esta tem de ser total e que aquilo penaliza a obra. Culparam o espaço como se aquilo devesse ser um espaço sagrado como uma igreja!
  52. **MJD:** *Acha que a ideia da sacralização da obra já está ultrapassada?*
  53. **MT-** Não sei se está...penso que essa ideia continua a existir. Senão é, pelo menos, a galeria que a consagra. Eu diria, musealização da arte. A palavra museu também mudou muito de sentido e, sobretudo, a arte contemporânea no museu, coisa que não entrava há cem anos atrás, evidentemente, começou a ter determinado tipo de exigências que não tinha antes e, por isso, esta questão de se impor à arquitectura, de a apagar, é uma exigência relativamente recente. Portanto, essa questão do *White Cube* não desapareceu totalmente.

54. Voltando ao Projecto de Ambientes, se quiser, há, de facto, diversas intencionalidades que confluem para uma exposição. Desde a arquitectura permanente, desde o efémero ao etéreo, tudo isso é intencional e não podemos fugir a essa intenção. Por isso, eu acho que a discussão do *White Cube* não tem sentido, porque implica, evidentemente, a ideia de que há qualquer coisa que se pode mudar e não pode. Até porque as pessoas têm memória. Por exemplo, uma pessoa quando entra no museu, vem da cidade onde está, da rua, entra, passa pelo bengaleiro, pelos átrios, faz um percurso, etc. e isso é uma memória que vai percorrendo até chegar àquele ponto. Não perde a memória disso e, portanto, numa grande exposição, mesmo aqueles itinerários que são feitos num museu de uma cidade europeia e passam para uma cidade americana ou japonesa, o sítio onde está, já para não falar do contexto cultural, são diferentes do da própria exposição.
55. É claro que, o ambiente, nesse sentido, é fundamental, importantíssimo, e varia. Há intenções e não podemos esquecer que elas existem, ou dizer que, de facto, ele não tem importância.
56. **MJD-** *Damos por finalizada esta entrevista e agradecemos o tempo que nos dispensou. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

## 1.5.6 ENTREVISTA A DULCE LOUÇÃO

Realizada em 13-10-2009

1. **MJD:** Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design;*
10. *E, de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design.*
11. **DL:** Sou arquitecta e tenho formação em Design de Interiores e de Equipamento Geral, do antigo IADE. Depois fiz o doutoramento em Cor. Sou Professora aqui na Faculdade de Arquitectura.
12. **MJD:** *Centrando-nos no conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar se concorda com a designação de Design de Ambientes e se julga possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*

13. **DL:** A sua questão prende-se com a definição disciplinar de Design de Ambientes.
14. Se é clara a diferença entre Arquitectura de Interiores e Design de Interiores, sendo que Arquitectura de Interiores se define por ser, de facto, uma intervenção arquitectónica dentro de espaços preexistentes, ou por ser uma reutilização, uma reinvenção, uma ampliação a partir de uma preexistência. Portanto, supõe a existência do lugar. O Design de Interiores, tal como o próprio nome indica, em minha opinião, estabelece um território de intervenção a partir do que é o Design. Entendendo eu que o Design é a resposta a um problema formulado, que exige uma resposta por parte do designer, numa relação muito próxima entre a formulação do problema e depois a solução espacial, dentro de um espaço interior. Acontece que o dispositivo espacial do Design de Interiores pode não ter lugar, não ter lugar específico. Trata-se, portanto, da invenção de um dispositivo eficaz, dentro de um programa que se encerra em si próprio e que não pressupõe a existência de um lugar específico, nem, portanto, o estabelecimento obrigatório de relações que não sejam, para além das dimensionais, a partir de uma preexistência. Isto, em limite, permite-nos intervir com gestos radicalmente diferentes, ou com linguagens completamente diferentes, dentro de um espaço preexistente, sem a preocupação das relações de preservação, ou de manutenção de lógicas de imagem, ou do que for. O Design de Interiores tem como consequência a construção de ambientes, de atmosferas. Portanto, a própria definição de Design de Ambientes há-de ser, em minha opinião, a consequência de uma operação do Design de Interiores, que originam, pela sua própria intervenção, o ambiente e a qualificação do ambiente. Portanto, digamos que o Design de Ambientes, em minha opinião, está contido implicitamente no Design de Interiores, é uma decorrência do Design de Interiores e é, portanto, a consequência de uma intervenção de Design de Interiores. Como tal, não se distancia disciplinarmente do Design de Interiores, sendo que, em limite, o Design de Interiores poder-se-ia denominar de Design de Ambientes.
15. Mas, como o Design de Interiores pressupõe a produção, ou melhor, contempla em si próprio a produção de objectos especialmente adaptados ao espaço, a dimensão de ambientes, no sentido da criação de uma atmosfera onde as texturas, a luz, a forma e a cor se organizam no sentido de produzir um efeito reconhecido por parte do utilizador, o Design de Ambientes poderá não conter esta vertente fundamental de Design de Interiores, que é a produção de equipamento específico, que é o desenho, portanto, de objectos específicos para o espaço. Portanto, penso que a expressão Design de Ambientes é bastante mais “restritora” do que a de Design de Interiores. O Design de Interiores, disciplinarmente, tem um âmbito mais alargado e o Design de Ambientes poderá, eventualmente, ter um âmbito mais localizado, mais restrito.
16. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
17. **DL:** Não conheço teóricos relacionados com o Design, que tratem desta temática. Reconheço que é uma falha muito grande que existe, mas não conheço.
18. **MJD:** *As questões seguintes prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos. Para si, quais*

*são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes e que papel deve desempenhar o Design na criação de ambientes?*

19. **DL:** O Design tem uma vocação, enfim, teórica, muito pragmática relativamente à sua própria metodologia. O Design pressupõe a existência de uma questão a resolver, uma metodologia própria de abordagem, que tem a ver com o papel do utilizador, do fruidor do espaço, neste caso, no sentido do utilizador querer dispositivos espaciais específicos para uma utilização adequada do espaço, onde a questão económica, ecológica (e provavelmente se ler o Victor Papanek que continua a ser, em minha opinião, radical, mas com algumas verdades incontornáveis), geram espaços amenos para a utilização por parte do Homem. Esta dimensão que transcende a dimensão funcional do espaço e que é uma dimensão, não lhe chamaria psicológica, mas, sim, uma dimensão existencial do espaço, que é aquilo que o Design pode conferir aos interiores, para os tornar eficazes. Portanto, há dois conceitos que estão implícitos no Design de Interiores que têm a ver com eficácia e inovação e que são, enfim, dois componentes fundamentais, caracterizadores do que é uma operação de Design, sobre o espaço. Estes dois leitmotivs, eficácia e inovação, baseiam-se sempre na relação do utilizador com o espaço.
20. **MJD:** *Especificamente em relação às exposições, quais os itens que poderemos enunciar?*
21. **DL:** Estrutura funcional, elementos e estratégias de percepção visual, percursos, dimensão sensorial, luz, som. Já o estabelecimento dos ritmos tem muito a ver com o próprio discurso narrativo, dependem do coordenador da exposição e do autor do projecto. Quem decide os ritmos, quais são os grandes momentos de viragem, não é o designer, mas é um caderno de encargos preestabelecido. Portanto, e continuando, temos a eficácia visual que é fundamental, inclusivamente do ponto de vista da informação da exposição, ou seja, o modo de localizar a descrição da peça, o seu enquadramento, cor. Depois, a presença da relação entre o objecto e o fundo. A criação de planos de reconhecimento visual, de identificação. Eu penso que, se avaliar nas exposições, evidentemente luz, som são fundamentais, cheiros e restantes sentidos são um conjunto de factores de avaliação de um espaço expositivo.
22. **MJD:** *Alguns teóricos das exposições referem, muitas vezes, o conforto como factor determinante na fruição da própria exposição*
23. **DL:** Os níveis de conforto são claramente o funcional e a clareza no percurso. Mas eu não sei se o conforto é, em si próprio, um objectivo final. Eu já assisti a exposições que, intencionalmente, são bastante desconfortáveis. O sentido de conforto pressupõe um momento de paragem e estabilização e há exposições que têm excertos para serem vistos com grande rapidez. Nomeadamente, sempre que manifestações artísticas do tipo instalação, já assisti a situações de instalações que são feitas exactamente para serem percorridas a grande velocidade e geram situações de enormíssimo desconforto, geram *stress* e são intencionais. Portanto, a ideia de conforto tem muito a ver com as definições de conforto, com uma adequabilidade do nível de conforto ao propósito da exposição.
24. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho.*

25. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos.*
26. **DL:** Penso que é perfeitamente possível chamar, de facto, Design de Ambientes quando se trata de situações expositivas. Eu não teria problema nenhum, para evitar a redução ao espaço confinado à sala expositiva.
27. Porque para caracterizar a atmosfera preparatória de um espaço de natureza expositiva, penso que, provavelmente, à falta de melhor palavra, a definição de qualificação de ambientes poderá ser utilizada. Sim, penso que poderá! Contudo, continuo a achar que o Design de Interiores trabalha relacionado com preexistências e o projecto, por exemplo, do Daciano para a porta da Expo 98, considerou um interior urbano que vai desde o aeroporto até à porta da Expo, e encarou-o como um conjunto de objectos localizados no espaço em posição muito objectiva, muito pragmática e operou sobre eles o mesmo tipo de raciocínio que utilizaria se o espaço estivesse confinado. Portanto, digamos que a metodologia de abordagem é, em minha opinião, a do Design de Interiores. Poderemos chamar Design de Ambientes pelo facto de estarmos do lado de fora, mas continua a estar dentro de outra infra-estrutura que é a cidade.
28. Aquilo que torna um espaço expositivo eficaz é a intervenção do designer, disso não tenho a menor dúvida. É a disciplina que melhor incorpora um conjunto de vertentes de natureza perceptiva, comunicativa, cultural, sensorial é a disciplina que está apta para resolver espaços expositivos. De facto, o desenho de uma exposição é, de facto, um mecanismo de eficácia de comunicação de uma ideia.
29. **MJD:** *Mas podemos dizer que é um espaço efémero...*
30. **DL:** Claro que é efémero, mas os pressupostos do Design de Interiores pode ter a duração de um dia, portanto, não é objectivo do Design de Interiores produzir objectos perenes, obrigatoriamente. Só que, cá está, os níveis de eficácia têm de ser assegurados. Têm claramente de ser eficazes do ponto de vista da comunicação e da informação.
31. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.7 ENTREVISTA A RITA FILIPE

Realizada em 15-10-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de conhecer a área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.*
9. *E, ainda, de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design.*
10. **RF:** *Sou licenciada em Design de Equipamento e fiz um mestrado em Design de Produto. Sou professora no curso de Design e tenho atelier onde faço projectos de investigação na área do design de objectos e mobiliário; já foi muito mais no âmbito de Design de Ambientes e mobiliário urbano.*
11. **MJD:** *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
12. **RF:** *Concordo plenamente. Eu já leccionei uma disciplina com esse nome, aqui na Faculdade de Arquitectura. Era uma disciplina aberta aos cursos de Arquitectura, de Arquitectura de Interiores e de Design. Excluía os cursos de Design de Moda e*

de Gestão Urbanística, pois esses cursos não incluem quaisquer noções na área da concepção de objectos. A Gestão Urbanística trabalha o urbanismo, mas é uma área de planeamento de serviços, onde não há sequer muita sensibilidade para a forma....é só mais a gestão.

13. **MJD:** *É possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
14. **RF:** Eu acho que o Design de Ambientes tem tudo a ver com a Arquitectura de Interiores...
15. **MJD:** *Portanto não estabelece fronteiras...*
16. **RF:** Não vejo o Design de Ambientes como uma nomenclatura que se pode aplicar a todos os tipos de ambientes, quer seja interior ou quer seja exterior, quer seja público, quer seja privado.
17. **MJD:** *Acha que o Design de Interiores estará incluído no Design de Ambientes, é nessa perspectiva.*
18. **RF:** Claro, claro e o Design Urbano também estará incluído e o Design de Iluminação também estará incluído e o Design de Som também estará incluído dentro de ambientes, assim como a multimédia. É tudo o que contribui para a construção de um espaço. Um espaço também pode ser só limitado e caracterizado por luz ou por som, por exemplo. Isso também é a concepção de um ambiente. Uma instalação sonora também, não é?
19. Nestas coisas já não interessa nada limitar, interessa abrir os campos e não limitar. E acho que o Design de Ambientes não passa a ser uma disciplina em si, mas que inclui uma quantidade de estudos que já existem, ou concerta, no sentido de incluir várias experiências de trabalho.
20. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
21. **RF:** Não ... mas eu também não vejo o Design de Ambientes como uma área de trabalho própria. Acho que na concepção do ambiente intervêm muitos especialistas, na construção de um ambiente. Não acho que o Design de Ambientes possa ser como é o Design de Interiores ou como é o Design de Produto ...
22. **MJD:** *Mas o Design de Interiores também conta com uma série de especialistas...especialistas de luz, de som, etc., tal como no Design de Ambientes.*
23. **RF:** Claro, e por isso é que o curso também se tornou rapidamente desajustado e não se aguentou muito como disciplina própria. A arquitectura de interiores não é uma coisa que começa e acaba nos interiores. Não há arquitectos só de interiores. Existe, de facto, o colégio de arquitectos de interiores em Espanha, mas são arquitectos ou designers que estão especializados nessa área de trabalho. São conhecidos por interioristas, mas são, provavelmente, mais decoradores....não sei.

24. **MJD:** *Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.*
25. *Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?*
26. **RF:** Na concepção de espaços públicos, jardins, espaços de lazer, em qualquer espaço. Até pode ser na concepção da recepção de uma empresa. O conceito de Design de Ambientes aplica-se quando existe um conceito, uma imagem para comunicar, que justifica a concepção de um projecto de ambientes. Isso exige um projecto que vá ao encontro do tipo de ambiente ou de imagem ou de condições. O Design de Ambientes também se pode aplicar, por exemplo, a um consultório para dar e comunicar confiança e dar repouso...
27. **MJD:** *E dentro desses seus enunciados, quais serão os elementos ou componentes fundamentais que o Design de Ambientes poderá trabalhar?*
28. **RF:** Dentro de um ambiente existem componentes como o desenho de mobiliário, ou da iluminação ou do som ou da imagem em termos de Design de comunicação... eu acho que existem uma quantidade de disciplinas. Só que, justamente, era aí que eu estava a querer chegar....porque o designer de ambientes nunca vai conseguir ser especialista em todas estas disciplinas!
29. **MJD:** *Por isso é que eu lhe pergunto nos diversos campos ...*
30. **RF:** O designer de ambientes acaba por ser o coordenador de uma quantidade de disciplinas. Porque nós não podemos ser muito bons gráficos e muito bons designers de produto e muito bons luminotécnicos e muito bons técnicos de som, tudo ao mesmo tempo. Por isso, eu acho que a concepção do ambiente está sujeita à intervenção de vários especialistas, assim como uma obra de arquitectura. Um arquitecto também não faz uma obra sozinho! Tem um engenheiro de estruturas, tem um engenheiro de águas, tem outro de electricidade e não são aqueles que vêm no fim do projecto fazer uns cálculos; se forem, de facto, bons engenheiros de estruturas participam desde o início no projecto, desde a nascença, e são, de facto, peças fundamentais a nível da concepção.
31. **MJD:** *Eu conheço essa realidade. Uma obra de arquitectura não é feita apenas por um arquitecto. No entanto, julgo poder afirmar que há campos ou linhas de actuação distintas, onde cada especialista se pode situar. No Design também será possível estabelecer essas, digamos, linhas de actuação?*
32. **RF:** Acho, justamente, que o conceito de Design de Ambientes é tão abrangente que eu, sinceramente, não consigo ver isso como uma área específica. À primeira vista, vejo isso como um campo demasiado abrangente. De facto, uma pessoa pode ser especialista em criar um ambiente, assim como pode ser especialista em arquitectura de interiores. Entramos num espaço e aquilo é quase que como uma cenografia, que dá a encenação de um determinado ambiente e, se calhar, a cenografia é um bom exemplo do Design de Ambientes.
33. Por exemplo, definir o ambiente é quase como fazer uma pintura...é uma concepção de luz e de espaço, tem tudo isso e depois é essa pessoa que lança mão dos especialistas para o ajudarem a resolver determinadas situações.
34. Definir um ambiente é quase como pintar uma paisagem, um ambiente como um pintor ou um artista plástico... não é? A coisa pode ser tão vaga e tão abrangente como isso. Se eu definir um ambiente é quase como fazer uma pintura.

35. **MJD:** *Mas com diferentes preocupações...*
36. **RF:** Terá as preocupações próprias das áreas de estudo em que trabalha, não é? De ergonomia, de antropometria, de qualidade lumínica, de saúde no trabalho, tudo isso faz parte dos espaços vivenciais.
37. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho.*
38. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber: Que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
39. **RF:** É suposto o ambiente ser o mais neutro possível para deixar respirar, o mais possível, a obra de arte. Justamente, a crítica que se faz muitas vezes aos museus desenhados pelos grandes arquitectos é que estes são demasiado fortes e que não deixam as obras viverem por si. Eu nunca trabalhei em museografia ou museologia, mas imagino que ainda se procure o espaço mais neutro possível. Ou, então, temos aquelas instalações tipo Palácio de *Versailles* ou do Museu das Janelas Verdes, em que, pelo contrário, se tenta criar encenações que enquadrem um quadro ou o mobiliário de determinada época. Ainda agora vim do museu de Design e de Moda e, ali, tentam pôr música dos *Beatles* e expor os cartazes da época. Isso é uma coisa bastante menos encenada do que qualquer um dos outros! Mas há sempre essa tentativa. Quando um museu trabalha numa perspectiva histórica, há sempre a tentativa de fazer o enquadramento da época e aí, sim, há Design de Ambientes, uma cenografia, como é o exemplo do Museu das Janelas Verdes, quando expõem lá todas aquelas coisas referentes a uma época.
40. **MJD:** *Mas sabemos também que a arte contemporânea sobrevive muito da exploração do próprio ambiente.*
41. **RF:** Sim, exactamente! A arte contemporânea trabalha hoje muito com a cultura material, com os percursos ou as referências que houver que seriam desejáveis em cultura material contemporânea são as que o próprio artista faz. Se calhar, o próprio designer de ambientes pode, então, trabalhar em colaboração com o artista para, em conjunto, conseguirem construir um conceito. Isso já é mais do que a própria obra de arte, já é a construção de uma instalação em colaboração com o artista. Porque todos esses conceitos de uma instalação, que o artista cria à volta da obra de arte, já são o ambiente da própria obra de arte.
42. O Bob Wilson, com aquelas instalações, é um bom exemplo do trabalho de um ambiente criado a partir de uma iluminação característica.
43. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.8 ENTREVISTA A JOSÉ MANUEL CASTANHEIRA

Realizada em 15-10-2009

1. **MJD:** Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.
2. No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.
3. De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.
4. Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.
5. É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a guardar autorização para a tornarmos pública.
6. Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.
7. No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:
8. A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.
9. **JMC:** Isto é uma conversa!
10. A minha formação é um pouco *contra natura*. Eu penso, e aprendi com bons e grandes mestres, uns amigos, outros universais, que a obra é indissociável da pessoa, do criador. E, portanto, só se consegue perceber a extensão e a ramificação da obra, de onde vem, porquê e para onde vai, e depois, no meio disso tudo, vem também a formação académica. Mas há outro tipo de formação que não é exclusivamente académica. Só assim é que se consegue perceber. Daí que eu estava a dizer que acho isso incontornável, claro que não de uma forma exaustiva, mas, enfim, orientada. Estava a lembrar-me, e já me aconteceu mais de que uma vez, que jornalistas, que já me conhecem e que já me fizeram várias entrevistas, de me dizerem, a certa altura, quando eu começo, por questões de referência e de associação de memórias, a evocar determinado tipo de coisas que se passaram ou na minha infância ou na minha adolescência, ou pós-

adolescência, e que dizem: - Ah! Isso já nós conhecemos, ou já falámos. E não querem falar dessas coisas. Eu fico particularmente desagradado com isso, porque considero que isto é um problema de formação.

11. De facto, eu, por questões completamente inesperadas na minha vida, comecei a fazer cenografia. Isto não pode ser contado assim a cru, em qualquer lado, e tem de ser explicado. Portanto, eu comecei a fazer cenografia e não percebi muito bem porquê. Tinha acabado o liceu, sou de Castelo Branco, e tinha desde miúdo a ideia de que gostava de ser arquitecto. E não me pergunte porquê, porque eu não faço a mínima ideia de onde me veio esta ideia, que eu não sei muito bem o que é e, durante muitíssimos anos, provavelmente, ainda hoje não sei o que é isso, exactamente, de ser arquitecto. Acho que tenho algumas ideias sobre isso; agora, saber exactamente o que isso é.... Não é por acaso que se continua a discutir se arquitectura é arte, ou não é. Mas, de facto, eu sentia algumas apetências, que penso que nasceram comigo e foram desenvolvidas pelos meus pais e família em geral, para o desenho, para um jogo de tudo que tenha a ver com a plasticidade do espaço e que eu misturo. Isto é congénito, mas há outras que têm a ver, isso sim, está estudado a nível científico, com os primeiros e decisivos anos de vida de um ser. Portanto, acho que os meus primeiros anos de vida e os lugares e ambientes em que eu vivi foram determinantes para, eventualmente, desenvolver essas apetências e esses estímulos. Aconteceu que tudo isso, mais tarde somado com outras experiências, que também muita gente faz ao longo do percurso escolar, desde os pequenos espectáculos, às pequenas festas, em que eu ia sempre participando o lado plástico. E não havia mais ninguém!
12. Os meus primeiros cenários foram feitos no Teatro de Castelo Branco que eu fazia intuitivamente, mas não tenho registo deles. Depois, por coincidência, somando a todos esses estímulos que eu tive, o facto de ter uma mãe que era professora primária e utilizava as festas da aldeia nas quais o meu pai colaborava. O meu pai tinha uma série de amigos que eram artesãos, infelizmente todos desaparecidos, eles e as próprias artes que desenvolveram e nas quais eu hoje estou mergulhado. Como sejam, por exemplo, a própria pirotecnia; conheci um génio da pirotecnia que, com o fogo-de-artifício, fazia coisas fantásticas. Ele inventava maquinas que se moviam com o fogo-de-artifício e eu recordo-me de ver uma corrida de bicicletas toda feita em fogo-de-artifício, por exemplo, ou um baile, ou outras coisas fantásticas.
13. Vivía numa casa grande com uma quinta anexa, com tudo o que é normal existir numa quinta, desde o universo dos animais, aos próprios habitáculos, à zona da brincadeira, dos jogos das crianças que frequentavam a casa. Aquilo era como um *interpass* público e as festas eram feitas na minha casa. Era sistemático organizarem-se festas, várias vezes ao longo do ano, na minha casa e, por isso, eu próprio comecei a mergulhar naquilo. A certa altura comecei eu próprio a querer fazer os cenários, quer em casa dos meus pais, quer em casa dos meus avós em Castelo Branco, se é que se pode chamar a isso cenários, que eram feitos com restos de caixotes, lonas, cordas, lençóis velhos, e por aí fora.
14. Para grande desespero do meu avô, sobretudo, eu destruía-lhe um armazém que havia na chamada loja, na cave, que era contígua a um enorme quintal para onde eu levava sistematicamente tudo e construía cabanas e casas agarradas às

- árvores, empoleiradas nas árvores... Agora, porque é que eu fazia tudo isso? Sinceramente, não sei!
15. Depois a minha família é, tradicionalmente, muito católica e, sobretudo, a minha avó, frequentava assiduamente a igreja, onde eu a acompanhava e participava nas cerimónias religiosas. Aí entra um outro universo de teatralização conhecido, no qual eu comecei a participar, como nos rituais da Páscoa, do Natal. Muitas destas coisas já tinham alguma proporção, mesmo a nível de concepção, de construção, de ensaios, etc. Mais tarde, já próximo de terminar o liceu, aparecem as festas mais pré-profissionalizantes, com concertos, numa época contestatária, onde o universo das organizações estudantis, no qual eu andei, enfim da resistência, organizava espectáculos, e lá ia eu fazer os *decors*, com quase nada. Lembro-me que fiz um, que tenho na memória, mas sobre o qual também não há registo, ou pelo menos que eu saiba, pois nunca vi nenhuma fotografia, que era o palco do teatro de Castelo Branco com um *puzzle* que eu construí com 50 ou mais caixotes de importação de bananas e alguma palha. Isto hoje seria impensável, sob o ponto de vista de segurança, porque eram caixotes e palha, emprestados por um armazenista, e eu, com mais uma série de projectores muito velhinhos, lá fiz um cenário para um concerto com o Zeca Afonso, Fanhais, etc. E tudo isto foi uma época que, de facto, parece que não tem expressão num *curriculum*, ou numa formação, mas, eu acho que tem toda. Depois, e dando um salto rápido no tempo, por questões conjunturais de família, fui viver para a Figueira da Foz durante 3 anos, depois voltei para Castelo Branco e depois vim viver para Almada, Lisboa, Costa da Caparica, enfim para a grande capital e, de repente, passado muito pouco tempo, estou envolvido num grupo de Teatro amador, onde a minha mulher fazia teatro e eu ia ver os ensaios. Até aí, praticamente nunca tinha visto teatro e isso foi um deslumbramento!
  16. Como a par disto tudo eu sempre desenhei, desde miúdo, mesmo durante a época do liceu fui sempre motivado pelos professores, acabei por nunca perder esse hábito que fui desenvolvendo ao longo de toda a vida. Eu já o fazia muito antes de estudar arquitectura e, portanto, isso fez com que, com este hábito rotineiro de desenhar o propósito do dia-a-dia, eu ia aos ensaios e depois desenhava coisas abstractas, simbólicas, metafóricas, que vinham a propósito de tudo o que eu via nos ensaios.
  17. Um dia, o encenador viu uns daqueles desenhos e quis avançar. Eu fiquei um pouco perplexo, mas fiz, com o pouco ou quase nada que sabia, e foi assim que nasceu o meu primeiro cenário, já no universo do teatro. Foi visto por muita gente e ganhei um prémio. A partir daí, nunca mais deixei de o fazer.
  18. Comecei a estudar, comecei então a mergulhar a sério no mundo do teatro e estava nessa altura para entrar em arquitectura, mas, entretanto, quando começo o curso fui para África, com a guerra colonial, e tive de interromper. Quanto regresso, entro a sério para o curso de arquitectura. Mas, portanto, eu já fazia cenários e cenografia para teatro há alguns anos, antes de estudar arquitectura. Ou seja, quando eu entro na arquitectura eu tinha, de facto, esse lado, esse olhar sobre a arquitectura, digamos, ligeiramente diferente daquilo que seria o normal aluno que vem para arquitectura a pensar entrar no mundo da construção. Até ao final do curso, eu nunca tive muito esse olhar, nunca me entusiasmei muito, apesar de ter feito arquitectura em diversas fases da minha vida e cada vez fazer menos, a não ser que sejam coisas muito focalizadas no mundo do espectáculo.

19. Mas, portanto, estudei arquitectura e ao mesmo tempo fui fazendo uma espécie de curso, como autodidacta de cenografia, por curiosidade e interesse em perceber dessas coisas. E, portanto, fui lendo, fui vendo, aqui e lá fora, fui criando a minha própria biblioteca, que hoje deve ser das boas e grandes bibliotecas que possa haver sobre esta temática, e tirei o curso de arquitectura, sempre com a perspectiva de fazer uma arquitectura que estivesse muito ligada ao mundo do espectáculo. E essa nunca deixou de ser a espinha dorsal do meu trabalho. Para completar a questão da formação, são quase 40 anos de carreira, fiz também muito tipo de formação, não no sentido clássico, mas, às vezes, até é mais o contrário, dei formação em Universidades, Institutos, directa ou indirectamente ligados a esta actividade. Depois, a participação em alguns eventos mais marcantes, como Bienal de Veneza, a Arco em Madrid que fazem sempre parte da formação, pois são sempre uma aprendizagem. A postura que temos sempre de pôr, num sítio qualquer, é que temos sempre muito que aprender.
20. **MJD:** *Centrando-nos no conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
21. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
22. **JMC:** Ambientes...vamos lá ver! Sem querer nunca beliscar os teóricos sobre estas questões, o Design de Ambientes, a meu ver, tem que se dividir em duas grandes áreas que se tocam numa zona, numa zona de conflito, mas que, à partida, são antagonistas: é o ambiente artificial e é o ambiente ficcional. Portanto, eu penso, e estou completamente seguro que era incapaz de viver num mundo de ambientes ficcionados, ou seja, aquilo que eu faço na minha vida, que é concepção, recriação e a construção de ambientes onde decorrem histórias ficcionadas, na esmagadora maioria, eu seria incapaz de os habitar. Enquanto, a maneira como eu penso, como eu decido e resolvo o ambiente da minha casa, da minha rua, ou da minha cidade, parte de pressupostos diferentes. Acho que isto é importante demarcar. Com certeza que há aqui uma zona de conflito que não é estável, mas é muito flutuante e, portanto, é uma zona passível de todo o tipo de especulações, muito pertinentes, mas, à partida, é muito claro perceber que eu não posso falar desta especulação, porque há sempre esta tendência, por exemplo: uma pessoa que vai ver um espectáculo, ou um evento, ou o que quer que seja, onde tem um ambiente ficcionado e tem uma empatia especial com aquela situação, ficando emocionado e fascinado, gerando um primeiro impulso: “que bom, como eu gostaria de ter isto para ter, para viver, para habitar, que a minha casa fosse assim, ou o meu quarto” ... Bom, mas isso é fruto de uma emoção, não passa disso, porque, depois, com uma segunda leitura, com mais tempo e com maior reflexão, rapidamente se chegaria à conclusão que, na esmagadora maioria dos casos, seria impossível suportar e viver o dia-a-dia em ambientes que são gerados a partir de pressupostos que não têm a ver com o nosso quotidiano. Esses pressupostos são, normalmente, metáforas, são meditações por vezes simbólicas, de interpretações tiradas da própria vida, mas não são a própria vida. O teatro, o espectáculo são ficções, colocam mentiras e, portanto, não vamos viver a vida no mundo da mentira, no mundo imaginado, no mundo da fantasia, um espelho no qual o homem pretende ser capaz de, por contraste, se rever naquilo que é o mundo que habita. São duas coisas distintas.

23. **MJD:** *Mas, e voltando a minha questão, de uma forma muito concreta, concorda com a utilização da designação Design de Ambientes?*
24. **JMC:** Eu não sou especialista e acho possível a utilização dessa designação. Mas repare, existe a designação de Design de Cena, existe a designação de Design de Ambientes, existe de Arquitetura de Interiores, existe de Cenografia, existe de Interiorismo, existe de Cenologia, bem, por aí fora e, praticamente, estamos todos a falar, da mesma coisa.
25. **MJD:** *Então, com base nas reflexões que acabou de fazer, penso que podemos concluir que não acha possível estabelecer fronteiras, limites entre as diferentes áreas do Design e outras que acabou de enunciar, como Design de Exposições, Design de Interiores, Design de Ambientes..*
26. **JMC:** Acho que não.
27. **MJD:** *A ideia de recorrermos à designação de Design de Ambientes foi para, de certa forma, não ficarmos fechados nos limites do Design de Interiores, extravasando as fronteiras do seu interior e encontrarmos um conceito mais alargado que integre toda uma envolvência.*
28. **JMC:** Aí estou completamente de acordo, se bem que o grande laboratório do design cenográfico começa por ser interior, que é a própria atmosfera interior.
29. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
30. **JMC:** Conheço vários, mas giram sempre todos à volta do universo da ficção, portanto, cinema, ópera, teatro, exposições, museus, espectáculos de rua, ou outros eventos como os jogos olímpicos, concertos de *rock*, e não utilizam especificamente essa designação, mas outras, como Cenografia, como dizia há pouco, Cenologia, Cenografia de Exposições, tudo isso são ambientes, em determinado contexto. Bom, depois, se há um contexto de rua ou de cidade, então temos a Cenografia Urbana, uma expressão também usada.
31. **MJD:** *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber: Que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
32. **JMC:** Mas os espaços expositivos fazem parte desse, é o universo de que estou a falar, é um universo ficcional, porque é efémero e conta uma história em que o quotidiano é observador. Ele pode interagir, mas é sempre observador... não é a vida real. E eu volto a insistir que temos sempre que separar, embora haja, por vezes, uma osmose entre estas coisas, e acho que é importante que isso aconteça, mas, traduzir um ambiente para eu viver, o meu quarto, não pode partir da mesma raiz de concepção se eu for para uma montra de uma loja, para um museu, para um teatro, para um palco, para onde quer que seja, falar, entre aspas, daquilo que é a vida no meu quarto, são coisas completamente diferentes.
33. **MJD:** *Mas qual é a influência que esse ambiente ficcionado exerce sobre o observador? Qual é o papel desse ambiente?*
34. **JMC:** No real, eu penso que a expressão tem a ver com o conforto, e esse conforto acho que é a base de tudo, seja ele pessoal, térmico...
35. Enquanto no ficcional é a capacidade que ele tem de gerar uma emoção forte, que é contextualizada dentro da história que se pretende contar.

36. **MJD:** *Mas concorda que, tal como no teatro, também o ambiente cenográfico criado à volta de uma exposição, ou de um centro de arte, de um centro cultural, poderá ser determinante no resultado da experiência do indivíduo com os objectos expostos?*
37. **JMC:** A esmagadora maioria das exposições, em concreto com alguns museus com alguma envergadura, por questões orçamentais, económicas e de incapacidades genéricas, as exposições são feitas de uma forma completamente inócua, quer dizer, nós temos uma série de coisas para expor, como, por exemplo, aquarelas, óleos, móveis, roupa, queijos, ou o que quer que seja, e, portanto, perguntamos como é que se faz. Temos um espaço de x m<sup>2</sup>, temos que ter iluminação, uns projectores, uns painéis, uns *lettrings* para titular as coisas, e dispõe-se mais para a esquerda, mais para a direita, com percurso ou sem percurso e por aí fora... e isto não é propriamente aquilo a que chamo um ambiente. Isto é resolver a coisa com nada, é, portanto, pôr as coisas minimamente apresentáveis, mas, por detrás disto, não há mais nada. E, como todos sabemos, isto é o que mais se vê por aí.
38. Depois, há outra coisa que é criar um ambiente para uma determinada exposição e que nós chamamos “criar uma cenografia de uma exposição”. Ora bem, isso o que é? Então voltamos ao mundo da ficção, porque é a mesma coisa que um espectáculo de ópera ou de teatro.
39. Por exemplo, eu tenho uma história para contar ou uma coisa para mostrar. Como é que isso se faz? Eu vou falar de uma exposição que teve muito sucesso, de aquarelas, do fim do séc XIX e princípio do séc. XX, no Museu Gulbenkian, colecção do Srº Gulbenkian, sobre as Fábulas de La Fontaine. Ora bem, já não me lembro muito bem, mas eram cerca de 50 aquarelas, todas elas de um valor incalculável, mais uma série de objectos que tinham a ver com as Fábulas de La Fontaine, e disseram-me que a Gulbenkian queria expor aquilo e que nunca tinha sido exposto. São peças que estão entre os milhares de coisas que estão nas caves da fundação Gulbenkian. O tema da exposição era “No tempo em que os animais falavam”. À partida, como em qualquer comunicação, ou para qualquer espectáculo, para quem é, aonde, com que meios, isso é muito importante pensar aonde, como, em que condições, para quem, com que meios, a quem se destina, quanto tempo e todas essas coisas. E a partir disso tudo e de algum trabalho, inventei ou recriei, como queira, um ambiente no qual, introduzindo uma solução técnica aceitável sob o ponto de vista museológico, introduzi as obras. Portanto, a grande emoção de que eu lhe falava há pouco para o espectador e que era dos 0 aos 100 anos, mas que maioritariamente seguia uma faixa etária, digamos até aos 16 ou 18 anos, a primeira ideia que surge é criar um ambiente muito forte, dentro de um contexto sólido e com a mesma raiz da ideia da exposição, ou do conjunto do tema da exposição. Essa emoção tem uma particularidade extremamente importante, que eu aprendi nas “Expo’s”, nomeadamente, na Expo de Sevilha e na Expo de Lisboa, que se aplica a tudo o que tem a ver, neste caso concreto, com os ambientes, que é a diminuta capacidade que a nossa memória tem de reter essas emoções, aliás, como em tudo na vida. E portanto, aqui entra também um grau maior de dificuldade na criação do ambiente que é a capacidade, ou não, que se consiga alcançar de que essa, ou essas emoções perdurem na memória por o máximo tempo possível. E quando falava das “Expo’s”, que são um exemplo

- importantíssimo para tudo o que temos estado a falar, são montras de tudo isto, e são um bom exemplo.
40. **MJD:** *Mas não acha que o ambiente pode contribuir para que essas emoções perdurem na memória?*
  41. **JMC:** Claro, e aquilo que diz é o que eu traduziria por provocação, usando uma terminologia mais comum nas situações de espectáculo. É essa coisa que eu estava insistentemente a denominar de emoção é também uma provocação, porque se ela não for, nós ficamos de fora! Nós gostamos de ser seduzidos, surpreendidos, provocados, uns mais, outros menos, ou, provavelmente, cada pessoa de modo diferente, com intensidades diferentes, mas, gostamos! Mesmo aqueles que só gostam de paredes branquinhas, enfim, acho que é bastante mais pobre, mas também gosta. Essa capacidade de sedução, de provocação, de surpresa, é também um factor importante a procurar no caso concreto desta exposição de que eu estava a falar. Tinha um trabalho enorme de recriação, era uma floresta até bastante realista, embora completamente cenográfica, uma floresta misteriosa, onde, inesperadamente, no contexto da Fundação Gulbenkian e no contexto de uma exposição de aquarelas daquele tipo, que estavam artificialmente suspensas, pareciam que estavam no ar, era inesperado ir encontrar este tipo de exposição num ambiente daquela natureza. Como é que as pessoas interpretariam de certo modo diverso a exposição. Agora estou também a fazer uma para ao Museu do Design, e vamos a ver como é que corre!.... É sobre os anos 60.
  42. Portanto, esse é um factor muito importante a ter em conta. Eu já tive de fazer um trabalho destes para uma feira de arte e o galerista que me contratou para fazer uma instalação na ARCO tinha, exactamente, esta preocupação sobre a qual estamos aqui a falar. Uma feira de arte tem, invariavelmente, 50, 100, 500 caixinhas brancas para pôr lá os quadros e as esculturas. Qualquer visitante que vá pelos corredores de uma feira destas, ao fim de uma hora já não vê nada e, portanto, passa, ao fim dos primeiros 10 minutos, passa a ver/reter uma ou outra obra, completamente descontextualizada do sítio onde está, porque é tudo igual e, de repente, há um quadro que o chama a atenção, ou uma escultura ou uma instalação, mas, como vai continuar por ali fora a certa altura ele lembra-se do quadro que viu, mas já não o consegue encontrar porque está perdido num labirinto. Depois passamos uma meia hora à procura desse sítio e, como não o encontramos, desistimos...
  43. De uma maneira completa diferente, em termos de ambiente, mas cujo raciocínio é igual, é o que acontece num mercado árabe, chamado, *Shouk*, que são perfeitos labirintos, infinitos, numa estrutura ortogonal, como em Istambul, Tunísia, Marrocos ... entra-se e é praticamente tudo igual, sem pontos de referência.
  44. Portanto, este galerista queria que alguma coisa se fizesse para que a galeria dele, no fim, levasse o visitante a reconhecer “aquela galeria!”
  45. **MJD:** *Então, nesta sequência, poder-me-á enunciar os itens, os elementos, que cria e que acha importante trabalhar numa exposição, na perspectiva da criação de ambientes?*
  46. **JMC:** No ambiente ficcional deve haver desconforto, ou contrário do ambiente real que deve promover o conforto!
  47. Mas é fácil, são os 5 sentidos.

48. Sabemos que, em princípio o cheiro é mais complicado, raramente se pode trabalhar com isso, é menos aceite, mais difícil de operar, mas visualmente pode-se trabalhar a cor, a forma, a luz, contraste. Depois, a audição e, curiosamente, está em lenta, mas o que está em ascensão é o gosto, porque a culinária está a desenvolver-se de uma forma ampla, está a aparecer em todos os lados. Por exemplo, agora estou como curador de um evento sobre a língua portuguesa que vai haver em São Paulo, em que a literatura, o cinema e a culinária vão estar presentes. Finalmente, o tacto que, em determinados casos, se pode explorar.
49. **MJD:** *Sendo arquitecto, gostava de saber de que forma estabelece a relação entre a estrutura arquitectónica e a cenografia. Ou melhor, os espaços construídos, as preexistências, são determinantes, são o ponto de partida para o seu trabalho de cenografia ou, pelo contrário, age independentemente, intervindo naquele espaço como se de outra estrutura se tratasse, completamente distinta?*
50. **JMC:** Não sou muito respeitador. Curiosamente, acho que, por causa da necessidade de me provocar a mim próprio, de gostar mesmo de criar a mim próprio algum desconforto, eu gosto de espaços pouco convencionais. Isto não é uma actuação linear. Muitos dos grandes trabalhos nesta área foram fruto, precisamente, da necessidade de reinventar em espaços completamente descaracterizados e, *a priori*, difíceis de trabalhar, como espaços muito regrados, aparentemente muito resolvidos, são mais aborrecidos...
51. **MJD:** *Tem a preocupação em estabelecer uma relação, um diálogo, entre a estrutura arquitectónica existente e o espaço que vai recriar, ou enfrenta-o sempre como um vazio, com se de uma outra estrutura se tratasse?.*
52. **JMC:** Essa estrutura preexistente tem o mesmo valor, está ao mesmo nível da narrativa ou, digamos, da encomenda. Portanto, quando eu parto para a invenção ou reinvenção do espaço, eu parto com essa carga, mas vou, e agora usando uma metáfora, vou para um deserto reinventar tudo, e não sei o que vai acontecer. Eu quero partir de uma abstracção. Claro que isto é completamente falso, à partida, porque não existe, eu tenho memória, tenho uma carga no subconsciente e eu sei, no fundo, que eu não estou a trabalhar no vazio, porque eu sei que tenho de ir lá para dentro. Mas, eu tento resistir até ao limite dos *timings* necessários, a forçar, ou a castrar, ou a limitar a imaginação e a capacidade criativa dos condicionalismos, qualquer um que seja, como é o estrutural, porque senão caímos sempre naquela coisa de que falava há pouco que é, todos os espaços acabarem, praticamente, por nos levar a uma estruturação do espaço baseada em mais um plano para a esquerda, mais plano para a direita, etc.
53. O paradigma disto tudo é o antiparadigma feito pelo Frank Gehry em Bilbao, em que ele faz o grande cenário, a grande ficção, que, em vez de ser efémera, torna-a definitiva e, depois, reserva para os desgraçados que têm que fazer coisas lá dentro a coisa mais convencional que existe no mundo... caixas brancas e agora cada um que invente...
54. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.9 ENTREVISTA A MARGARIDA GRÁCIO NUNES

Realizada em 27-10-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design, e também saber de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design.*
10. **MGN:** *As pessoas que exercem profissionalmente têm, em geral, salvo raríssimas excepções nas quais eu revejo, por exemplo, o Prof. Fernando Távora, que conseguia simultaneamente fazer e falar sobre identidades distintas. As pessoas que exercem profissionalmente têm alguma dificuldade em reflectir sobre a sua prática e não é líquido que o projecto resulte de um conjunto de actos e de gestos completamente interiorizados e, portanto, conscientes, todos eles. Não me parece que as coisas aconteçam desse modo. Em geral, nós quando projectamos um determinado espaço, temos uma espécie de um guião que nos é dado, enfim, temos um programa de espaços, temos um programa de intenções, temos*

algumas expectativas do lado do encomendador. No nosso caso, por exemplo, muitas vezes socorremo-nos de contributos de outras áreas que não são exactamente a área da arquitectura. Nós nunca trabalhamos um projecto do ponto de vista gráfico, preferimos trabalhar com gráficos. Nós nunca trabalhamos um projecto do ponto de vista plástico, por muito identificado depois no resultado final no aspecto mais de expressão plástica ou artístico ou do que for. Mas nós, no geral, e se possível, trabalhamos de início com o artista plástico que vai participar connosco na equipa e na reflexão, com gráficos, com historiadores muitas vezes, com designers de equipamento, quando é o caso disso, e, portanto, todo este resultado é qualquer coisa que ultrapassa o puro contributo individual. Se quiser, do ponto de vista do resultado, aquilo que nós fazemos quando levamos um projecto um bocadinho mais até às últimas consequências, como é muitas vezes o caso, quando nos é pedido mesmo isso, nós acabamos por fazer o que é hábito quanto se faz um projecto de arquitectura, que são os vários contributos. Aqui não estamos só a falar de engenheiros, não estamos só a falar de estrutura ou de electricidade, trabalhamos com pessoas especializadas na área da iluminação, quando é necessário, da acústica sempre, porque os ambientes que se querem qualificados precisam sempre desse trabalho, portanto, nós sabemos sempre de um consultor na área da acústica, muitas vezes consultores na área da sonorização dos espaços quando é o caso disso, da luminotecnia, desenho de luz, quando é caso disso. E, portanto, o que acontece é sempre o resultado de um trabalho de uma equipa em que nós, eventualmente, fazemos uma síntese um pouco mais expandida. Do meu ponto de vista, isso só é possível com a base de formação que nós temos que é a de arquitectura.

11. **MJD:** *Quando faz a selecção das especialidades que vão colaborar num determinado projecto é porque acha que, para o tratamento daquele ambiente, determinadas especialidades são indispensáveis?*
12. **MGN:** *É evidente que, para o projecto, nós construímos uma espécie de reflexão rápida sobre o modo de montar uma determinada estratégia. Por exemplo, no Hotel Altis, de Belém, nós fomos contactados para fazer o projecto de arquitectura de interiores do hotel. O projecto geral de arquitectura já estava em curso e foi o Risco que fez esse projecto. Mas nós tínhamos um tema, que era “Os Descobrimentos”. Este tema é difícil de tratar no século XXI, num hotel. Quem diz num hotel, diz numa exposição! Por acaso havia uma exposição extraordinária, no Museu de Arte Antiga, exactamente sobre esta temática, que eu vi no passado sábado ou domingo, e que só foi descodificada porque foi feita no contexto de visita guiada. E, portanto, aí não foi o ambiente da exposição, o próprio não era ele suficientemente comunicativo. A questão da visita guiada foi essencial para nós compreendermos o que estava ali em causa.*
13. **MJD:** *Eu estou convicta de que numa época em que se promove a aprendizagem ao longo da vida e onde os museus são também peças centrais dessa actividade, os museus deverão dar mais qualquer coisa do que o aspecto lúdico ou limitar essa aprendizagem às visitas guiadas. Ou seja, se não estivermos integrados numa visita, o que nem sempre é possível, não compreenderemos a mensagem da exposição. Concorda com este ponto de vista?*
14. **MGN:** *Eu conheci o Museu de História Natural de Londres antes de ele começar a ser transformado e é um museu clássico, baseado numa colecção quase*

exaustiva e eu conheci-o com essa característica. Depois, numa segunda visita, a sala dos dinossáurios já estava montada. Não sei se neste momento ainda está, mas na altura estava montada. A partir de peças da colecção, que eram os ossos dos dinossáurios, a partir de reconstituições feitas em fibra de vidro, a partir de imensos documentos de referência, muitos deles com base em pesquisas recentes, do que era a terra no tempo dos dinossáurios, a certa altura, do museu, daquela zona do museu, o que sobrava era mesmo o espaço onde aquela colecção estava contida. Porque, aquele núcleo, a percepção que eu tive quando entrei nele, foi que era completamente indistinto ele existir no contexto do Museu de História Natural de Londres, ou ser montado numa tenda, num anexo, ou em qualquer coisa ao lado. Contava muito bem a história, mas podia não estar naquele museu. Aliás, eu acho fascinante o trabalho que foi feito a partir das grutas de Altamira, no Núcleo Interpretativo que foi criado ao lado pelo arquitecto espanhol Juan Navarro Baldeweg que trabalhou, de certeza, com uma equipa muito alargada de pessoas especializadas na área, especialistas em pinturas rupestres, eu visitei as grutas antes de elas terem fechado e visitei o Núcleo Interpretativo agora e, sinceramente, acho que para um visitante comum, mesmo para mim que não me considero um visitante, digamos, comum, porque tenho já alguma informação sobre aquele campo, achei muitíssimo mais interessante o Núcleo Interpretativo do que a nave, no sentido das próprias grutas que, no entanto, têm uma ambiência que, enfim, é única. Mas o Núcleo Interpretativo, com reproduções dos espaços das grutas, dá muitíssima mais informação. E eu, aí, não sei se estamos a falar de ambientes, se estamos a falar do potencial de reconstituição de pedaços de histórias que se vão contando e, provavelmente, estamos a falar mais de cenografia.

15. **MJD:** *O nosso trabalho está centrado nas exposições de arte, o que limita logo, à partida, o campo de actuação. Mas, de facto, a arquitectura efémera, a cenografia têm sido consideradas nestas situações como uma forma de trabalhar o ambiente para potenciar essa relação, independentemente da narrativa, da organização, etc., das obras que é, naturalmente, imposta.*
16. **MGN:** Agora, isso, no fim de contas, do meu ponto de vista, é sempre um *briefing* que nos é dado, em que nós, arquitectos, trabalhamos com recurso a todos os contributos possíveis. Por exemplo, no nosso caso, eventualmente, nós temos um gosto articulado pela utilização da imagem ou da cor, não temos receio, gostamos de a incorporar, de a utilizar para determinados propósitos, de demarcar um sítio, de sinalizar.... Mas, digamos, a coisa nunca é conscientemente feita com uma intenção de caracterizar um ambiente de forma particular. Porque isso é o objecto, exactamente, da própria arquitectura. Apesar de já ter várias experiências, inclusivamente a de ensino, já tive a oportunidade de trabalhar com pessoas na área do Design de Interiores, na Fundação Ricardo Espírito Santo, que têm uma formação completamente diferente, que estão preparadas para montar dispositivos espaciais que referenciam a épocas, a temáticas, muito mais do que a pessoas com uma formação mais ortodoxa na área da arquitectura, mas, mesmo assim, parece-me que o ponto de vista do qual se parte é sempre o da arquitectura. É muito difícil a um arquitecto...
17. **MJD:** *Mas, não acha que um arquitecto poderá fazer Design de Ambientes?*
18. **MGN:** Eventualmente, mas é mais uma consequência de uma análise que é feita de fora, do que propriamente a partir do resultado de uma opção de projecto.

19. **MJD:** *Não é importante quem o faz? Nesta Faculdade, há uma disciplina de opção com o nome de Design de Ambientes. O IADE também tem um curso com o mesmo nome!*
20. **MGN:** Para mim, o ambiente é mais o resultado do que propriamente um ponto de partida. Porque não existe uma metodologia projectual para construir um ambiente. Na obra do Prof. Lino Castelo, ele analisa imensas situações do ponto de vista da percepção, situações urbanas, situações espaciais e nós, através do olhar dele, a certa altura encontramos muitos lugares na cidade que são definidos a partir de propósitos comerciais, a partir de marcas, a partir do *branding*. Eu trabalho com gráficos que, do ponto de vista do *branding*, conseguem construir ambientes extraordinários. Mas, aí, é uma construção puramente visual, cujos contornos eu não consigo definir claramente. Eu sei falar da materialidade de um espaço, das questões da luz, de várias questões. Ao nível da relação visual com um resultado qualquer, seja ele um espaço ou um material bidimensional, acho que, de facto, existem pessoas muito mais treinadas. A partir de um *briefing* de marca, com as características dos produtos, com os públicos-alvo, com os logótipos, com toda essa construção que pertence à área do *marketing* e publicidade e que eles chamam de *branding*, efectivamente, há montes de *designers* gráficos com uma capacidade extraordinária de construir ambientes, porque têm a questão visual muito cruzada com a questão do espaço.
21. **MJD:** *Mas não tratam dimensões como sejam o som, a luz, a questão do conforto, etc.*
22. **MGN:** Até o podem fazer, se tiveram abertura suficiente para isso. Penso que, do ponto de vista dos resultados, eventualmente, conseguem fazê-lo muito bem. Existe um mundo, a natureza, que não tem a ver propriamente com ambiente em espaços arquitectónicos, que é o mundo expositivo dos *stands* da comunicação das marcas, que é muito bem trabalhado por *designers* que são mais especializados na área da comunicação visual. Relativamente ao arquitecto, o que é que o arquitecto traz? Traz a materialidade das coisas a que está sempre agarrado, de que o arquitecto não consegue desvincular-se, traz o detalhe, traz a luz, um significado mais particular, traz sempre coisas que têm a ver com a arquitectura e, portanto, tenho dificuldade. Em Roma, naquela igreja *Santa Maria della Vittoria*, onde está *O Êxtase de Santa Teresa*, de Bernini, há uma hora do dia em que, por um óculo, entra um raio de sol que incide directamente sobre a estátua e que lhe dá um sentido de leitura bastante particular. É uma coisa própria de um arquitecto, é arquitectura, trabalhar com a trajectória do sol, com a intencionalidade... Por exemplo, nós, quando fizemos o Lux, fizemos o Lux como uma tela em branco onde tudo era possível acontecer e até hoje tem acontecido. Aliás, o Lux era todo branco, os painéis, os pilares, tudo. Era branco para receber imagem, ali não havia ambiente pré-definido. Havia, digamos, o potencial naquele espaço que nós, eventualmente, acrescentámos, depois de receber múltiplas intervenções. Esse papel compete ao arquitecto. Eu não vejo as coisas, eu estou sempre a falar de situações, com a excepção deste espaço do Lux que era um espaço neutro onde tudo pode acontecer. Temos estado a falar é de situações que estão a ser construídas até às últimas consequências... quando entra a projecção da imagem, essa imagem é coordenada do ponto de vista do arquitecto. Mas eu continuo a não perceber a partir de que momento é que uma pessoa deixa

- de fazer arquitectura e começa a fazer o projecto do ambiente. Porque está a levar até um certo ponto de limite, a possibilidade quase....
23. **MJD:** *Então acha que não há Design de Ambientes, não há Arquitectura de Interiores, tudo é Arquitectura?*
  24. **MGN:** Ou tudo parte dela! Já fiz muitas, muitas, muitas pesquisas sobre o que é que é a possibilidade de diferenciação entre a Arquitectura e a Arquitectura de Interiores, e constatei uma coisa muito curiosa. Houve um momento que tem a ver só com o exercício de práticas, com o exercício profissional, em que foi necessário, porque apareceu uma nova profissão, que era a profissão de decorador, foi necessário para os diferenciar. Foi também o momento, algures no final do século XIX, que isso aconteceu, em que os arquitectos se foram, progressivamente, desligando da construção total dos espaços e, talvez, a partir do momento em que também começou a surgir uma massificação da construção que tornou impossível e até pouco desejável que o arquitecto caracterizasse o espaço até às últimas consequências, em que, de facto, aparece a pessoa que é um decorador que está a introduzir uma outra camada e vai definir um ambiente a partir de um espaço visivelmente ao nível da habitação e de algumas estruturas afins, no caso dos hotéis. Hoje, esse tipo de trabalho é, muitas vezes, novamente, o tipo de trabalho que o arquitecto assume com toda a naturalidade. Porque também a arquitectura foi ganhando especificidades, a arquitectura corrente tem umas características, a arquitectura tem uma excepção, tem outras e quando há o momento em que uma pessoa tem, de facto, possibilidades de fazer um projecto em sistema de excepção, tem possibilidade, também, porque lhe é pedido que o desenvolva o mais que é possível.
  25. **MJD:** *Considera que não faz sentido existirem, por exemplo, os cursos de Design de Interiores?*
  26. **MGN:** Faz, porque o curso de Arquitectura de Interiores mergulha exactamente em fases mais avançadas de estudos e mesmo nas fases iniciais, sobre determinados aspectos que têm a ver com a caracterização mais forte dos espaços, que eu não lhes chamaria ambientes. E há outros cursos que abarcam questões mais gerais, relacionadas com o cidade, com a construção, por exemplo, de estruturas de habitação colectiva que têm de ser indiferenciadas minimamente, enfim, feitos por públicos diversos, mas também, curiosamente, mesmo a esse nível, hoje já começa a haver requisito de alguma excepcionalidade na construção em série, porque as pessoas têm necessidades de fazer escolhas que não seja a partir da pura volumetria ou da pura área de um fogo ou da pura distribuição espacial e mais ou menos funcional. Normalmente, hoje, com tanta multiplicação de habitações diferenciadas, as pessoas sentem mais necessidade de escolherem o lugar, as características dos seus sítios, acabamentos, e podem ir buscar alguns trabalhos em que os arquitectos vão desenvolvendo essas características e sem terem muita afinidade com determinado sítio, com determinada proposta arquitectónica.
  27. **MJD:** *Conhecendo o trabalho do professor Daciano da Costa, e em virtude das intervenções que ele fazia, não sendo ele arquitecto, onde acha que o poderia situar no campo disciplinar?*
  28. **MGN:** O Prof. Daciano da Costa não era arquitecto, mas era como se fosse. Do meu ponto de vista, com excepção de uma zona de trabalho dele que é a produção de mobiliário em série, bem desenhado e extremamente testado até ao

ponto, digamos, da perfeição absoluta, no que diz respeito à sua outra área de intervenção, que é intervenção em espaços interiores, eu acho que o Prof. Daciano da Costa tinha cabeça de arquitecto e ele movimentava-se no meio dos arquitectos e trabalhava com arquitectos que muitas vezes não tinham disponibilidade para levar o projecto até ao limite do desenho como ele o fazia. Mas ele, para mim, o Prof. Daciano da Costa, não sendo arquitecto, fazia arquitectura. Lá está, o Corbusier também não era arquitecto!

29. Também acho que nós sentimos sempre muita afinidade com pessoas de outras áreas que partilham dos nossos interesses. Eu acho que há zonas de grande contaminação entre áreas que são afins. Há muito trabalho de arquitecto que vai tocar no campo do território e da paisagem e, portanto, os paisagistas se aproximam de tal modo da arquitectura que são quase arquitectos e arquitectos que se aproximam de tal modo do trabalho dos paisagistas...
30. **MJD:** *As fronteiras são cada vez mais ténues...*
31. **MGN:** Exacto, e, portanto, ao serem tão ténues, eu tenho alguma dificuldade em identificar categorias de especialização muito precisas que não sejam cooperativas. As necessidades cooperativas obrigam a que os paisagistas tenham a sua própria estrutura associativa, os arquitectos também, os designers nunca mais estão a conseguir tê-la e isso é uma pena, porque através de uma estrutura cooperativa conseguiam constituir-se como um corpo profissional muito mais reconhecido socialmente, e acaba por não o ser ainda, mas eu penso que, do ponto de vista do que é a defesa dos interesses de um conjunto de profissionais que exerce, não faz sentido haver essa diferenciação.
32. Ainda do ponto de vista da prática há, felizmente, muita contaminação, porque, se nós pensamos que o objectivo é haver múltiplas situações de grande qualidade que são reconhecidas, que são apelativas, tanto faz, se a montagem dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian foi feita pelo Pedro Cabrita Reis, ou se foi o Eduardo Souto Moura que fez, ou se o conceito foi definido pela Simoneta Luz Afonso e pela equipa de pessoas que trabalhava com ela, toda aquela montagem expositiva para o Pavilhão de Portugal. Quer dizer, é um bocadinho indiferente!
33. Depois, tem muito a ver é com a capacidade e com a disponibilidade que cada uma dessas pessoas, os profissionais que exercem nestes campos profissionais um bocadinho ambíguos, a oportunidade que têm para desenvolver o trabalho. O trabalho do Souto Moura no Pavilhão de Portugal é muitíssimo bom e foi apoiado por uma investigação muito séria, não se acaba na própria montagem expositiva, tem não sei quantos catálogos que a documentam. E os museus, muitas vezes, vão muito longe nestas acções. Eu acho que, no seu caso, embora sem ser muito fundamentado em leituras, em textos, em autores, mas, parece-me, que vai ter muita dificuldade depois em definir as fronteiras, por exemplo, entre o Design de Ambientes e as instalações dos artistas plásticos, por exemplo. Se é que não tem já!
34. **MJD:** *A arte contemporânea com as instalações trabalha muito o ambiente da obra exposta, que por si só constrói um ambiente, isso é um facto. Mas os museus não poderão também pensar em trabalhar o ambiente das suas exposições?*
35. **MGN:** Mas, depois tem o Cubo branco a confundir-lhe, digamos, o espaço do museu ideal. Hoje já está a ser repensado e há muitos museus que, sendo

- construídos a partir de fundos de colecção, já conseguem ter uma expressão arquitectónica diferente. Para o núcleo de exposições temporárias, provavelmente, eles têm de ser muito mais neutros, porque vão receber essas exposições temporárias. Se uma pessoa faz uma exposição temporária num espaço específico com características físicas específicas, a própria montagem expositiva já pode ser de outra natureza, porque o espaço está a interferir, já está a dar de si para a própria montagem. Quando faço uma exposição na Cordoaria é toda aquela estrutura que faz parte da exposição, é tudo e engloba a própria arquitectura. Não nos conseguimos isolar dela, da arquitectura. É isso que eu não consigo! O espaço é um primeiro dado condicionante e trabalha-se com isso. Quando trabalhamos um espaço com uma qualidade patrimonial, também estamos a utilizar essa informação para o projecto que estamos a desenvolver.
36. **MJD:** *Mas para além desse espaço a que se refere, não acha que poderemos considerar também outros valores expositivos, ou outras dimensões, quando estamos a fazer o projecto de uma exposição?*
  37. **MGN:** Tudo é possível, mas numa montagem expositiva, uma parte do projecto expositivo decorre das próprias obras que vão ser expostas. Decorre, depois, de um guião de conteúdos expositivos que é dado. Depois, também, do espaço que é dado, a história que vai ser contada também entra na equação.
  38. **MJD:** *A cor não entra nesta equação?*
  39. **MGN:** Às vezes temos necessidade de recorrer ao elemento cor para criar uma determinada intensidade, um momento de brilho ou de reflexão, e não é só de cor: são as várias hipóteses de emissão de luz. A questão da cor, eu acho que nós tanto a podemos ir buscar aos materiais com que trabalhamos, como a uma imagem, como podemos, no fundo, ir encontrar a cor a muitíssimos elementos que não só a pintura e, portanto, é um elemento que evidentemente num contexto expositivo os próprios materiais que se expõem eles próprios também são portadores de cor e, depois, o contexto em que eles têm de funcionar tanto pode ser completamente neutro como ser extremamente apelativo e contar uma história paralela. E tudo isto se vai construindo.
  40. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



### 1.5.10 ENTREVISTA A RUI BARREIROS DUARTE

Realizada em 28-10-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design, e também saber de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design:*
10. **RBD:** *A minha área de formação científica é Arquitectura e Urbanismo e sou, actualmente, catedrático na Faculdade de Arquitectura. Trabalhei com o Conceição e Silva, antes e depois do 25 Abril, e com o Afonso Dias, ele na área do Design. Havia uma preocupação estética e uma resposta profissional a todos os níveis de intervenção, desde o território, à cidade, à colher de chá. O que estamos a equacionar são diferentes escalas de intervenção, com diferentes especificidades e especializações. Na Faculdade de Arquitectura comecei por dar disciplinas de Planeamento Regional, depois Planeamento Urbano, Construções, Ambiente, Arquitectura de Interiores, Recuperação Urbana, Recuperação*

Arquitectónica, Projecto, Design Industrial e por aí fora, tudo com escalas de intervenção completamente diferenciadas, que correspondem também à minha prática profissional.

11. Entendo que cada uma destas intervenções, à sua maneira e à sua escala, têm um impacto específico.
12. Por exemplo, se pensarmos que um hotel diz respeito a um sistema de relações, tudo o que fazemos são sistemas de relações físicas, programáticas, funcionais e ambientais. Esses sistemas de relações são definidos por símbolos através da pragmática, da sintaxe e da semântica, como diz Charles Morris. Ou seja, nessas relações de sujeito/objecto existem relações dos objectos entre si e das características intrínsecas dos próprios objectos. Depois, das relações entre esses objectos, temos alguma coisa que tem a ver com os ambientes e com as atmosferas, que são as relações entre a luz e as sombras. Portanto, quando falamos de luz, não falamos apenas de luz. Aquilo que se equaciona é sempre a relação luz/sombra. Essa relação de luz/sombra foi referida por Le Corbusier que falava da sombra na arquitectura como “esses sábios jogos de volumes postos magistralmente em equilíbrio debaixo do sol”. Era um sol duro, a 45°, um sol mediterrânico. Contudo, a luz varia e o próprio facto de fazermos num espaço uma abertura, quer pelo seu posicionamento, quer pela sua dimensão, ou mesmo pela relação com outras características, as condições da recepção da luz vão ser alteradas e, conseqüentemente, modelar o ambiente interior. Essa luz pode ser uma luz coada, pode ser uma luz difusa, ser uma luz imanente, uma luz acelerada, um contra-luz....
13. Há muitas características da modelação da luz que foram magistralmente tratadas pelo espírito barroco. O Barroco é uma arquitectura de pele, em que o que existe são diferentes modelações através da luz, das relações entre o espaço e o seu contentor. Digamos que há aqui uma relação fenomenológica, ou seja, sensível às emoções e de transmutação de uma metamorfose do espaço. Portanto, estamos a falar de ambientes, ou melhor, da forma e, logo, do ambiente.
14. Aqui ainda se nos colocam outras questões relacionadas com a escala e a proporção, ou seja, questões da dimensão dos objectos e questões da proporção, da relação do sujeito com os objectos. Outra coisa é, ainda, o sistema posicional que tem a ver com a relação entre objectos: figura/fundo, distância e o tipo de relação entre os objectos, ou seja, se estes se encontram em tensão, ou suspensos, para além do tipo de emoção e de comunicação que nos trazem.
15. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
16. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
17. **RBD:** Concordo, porque há um desenho, há uma modelação dos ambientes, e os ambientes são uma coisa para ser modelada. É o que, na arquitectura, chamamos “espaços”. Quando falo de matéria, não falo apenas de matéria: falo sempre de relação matéria/vazio. Peter Eisenman referia-se a esta relação quando falava do cubo. Chamava-lhe o tridimensional, que era o cubo e o não cubo. Ou seja: a nossa matéria da invenção é o espaço e ele próprio contém - quer seja por justaposição ou por interpenetração - as suas dimensões e a sua modelação feita

- através da luz e dessa pele que estabelece a relação com a matéria que o envolve. Por isso, ele tem de ser desenhado. Há, portanto, um Design de Ambientes que envolve as emoções e a sensibilidade do arquitecto, do designer ou de quem intervém, e isso é fundamental.
18. Portanto, o que nos diferencia, arquitectos e designers, quando muito, será uma questão de escala ou de vivência. Embora isso, para mim, esta seja uma questão de fronteiras e estas são muito ténues.
  19. A partir de 1939, com a Feira Mundial de Nova Iorque, os designers industriais passaram a ter uma importância mais significativa, porque substituíram, de certa forma, os engenheiros. Houve, pela primeira vez, uma caixa registadora que foi um dos primórdios da arquitectura *Pop* referenciada aos objectos. Mesmo a arquitectura vive de regiões imprecisas nas suas relações pluridisciplinares. Se, por um lado, a arquitectura até finais do séc. XIX e início de XX se parametrizava pela história que depois deu origem aos historicismos, aos ecletismos, e a uma série de outras tendências icónicas, também aconteceu que ela começou a relacionar-se com os objectos e com as máquinas abstractas que são os diagramas.
  20. Portanto, os objectos passaram também a fazer parte do imaginário da própria arquitectura.
  21. Devemos considerar que neste domínio o movimento *Pop* foi muito importante. O movimento *Pop* permitiu-nos, em primeiro lugar, descontextualizar os objectos e, em segundo lugar, dar-lhes uma outra escala: Frank Gehry fez um edifício a partir de uns binóculos. Com esta inclusão dos objectos, a própria escala dos objectos é, agora, posta em causa. Assim como Einstein pôs em causa as leis de Newton através da teoria da relatividade e Neils Bohr da mecânica quântica, nós também pomos em causa a própria dimensão desses objectos ao torná-los objectos vividos.
  22. Aquilo que fica como residual são os signos, havendo que questionar quais são os signos desses objectos. Há aqui uma questão fundamental que é a questão da modernidade, do que é operativo em cada época. A questão da modernidade coloca-se nos anos 60, através da estética da banalidade, do consumo, quando os objectos entraram como parte da estetização no quotidiano. Duchamp também refuncionalizou simbolicamente o urinol e o que hoje se faz são refuncionalizações de objectos, daquilo que nós, às vezes, chamamos de *bibelots*.
  23. São, no fundo, sistemas de relações entre o homem e os objectos que se vão sempre alterando. A relação do homem com a arquitectura alterou-se no Renascimento, no Cubismo etc., e, portanto, o que é importante é ver, na nossa contemporaneidade, qual é a disponibilidade para essas múltiplas relações manifestarem outros múltiplos estados de espírito, ambientes, etc.
  24. **MJD:** *É possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
  25. **RBD:** Às vezes usamos conceitos, chavões, mas são unicamente sentidos operacionais ou operativos para significarmos uma escala específica de intervenção. O que acontece são duas coisas:

26. até ao Neoplasticismo havia o conceito de “dentro” e de “fora”, ou seja, a caixa. Com o Neoplasticismo a caixa explodiu! Portanto, a noção de limite passou a ser uma noção ambígua, passou a haver uma interpenetração. Como exemplo, no pavilhão de Barcelona, de 1929, de Mies van der Rohe, há uma progressiva entrada. Estamos fora do pavilhão, subimos umas escadas e estamos no pódio e já estamos dentro! Há aqui uma interpenetração de espaços: ainda estamos sem tecto, mas, depois, já estamos debaixo de uma pala, vamos entrando, vamos sempre entrando... Antigamente era a soleira da porta que marcava o estar “dentro” ou estar “fora”, ou mesmo os pronaus, naus, que faziam essa entrada progressiva.
27. Actualmente, há uma outra questão que é chamada reversibilidade. Com a *Fita de Moebius*, com Freud que trouxe a psicanálise, há a chamada reversibilidade entre o que é “dentro” e o que é “fora”. Nós próprios constituímos um sistema de relações que se altera constantemente. Mas, o que é interessante é ver que estes conceitos se podem operacionalizar através do desenho, em que se pode trazer um interior para o exterior e o exterior para o interior.
28. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
29. **RBD:** Eu tenho alguns artigos publicados sobre Design e Arquitectura, como, por exemplo, na revista *Linha de Terra 1*, que é uma publicação da Universidade Lusíada.
30. **MJD:** *Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.*
31. *Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?*
32. **RBD:** Tudo. Desde o interior ao exterior.
33. Na contemporaneidade, qualquer profissão não é lida como uma disciplina fechada. Hoje existe a transdisciplinaridade com o pensamento da complexidade, há uma grande interacção, e é bom que assim seja!
34. Existem especificidades, e acho que é muito importante percebermos que há compromentimentos, há investigações que cada um está a fazer, que constituem complementaridades nas interacções com outras áreas. Grandes universidades do mundo fazem *brainstorming* sobre arquitectura, fazem-no com arquitectos, com médicos e astrofísicos. Tudo isto interage com o mundo das ideias. É o caso de Peter Testa, um arquitecto- investigador nos Estados Unidos que trabalhou com Siza Vieira.
35. Depois há também as diferentes escalas de intervenção. O Design dos Ambientes tem a ver com os arquitectos, com os designers e com os paisagistas. Se questionarmos o que fazemos, há quatro pontos que considero essenciais: um tem a ver com a essência, outro tem a ver com o espírito, outro com o coração e o outro com a alma. A alma e o coração são razões mais femininas, mais sensíveis, que nós, arquitectos, também utilizamos. O coração tem a ver com a fenomenologia, com a emoção, com a sensibilidade. A alma tem a ver com outra coisa: tem a ver com o imaginário, com a narrativa. Tem a ver com a fabulação,

- com o simbólico, tem a ver com arquétipos, com toda uma estrutura de memória colectiva.
36. Acho que o Design tem uma determinante essencial: por um lado, tem a ver com a inovação, mas também tem a ver com algumas memórias, com algumas referências e com a relação que estabelece com as pessoas.
  37. E essas memórias podem ser memórias históricas ou a memória de algo de novo. Podemos fazer citações históricas, mas, ao mesmo tempo, considerar a tradição do novo e fazer algo de novo.
  38. Há duas coisas que me parecem interessantes hoje em dia na Arte: são a provocação e a sedução. Hoje a Arte é provocativa, mas é, ao mesmo tempo, sedutora.
  39. **MJD:** *Então acha que essa provocação, sedução, se propõem desencadear sensações através do estímulo dos diversos sentidos?*
  40. **RBD:** Sim. Por exemplo, há uma praça de Peter Eisenman, em Berlim, que se reporta simbolicamente ao Holocausto, que é constituída por blocos de betão para representar o trauma do povo Judeu. Portanto, essas emoções também são traumáticas e ele faz um design que traduz aquelas sensações. A modelação dos terrenos é hoje feita com recurso à topologia para criar espacialidades, ambientes, com as árvores jogando com a luz, com os contrastes... Afinal, o grande material de construção é a luz, depois são as sombras.
  41. A seguir vem a escala, a proporção e o ritmo. Só depois é que vêm os materiais que reificam a arquitectura em várias etapas até se atingir o abstracto. Nos materiais há também as texturas, há a cor, o peso, há também razões de uma lógica sensível....
  42. **MJD:** *Que papel deve desempenhar o Design na criação de ambientes?*
  43. **RBD:** Em relação ao Design de Ambientes acho importante considerar a relação sujeito/objecto, ambiente/objecto, na essência e na presença. A relação posicional do sujeito é uma relação da construção de uma memória e de um sistema de referências para mapearem o seu posicionamento em termos intelectuais e em termos sensíveis. Nós temos sempre um olhar da mente que vem de Duchamp e um olhar sensível como refere Bachelard: *é a beleza da ideia e a ideia de belo...*
  44. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista colocamos uma última questão, mais objectiva e directamente relacionada com o nosso estudo.*
  45. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber: Que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
  46. **RBD:** Esse tipo de questões são gestálticas, quanto muito fenomenológicas. Há também outras que são de índole semiológica, simbólica e essas são, igualmente, fundamentais.
  47. Na minha experiência, no museu da Presidência da República, houve duas fases: A primeira só dedicada à arquitectura e depois foi a concretização do programa museológico. A questão que se coloca - e os designers têm de ter muito em atenção estas questões - é o problema da relação que existe entre o espaço arquitectónico, o objecto, a relação do objecto com o seu contentor e as relações com o público. Há uma questão de escala, de posicionamento do sujeito e uma

questão que não é quantificável, mas que é de índole qualitativa: podemos ter um objecto pequenino para relevar, mas a sua importância necessita de um espaço significativo de apresentação para poder ser posto em cena.

48. **MJD:** *Entramos dessa forma na cenografia...*
49. **RBD:** Claro que estamos a pôr em cena, até porque nós estamos sempre a encenar as coisas...
50. E encenar as coisas tem dois níveis: um nível estético e nível de representação. Publiquei na "Arquitectura ibérica", nº 2, um artigo denominado: "Do branco diferencial" onde referi que Malevitch falava do quadrado branco sobre o fundo branco, dizendo que é um quadrado vazio cheio de coisa nenhuma. Portanto, quando se está a pintar com branco, podemos achar que ele não tem opacidade suficiente, pois trata-se de uma qualidade química de material que mantém aquela coloração. Outra coisa tem a ver com a incidência da luz. Já os Impressionistas diziam que a cor não existe, o que existe é uma impressão da luz na matéria que dá aquele tipo de tonalidade, o que constitui uma relação com o luz. Também é importante a relação do posicionamento do observador em relação ao objecto. Mas também é essencial a cultura do observador, pois se for na cultura ocidental, o branco tem um significado diferente daquele que tem noutra cultura. Aí há impactos e estados de espírito relacionados com a cor. O que estamos sempre à procura é do valor que vem dum processo de diferenciação. Quando se enuncia uma coisa, é necessário eu saiba o que quero dizer com isso, onde é que eu me estou a reportar.
51. Há também sempre uma relação posicional em função da cultura.
52. Portanto, temos sempre de questionar o papel do sujeito. O sujeito está também suspenso por uma hipersubjectividade do público, que é o sujeito colectivo, com o qual temos de estabelecer uma união. Temos também de saber jogar com os silêncios, tal como na música, para valorizar, de facto, o objecto. Há, põe vezes, uma sacralização dos objectos, uma carga simbólica, no sentido da sua dimensão icónica. Andy Warhol explorou esse tema com uma lata de sopa retirada do seu contexto e dando-lhe uma dimensão icónica. Isso constitui uma atitude *pop*. Mas dentro dessa leitura, dessa estética da banalidade, podemos utilizar qualquer coisa, representá-la como símbolo e fazer uma exposição a partir desse facto.
53. Há sempre uma expressividade das coisas que decorre das qualidades da luz - mais branca, mais incidente - e, por vezes, a própria luz é a responsável pelo design do espaço, como por exemplo uma luz sacralizada que se explora nos museus e que predispõe a determinados ambientes.
54. Com música, com sons e com as qualidades da luz, criam-se ambientes especiais.
55. Como já referi, o Barroco fez isso muito bem, encenou tudo, em relação à roupa, jardins, havia sempre um universo de representações. Essa é a grande questão de estetização da própria vida. O que é que eu quero representar? O que é que nós estamos a encenar? São questões essenciais. A noção de distância é muito importante. Por exemplo, a Alameda Afonso Henriques significa pôr em cena o Instituto Superior Técnico, significa impor o respeito à cultura. A noção de pódio pode parecer ínfima, mas o que é importante é que dignifica. É necessário perceber estas categorias, porque são factores que pertencem à memória

- colectiva. O que existe depois é a manipulação. A casa Farnworth de Mies van der Rohe é desmaterializada; ele coloca-a num plano superior, as escadas não têm espelhos, só têm cobertores, desmaterializa tudo, mas o pódio está lá! E esta subtilidade da representação é fundamental.
56. Os espaços expositivos não são mais do que espaços dentro de outro espaço; e o espaço dentro do espaço começou a ser feito por Boullée no séc. XVIII. Portanto, temos sempre espaços dentro do espaço, o que é uma questão de escala, uma questão de surpresa, de adaptabilidade ou mesmo de disponibilidade do próprio espaço.
  57. E no espaço podemos distinguir duas coisas.
  58. Primeiro, temos a própria escala do espaço. Depois, há a questão do sublime, ou melhor, a relação belo/sublime, que é um dos factores com que a modernidade se confronta. Mas o sublime também tem a ver com a escala, com os grandes espaços. Ora, se tivermos grandes espaços -espaços de representação, sobretudo nas coisas públicas – há que distinguir espaços dentro de espaços. O *Cristal Palace*, a Feira Internacional de Lisboa, os centros comerciais, são exemplos de espaços dentro de espaços. O problema coloca-se nas relações do continente/contido tal como foi teorizado nos anos 60 por Reyner Banham.
  59. O espaço destinado ao museu da Presidência da República era um armazém sobre o qual se dizia: - Isto não tem dignidade. O problema ali foi da escala e da proporção e jogar com o pé direito para transmitir dignidade institucional, uma dimensão pública. E tanto é assim que a dimensão pública do sublime impõe “dignidade”, o que é o fundamental.
  60. É quase como escrever um *script*.
  61. No encaminhamento percebe-se que o espaço se desmultiplica noutros, com cores que anunciam diferentes objectos, sem haver uma hierarquia, mas havendo uma legibilidade do espaço. Repare que antigamente eram fundamentalmente as hierarquias do espaço que determinavam os percursos. Hoje são as situações de legibilidade que induzem, convidam as pessoas a fazer determinado percurso. Mas os percursos podem ser outros. As pessoas estão referenciadas, têm essa percepção, é um sistema de comunicação. E a comunicação faz parte do entendimento da mensagem dos objectos: Que mensagem é que os objectos nos querem dar? Como é que nos seduzem? Como é que se posicionam perante nós? Uma vez é para gerar repulsa, outras é para gerar distanciamento, outras ainda, é para indiciar respeito e isso tem de ficar bem caracterizado.
  62. Mas é, de facto, uma relação do entendimento do espaço e não é estar a pôr coisas dentro do espaço. É entender o espaço, a narrativa dos objectos para equilibrar essas valências nas suas relações. Por isso, penso que a área do Design de Ambientes é um sistema multidisciplinar e transdisciplinar, como entendimento de categorias que vêm umas de fora e outras de dentro.
  63. Considero que há aqui categorias de construção da encenação do objecto, da relação do objecto com o espaço que o envolve, desse espaço com uns e com os outros objectos e depois desses objectos com o espaço arquitectónico e na relação com as pessoas. É, de facto, o justo “equilíbrio posto sapientemente em equilíbrio (...)” que dá a construção dos ambientes.

64. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.11 ENTREVISTA A FRANCISCO AIRES MATEUS

Realizada em 30-10-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design. De que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design:*
10. **FAM:** *Formei-me em 1987 em Arquitectura em Lisboa, na FAUTL, ainda no edifício de S. Francisco, no Chiado, que era um local muito importante para a formação de um arquitecto, pela experiência de cidade que proporcionava. É uma experiência muito importante para tantos alunos de arquitectura, que vivem nas áreas da periferia e que agora se formam sem passarem pela experiência urbana....*
11. *Começo a trabalhar como arquitecto, com o arquitecto Gonçalo Byrne. Depois crio uma empresa com o meu irmão. Comecei a dar aulas na Universidade Autónoma e na Faculdade de Académie d'Architecture de Mendrisio, Suíça, que é a escola*

fundada por *Mário Botta, Peter Zumthor* etc. e, de facto, ao princípio vi sempre esta actividade lectiva quase que como um obrigação. Poder, no fundo, de alguma maneira tentar contribuir para aquilo que me tinham dado a mim, poder passar isto para outras gerações e achar que, se calhar, havia alguma preguiça minha em não me propor a dar aulas. Era uma posição confortável, estar no meu *atelier* e não ter esse confronto!.. Acho que neste momento, não diria que seja uma actividade fundamental, porque isso varia imenso de pessoa para pessoa, mas, para mim, é muito importante e é um instrumento de investigação. É um luxo, para nós, professores, podermos ter ali pessoas que estão a participar numa investigação. Isso é comum, pois nós damos as aulas um pouco no espírito do *atelier*, os problemas são reais, são casos práticos, com respostas possíveis e que, portanto, são aspectos positivos para os alunos e para nós. É, portanto, mesmo de uma investigação que se trata e a arquitectura é, de facto, um campo de investigação. Nesse sentido, potenciam-se os campos onde se pode produzir essa investigação, tendo ainda a vantagem de gerar um confronto obrigatório, seja com os alunos, seja com os colegas, seja com a exposição pública que as escolas têm e, portanto, também isso nos obriga a investir nesta actividade. É sempre um confronto, pois quando se está a discutir um trabalho com um aluno estamos também nós a discuti-lo connosco e estamos sempre ali num campo de comparação com os problemas que temos a nível profissional.

12. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
13. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
14. **FAM:** Concordo, porque a acho uma consequência de um trabalho. Agora, é consequência de um trabalho que é arquitectónico. Podemos estabelecer que o design é uma área disciplinar, porque ela é uma consequência da arquitectura? Repare, o Design de Ambientes pode ser chamado de Desenho de Ambientes, porque, no fundo, é o que os arquitectos fazem, que é criar ambientes. Se eu entrar numa igreja, de facto, o que ali está criado é um ambiente e, nesse sentido, não é diferente de um auditório. Agora, concordo obviamente com o termo e acho que a vantagem que talvez tenha a sua utilização é a de eu poder dizer, de uma maneira que seja mais facilmente transmissível, é disto que estamos a falar! Portanto, parece-me que é um termo que tem cabimento no mundo do conceito. Depois, o que não me parece, e isso é sempre o perigo, é que de repente temos especialistas de Design de Ambientes e nisso é que eu, francamente, não acredito muito.
15. **MJD:** *É possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
16. **FAM:** Acho que isso faz tudo parte da mesma coisa e, quando digo que é um trabalho arquitectónico, não reclamo para o arquitecto o exclusivo de o fazer. Aliás, sou absolutamente partidário que a arquitectura deve ser feita por quem a sabe fazer, o que é completamente independente do curso que tira, como a história já nos ensinou com imensos exemplos de génios da arquitectura que não fizeram curso nenhum.

17. Em relação à introdução que fez, eu tenho a convicção de que há sempre um esforço da sociedade, eu diria que não é só da sociedade contemporânea, mas, pelo menos, desde o Renascimento, de começar a encontrar nichos profissionais, de começar a especializar, seja essa actividade científica, intelectual, artística, ou seja o que for. Há uma grande preocupação em catalogar todas estas actividades. Para mim e para desmistificar, arquitectura é arquitectura, e o que não é arquitectura é outra coisa completamente diferente. Considero que não existe arquitectura de interiores nem de exteriores, assim como não existe arquitectura em altura e espaiada pelo território, ou branca ou preta, ou em vidro ou em betão. Não existe o conceito isolado *per si* de arquitectura de interiores e, por consequência, todos os outros que poderão ainda ser mais específicos. Isto não quer dizer que não haja áreas onde a arquitectura começa a ser tão específica, digamos, a trabalhar para determinado tema, que é, de facto, uma área da arquitectura muito específica. Mas não deixa de ser, para mim, arquitectura. E isso é um ponto de partida fundamental.
18. No Mosteiro de Alcobaça eu teria imensa dificuldade em perceber que alguém podia ter desenhado aquela cozinha e que era um especialista que não tinha nada a ver com o especialista que tinha desenhado o claustro.
19. Não me parece que ajude ter uma situação muito determinada no interior e uma outra no espaço intermédio, de aproximação, e outra no exterior. Quanto mais uniforme tudo isto for e fizer parte da mesma ideia, melhor!
20. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado o conceito de Design de Ambientes?*
21. **FAM:** Não exclusivamente...
22. **MJD:** *Mas há pouco falou-me de Peter Zumthor e eu recordo-me de imediato do livro dele, Atmosferas.*
23. **FAM:** Sim, sim, mas, se vir, o trabalho do Peter Zumthor é sempre um trabalho que tem um grande enfoque em termos de Design de Ambientes, porque ele põe sempre o enfoque nas questões sensoriais, centra o seu discurso nas questões da percepção do ser humano, naquilo que sentimos. É mais um destes autores que tantas das coisas que diz parecem óbvias, mas, a verdade, é que ninguém as disse antes com esta clareza. Quando ele fala emocionado sobre a mão que pousa numa maçaneta e abre uma porta, sai e vai para um pátio e sente o som da gravilha do chão, percebemos que o enfoque está na pessoa. Mas como digo, dificilmente encontraremos um autor que corresponda melhor à definição de um arquitecto. Um arquitecto que não faz, por exemplo, concessões ao mundo gráfico, não faz concessões a mais nada que não seja arquitectura. Que, no caso dele, é uma coisa muito depurada, extraordinária. Não encontramos na obra dele qualquer desvio, não há sinalética, se há candeeiros são mínimos e são desenhados por ele, não se vêem tomadas, não se vê praticamente nada, para além do espaço....
24. **MJD:** *Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.*
25. *Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes e quais poderão ser os seus limites?*

26. **FAM:** Eu diria, e pegando naquilo que já lhe disse, que tudo é arquitectura, digo que não há limites.
27. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho.*
28. *Sei que realizou projectos para o museu do Farol em Cascais, para o museu do Cairo.... São projectos que revelam determinadas preocupações com o espaço expositivo.*
29. *Gostaria de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos, ou seja, que valores considera quando faz estes tipos de trabalhos?*
30. **FAM:** Obviamente que o projecto expositivo é dos programas mais fascinantes dentro daqueles que nós, arquitectos, podemos fazer. Entre fazer um projecto de escritórios para a Avenida da República ou um museu frente ao mar, é evidente que prefiro fazer um museu! Obviamente que estão muito mais coisas em jogo.
31. Há desde logo uma responsabilidade em tratar, ao nível da percepção, todos os aspectos que estão à volta de um museu, que não são aqueles que estão nos programas mais banais. Embora estes também me interessem muito, mas por outras razões. O que diria é que nós, aquilo que fazemos sempre, é procurar fazer um trabalho de verdadeira investigação, caso a caso. E, isto, porque há sempre experiências que são contraditórias, inclusivamente no nosso trabalho. Posso dizer uma coisa que é verdade para este trabalho e, depois, digo exactamente o contrário para outro!
32. Dou-lhe um exemplo. Quando fizemos a nossa exposição no CCB, tínhamos a preocupação fundamental de assegurar uma total concentração do espectador sem nenhuma espécie de distração. Pedimos ao CCB um espaço fechado, nem que fossem umas catacumbas...
33. **MJD:** *Com a intenção de criar uma envolvimento quase total....*
34. **FAM:** Exacto! E, dentro disto, criámos uma espécie de labirinto. Trabalhávamos por exemplo com o tema da escala, com questões de variação espacial. Toda a intervenção apostava na possibilidade da pessoa se perder e se perder até mentalmente dentro da exposição e, depois, ter uma confrontação variada com as peças. Isto, porque estamos a falar de uma exposição temporária. Se falarmos de um museu e de exposições permanentes é óbvio que as coisas já não são exactamente assim. Mas, deixe-me dizer-lhe que, naquilo que eu vejo maiores dificuldades do nosso trabalho com os museus, seja pela experiência que tenho, seja pela experiência que conheço de outros autores, é no diálogo com todos os aspectos da museologia, que não da museografia. É um trabalho muito, muito complexo, e que entendo que deveria ser feito sempre em estreita relação com os arquitectos, e desde o início.
35. Não que eu não ache que um Museu não possa mudar completamente e possa, noutra ocasião, ser absolutamente diferente; mas diria que a maioria dos museus falha por uma desarticulação entre o espaço físico e o que de facto se quer mostrar.

36. **MJD:** *Mas nesses casos a responsabilidade não poderá ser também dos arquitectos?*
37. **FAM:** Nalguns casos poderá ser, mas noutros não. Por vezes acontece que à museologia se sobrepõe o carácter afectivo. E estas sobreposições, por vezes acontecem, como também aconteceram no caso do Museu do Farol. A selecção de peças foi feita por um especialista, um homem que sabe muito de faróis, que viveu naquele farol, assim como o pai, o avô, etc. É muito difícil deixar de olhar para aquelas peças com uma intensa carga afectiva. Mas é preciso fazer escolhas e, muitas vezes, o problema é que há uma desarticulação entre os arquitectos e os curadores. Sinto que é um trabalho que é feito, muitas vezes, *a posteriori*, quando deveria ser feito à partida, devia ser entendido como um valor. É evidente que, quando se projecta um museu em aberto, que vai receber exposições sempre temporárias, não há desculpa nenhuma. Só há o arquitecto. E, aí, é fundamental preparar as coisas em termos expositivos para a possibilidade da variação, que é, no fundo, fornecer às pessoas, à cidade, espaços que possam dar um contributo à montagem das exposições. Um espaço muito alto e comprido, com uma luz que chega de cima, um outro espaço que é mais baixo e mais comprimido, ou seja, alguma versatilidade que me parece interessante e que pode potenciar a montagem de exposições... O que eu estou a dizer é verdade, mas o contrário também é, e eu tenho sempre algumas dúvidas! A *black box*, completamente inócua, indiferente, para fazer exposições, é, também, uma coisa maravilhosa. Em relação a estas posições tenho sempre alguma dificuldade, porque, na minha perspectiva, não há uma arquitectura que seja própria para exposições e outra que não é.
38. O Picadeiro da Escola Politécnica, onde estive a “Experimenta Design”, é um espaço maravilhoso para fazer exposições. A maior parte das igrejas são espaços extraordinários para fazer exposições, tal como uma prisão antiga e tantos outros espaços.
39. E, aí, sim, faz todo o sentido que depois haja um trabalho de design da exposição.
40. **MJD:** *Então, nesta sequência, poder-me-á enunciar os itens, os elementos, que acha importante trabalhar numa exposição, na perspectiva da criação de ambientes?*
41. **FAM:** São todos e, quando digo todos, são mesmo todos. Por exemplo na exposição *Welt Literature* partimos de uma ideia de grande variação sensorial várias salas, com vários autores em que cada sala era dedicada a um autor; não havia suporte físico dentro de cada um desses núcleos, tudo o que existia era projectado e as pessoas tinham uns *headphones*, entravam, tinham pouca luz e o chão tinha texturas diferentes, adequadas a um determinado propósito no enquadramento da sala.
42. **MJD:** *Estavam a trabalhar diversos sentidos?*
43. **FAM:** Exacto. E, portanto, a pessoa ficava isolada, porque só ouvia aquilo que lhe estava a ser dito; passando para outra sala, passava a ter outro texto, etc. Depois, também havia a luz. Esta, ou era por vezes um pouco agressiva e excessiva, ou era quase inexistente e, portanto, existia esta perspectiva de adaptação que era preciso fazer entre cada sala. Depois, também havia as texturas e ainda havia também um trabalho sobre as fronteiras entre os espaços.

44. Bom, fomos avançando, até que percebemos que isto era uma espécie de loucura, e percebemos que, às tantas, tanto fazia se isto era sobre o Fernando Pessoa, ou se era uma exposição sobre outro tema qualquer. Porque, eram tantos os sentidos, tanta coisa, que acabámos por ir reduzindo estes elementos, na busca de uma maior concentração.
45. No fim, a exposição foi integralmente desenhada com módulos independentes por núcleo, com uma forma muito caracterizada que acabavam à altura dos olhos, desenhando um percurso. A exposição velava e revelava, ao mesmo tempo...
46. Esta exposição da Gulbenkian foi organizada pelos serviços educativos. Convidaram o António Feijó para fazer a curadoria. Estivemos dois anos a trabalhar na exposição. São condições únicas que a Gulbenkian disponibiliza e que raramente encontramos noutros sítios, o que tem, obviamente, resultados muito positivos.
47. No geral, há pouco trabalho sobre uma identidade expositiva e com isso as pessoas conseguem reter pouco de uma exposição.
48. O que acho que falta muito nas nossas exposições é uma abordagem clara àquilo que se quer fazer, que se quer mostrar. Dou-lhe um exemplo, que considero de grande adequação entre espaço e museologia: o Museu Rainha Sofia em Madrid, do arquitecto *Rafael Moneo*. Trata-se da recuperação de um palácio antigo acompanhada de um trabalho interessantíssimo de museologia. Entra-se no museu e começa-se pela arte do séc. XII, para acabar em obras de 2000, o que é extraordinário. Explica-se ali a história de arte através dos tempos, sem necessidade de se ser um especialista. E isto é uma abordagem à maneira de expor. Eu diria que a arquitectura deve estar ao serviço desse propósito e nunca ao contrário e, nesse sentido, pode ser uma abordagem de enorme simplicidade. Quando se trabalha à partida com condições destas, em que o curador sabe o que quer fazer, sabe de que maneira quer expor aquilo que tem, sabe que ênfase quer dar a cada peça, estão reunidas as condições para um trabalho de grande qualidade.
49. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

## 1.5.12 ENTREVISTA A JOSÉ MONTERROSO TEIXEIRA

Realizada em 30-10-2009

1. **MJD:** Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.
2. No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.
3. De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.
4. Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.
5. É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.
6. Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.
7. No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:
8. A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design. De que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design.
9. **JMT:** Eu sou historiador de arte com maior incidência na área da História da Arquitectura. Lecciono na Universidade Autónoma de Lisboa, no Departamento de Arquitectura e tenho assegurado mestrados em várias universidades no âmbito da realização de grandes exposições internacionais e de grandes eventos, e também, nomeadamente, na sua Faculdade, mestrados em Design de Exposições, durante alguns anos. E, digamos, a minha primeira experiência profissional neste domínio foi estar a fazer o mestrado na Universidade Nova e, entretanto, preparava-se na Fundação Gulbenkian uma grande exposição que foi marcante para a época, que era “Os anos 40 em Portugal”.

10. A formação científica era do professor Augusto França, salvo erro em 87 e ele convidou duas pessoas dessa fornada de mestrados, e que ainda estávamos no 2º ano da parte curricular, para estar implicados nessa exposição. E isso foi muito importante para mim, portanto, foi assim a *démarche* de um longo caminho e de um percurso, na medida em que me permitiu passar, por um lado, para o contacto no terreno, na organização de um grande evento que tinha por objectivo fazer o enquadramento histórico, artístico, musical, cinematográfico. Era, de facto, uma operação polifónica relativamente a esse período tão crítico e, de facto, tão polémico relativamente à história recente em Portugal e, portanto, foi um excelente desafio.
11. Por um lado, esse peso institucional da Gulbenkian que para mim foi significativo, no fundo, essa aproximação de uma grande instituição portuguesa que, na altura, liderava iniciativas, nomeadamente, no caso das grandes exposições. Não se tinha ainda implantado, de facto, a importância do Ministério da Cultura tal como hoje nós o concebemos e desenhamos e, ao mesmo tempo, também, foi muito importante para uma vertente que eu considero muito importante, em tese, para as exposições, que é a parte de investigação. Então, no fundo, para a definição dos conteúdos e, sobretudo, para este tipo de exposições, o facto muitíssimo e, em certa medida, o contacto com os arquivos e houve necessidade, de facto, porque era um período riquíssimo, havia imenso material nos arquivos, nomeadamente nos arquivos municipais que são muito recheados, eu tive esse privilégio e devo uma parte dessa minha experiência e *expertise* através desse contacto que foi muito intenso e muito fecundo. Devo dizer que, a minha “compulsividade” para com a investigação e para com a pesquisa vem exactamente desse período, porque, de facto, ela me invadiu de uma certa maneira. Portanto, digamos que essa experiência foi muito determinante.
12. Obviamente que, entretanto, os catálogos que foram saindo sobre a exposição tiveram uma importância muito grande, alguns meios mesmo, ao tempo, também a programação em si visou esta pluridisciplinaridade que eu acabei de lhe falar e uma coisa que eu acho muito importante numa temporária que é ao longo do tempo serem programados determinados eventos, manifestações e visitas, conferências, *whatever*... Então a exposição teve um acompanhamento público absolutamente assinalável, tudo o que era prática corrente na altura. E ficou na memória. Os eventos que as pessoas destas gerações mais recentes e mesmo de públicos apreciaram muitíssimo, porque, de facto, era apaixonante por estas razões políticas e ideológicas e depois por questões de confronto também de geração relativamente a discursos artísticos, aquilo que era a prática artística ou de política artística, se quiser, do Estado Novo e um manancial de informação que veio nessa altura foi muito importante e contribuiu de maneira muito crítica e muito dinâmica para enquadrar e refrescar visões sobre o período que existiu. Eu acho que as exposições devem contribuir para isso.
13. Já vou à parte propriamente dos contextos expositivos, ou das cenografias ou das contextualizações.
14. **MJD:** Neste momento, está a referir-se aos conteúdos com que trabalhou?
15. **JMT:** Exacto. Mas, eu devo dizer que, dentro dos meios que são colocados nos museus que eu poderei trabalhar, uma delas, que eu considero mais importante, é a questão da pesquisa. Os conteúdos científicos e historiográficos de uma

instituição que alberga uma determinada colecção e que tem, ou deve ter, uma estratégia definida para uma programação das exposições temporárias deve preocupar-se com esta componente que eu acho fundamental e vital. Eu tenho alguma experiência nessa área, quer quanto à Europália, quer, nomeadamente, de uma exposição em que eu participei como comissário da parte portuguesa que foi a *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, que se realizou na *National Gallery of Art* em 1992. Comemoravam-se os 500 anos da chegada de Colombo e foi uma exposição ambiciosíssima para a época, provavelmente a maior exposição entretanto feita nos Estados Unidos. Teve também um contorno político fortíssimo, na medida e que passava na capital federal e havia, ao tempo, uma espécie de competição entre a *National Gallery* e o *Metropolitan* e que, portanto, esse conceito de gigantes, esta iniciativa foi absolutamente incontornável para definir um posicionamento avançado e estratégico da *National Gallery*. Para Portugal, era realmente muito importante iniciar-se um ciclo de cosmopolitismo ou para internacionalização e visibilidade da arte portuguesa no estrangeiro, aproveitando-se, também, a altura das comemorações ligadas às Descobertas Marítimas, nomeadamente a Comissão Nacional para os Descobrimientos Portugueses. Então, quando eu recebi o guião dessa mesma exposição e porque associados a essa mesma exposição havia uma ambição, um aparato, se quisermos, absolutamente galáctico. Eu tinha de cobrir um elenco: o Leonardo da Vinci ou de Durer ou peças desconhecida da cidade proibida de Pequim ou tesouros do museu de Calcutá ou peças itinerantes de museus e colecções internacionais, nomeadamente, de algumas que levaram à queda de ministros da cultura pela recusa ou relutância em fazer esses empréstimos. Estas exposições internacionais, por vezes, têm estes episódios que decorrem, de facto, das divergências daquilo que é a circulação das obras de arte, da representatividade política e do desacordo relativamente a algumas das premissas em que assentam esses projectos historiográficos. Em Portugal, também, nesta focagem muito particular, se passaram alguns incidentes que poderei narrar. Mas, relativamente aos conteúdos e ao guião da exposição, eu fui muito crítico e considerava, do ponto de vista histórico, que a exposição tinha focagens inaceitáveis para Portugal.

16. Ainda sobre a *Circa*, em 1942 estávamos englobados na Península Ibérica. No fundo, o que a exposição pretendia era trazer uma radiografia ou uma cartografia, aquilo que era o estado da arte da cultura e da ciência no universo entre estes grandes povos geográficos: O Oriente, a Europa e a América. Era esse objectivo, digamos “globalesco” que teve “mapeação” e sequenciação. Então, era uma grande oportunidade para Portugal, porque sabíamos à partida que esta fasquia da exposição era altíssima e, portanto, digamos, uma vez que os grandes protagonistas dessas aventuras marítimas não são muito conhecidos internacionalmente. Na altura, também o director da biblioteca de Washington era, de facto, um grande estudioso e um homem muito apaixonado por esta épica dos Descobrimientos e contribuiu muito para a sua internacionalização e divulgação. Nós tínhamos que apanhar, sem alternativas, este comboio da história do ponto de vista museológico, na medida em que era uma ocasião de ganharmos uma visibilidade que talvez, não sei, passados 20 anos, ou vinte e tal anos, talvez ainda não tivéssemos uma tão “impactante”, tão “celebratória”, tão simbólica, quanto foi aquela, na medida em que o catálogo tem 600 páginas e que foi colocado em todas as universidades.

17. Então, nesse ponto de vista, os conteúdos e a narrativa histórica para a preparação dessa exposição, da sua apresentação e para a inclusão dos objectos de arte, no sentido do propósito que a sustenta, ordenando determinado ponto de vista histórico relativamente a um período tão importante, teve que ser reformatado. Nesse aspecto, sinto algum orgulho e penso que foi uma certa musculação da minha parte de tentar fazer essa exigência: bati-me por tudo o que era considerado mais significativo dentro do elenco, considerando algumas peças que, obviamente, não puderam circular, pela sua fragilidade e pela sua importância nacional por serem insubstituíveis. Então, chegámos a uma plataforma de entendimento relativamente àquilo que era o núcleo duro, desse conjunto de objectos que serviram a defesa de uma determinada posição histórica, na medida em que eu considerava que tínhamos 50 anos de atraso relativamente aos espanhóis naquilo que foi esse ciclo das descobertas e que tínhamos a vantagem de fazermos a introdução e a apresentação. Mais do que isso, nós tínhamos uma peça altamente polémica em relação ao empréstimo, que eram as *Tentações de Santo Antão*, do Bosch, e que fazia a charneira entre aquilo que era, no fundo, o período da Idade Média para a transição para o mundo moderno naquilo que foi, no fundo, uma nova visão renascentista do mundo para o que os Descobrimientos Portugueses contribuíram. Portanto, essa *pièce de résistance* naquele contexto, era de facto uma *masterpiece*, era um *ex-libris* que nós tínhamos e que foi imensamente apreciada. Era magistral e conotava imediatamente as colecções portuguesas, dando esta dimensão de riqueza. Obviamente que o Prado tem alguns Bosch(s), mas este é absolutamente incomparável num certo sentido e houve uma mais-valia relativamente à importância das nossas colecções que não pode ser auferida por esta qualidade excepcional do Bosch e da sua extrema raridade.
18. Portanto, temos, de facto, que ser realistas, e ela é inferior, mas, no conjunto de circunstâncias, ela pode ser uma estrela tão cintilante naquele universo. Portanto, isto para dizer que contava, à partida, com um *background* que eu conhecia já da equipa de Design de Exposições da *National Gallery* de quem fiquei amigo, nomeadamente das pessoas que dirigiram, ao tempo, esse núcleo e que eu achava, de facto, de uma competência, de um profissionalismo e de uma exigência, penso que não eram transponíveis para as nossas realidades, na medida em que tinham meios absolutamente excepcionais. Eles viajavam várias vezes aos sítios para tomar conhecimento com as realidades. Lembro-me de uma exposição sobre a arte escultórica monumental do Cambodja e, então, de facto eles fizeram uma maquete a simular a exposição, a uma escala absolutamente inacreditável, faraónica, ou digamos, americana, mas, no fundo, eu penso que de uma qualidade, neste caso para situarmos ou pontuarmos a questão das contextualizações, eles faziam-no realmente de uma maneira exemplar. Eles tinham acabado de fazer há muito pouco tempo, isto é, antes da *Circa 1942: Art in the Age of Exploration*, uma grande exposição sobre os tesouros das *Houses*, em Inglaterra, e conseguiram empréstimos a grandes colecionadores ingleses, nomeadamente peças absolutamente extraordinárias, mas, no fundo, um trânsito ou aquilo que era uma intencionalidade reconstrutiva para mostrar casas e objectos que pertenciam a estas grandes casas, ou como nós podemos dizer, casas senhoriais, foi um exemplo de uma ostentação reconstrutiva absolutamente imparável e a exposição foi um sucesso de público absolutamente esmagador. Isso vem ao seu *kor business*, porque eu considero que a questão da importância

das contextualizações, das cenográficas, das ambientações para a construção das narrativas e para a comunicação com o público ou com os diferentes públicos, porque eu gosto dos públicos, é absolutamente mais eficaz, mais rentável, mais pedagógico mais, sem dúvida, definitivo para aquilo que é uma preocupação que os museus também têm de ter que é a transmissão do conhecimento. Para dar um outro apontamento relativamente à presença portuguesa nessa exposição, uma das tapeçarias que nós escolhemos para dar essa dimensão panorâmica do que foi essa epopeia, uma tapeçaria *Pastrana, de Guadalajara*, da conquista de Tanger e que não está em Portugal e que pertencia ao arcebispado, era, de facto, assim um painel absolutamente “celebratório” e foi colocada numa superfície côncava e ela parecia atravessar o mar por cima e foi resolvida, de facto, do ponto de vista cenográfico era uma coisa muito conseguida. Nós acabávamos de subir umas escadas e nós tínhamos Bosch a receber-nos que era um impacto e era assim uma peça absolutamente gloriosa e, ao fundo, descobríamos imediatamente o oceano que tinha sido a grande paixão e *leitmotiv* dessa aventura marítima que fez separar os mundos da Idade Média e da Idade Moderna.

19. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
20. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
21. **JMT:** Posta assim a questão, frontalmente, ela não é muito habitual no discurso das museografias e da museologia. Portanto, eu acho que contemporaneamente há uma tendência para que, no fundo, este design de instalações retiradas mais das expressões artísticas e contemporâneas, tenta demarcar-se do conceito talvez mais de expressões de escultura. Mas eu acho que ambientes e instalações remetem-me para uma coisa que eu acho contemporânea e que nessa precisão eu podia partilhar ou validar que é a questão dos “*inscapes*”. Portanto, ambientes interiores ou paisagens interiores, neste aspecto quer dizer que alguns arquitectos procuram desenvolver. Portanto, digamos que, para mim, eu gosto de ver, fundamental que haja um conceito forte, haja conteúdos muito bem fundamentados, que haja uma estratégia para apresentar, um conceito através de uma narrativa e que haja um arquitecto, um designer, um artista, seja quem for, que, inspirado, tenha a capacidade de traduzir numa linguagem expositiva esse conteúdo prévio. Portanto, eu acho que isso seria a dualidade mais aconselhável para aquilo que eu considero a forma mais eficaz de comunicar conteúdos através de encenações, ou de cenografias, ou de ambientes que sirvam, de facto, essa eficácia narrativa.
22. **MJD:** *Nós partimos para esta expressão com o pressuposto de que uma exposição não deve ficar confinada ao espaço expositivo propriamente dito, mas poderá ultrapassar as barreiras do construído. Razão pela qual não nos fixamos na expressão de Design de Interiores ou Arquitectura de Interiores. Que reflexões poderia fazer sobre esta questão?*
23. **JMT:** Não sei se, apesar de tudo, a sua tentativa conceptual será facilmente legitimada. Parece-me que estamos mais no domínio de uma estratégia de comunicação e que eu acho absolutamente fundamental e todas as baterias que se conseguirem utilizar para conseguir fixar o público, passar mensagens, passar sinais, no fundo, aquilo que é de facto importante relativamente a esta comunicação urbana, tão poluída, conseguir ter essa capacidade de transmitir

sinais que possam referenciar um determinado evento, ou um determinado acontecimento, parece-me que é mais do domínio de uma estratégia da comunicação. Portanto, eu partilho dessa ideia que a exposição não deve ser no fundo alocada absolutamente ao espaço, aquilo que é, normalmente, o seu local institucional, ou de afectação, ou do espaço que lhe é destinado, mas deve, digamos, ter múltiplas antenas, neste sentido de apelativas, informativas, comunicacionais, lúdicas, até para, no fundo, remeter para aquilo que é o seu objecto central e, como tal, digamos, depende do tipo de exposições. Quer dizer, se for uma exposição artística que esteve a contornar as obras de arte, os obstáculos, no fundo tudo isso, objecto, segurança, de seguros, tudo isso os designers e os próprios conservadores e historiadores ... que acho certíssimo essa estratégia e defendo-a e penso que já tenho utilizado variadíssimas vezes essas prioridades, se quiser, ou extravasamento, para conseguir captar pessoas. Apesar de tudo, digamos que o conceito possa abranger essa estratégia que me citou da Expo 98, nesse sentido.

24. **MJD:** *Entende que se trata de uma estratégia específica de comunicação, mais ligada ao marketing?*
25. **JMT:** Sim, sim, é mais isso.
26. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado o conceito de Design de Ambientes?*
27. **JMT:** Eu não conheço. Mas, se quer, há um livro muito interessante que foi publicado pelo Instituto Holandês de Arquitectura, *Netherlands Institute Architecture*, NAI, que é sobre as exposições de arquitectura em que eles fazem uma programação fortíssima. É um instituto com poucos meios, subsidiado pelo Governo, pela Ordem dos Arquitectos e pela municipalidade, mas é, de facto, extremamente eficaz no trabalho que produz. Tem uma política de curadoria de exposições muito diversificada, com o convite também muito diversificado, quer seja a arquitectos, quer seja a designers, quer seja a encenadores.
28. Veja o caso muito recente do *Museum Boijmans Van Beuningen* de Roterdão onde o Peter Greenaway fez duas exposições. No fundo, um cineasta e iconoclasta é chamado por um museu de Belas Artes, na Holanda, para trabalhar num universo tão informal, quanto, por vezes, conservador, quanto é este universo dos museus de Belas Artes! E, portanto, a sua experiência foi bastante radical e aí ele desconstruiu um pouco aquilo que é o discurso normalmente das exposições que lidam com colecções históricas e artísticas e fez introduzir algumas heresias relativamente a esse discurso ou, digamos, essa encenação. Trata-se, portanto, de uma encenação quase cinematográfica num certo sentido e também pluridisciplinar. Este exemplo que lhe estou a dar, sairá, certamente, muito fora daquilo que é a produção de Design de Exposições e, portanto, aproximar-se-á, provavelmente, dessa nova situação que quer instituir que é o Design de Ambientes ou então dessa outra criação dos *inscapes*. Ele foi ao ponto de colocar dentro de vitrinas uma exposição sobre o “eu” físico, portanto, o nosso corpo: como é que o corpo humano foi trabalhado pela arte ao longo dos séculos. E fez uma representação de quatro posições fundamentais, vertical, deitada, inclinada, e foi ao ponto de colocar dentro das vitrinas pessoas vivas. Essa actualidade e essa presentificação do eu próprio de que a exposição partia, tinha esse lado também à semelhança do que acontecia na Holanda e sobretudo em Amesterdão, onde as

raparigas aparecem apresentadas em vitrinas. Ele andou por aí para, de facto, ser provocatório e, ao mesmo tempo, pensar numa mensagem de agitação, começando, nomeadamente, por um cartaz, que não é propriamente uma obra de arte, com uma fotografia do Mário Testino sobre um nascituro, que ainda estava ligado pelo cordão umbilical à mãe e que foi uma coisa da *Belle Époque*. Portanto, aqui nasce a necessidade de nós nos cobrimos com a roupa. Nós estamos aqui para proteger estes seres que, entretanto, precisam de ser defendidos da natureza. A exposição, nessa sua iconoclastia, fazia recurso da criação de zonas de ambientes, ou de zonas de tensão, fora daquilo que seria um discurso mais organizado dentro de uma exposição tradicional de Belas Artes e, portanto, seguia uma metodologia muito atípica que, provavelmente, com o alargamento deste conceito, fugindo àquilo que é uma exposição mais corrente de percurso expositivo ou design expositivo, têm de encontrar uma forma mais abrangente ou mais irradiante.

29. **MJD:** *Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes, que limites poderão ser considerados? Acha que cabe ao Design de Ambientes pensar o conforto ou desconforto de uma exposição?*
30. **JMT:** O Design de Ambientes tem de pensar a exposição, porque esta exige um maior controlo, seja pela sua dimensão, seja pela introdução de têxteis ou de pintura ou de matérias orgânicos, seja por questões de luminotecnia que, neste caso, têm a ver com o “*light design*” e, neste caso, é também importantíssimo e o conforto é uma palavra conveniente e que deve ser um léxico estimado para um designer. Sentir-se desconfortável ou sentir-se exausto. Se a exposição não estiver a agradar, não terá motivação para continuar.
31. **MJD:** *Por vezes, fala-se da necessidade de haver um descanso emocional durante uma exposição. Concorda?*
32. **JMT:** Isso é muito importante e é necessário que haja áreas de descanso e pausas para as famílias com crianças ou com pessoas de determinada idade; o lado lúdico ou o lado atractivo das visitas aos museus deve, necessariamente, passar por esse lado confortável de que estamos aqui a falar. Relativamente à incomodidade, ou ao autoconfronto que, por vezes, determinadas exposições tendem a provocar, não são incompatíveis, pois trata-se de um desconforto ou um choque ou uma vibração que algumas das coisas podem exercer sobre nós.
33. **MJD:** *Não acha que nesse caso nos poderemos referir ao despertar de sentidos que o Design de Ambientes pode provocar?*
34. **JMT:** Acho que deve ser, porque, realmente, o contacto é multidimensional a nível do conhecimento e da informação e é também muito sensorial. Por exemplo, no Rio de Janeiro fui ver uma exposição ao Instituto Moreira Salles de um artista, um desenhador no princípio do século, que veio acompanhar um diplomata que passou por Portugal e veio para o Brasil na altura em que os ingleses iam fazer o reconhecimento da independência do Brasil. Esse espólio foi comprado recentemente por este Instituto e foi, pela primeira vez, transportado e estes desenhos tinham sido esporadicamente misturados e publicados, mas, no seu conjunto, não eram conhecidos. Eles foram apresentados numa sala muito agradável, é a antiga residência deste banqueiro, deste senador e diplomata que

tinha realmente uma grande colecção e, entretanto, eu senti algum desconforto porque eu senti que a opção cromática para as paredes era agressiva, era um azul muito intenso, daqueles azulões muito violentos, num certo sentido, que noutros contextos podiam funcionar muito bem, para uma exposição de arte barroca ou de talha, por exemplo, mas, para desenhos a lápis, ou sanguíneas, ou aguarelas, com paleta muito baixa, muito ténue, digamos que as cores se sobrepunham. Eventualmente, se fosse um azul violeta, talvez conseguisse conviver, até porque tinha alguma coisa a ver com a época dentro desta preocupação de contextualização.

35. Mas, por exemplo, no Brasil funciona muito bem para as exposições ligadas à arte colonial este tipo de azul e, não sei se por emoção, se por arrastamento de alguém que tivesse feito esta experiência ou, eventualmente, porque às pessoas que estiveram à frente da exposição essa opção lhes agradou. O que é facto é que já comentei com algumas pessoas que partilharam comigo esta mesma sensação. O certo é que este aspecto visual é de facto muito importante para o nosso conforto e para a nossa capacidade de ler e para que a nossa sensibilidade seja capaz, no fundo, de estabelecer uma interacção muito mais pacífica com aquilo que nos é proposto do que propriamente numa paleta mais agressiva.
36. **MJD:** *Então, nesta sequência, poder-me-á enunciar os itens, os elementos, que acha importante trabalhar numa exposição, na perspectiva da criação de ambientes?*
37. **JMT:** Pois, eu acho que a cor ou as cores são, de facto, realmente importantes. Por exemplo, quando eu fiz o Triunfo do Barroco no *second round*, isto é, quando a representei no Centro Cultural de Belém, alterei, completamente, os pressupostos que tinha utilizado em Bruxelas.
38. **MJD:** *Mas foi por causa de um problema de contexto ou foi em consequência da observação de resultados?*
39. **JMT:** Primeiro, eu tinha muito mais espaço aqui e os objectos podiam ser expostos em outros agenciamentos espaciais e, portanto, isto tem a ver com a narrativa, mas pode ser uma orientação, uma sinalização para o trabalho do designer que é, no fundo, a extensão da exposição, a sua marcação e o seu ritmo. Portanto, há pessoas que consideram que a cor de uma exposição deve ser unitária, portanto, é um determinado período ou um determinado conceito que está a ser posto em causa ou está a ser encenado e, neste caso, como eu tinha, digamos, uma estruturação por blocos históricos muito repartidos e formatados em si, na sua concentração, partindo de um prólogo e de um epílogo e mantendo a sua estrutura narrativa em quatro fases consequentes, acordámos com o arquitecto que fez a exposição que utilizaríamos, porque, no fundo, os tempos artísticos dentro daquele período também eram diferentes e as intensidades plásticas e artísticas também eram diferentes. A exposição incluía um apontamento sobre a época pombalina e a seguir vinha um período que nós poderíamos considerar o Rococó. Então, digamos que, dentro da economia da reconstrução, que foi bastante severa, bastante controlada, que foi uma operação do início quase de uma standardização dos elementos, fosse da cantaria, fosse da azulejaria, ou por aí fora, então, por uma questão de economia, a cor da reconstrução era o ocre, e daí que, a certa altura, quando houve a necessidade de mudar a cor do Terreiro do Paço foi uma coisa muito polémica, chegou-se à

conclusão que a cor original, a mais genuína, aquela que era utilizada na altura era o ocre. Nós utilizámos o ocre nesse preciso momento que identificava, portanto, se quisermos, um universo em determinado momento de um contexto característico que é diferente daquele que se passava dentro de uma atmosfera rococó, onde uma sensualidade era muito, digamos, marcante. Dessa sensibilidade, uma relação com a natureza também bastante intensa e, portanto, uma cor suave podia, e se quisermos, por exemplo, utilizando um contraste entre o Barroco e o Rococó no domínio da talha, é a explosão do ouro e a explosão do branco. Portanto, digamos que, neste domínio, nós optámos por um azul-bebé, ou um azul muito mais suave, em contraponto com o azul fortíssimo que tínhamos utilizado para o mundo civil na época joanina em contraponto com um encarnado quase carmim para o período sagrado daquilo que era o tempo da religiosidade do Barroco, quase num certo sentido cinestésico, ao mesmo tempo.

40. **MJD:** *E relativamente ao som também tem esse tipo de preocupações? ...No sentido de criação de um ambiente?*
41. **JMT:** Há uma coisa muito polémica que os mais fundamentalistas não gostam, como seja a música ambiente. Eu advogo que, em determinados momentos, possa haver esse esforço. Posso lhe dizer, ainda relativamente à exposição que lhe falei anteriormente, que nesse momento do prólogo que era ligado ao Brasil, o ouro, que tinha permitido a transformação de Portugal num país cosmopolita e com o Barroco internacionalizado, nós tínhamos uns micro amplificadores que só eram ouvidos quando se aproximavam das peças. Como tinha uma narrativa muito densa e diversificada, não servia outros interesses de contextualização nos sub-blocos subsequentes. Eu utilizei também, e na dimensão do Barroco, por exemplo, o cheiro é, de facto, muito importante e as pressões e os actos litúrgicos cerimoniais eram, de facto, essa multidimensionalidade que falamos e o odor e incenso que marca ainda hoje as nossas igrejas. As procissões quando ocorriam nas ruas eram atapetadas com plantas de cheiros, odoríferas. Então, digamos, nós montámos uma calçada à portuguesa e atapetámos com alecrim ou talvez rosmaninho para colocar a plataforma onde ia ser mostrado um coche dessa época. Lembro-me de ter visto na *Royal Academy*, em Londres uma exposição sobre os orientalistas onde havia uma sala, um átrio enorme, onde toda a gente tinha de passar, e havia uma bacia gigantesca de pétalas de rosas e de outras flores que eram inebriantes. O Oriente sensual e transformado era também transmitido e ficava-se com essa sensação, digamos que inebriante, para iniciar o percurso da exposição.
42. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



### 1.5.13 ENTREVISTA A NUNO VIDIGAL

Realizada em 25-11-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a realização da mesma.*
7. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
8. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado e que possam estar relacionadas com a área do Design;*
9. **NV:** *A minha formação é uma licenciatura em arquitectura, no entanto aqui no IADE tenho uma equiparação a Professor Auxiliar Convidado, pois tenho bastante experiência neste campo do Design de Ambientes, o que em si não deixa de ser um conceito bastante abstracto. Eu, que sou arquitecto, questiono-me onde começam os chamados ambientes, onde é que acaba a chamada Arquitectura de Interiores e onde é que estes campos se separam. Eu acho que eles não se separam, pois estão intimamente interligados.*
10. **MJD:** *E de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design?*
11. **NV:** *Tenho tido bastante experiência naquilo a que nós chamamos de interiores e também naquilo que nós consideramos que ainda pertence a esta área dos*

ambientes, que são os eventos, lançamentos, exposições, etc. Tenho um gabinete de arquitectura com o Arq. Pedro Ravara e temos tido uma grande actividade nesta área. A minha participação aqui, no IADE, acaba por surgir numa altura em que havia uma disciplina de Design de Interiores, que depois se transformou neste dito Design de Ambientes, e que pretende, realmente, ter uma abrangência muito maior.

12. **MJD:** *Concorda com a designação de Design de Ambientes? E porquê?*
13. **NV:** Eu considero que aquilo que temos de distinguir, desde logo, é a diferença entre arquitectura e design. Porque, na realidade, o arquitecto pode fazer design e o designer pode fazer arquitectura. Bem ou mal, podem fazer, é claro. Aliás, são campos tão abertos que qualquer pessoa o poderá tentar fazer, infelizmente, e isso é um dos nossos problemas. Na minha opinião, há uma diferença muito grande entre arquitectura e design. Fazer Design de Ambientes ou Design de Interiores é realmente diferente de fazer Arquitectura, ou Arquitectura de Interiores, ou ainda mesmo Arquitectura de Ambientes.
14. E o que é que eu quero dizer com isto? Considero que a arquitectura é uma disciplina de síntese, que reúne valências de uma série de outras disciplinas, e que tenta condensar e coordenar num único processo todas essas valências e suas consequentes preocupações. O design também é uma disciplina de síntese, mas muito objectiva e pragmática, ou seja, como dizia o Bruno Munari, o design é tudo aquilo que se pode desenhar e portanto é um campo vastíssimo, porque tudo é desenhável. Isto claro, no pressuposto de que existe uma metodologia e um objectivo prático, ou simplificando, existe um problema para resolver. A arquitectura, por vezes, não tem que ter qualquer problema. A arquitectura pode ser simplesmente o pôr em questão algo. Nós, arquitectos, podemos transformar uma coisa que não é um problema, num problema, e o design não tem essa atitude. Se há um problema pragmático, uma questão a resolver, o design, através de uma metodologia muito específica, resolve-a!
15. Penso que isto faz com que esta questão dos ambientes resulte logo dessa separação entre o que é arquitectura e o que é design; consequentemente, faz com que a questão do que é o Design de Ambientes fique logo limitada e não transborde para o lado da arquitectura.
16. **MJD:** *Então, julgo que posso dizer que concorda com a designação de Design de Ambientes!*
17. **NV:** Concordo, pois o que eu acho é que o Design de Ambientes, perante uma determinada questão a resolver, onde quer que seja, cria uma espacialidade autónoma com a capacidade de criar um determinado ambiente, uma forma de estar, para induzirmos as pessoas naquilo que nós lhes queremos transmitir ali. E isto não é decoração, mas sim, é uma manipulação dos espaços, sem os pressupostos da arquitectura, sem a transformação global e estrutural do espaço, mas através da utilização de uma série de dispositivos, se se quiser, cenográficos. É realmente um conceito muito vasto e as diferenças e condicionantes estão no sítio para o qual estamos a trabalhar, mas o pressuposto é sempre o mesmo, ou seja, criar um ambiente geral que nos induza naquilo que nós queremos e que vamos manipulando, de forma a criar um todo e uma imagem (e aqui a palavra também é perigosa) que, no final, seja coerente em toda a intervenção, em que

- tudo seja pensado como um todo, e não como um somatório de partes. Eu penso que isso é o mais importante.
18. **MJD:** *Baseada na reflexão que acabou de fazer, gostaríamos de saber se considera possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
  19. **NV:** Acho que não há fronteiras limitadas, estanques e mesmo dentro do próprio Design temos algumas dificuldades em definir limites. Como eu já referi anteriormente, entre arquitectura e design existem questões de princípio que diferem de uma para a outra, apesar de, depois, existirem esses momentos de fronteira que não se apresentam como uma linha, mas mais como uma zona.
  20. Como já vimos atrás, mesmo aqueles que só têm formação de design ou que só têm formação em arquitectura muitas vezes entram, naturalmente, pelas campos vizinhos, pois o problema é estarmos constantemente a querer definir especializações estanques. Nós, aqui no IADE, temos o Mestrado de Produção que depois tem dois ramos de especialização: o ramo de Produção de Ambientes, no qual eu estou, e o ramo de Produção Industrial. O ano passado foi feito, tal como em diversos cursos de Design de outras faculdades, o desafio de fazer um arranjo interior (que eu agora chamo assim para não ser vinculativo a nenhuma área) de uma carruagem de comboios TGV, para uma empresa que está a concorrer à alta velocidade em Portugal e que resolveu convidar os alunos para apresentarem ideias e novas visões sobre o que poderia ser uma carruagem de alta velocidade em Portugal. Nós, confrontados com esta questão, ficámos sem perceber se seria um projecto de ambientes, ou se seria um projecto de design industrial. Chegámos à conclusão que era um projecto das duas áreas, ou seja, era impossível, na realidade, separá-las. O desafio era realizar um projecto em que temos um espaço específico e o queremos transformar num espaço de qualidade e de conforto para as pessoas que estão a viajar, e que viajam durante várias horas. Era, portanto sem dúvida, uma problemática de ambientes, mas, por outro lado, só poderia ser resolvida com o apoio do design industrial, pois tudo aquilo só poderia ser construído de uma forma industrial e muito técnica. Então, criámos grupos de alunos das duas áreas, industrial e ambientes, e as aulas foram dadas em conjunto, onde, por vezes, as problemáticas levantadas eram de índole industrial e, outras vezes, de ambientes. Assim, voltamos ao início da nossa conversa em que eu dizia que, quer a arquitectura, quer o design são disciplinas de síntese, que andam a recolher elementos de todas as outras disciplinas e de todas as outras especialidades. Nós já não conseguimos produzir um ambiente sem trabalhar com a luminotecnia, com as especialidades de Avac, etc., porque o conforto, hoje em dia, já não é só a qualidade do sofá é também a qualidade do ar em que estamos, a temperatura, a renovação do ar e todas essas especialidades. Concluindo, é impossível estabelecermos fronteiras lineares e imutáveis.
  21. **MJD:** *Mesmo entre o Design de Interiores e o Design de Ambientes?*
  22. **NV:** Nós aqui no IADE acabámos com a disciplina de Design de Interiores e substituímo-la por Design de Ambientes que integra os Interiores mas também todas as outras áreas que já referi anteriormente. No 1º ano não existe especificamente Design de Ambientes, são disciplinas mais genéricas, no 2º ano existe uma disciplina que não é Ambientes, mas é Design Tridimensional, que é, digamos, uma iniciação ao espaço, e só no 3º ano é que nós introduzimos o

Design de Ambientes, no sentido de estarmos a trabalhar num local determinado, e que geralmente é um espaço interior e existente. Já no Mestrado, o Design de Ambientes surge numa perspectiva mais alargada, com maior abertura para outros espaços e enunciados, que não se confinam apenas aos espaços interiores, mas ultrapassam as fronteiras do construído.

23. Temos tido trabalhos muito interessantes dentro desses enquadramentos, desde uma carruagem de comboios, como atrás foi referido, ao desenvolvimento de uma exposição dentro de uma capela, onde simultaneamente se transformou a rua frente à capela, onde não passam carros, em espaço expositivo.
24. Neste caso extravasámos do espaço interior para o exterior e fizemos uma apropriação da rua, de forma a que aquilo se tornasse num “todo espacial” e não apenas numa frente de rua. É o Design de Ambientes no seu entendimento mais lato. Portanto, mesmo todo o espaço urbano se pode transformar numa unidade que não depende de construções físicas, mas da abordagem que fazemos, que pode ir desde a luz, aos cheiros, tudo pode ser manipulado e todos os elementos são possíveis para essa manipulação. Podemos ter espaços definidos por luz, etc., ou seja, não há fronteiras e somos nós que definimos até onde podemos e queremos ir, e, com criatividade, poderemos ir até onde quisermos!
25. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
26. **NV:** Não conheço nenhum. Temos feito um esforço no sentido de conseguirmos fazer uma espécie de *statement* para definirmos o que é Design de Ambientes e nunca conseguimos arranjar uma bibliografia que fundamente, exactamente, o que é que é realmente o Design de Ambientes.
27. **MJD:** *A única aproximação que eu encontrei é do arquitecto Peter Zumthor que utiliza a palavra atmosferas. Penso que quando ele fala de atmosferas poderá ser uma aproximação ao Design de Ambientes, no sentido que aqui o discutimos.*
28. **NV:** Mas, como diz, Peter Zumthor faz somente uma aproximação a este campo, pois não sabemos se ele estará a referir-se exactamente a esta problemática. No fundo, o que todos procuramos no Design de Ambientes são essas ditas “atmosferas”. O designer tem uma objectividade, e uma forma de resolver o problema diversa da do arquitecto. O designer tem essa visão mais pragmática de resposta directa ao problema. O arquitecto, por vezes, não está interessado em responder directamente ao problema. Às vezes até passa por cima do problema para ir ao encontro de outras coisas. Certo ou errado, não é essa a questão, depende do objectivo da própria obra e até da temporalidade da própria obra. Quando estamos a fazer uma exposição que vai durar duas ou três semanas, temos de pensar que ela tem essa temporalidade muito bem definida e, portanto, há que resolver bem aquele problema, sem pensar como aquilo reagiria ao tempo, a outras solicitações e a outros usos. No entanto, o arquitecto está muito preocupado com isso, e ainda bem, dentro da sua área, mas às vezes está erradamente preocupado com isso, quando está perante situações que são muito pontuais, como trabalhos com uma duração de dois ou três dias. Os arquitectos gostam de pensar os objectos para que eles possam perdurar no tempo, ter outros usos, outras funções. É assim, que nós, arquitectos, gostamos de pensar a arquitectura. Estamos agora a pensar uma casa para uma família, que depois vai

- ser para outra família e, portanto, temos de ultrapassar o problema daquela família, porque estamos a pensar noutras coisas para além daquela família. Muito pragmaticamente o designer só está a responder aquela família, só está preocupado com aquela família e, no dia que aquela família sair, naturalmente todo o processo tem de ser revisto e refeito.
29. **MJD:** *Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.*
30. *Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?*
31. **NV:** Como eu estava a dizer, o Design de Ambientes responde, realmente, a um problema directo, mas tem um campo de aplicação generalizado. Penso que tudo pode ser uma área de intervenção do Design de Ambientes, pois sabemos que o Design de Ambientes transforma o espaço de uma forma “superficial”, não no sentido conceptual da palavra mas no sentido táctil daquilo que nós aplicamos materialmente nas superfícies, e também o altera através da colocação de equipamentos e adereços. O Design de Ambientes cria espaços e ambientes, mas não altera a estrutura do espaço e, portanto, manipula o espaço e manipula o estar no espaço através da sua transformação superficial e, também, através do controle das próprias especialidades que são inerentes a essa manipulação. Estou a falar da luz, do som, da cor, das próprias texturas, etc. Em resumo, estou a falar de todas essas camadas, digamos assim, que envolvem, revestem e ocupam o espaço e que o podem transformar radicalmente.
32. **MJD:** *Então, nesta sequência, poder-me-á enunciar os itens, ou os elementos, que acha importante o Design de Ambientes considerar, na perspectiva da criação de um espaço?*
33. **NV:** Nós, neste curso, geralmente, temos um trabalho inicial que é uma espécie de análise a um espaço, preferencialmente existente. Essa análise ao espaço é dividida em dois aspectos: uma análise física e outra análise sensitiva, mais sensorial. A análise física é a “mera” observação do existente, os materiais, as cores, as aberturas, a forma do espaço, as linhas de forças, o percurso, enfim, toda a análise que é constatável pela observação directa. Depois, a partir dessa informação, fazemos uma análise sensitiva e tentamos que os alunos entendam que os pontos da análise física e da análise sensitiva são, praticamente, os mesmos, mas já não os estamos a observar de uma forma racional, digamos assim, mas sim, a conjugá-los todos e a apercebermo-nos o que é que isso induz nas pessoas, que sentidos é que desencadeiam e que carácter é que dão ao espaço. Quando, por exemplo, dizemos que a luz entra de um lado e se projecta noutro, que esta superfície é de pedra e que aquela outra é de madeira, por certo, o que interessa é constatar que aquela luz sobre a pedra tem um determinado efeito que, se batesse sobre a madeira não seria, afinal, o mesmo !
34. **MJD:** *Mas não acha que é também muito importante perceber as diferentes sensações que resultam desse jogo, dessa relação física e sensitiva?*
35. **NV:** Sim, exactamente, ou seja, o claro/escuro, as reacções às cores e mesmo a própria qualidade, ou “ambiente” do ar que se respira, se é um espaço aberto ou fechado, ou seja, a forma como nós estamos no espaço, do ponto de vista da percepção do espaço é fundamental e está directamente relacionado com essa

primeira análise muito racional e objectiva, digamos assim, mas que só faz sentido quando resulta em emoções.

36. Só faz sentido fazermos uma manipulação do espaço e transformarmos um espaço, se realmente tivermos mais-valias sensitivas nessa transformação. Se for simplesmente para dar qualidade material às coisas, estamos perante um problema meramente técnico e qualquer técnico, sem desprimor, consegue fazê-lo.
37. Agora, quando nós estamos a falar de Design de Ambientes, estamos a introduzir essas competências técnicas, mas estamos também simultaneamente, a dar mais qualquer coisa, estamos a transformar aquele espaço num ambiente que dê qualidade e dê conforto, e dando sensações às pessoas que o vivem, ou que passam por esse espaço, induzimo-las em determinados comportamentos e escolhas. Podem não ser só sensações, podem também ser decisões com um objectivo prático, e aqui entramos no campo do Design, propriamente dito. É óbvio que, dependendo do programa que estamos a fazer, podemos ir mais ou menos longe, se o desafio é mais directo e pretende alguma eficácia, ou se é um espaço que permite outras leituras e permite um desenvolvimento mais apurado desse lado mais sensitivo e da forma de apropriação e de estar no espaço.
38. O nosso objectivo deveria sermos capazes de fazer espaços em que as pessoas, passado muito tempo, por algum motivo, ainda se lembrassem que lá estiveram, ou seja, que a nossa intervenção não produza espaços anónimos. Hoje entramos em espaços completamente anónimos, todos muito idênticos e muito iguais, em que não nos lembramos sequer que lá estivemos ou tão pouco os conseguimos distinguir.
39. Isto tem também como causa o mercado que tenta “standardizar” a construção. Tenta uniformizar e tenta ter o mínimo de custos na construção dos espaços, embora aí, eu penso que nós, arquitectos, temos, realmente, uma palavra a dizer, porque, de facto, esse é o nosso desafio. Mesmo quando a intervenção tenha de ser “standardizada” e feita de uma forma optimizada e com baixos custos, deve exigir-se sempre uma certa qualidade de utilização, onde se incluem os espaços, os objectos, etc, ultrapassando a vulgaridade dando às pessoas algo de diferente. Isto não quer dizer que essa intervenção tenha de ser mais cara, isso obriga-nos é a pensar em soluções alternativas e, por vezes, há uma preguiça generalizada que temos de combater.
40. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão, directamente relacionada com o nosso trabalho. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
41. **NV:** Num espaço expositivo nós temos duas componentes bastante importantes: uma é a qualidade da exposição, da exposição em si mesma, ou seja, eu olhar para o objecto e ele estar competentemente exposto. Eu penso que o designer tem a obrigação de saber projectar essa competência. E estou a falar de uma forma genérica, em todas as componentes do design, desde a relação ergonómica, à iluminação, à sequência lógica ou não e, portanto, à compreensão da própria exposição. Todas essas componentes têm de ser postas em questão e serem apresentadas de uma forma muito competente. O designer tem a obrigação

- de responder eficazmente ao problema que lhe é solicitado. Além disso, e isso será a outra componente, o designer deverá manipular o ambiente geral da exposição de forma a que haja um conforto e uma percepção eficaz, ou melhor, sensitiva e positiva da exposição. Em limite, a exposição poderia não ter nada para expor, não ter qualquer interesse para a maior parte dos visitantes, e o Design de Ambientes deveria ter a capacidade de manipular o espaço e de criar uma espécie de história ou de ambiente que dê ao visitante não só qualidade espacial mas também qualidade conceptual fazendo com que aquele lugar perdure na memória. E, novamente, possa sair dessa exposição, não somente com a recordação da exposição em si, mas por ter vivido a experiência de ver aquela exposição. Isto, aliado ao facto de termos de expor de uma forma muito competente e muito eficaz aquilo que estamos a mostrar, faz com que a exposição seja vista como um todo e com que, realmente, possamos sair com o sentimento de que não foi tempo perdido. Porque hoje há exposições de e para tudo!
42. Outra questão relacionada com o design diz respeito à própria formulação da exposição. Enquanto iniciativa, uma exposição, deverá, logo à partida, definir o seu visitante tipo. Se for uma exposição para pessoas altamente especializadas, provavelmente, não faz sentido ter uma exposição com muita informação pedagógica. A questão é perceber, ou não, se se define quem é que é o visitante tipo e quem se pretende atingir com essa exposição. Isso é uma questão de programa e é uma questão para o designer e para quem formula a exposição. Os curadores, directores ou quem quer que seja, deveriam pensar logo, à partida, quem é o público-alvo daquela exposição. Muitas vezes isso não é pensado com consequências graves para o sucesso da exposição.
43. Por exemplo, nós sabemos que, na prática, muitas vezes a exposição está toda estruturada e projectada e os textos ainda não estão escritos. Quando isto acontece os textos entram na exposição de uma forma meramente funcional e *a posteriori*, em vez de se interligarem com o conceito expositivo, dando informação e conhecimento às pessoas, integrados de uma forma pensada e global, de uma forma positiva com o espaço, e não de uma forma pontual, onde não há tempo de, muitas vezes, pensarmos sobre os próprios textos, sobre o conteúdo desses mesmos textos. Os textos, neste caso, são um exemplo, mas, por esse tipo de postura, as exposições, muitas vezes, são somatórios de partes e não o resultado de um conceito. É a mesma coisa que fazer uma cenografia para um teatro. Só se consegue fazer a cenografia e só se consegue questionar como é que uma cenografia pode influenciar a percepção do espectador e vice-versa, se conseguirmos perceber a obra e o autor e todas as suas implicações.
44. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



### 1.5.14 ENTREVISTA A JOÃO PEDRO FROIS

Realizada em 27-11-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.*
10. **JPF:** *A minha formação base é Psicologia. Depois de ter feito um Master of Arts em Psicologia com uma dissertação sobre a percepção da pintura, no decurso de uma década fiz a minha prática clínica e tive sempre uma relação com a psicologia das artes visuais. Em princípio, eu viria para a escola de Belas Artes estudar e tive sempre um contacto muito forte com as obras de arte, no meu ambiente familiar, e tive sempre um interesse pessoal pela “arte”. Além da minha actividade como psicólogo clínico, desenvolvi sempre trabalho na psicologia das artes visuais, não com a área da música ou da expressão dramática, mas, sobretudo, com a área da percepção artística. Mais tarde, desenvolvi estudos na estética experimental; existe uma Associação Internacional de Estética Experimental, cujo próximo congresso, o XXI, em 2010, será em Dresden, na Alemanha, com o tópico na*

Estética e Design. Faço parte desta associação, aliás sou o vice-presidente para Portugal e para Espanha.

11. Mais tarde fiz o Mestrado em Educação Especial, na Faculdade de Motricidade Humana, uma vez que estava ligado à Educação Especial e à Psicologia Clínica e depois fiz o Doutoramento na Universidade de Lisboa, em Educação outra vez, com uma tese que tem a ver com a Educação Artística. Portanto, voltei já à minha ideia inicial dos 17, 18 anos, como trabalhava com adolescentes e com as aulas em Santarém na “Oficina da Criança”, uma entidade que organizámos com actividades plásticas de vária ordem, quase que voltei às raízes de ligar a pedagogia, a educação estética, a educação artística, na tese de Doutoramento uma vez que trabalhei na Fundação Gulbenkian na área dos museus e depois, como professor aqui na Escola de Belas Artes, nos mestrados e doutoramentos. Por isso, a minha produção científica ao longo dos últimos 20 anos tem sido praticamente na área da psicologia das artes visuais e, ultimamente, mais no paradigma educativo, porque a educação acaba por ser o sítio onde se podem melhorar coisas e a vida das pessoas.
12. Essa perspectiva na área da psicologia empírica ou experimental, porque havia desconhecimento nesse domínio, para dizer que as faculdades tradicionais de psicologia não estudam nada que tenha a ver com as expressões artísticas, a única possibilidade seria na Faculdade de Belas Artes onde eu estou agora, em que o paradigma da psicologia e da educação também entra mal ou pelo menos a educação sempre entrou mal. Se nós pensarmos que os professores que saíam daqui da Faculdade de Belas Artes não tinham habilitação própria para o ensino, quando saíam dos cursos de Pintura ou de Escultura, não tinham habilitação própria, porque também não havia uma preocupação por parte da Faculdade em ter departamentos onde houvesse professores que conjugassem o conhecimento da área das pedagogias e da psicologia associada à área artística nas artes visuais. Não havia essa preocupação, nem conhecimento, provavelmente. Era a livre espontaneidade, criatividade, que prevalecia no pensamento educacional.
13. Porque há aqui uma concepção de que ser-se artista ou se nasce ou não se nasce e pedagogo ou professor toda a gente pode ser, porque todos somos educadores e, portanto, não há necessidade de uma profissionalização ou de um saber fazer na área da pedagogia.
14. **MJD:** *Mas julgo que hoje já há uma posição mais crítica e diferente sobre esses pressupostos...*
15. **JPF:** Sim, hoje já começa a haver um pensamento sobre isso...Mas, como em muitos outros sítios e como área do conhecimento, também Portugal se atrasou nisso em alguns anos; estamos agora a dar alguns passos que os espanhóis já deram há 20 anos. Por exemplo, as Universidades espanholas na área da Educação Artística.
16. **MJD:** *De que forma é que a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design?*
17. A minha formação de charneira, de base, é a Psicologia. Depois, desloquei os meus interesses para o paradigma educativo, mas mantenho sempre um discurso centrado no próprio sujeito. Hoje trabalho na área dos museus, com mais intensidade, e sempre trabalhei ao lado dos museus, não centrado no objecto,

como o artista o concebe, nem no processo artístico. Interessa-me, sobretudo, o processo da recepção das obras que alguns autores chamavam de recepção e que nós hoje em dia podemos chamar de interpretação, de criação de sentido. Aí interessa, novamente, na perspectiva da pessoa que se preocupa com o desenvolvimento humano, de como é que as coisas se passam ao nível do conhecimento, do desenvolvimento emocional e do desenvolvimento dos saberes que cada um vai construindo. Portanto, eu não estou centrado nem na obra, nem no artista, ou na forma como ele a produz, apesar do processo criativo dos artistas plásticos me interessar também; o que me interessa é, sobretudo, quando se trata de um museu, saber que significado é que “aquelas coisas” têm para as pessoas que as vêem, se aquilo faz algum sentido para elas e como é que elas pensam aquelas coisas. E isso é natural que a minha formação influencie todos os textos que eu vou escrevendo ou a produção de discursos que eu faça para os meus alunos de Mestrado, na cadeira que dou de Educação Artística neste 1º Semestre, que tem a ver com as teorias e a filosofia da educação artística, ou na cadeira do 2º semestre que tem a ver com a educação e os museus. Novamente, centro a posição nas teorias de desenvolvimento estético e artístico dos receptores das obras de arte. Considero que as obras valem o que valem, mas se não forem vividas pelos seus utentes não valem coisa nenhuma. Valem apenas para o artista enquanto as faz! Mesmo quando o artista diz que quando acaba a obra não gosta de olhar para ela! É natural, tal como o José Saramago certamente não gostará de ler os seus livros depois de os ter escrito ou como o Lobo Antunes que diz que “detesta” os seus próprios livros. Mas todas estas obras depois vivem dos leitores e das pessoas que as fruem.

18. Portanto, interessa-me é o aspecto dinâmico dessa relação e não tanto só o objecto ou a forma de dispor o objecto no museu.
19. **MJD:** *Mas também lhe interessa conhecer o processo de construção, de criação do objecto?*
20. **JPF:** Interessa-me também a forma de construção do próprio objecto, ou seja, o processo criativo. Gostaria muito de estudar os percursos de vida dos artistas plásticos. Tenho aqui parte de uma tese do Paulo Duncam que me enviou. Duncam estuda actualmente a cultura visual. Escreveu uma tese de doutoramento sobre história de vida de alguns pintores conhecidos, como é que eles pintavam na infância, os registos que eles tinham dos seus desenhos de infância, e tentou fazer essa comparação, dizendo que é sempre o contexto em que estes vivem que determina o próprio artista. Provavelmente, os filhos de Bach não teriam sido também músicos se não vivessem numa casa com Bach a tocar todos os dias.
21. **MJD:** *A obra de Paul Klee revela, de certa forma, o contexto em que ele cresceu, que foi no seio de uma família de artistas.*
22. **JPF:** Os contextualistas pensam desse modo e o Paul Duncam também; dizem que o contexto é o mais importante para o desenvolvimento de potencialidades individuais. Eu, como a minha formação de base é na área da psicologia, entendo que também tem de haver qualquer coisa, quer do ponto de vista pessoal e individual, que está ligado a uma certa organização do sistema nervoso. O nosso modo de organizar as nossas sensações, o que leva, por exemplo, os indivíduos a ter na área da música o ouvido absoluto, o que nem toda a gente tem e que, por exemplo, na área das artes plásticas, uma criança muito precocemente como Toulouse-Lautrec era um exímio desenhador quando era criança, Paul Klee

também era um bom desenhador e guardou todos os seus desenhos de infância, recriando-os mais tarde. Pablo Picasso sempre teve o apoio do pai que se dedicava a desenhar “pássaros”, mas depois desvinculou-se disso; mas havia uma apetência natural do próprio indivíduo para uma actividade que nós, na nossa sociedade, chamamos de artística, que é a produção de quadros, pinturas etc., para depois os outros olharem, o que parece uma coisa completamente absurda!

23. Se pensarmos bem, há um grupo de pessoas que ganha dinheiro a desenhar coisas em vários sítios, em vários suportes, para que depois, outros tantos, vivam nesse sentido e as interpretem....
24. Penso que, de facto, a arte contemporânea, em vez de criar um estado de catarse positiva, provoca uma anti-catarse, no fundo, um certo desalento. Muita coisa é produzida para essa classe de gente, como a história da educação artística e do ensino artístico descrevem bem, que foi preparada ou em academias, ou nos *ateliers* dos grandes mestres, ou dos “pequenos mestres”, menos conhecidos, e que não precisavam de grande informação de história de arte. Se nós pensarmos que nas Escolas Superiores de Belas Artes, os professores, ou melhor, os mestres não tinham mais do que a 4<sup>o</sup> classe e não sabiam de História de Arte, não sabiam de Estética, eram verdadeiros artesãos que iam respondendo às necessidades daqueles que tinham dinheiro para lhes encomendar as obras, fosse a igreja ou fosse qualquer outra pessoa, para embelezar, no sentido de embelezar algum espaço, enfim, criar os tais ambientes agradáveis.
25. Portanto, mantendo o meu perfil formativo, a minha formação é muito “antropocêntrica”, muito centrada no indivíduo, no seu desenvolvimento e na sua relação com o objecto artístico e na necessidade que os indivíduos têm não só de criar, porque a maior parte das pessoas não cria; ou por uma razão contextual ou por questão de desenvolvimento pessoal não são criadores, mas a grande maioria são fruidores e são fruidores de reproduções, de objectos, etc.
26. Estas ideias são ideias imbuídas de um sentido social, do bem social, no sentido da raiz do termo, que é das pessoas acederem aos bens. Se houver uma educação da sensibilidade artística, podemos acreditar que essas pessoas mais cultivadas, e usamos aqui esta palavra muito forte, possam ser fruidores e consumidores de arte, não é?
27. **MJD:** *As seguintes questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.*
28. *Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?*
29. **JPF:** As igrejas são, provavelmente, também um exemplo da criação de ambientes. Há um colega meu, dinamarquês, que gosta de uma certa interioridade, do Existencialismo e de tudo isso, que andou a estudar a capela do Rothko, em Houston, no Texas, cujo projecto de arquitectura passou por vários arquitectos e Mark Rothko ancorou aquele espaço com suas pinturas criadas para a própria capela. Ele criou um ambiente de grande intimidade, de um desencadeador misticismo muito forte, através da cor, que levam à contemplação do divino e de um certo bem-estar.

30. E isso, hoje em dia, alguns museus também o consegue fazer, mas não são muitos que o conseguem...
31. Há o artigo que eu escrevi para a revista *Museologia*, no último número, em que começo o artigo por falar de um director de um museu alemão, chamado Albrecht Lichtwark, do século XIX, em Hamburgo, que escreveu os primeiros textos sobre a relação com os objectos artísticos e da importância da educação artística e estética dos cidadãos. E ele propunha uma ideia muito pragmática: se nós tivermos exactamente cidadãos cultos nessas áreas, também temos mais consumidores, e isso é bom para a economia alemã. Ele diz isso taxativamente! E não está errado! Em princípio, se tivermos condições económicas e cidadãos mais cultos artisticamente e esteticamente, etc., podemos ter uma sociedade onde os artistas têm mais potencial para o fruírem.
32. **MJD:** *E acha que isso contribui para uma sociedade mais criativa, com pessoas mais criativas?*
33. **JPF:** Também, em princípio sim.
34. Mas em Inglaterra também temos pessoas com ideias como as de Albrecht Lichtwark, com a ideia de que as artes nos museus têm de ser repositórios dos objectos artísticos, têm de ser de acesso liberalizado. Por isso, há pouco falei na perspectiva social, num certo sentido de acesso à cultura, acesso aos bens que eram para alguns, eram restritivos, mas que passam a ser, a partir de uma determinada ideia social, mais acessíveis a toda a gente.
35. **MJD:** *A nova museologia contempla esse pressuposto. Fala de uma democratização dos próprios museus. E nós, em Portugal, já notamos um maior movimento e abertura aos museus....*
36. **JPF:** Sim, sim. Falei sobre isso numa conferência que aqui houve, na semana passada, no âmbito do curso de Doutoramento. Na minha conferência, comecei por dizer que se notava uma abertura às artes, no Portugal de hoje. E dava dois exemplos: uma foi a exposição Amadeu de Sousa Cardoso, que foi visitada por cento e tal mil pessoas. E esta coisa de recuperar uma artista nacional, Amadeu é um homem importante na cultura ocidental, ou pelo menos Europeia, como pintor e para Portugal, claro que é um bom pintor, mas muito pouco conhecido no estrangeiro. Se calhar, em Paris, alguns galeristas conhecem Amadeu!
37. Depois, a abertura do Museu Berardo é outro epifenómeno da nossa cultura em que as pessoas começaram a ir por isso.
38. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
39. **JPF:** O que eu conheço e que há pouco lhe falei, são os autores referenciados no artigo que eu escrevi que se chama “Os museus de Arte e a Educação, Discursos e Práticas Contemporâneas”, para a revista de *Museologia*.
40. **MJD:** *E na sua tese de Doutoramento aborda estas temáticas?*
41. **JPF:** Na minha tese de Doutoramento, a minha preocupação foi fazer uma perspectiva histórica das ideias e da filosofia na educação artística ao longo do tempo, sobretudo no século XX. É uma tese retrospectiva e de autores, em que eu escolhi praticamente quatro paradigmas e os organizei e, para cada paradigma, falo de dois autores, sempre em confronto, em diálogo.

42. No fundo, eu escolhi os paradigmas da educação artística ao longo do século XX e tive a necessidade de quase mapear autores e arranjar um esquema de interpretação sobre os vários paradigmas que eu pensei que fossem os mais interessantes, para discutir nessa altura. Estamos a falar de 2002, quando comecei a tese. Hoje, se a publicar reduzirei as 500 páginas a cerca de 90, provavelmente, serei bastante mais sintético. De qualquer modo, continuo a constatar que é necessário divulgar as ideias dos autores que falei e leccionar os seus paradigmas. Mas, tudo situado nas questões da educação e das artes visuais: porque é que os autores, como o Rudolf Arnheim, ou o Viktor Lowenfeld, ou como o Herbert Read, ou o Michael Parsons, ou mesmo o Lev Vygotsky, são importantes para a compreensão do que é que são os contributos das artes visuais para o desenvolvimento humano?
43. Foram os contributos autorais, os textos, e não há aqui nada de empírico, foi uma constatação, não há um trabalho de “empíria” no sentido de experimentação, de criar grupos e de observar o comportamento das pessoas em situação. Nada disso foi feito. Todo o trabalho foi redigido através dos textos que eles produziram e uma interpretação minha ao longo dos últimos cem anos, praticamente. É uma retrospectiva histórica disso, mas essa era a minha intenção - o meu interesse foi o de construir um mapa de ideias.
44. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
45. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
46. **JPF:** O importante aqui é esclarecer que, quando fala de Design de Ambientes e se situa nos museus de arte, está a falar de um conceito de Design de Ambientes, que foi definido pelos arquitectos e designers. E quando eles falam em Design de Ambientes estão a falar, no caso dos museus, no modo como os museólogos, “donos dos museus”, os curadores, directores, etc., pensam que é melhor expor as obras, é isso, não é?
47. **MJD:** *Sim, é isso, expor as obras num determinado espaço.*
48. **JPF:** Talvez seja mais profundo que isto...
49. No artigo que eu escrevi para a revista Museologia.pt, a determinada altura, faço, novamente, o mapeamento das ideias e daquilo que a educação trata quando se fala de museus de arte. E a minha preocupação foi, novamente, ter os autores e interpretar as ideias que tratam desses assuntos na relação do indivíduo em contexto de museu. E há estudos feitos, por volta de 1930, de um autor, que a certa altura eu cito, que fez os primeiros estudos sobre os públicos em contexto de museu, do ponto de vista da psicologia experimental. São dois psicólogos, Arthur Melton e Edward Robinson que, pela 1ª vez, realizaram estudos sobre os visitantes nos museus. É um livro que a Associação Americana de Museus tem no seu catálogo e que, apesar de ter sido editado nos anos 30, está constantemente a ser vendido. É considerado um clássico nos estudos dos visitantes. Por exemplo, uma coisa muito simples: a frequência com que as pessoas olham para as obras de arte, o tempo que levam a olhá-la, ou, por exemplo, saber, quando as pessoas entram numa sala de exposições, se se viram para a direita ou para a esquerda. Ele trata questões deste género. As pessoas, geralmente, viram para a

direita e, portanto, os objectos mais importantes da exposição, se calhar, têm de estar mais à frente! E, tudo isto, tem a ver com o ambiente das exposições. Em que sítio é que colocamos as coisas? Porque é que colocamos ali e não colocamos noutra sítio? Porque há determinado tipo de coisas que têm a ver com o comportamento humano, com a motricidade e com a maneira de estar nos sítios, que nos levam a nos comportarmos daquela maneira. Nós entramos na sala de exposição, para que lado nos viramos, porque é que pomos os quadros naquela posição, àquela altura e não noutra? Quando sabemos que os visitantes dos museus, hoje em dia, são de várias idades e têm várias alturas! Quando há uma criança a olhar para um quadro ou uma pintura que está a um nível muito mais elevado do que ela, o ângulo de visão para a própria pintura fica alterado. Portanto, o que ela vê, vê com outro ponto de vista. Portanto, não há uma adaptação a isso. Por exemplo, o espaço de lazer, o modo e a quantidade de obras que estão expostas muitas vezes não são tidos em conta.

50. **MJD:** *Este tipo de abordagem situa-se em que área do conhecimento? Na Psicologia do Comportamento, na Fenomenologia, Gestalt,? ... Acha que podemos afirmar que a área de intervenção do Design de Ambientes assenta nestas ou noutras áreas do conhecimento?*
51. **JPF:** Tudo isto diz respeito à Ergonomia. Pode -se medir o tempo em que uma pessoa olha para um quadro e para que partes do quadro é que ela olha. Há um autor russo, um psicólogo, chamado Yarbus, que pôs uns sensores nos olhos das pessoas e que registou depois os movimentos que os olhos faziam em relação àquela pintura. Tudo isto pode e deve ser registado. Para a área da Comunicação e para área da Publicidade isto é muito importante, e já tem sido muito bem trabalhado.
52. Por exemplo, em termos de escala de valores, olhando para o próprio indivíduo ou para a própria obra de arte, podemos referir Charles Osgood que criou uma metodologia denominada de Diferencial Semântico que são escalas, que têm adjectivos opostos, por exemplo, bom e mau, e o indivíduo tem de classificar isso segundo o bom e o mau.
53. São várias escalas, julgo que doze e, ao fim disso tudo, cria-se um espaço semântico para observação do objecto: se é uma caneta, se é um quadro e se aplicável a isso.
54. **MJD:** *Julgo que o professor aborda essa temática num livro que editou, intitulado " Educação Estética e Artística", da Fundação Calouste Gulbenkian.*
55. **JPF:** Sim, nesse livro existe o texto de Holger Hoge que é também muito importante para a compreensão do que é o espaço e a criação de condições para o próprio observador e fruidor do espaço museológico. Há estudos que vêm da área da Psicologia, que tratam da questão da adaptação do homem ao ambiente onde está, seja ele museu, seja ele espaço comercial, tudo isso está a ser estudado e há muita coisa a ser produzida que nós não conhecemos. Mas na área da museologia, ou na área dos estudos públicos, esses estudos começaram a ser feitos nos anos 30 com uma forte incidência a partir de encomenda dos próprios museus a esses dois psicólogos americanos. Eles fazem um estudo e têm estatísticas muito aprofundadas sobre os tempos ou os movimentos na exposição.
56. **MJD:** *Para finalizar esta entrevista, colocamos uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho.*

57. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber: Que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
58. **JPF:** Penso que é importante saber o que é que é relevante para os directores e conservadores dos museus. É importante perguntar-lhes. Eu penso que, para eles, será o discurso e, sobretudo, a narrativa. Ontem, um especialista da Cultura Visual, de Chicago, James Elkins, deu uma conferência na Universidade Nova de Lisboa intitulada «*Conceptual Problems in the Study of Art Criticism, History and Theory*». O que disse é que a construção das narrativas de história de arte é feita principalmente por ocidentais, pelos historiadores de arte do Ocidente.
59. Um livro de história de arte concebido por um japonês dá importância a um “pote” ao lado de uma pintura japonesa. Ernst Gombrich nunca pôs nenhum pote de artesanato ao lado de uma pintura do Rembrandt.
60. James Elkins fez uma coisa que os críticos de arte não fazem: mapeou os sítios em que se ensinava história de arte, quais eram os autores e pintores mais citados e quais eram as contaminações autorais, isto é, fez um estudo empírico sobre os modelos de ensino da História de Arte. Como pintor, o artista mais citado era o Picasso e com maior número de monografias escritas até hoje. Também para música erudita, por exemplo, já se fizeram estudos idênticos e o compositor mais citado é Bach e depois Bethoven e depois Mozart, etc, no estudo redigido por Hans Eysenck.
61. Depois, o crítico de arte mais citado até hoje é Gombrich, na História de Arte. Quantos departamentos há por continente, onde é que se estuda a história de arte, que revistas há e quantas revistas publicam e então, chegava à conclusão que a maior produção de revistas, no campo da história e crítica da arte, *per capita*, é na Holanda. Isto para dizer que as narrativas que são construídas por esta gente toda, curadores, directores etc, vão sempre atrás de vagas autorais. As interpretações que se fazem sobre história de arte vão outra vez atrás de ondas, que vêm das zonas mais complexas e difíceis que nós possamos pensar; por exemplo, da psicanálise, já houve um tempo em que a interpretação através de Freud funcionava, agora é através do Estruturalismo, através da análise do discurso de Roland Barthes ou de Jaques Lacan. Todos os críticos de arte vão recorrer não tanto a Folcault, mas hoje, mais a Jacques Lacan. Vão procurar esses autores da Filosofia, vão pôr as “lupas” desses autores sobre produção artística. E não tanto sobre a própria produção artística.
62. É o discurso sobre a arte, sobre o objecto, sobre a materialidade da arte que é feito através de discursos que não são da materialidade da arte. Isto é tão contraditório! E depois esses discursos sobre a arte são produzidos pelos ocidentais. É a hegemonia do discurso sobre a actividade artística.
63. São discursos que são externos à própria produção artística, mas que a servem e de igual modo servem os artistas, de algum modo. Isto na área dos museus quer dizer que, os que são dados a ver e a que é dada alguma visibilidade acabam por ter alguma repercussão nos conteúdos e nas colecções dos museus. Os directores não são indiferentes a isso, não são inócuos à popularidade, à massificação do gosto, porque quando estamos a elaborar sobre assuntos mais detalhados do que é educar, do que é transformar culturalmente uma sociedade,

- isso é mais político. Se lermos na nossa Constituição Portuguesa, diz assim: "O Estado não deve determinar nem filosoficamente, nem... a cultura e a educação. Então, todo o acto é político, nesse sentido!
64. Aquilo que me está a dizer sobre a relação e a criação de ambientes com as obras, etc., passa por aí, não é só a construção dos dispositivos textuais, dos quadros serem retirados e levados para outros sítios.
65. Mas quando falamos de Design de Ambientes e das relações dos visitantes com as obras, isso passa também por uma questão "menos mecânica", que seja mais dinâmica na relação do sujeito com as obras. É importante "criar cliques" pequenos de interacção. Têm de ser pequenas coisas. Eu dou-lhe um exemplo. Quando há dois anos visitei aqueles três Museus em Madrid, o *Prado*, o *Thyssen* e a Rainha Sofia, quando chego ao *Prado*, na sala onde estão várias obras do Bosch, encontrei umas "maquinetas" que com um euro sai um pequeno livro. O livrinho é o género de uma agenda, uma brochura com informação sobre as obras. Ou, por exemplo, dispositivos interactivos que permitem leituras muito mais profundas sobre as obras. Nos museus na Finlândia isso acaba por acontecer muitas vezes. Estão muito receptivos a isso, à utilização das novas tecnologias interactivas nas exposições. Há experiências muito positivas nestas novas áreas. Mas essa sua questão também pode ter a ver com os recursos para criar essas relações entre o sujeito e a obra.
66. As questões podem ser múltiplas: não dependem só dos objectos que estão expostos, da cor, da luz, das legendas. Há uma intencionalidade que está muito centrada na perspectiva do próprio observador. Outros museus há em que pensamos que aquilo não pode ser um museu, mas sim resume-se à ideia de um senhor que tinha uma grande colecção de objectos e que os quis mostrar, e não interessa como...Contar uma história, por vezes, é difícil! Um desconforto provocado pelo mau discurso expositivo, tudo fechado dentro de vitrinas que se repetem de sala para sala, o ambiente é sombrio, não há leituras.
67. **MJD:** *Mas concorda que envolver o observador, o espectador no acontecimento ou o visitante no espaço expositivo, através da optimização do discurso expositivo, poderá ser determinante no resultado da experiência do indivíduo com os objectos expostos?*
68. **JPF:** A optimização do discurso expositivo, e eu estou a falar das narrativas que vão ser construídas, depende daqueles que dominam os museus. Um dos grandes detentores é o Director do museu que, geralmente, na nossa sociedade, é praticamente inacessível. E não só cá em Portugal. São detentores de um poder, por vezes até, exorbitado na nossa sociedade, junto dos artistas, junto dos governos e dos responsáveis e organizadores das políticas culturais. Mas têm dificuldade em comunicar com o público, têm uma dificuldade imensa em trabalhar nas áreas da comunicação, da aprendizagem e da educação. Há grandes carências nesta área também do nosso país. Em todos os outros países, estas questões estão mais facilitadas desde sempre, porque existe uma tradição muito grande: por exemplo, a Inglaterra é um desses países. A questão do museu contemplada no Currículo Nacional, é uma questão de charneira. Não há inibições em ir aos museus, apesar de haver sempre dificuldades em levar uma turma aos museus. Mesmo na Dinamarca, que é uma realidade que eu conheço, o professor tem sempre dificuldades em levar uma turma ao museu, por questões burocráticas, de segurança, etc. Estas deslocações também não são facilitadas.

Mas depois há uma vivência dos próprios museus e os museus não são entidades que devam servir as escolas, são entidades autónomas, são entidades culturais, o que é muito diferente de uma entidade escolar. Portanto, uma coisa é ensinar numa escola, outra coisa é desenvolver actividades que têm parecenças com a actividade do ensino e aprendizagem de uma escola, mas que são totalmente distintas. Tem graus de dificuldade diferenciados, portanto, o próprio ambiente é diferente e por isso não se pode escolarizar os museus. Isso é o receio que alguns Directores de museus têm, não querem, quando ouvem a palavra “Educação”. Mas esta palavra, “Educação”, provoca receios em muitas pessoas, mesmo aos próprios educadores...alguns deles submetem-se às regras dos curadores ou comissários.

69. Por outro lado, a nossa tradição de abrir os museus ao público é muito recente. Até ao 25 de Abril os museus eram muitos fechados e hoje em dia continuam a ser muito fechados ao trabalho pedagógico. Nós não podemos evoluir senão promovermos a imortalização nestas áreas...o museu é um espaço de vivência e deve ser visto como um espaço estruturante da nossa sociedade.
70. A programação de exposições nas artes é quase sempre de “fogacho”, não é estruturante. Lembrem-se de fazer uma coisa agora...., é tudo uma questão de oportunidade, uma gestão de oportunidade da moda, de salto de ramo para ramo, sem que nós possamos ver a árvore! São tudo coisas pontuais, não há uma política cultural para a área de comunicação com todos os públicos.
71. Um museu que eu visitei foi no norte da Dinamarca, numa pequena cidade de pescadores, mas com um trabalho pedagógico de grande qualidade. Cheguei à conclusão que há vários artistas dinamarqueses lá expostos, contemporâneos e outros, mas há um discurso na exposição. Neste museu as obras não têm legendas: a Directora defende que se há legendas, os visitantes lêem as legendas e não a obra. Ela acha que os visitantes têm de começar por ver e ler a obra, e não as legendas. É um exemplo de um pensamento pedagógico em museus de arte contemporânea. Este museu de Esbjerg tem a colaboração da Universidade de Roskilde e do Prof. Bjarne Funch.
72. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.15 ENTREVISTA A JOÃO FERNANDES

Realizada em 4-12-2009

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. **MJD:** *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a actividade profissional, agradecemos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
8. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
9. **JF:** *Eu confesso-lhe que não me é, à partida, simpática a ideia do Design de Ambientes quando aplicado ao universo das exposições de arte contemporânea. Não quer dizer que essas exposições não tenham uma concepção no espaço! Claro que têm! Mas interessa-me, sobretudo, que essa concepção advenha da própria obra de arte e do próprio artista, em que os artistas utilizam também o espaço como suporte do seu trabalho. E, não é de todo indiferente, o tipo e a natureza de espaço em que se trabalha. Há obras de arte especificamente feitas para determinados espaços, para determinados lugares. Há obras de arte que tiram partido de determinado tipo de arquitectura, que confrontam também determinada arquitectura. Por exemplo, posso dizer-lhe que, no caso particular de Serralves, onde há uma arquitectura autoral bastante vincada, no museu, essa arquitectura não é suficientemente maleável em termos de proporção, de escala,*

da possibilidades de transformação efémera, que permitam ao artista, portanto, apresentar um trabalho. Nem todos os artistas fazem um trabalho específico para as exposições que fazem cá. Alguns fizeram e fazem-no. Mas, interessa-me que o desenho da exposição parta da própria obra de arte, parta do próprio artista e da relação de trabalho que o museu constrói com o próprio artista. Se por acaso o artista não está presente, ou até por já não existir, por exemplo, nesse caso procuramos, com os comissários das exposições, ter um ponto de vista sobre esse mesmo trabalho e criar os espaços adequados para a sua apresentação. Portanto, não nos interessa, de algum modo, criar uma estância de mediação entre a obra de arte e o público, que seja um espaço. Um espaço tem que ser algo de consequente da própria obra de arte, suscitado pela própria obra de arte. Portanto, não nos interessa, de forma alguma, que haja um outro nível de leitura, em que uma encenação, em que um desenho de um espaço, possa ser uma realidade autónoma nesse mesmo espaço. Por vezes recorremos, até por questões de ajuda técnica e de aconselhamento técnico, por vezes recorremos à ajuda de um arquitecto, que nos possa ajudar a resolver determinado tipo de problemas. Vamos imaginar, se necessitamos, por exemplo, de construir sete a oito salas de projecção dentro de uma das salas do museu, preferimos fazê-lo com alguém que tenha uma competência especializada para isso, e com o qual possamos discutir também a natureza desses espaços. Mas, mesmo a natureza desses espaços, portanto, tem uma forte presença do ponto de vista curatorial da exposição, ou uma forte presença da marca autoral do artista. Posso dar como exemplo uma colaboração com o Luís Pereira, um jovem arquitecto aqui da cidade do Porto, com atelier de arquitectura, que tem trabalhado connosco em algumas exposições. Foi ele que nos desenhou, por exemplo, o percurso para uma sala onde apresentámos, se calhar, à volta de uma dezena de projecções de Ernesto Melo e Castro. Interessava-nos que o público não fosse confrontado com uma sucessão de salas escuras com projecções; interessava-nos que as projecções pudessem ser vistas como quadros na parede. Uma exposição é um percurso. Esse percurso normalmente faz-se em corredores, em galerias, em salas, etc. Mas não nos interessava, portanto, que houvesse uma sucessão de salas escuras, neste caso. E o arquitecto desencadeou uma arquitectura de exposição bastante interessante, ouvindo-nos e sabendo aquilo que nós pretendíamos, aquilo que o artista pretendia, de forma a possibilitar essa coexistência de uma certa luminosidade com o próprio percurso, com a própria autonomia de cada projecção, com o percurso, quase uma espécie de uma parede em biombo, de grandes dimensões, que, além do mais, se integrava bem na arquitectura do próprio Siza, que é outro facto a ter em conta, digamos, a intervenção de qualquer outra arquitectura efémera, dentro do espaço arquitectónico existente e que funcionou bastante bem. Posso citar-lhe uma outra colaboração, não neste campo, que foi quando fizemos a exposição Manuel de Oliveira. Enquanto na exposição de Ernesto Melo e Castro nós estávamos com o próprio autor em diálogo permanente, com Manuel de Oliveira isso não acontecia, porque Manuel de Oliveira é um cineasta, que não tem propriamente uma experiência de aplicação do seu trabalho em formato de exposição. Ele apresenta o seu trabalho numa sala de cinema e não propriamente em salas de museu, não é? E, nesse caso, portanto, todo o trabalho de musealização que apresentámos de Manuel Oliveira, dos excertos dos seus filmes, etc., foi feito pelo próprio comissário da exposição, que fui eu, neste caso. Acontece que, por exemplo, me interessava, também, ter

cerca de oito a nove salas dentro de umas salas do museu, com vários excertos de filmes de Manuel de Oliveira, agrupadas por núcleos temáticos. A definição desses núcleos já era um ponto de vista sobre a obra de Manuel de Oliveira e sobre temas presentes nessa obra.

10. **MJD:** *Normalmente são definidas pelo curador ou director do museu?*
11. **JF:** Sim, ou pelo artista, ou em colaboração com o artista. Neste caso, não a vamos discutir, obviamente, com Manuel de Oliveira, mas discuti com o João Bénard da Costa que “co-comissariou” comigo a exposição, se bem que em relação à parte da questão expositiva não tivesse participado muito, porque também não é essa a sua área. São as questões do cinema, as salas da cinemateca, não é? Mas acontece que, por exemplo, a mim interessou-me partir de uma referência do próprio perfil de Manuel de Oliveira que eu comuniquei ao arquitecto, e que foi a base do princípio arquitectónico dessa estrutura efémera que construímos, que foi partir para uns estúdios de madeira, da arquitectura efémera, de madeira, dos estúdios da Tobis, onde Manuel de Oliveira filmou a “Virgem Mãe”. Acontece que o filme “Virgem Mãe” começa precisamente com um longo *travelling* por dentro dos estúdios da Tobis até se chegar ao estúdio onde se representa a primeira cena, que vai representar a primeira cena do filme. Portanto, esse lado detrás do cenário, esse lado da estrutura de madeira tosca que está a sustentar toda uma encenação do outro lado, que se vê depois no filme, importou, neste caso, assumir essa dimensão tosca e artesanal, como contraponto àquilo que depois se passava dentro de cada sala. Portanto, quer dizer, nesse aspecto houve sem dúvida um desenho da exposição. Há sempre um desenho da exposição. O que não me interessa sinceramente é que esse desenho da exposição seja um trabalho em si mesmo, que possa ser lido independentemente do que é a exposição. E confesso-lhe que, infelizmente, vejo muitos casos em que isso acontece: em museus deste mundo, em vários tipos de museus, por exemplo. Ainda recentemente encontrei uma exposição sobre o adulo à figuração feita pelo Bobour no *Grand Palais*, no ano passado, em Paris, com uma arquitectura de exposição de que eu não gostei particularmente. Cada sala tinha uma cor horrível, escolhida por um decorador qualquer, ou por um desenhador de espaços de exposição, não sei, que não tinham nada a ver com as obras dos artistas, e quando tinham, ainda pior, portanto não havia nenhum motivo. Quer dizer, uma cor é uma presença formal, uma presença com o seu sentido e, portanto, não me interessa de forma alguma que nem um arquitecto, nem um decorador, nem um designer, nem quem quer que seja, venha acrescentar sentidos, ou que seja um ponto de vista sobre a obra, ou que seja a própria obra. Nessa medida, sou bastante radical, detesto bienais em que a presença dos arquitectos é demasiado reconhecível, detesto exposições onde a referência de um designer ou a apresentação do arquitecto se tornam mais conhecíveis do que a própria natureza das coisas que apresentam. E portanto, nós aqui procuramos não gastar dinheiro com isso.
12. **MJD:** *Li um artigo em que abordava precisamente essa problemática, relativamente à falta de interesse que suscitavam as exposições do Museu Iberê Camargo, do Siza Vieira, em Porto Alegre. Ao interesse nas exposições sobrepunha-se o interesse pela arquitectura do edifício.*
13. **JF:** Isso pode acontecer, por exemplo, no Museu *Guggenheim* onde a sua presença é de tal forma forte! Por exemplo, é impossível um museu grande ter um bom percurso na exposição. Na exposição, há sempre um percurso, e aquele

museu não foi feito para um percurso. O arquitecto não teve em conta que a exposição é um percurso, de maneira que cada espaço funciona autonomamente em relação aos outros espaços. O que não acontece em Serralves!

14. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
15. **JF:** Já passou pelo clássico do Hal Foster, “*Design and Crime*” porque ele fala exactamente do excesso de Design, e o texto sobre o Frank Gehry que está publicado nesse livro a propósito do museu de Bilbao e do desenho de exposições.
16. **MJD:** *Relativamente à intensidade que o Design pode assumir nos museus, considero que essa deverá ser uma questão em permanente avaliação. Por isso, e para finalizar esta entrevista, coloco uma última questão mais objectiva e directamente relacionada com o nosso trabalho. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que valor atribui ao Design de Ambientes na construção dos espaços expositivos?*
17. **JF:** Quando bato à porta de um arquitecto para me resolver como organizar seis salas dentro de uma, ou sete salas dentro de uma, aí obviamente um arquitecto tem um conhecimento, digamos, das possibilidades e da construção dos espaços, muito maior do que eu tenho. Agora o que eu não quero é que, digamos, esse desenho dessas salas se sobreponha àquilo que nelas acontece. Não quero que a arquitectura ou o Design, de algum modo, sejam uma pele onde o resto desapareça.
18. **MJD:** *Como resultado da minha visita que acabei de fazer aqui em Serralves posso avançar que, através da luz, ou do som, fui conduzida ao longo de toda a exposição. Há um percurso em todo este museu que nos surpreende constantemente, ora pelo pé direito mais elevado ou mais baixo, ora pelas faixas de luz que penetram no espaço interior, ora pela paisagem que por vezes nos surpreende através de grandes vãos, e assim, vamos fazendo esses percursos quase de uma forma inconsciente. Há museus nos quais nos sentimos perdidos... não sabemos se devemos ir em frente, se para a esquerda, se para a direita, para onde quer que seja...isto aqui não acontece. E, eu pergunto se estes valores, digamos, são todos equacionados quando da montagem de uma exposição?*
19. **JF:** São. Confesso que até pode ser o caso, poderá acontecer às vezes em certos casos que até possa ser útil criar uma estrutura mais labiríntica dentro de uma exposição.
20. **MJD:** *Mas que continuará a conduzir e a orientar o visitante...*
21. **JF:** Isso dependerá da natureza da obra do artista. Eu acho que o museu tem a obrigação de apresentar a obra de arte com uma certa clareza, porque a ambiguidade da obra em si já é muito grande, ou seja, a arte é produtora de ambiguidade. O confronto com a obra de arte em si já é suficientemente denso, intenso e rico para nós não quisermos descentrar as pessoas desse confronto com outros confrontos menores. Ou seja, para nós o mais importante é, na verdade, que a própria apreensão das obras de arte defina o percurso, e que esse percurso tenha um ponto de vista sobre a obra do autor, sobre a obra do artista.

22. Como eu estava a dizer, uma exposição é sempre um ponto de vista e, portanto, não nos é indiferente se a exposição é vista de uma determinada maneira ou de outra maneira. Quer dizer, às vezes há casos, ainda hoje, por exemplo, estava na exposição de Augusto Alves da Silva, nós temos uma situação de um corredor que tem duas entradas e duas saídas, por assim dizer, tem uma entrada e uma saída, mas uma pessoa pode entrar por qualquer uma das suas extremidades. E tivemos em conta isso na montagem da exposição, a ver se queríamos que na exposição isso fosse possível. E praticamente conduzimos a exposição de uma forma em que é possível, também, ver lateralmente a exposição, e a deixar o corredor para último lugar. Por exemplo, se for caso disso, também se pode entrar pelo corredor logo de início e aí, portanto, o corredor admite a visita nos dois sentidos, e essa montagem foi pensada em função desta dupla possibilidade que o corredor tem. Porque o corredor tem duas entradas nesta montagem, não tem só uma, propriamente. E isso, para nós, foi uma questão que não foi propriamente fácil, foi discutida com o próprio artista, por exemplo. O que nos permitiu, aliás, até a tendência de certos tipos de situações que às vezes se podem colocar no museu. De facto, temos imagens sexualmente explícitas nesse corredor, obriga-nos a avisar as pessoas visitantes do conteúdo dessas imagens. E portanto, dá-nos a possibilidade de alguém que queria ver a exposição do Augusto, mas que não se sintia à vontade para ver esse corredor, pode seguir e não o ver, por exemplo. Isso foi uma situação que foi tida em conta na montagem da própria exposição. Mas, para nós, é importante que uma exposição proponha um percurso, independentemente de cada um depois poder construir um percurso que queira dentro dela. Vamos imaginar, tal e qual como um jornal, vamos imaginar que, por vezes, há certos jornais que eu até prefiro ler. Agora já é um bocado diferente, mas antes, quando a cultura vinha no final dos jornais, e o desporto logo a seguir, normalmente eu começava pelo fim, e só depois é que eu ia para a política, para a economia.
23. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



### 1.5.16 ENTREVISTA A ISABEL CARLOS

Realizada em 06-01-2010

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização. Muito obrigada.*
7. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
8. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design. E também saber de que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design:*
9. **IC:** *Não é o meu caso, não tenho qualquer ligação à área do Design ou com a sua prática. Sou licenciada em Filosofia e mestre em Comunicação social. Tenho alguma facilidade em lidar com o espaço. E penso que é muito difícil ser um curador não tendo essa dimensão; não saber ler uma planta, não ter uma noção, uma percepção do espaço. Penso que será difícil ser um bom curador sem esse domínio. Mas, digamos, a minha formação académica não passou por aí.*
10. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
11. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*

12. **IC:** Não sei o que isso é, nem me interessa. Em Portugal, nomeadamente na década de 70, muitos artistas chamaram àquilo que hoje chamamos instalações, ambientes, nomeadamente. E é com esta ideia, que surge a partir dessa década, que a obra de arte se impõe como algo que vai para além da parede ou do plinto. Pretende ser uma envolvimento e observada por todo o lado, ser até sentida, poder-se tocar eventualmente, até comer! Há experiências nesse sentido. E, portanto, para mim, ambientes, neste sentido, remete para esse discurso conceptual, experimental, da década de 70. Design de Ambientes é, de facto, uma expressão que não me diz nada. Não sei o que é, não estou muito interessada. Eu sei o que são coisas como o espaço arquitectónico, uma sala, luz, trabalhar com luz num espaço, definir numa sala: que banco ou que mesa, o que é que lá se põe dentro.
13. **MJD:** Mas concorda que tudo isso leva à criação de um ambiente?
14. **IC:** Tudo isso cria, para mim, uma atmosfera... sim, gosto mais de atmosfera!
15. **MJD:** *Nós partimos para esta expressão no sentido de encontrarmos um conceito mais alargado que integre toda uma envolvimento, e não ficarmos limitados a um espaço físico onde, no caso particular das exposições, esse espaço muitas vezes é indefinido e ultrapassa os limites do construído. Muitas exposições começam já no exterior do espaço expositivo, propriamente dito.*
16. **IC:** Sabe o que é isso tudo para mim? É o anúncio à exposição. Ponto final.
17. Há hoje uma necessidade excessiva de inventar nomes para coisas que já têm um nome e definição feita há muito tempo. Por exemplo, dizia que as exposições podem começar lá fora, e isso, para mim, é comunicação! Não lhe tem que chamar Design de Ambientes. As diversas experiências de exposição nos museus, para mim, são museologia. Portanto, acho que hoje há, (nós sabemos porquê, é um dos efeitos terríveis de Bolonha, mas não vou entrar nessa conversa), a necessidade de criar, inventar cursos, e depois surgem estas áreas e estas designações sobre as quais nós perguntamos “mas o que é isto?”.
18. **MJD:** *O termo Design de Ambientes é frequentemente utilizado e, inclusivamente, existem alguns cursos que incluem no seu currículo disciplinas com o nome de Design de Ambientes. Mas não nos prendendo a esta expressão, poder-me-á enunciar as variáveis, os elementos, que acha importante trabalhar numa exposição, na perspectiva da criação das tais atmosferas que envolvem a exposição?*
19. **IC:** A arquitectura, a iluminação, o som. O som é fundamental, sobretudo estando a trabalhar com vídeo. Por exemplo, neste momento estamos a montar uma exposição que é muito baseada em filme e em vídeo, e aí, o trabalho do som é fundamental, mas cada vez mais, tecnologicamente, é possível criar, digamos que mónadas de som num espaço aberto.
20. **MJD:** *No trabalho de concepção de uma exposição também existem outros tipos de preocupações, como os percursos....*
21. **IC:** O curador tem o dever de criar um percurso, utilizando sons, utilizando imagens, utilizando grafismos. Tudo isto hoje, no fundo, faz parte do modo como a exposição é feita. Portanto, imagine que eu inicio, até posso iniciar uma exposição com uma barreira... Isso é muito forte! Isto obriga logo o espectador a contornar o muro, e, portanto, o seu primeiro impacto não é o de abertura, mas é o de

- fechamento. E isto condiciona imediatamente, como é óbvio, a percepção do que se vai ver a seguir. Portanto, todas estas questões são fundamentais para a curadoria: os circuitos, o modo como se dispõem, e mesmo isso que diz da manipulação do sujeito no espaço, eu digo o modo como se conduz os espectadores. Tudo isso faz parte do trabalho de curadoria. Um bom curador tem de estar atento a isso tudo. Até às tabelas: o que é que se põe nas tabelas, com que corpo de letra, é preta ou cinza. Tudo isto passa mensagens, não é?
22. **MJD:** *Considera fundamental a definição de percursos, orientações, ou, pelo contrário acha que o visitante deve, conscientemente ou não, fazer a escolha dos seus percursos, tempos, paragens, etc.*
  23. **IC:** Sabe o que eu acho? Acho que há um lado na recepção da obra de arte, no modo como vemos as obras de arte que exige alguma solidão. O acto de contemplar e o acto de ver exige algum encontro unipessoal entre nós e a obra de arte. E, portanto, eu acho que a opção é individual. Há pessoas que vão em grupo, duas ou três pessoas e sobre cada obra vão fazendo um diálogo, a partir da obra de arte.
  24. **MJD:** *Falou há um bocadinho na passagem de mensagens. A perspectiva de comunicação pode ter subjacente um processo de aprendizagem. Interessa-lhe, ou não, que o visitante apreenda a mensagem da exposição?*
  25. **IC:** Para mim essa ideia é fundamental. Sendo que hoje existem os Serviços Educativos dos Museus, que é algo a que dou muita importância. Estes devem, sobretudo, ensinar a ver.
  26. **MJD:** *Mas essa actividade é da responsabilidade dos Serviços Educativos que estão orientados para actividades educativas de grupos organizados. Mas como é que está pensado a passagem da mensagem para o visitante ocasional, o visitante comum?*
  27. **IC:** O visitante comum tinha sempre, por exemplo aqui no caso do CAM, e eu digo tinha porque isso se alterou um bocadinho, uma folha de sala para ler e que, o enquadrava no que estava a ver. Eu vou passar a usar cada vez mais textos de parede, porque precisamente acho que o texto de parede, em vinil, torna a comunicação mais fácil. Porque, precisamente, acho que torna a visita para o espectador mais agradável, ou seja, ao mesmo nível em termos de percepção visual a obra de arte e o texto sobre a mesma.
  28. **MJD:** *Hoje em dia, com a promoção do turismo cultural, cada vez temos nos nossos museus mais visitantes da 3ª idade, cujas visitas podem ser facilmente desmotivadoras e mesmo penalizadoras, em consequência das dificuldades de leitura dos textos em folhas de sala ou das legendas muito pequenas. Para além dos percursos, do som, das legendas, que outras variáveis trabalha nas exposições? A luz, a cor?*
  29. **IC:** Cada obra é específica. Cada obra e cada exposição têm estruturas diferentes. Há obras que exigem um tratamento ao nível da *mise-en-scène*, há outras que, pelo contrário, exigem um acto quase clínico e frio. É a obra que decide. A obra é quem deve decidir tudo isso, os espaços, etc.
  30. **MJD:** *Em todo esse trabalho conta com a colaboração de diferentes especialistas. Qual a constituição dessas equipas?*

31. **IC:** Nós aqui temos em permanência, dois curadores, para além de mim, curadores da casa, uma curadora, mas com uma componente de conservação e restauro, alguém que se ocupa também desse lado, que é conservar a colecção, que são duas pessoas que estão afectas a essa área. Uma pessoa para comunicação, para tudo o que tenha a ver com comunicação, com as *newsletters* que publicamos, com o *site*, etc.
32. **MJD:** *Um designer gráfico?*
33. **IC:** Comunicação, escrever! Escrever os textos para as *newsletters*, escrever os textos para o *site*... alguém que escreve, e que ao mesmo tempo associa, como é óbvio, porque estamos a falar de arte e de um museu que associa nomeadamente todos os conjuntos de conteúdo visual das imagens com o conteúdo escrito. Depois temos um *designer* gráfico, que é quem se ocupa, por exemplo, das barras, das tabelas, que faz as brochuras que agora vamos passar a ter, para substituir precisamente as tais folhas. Porque o que eu me apercebi é que o problema não é só ver, mas que as pessoas depois deitavam no lixo as folhas de sala. E, portanto, agora vai-se criar uma brochura para cada exposição. Custa 1 euro, que é uma coisa simbólica, mas que tem um textinho, tem duas ou três imagens e a pessoa pode levar um bocadinho da exposição consigo, a um preço, enfim, insignificante. Portanto, essa pessoa também faz isso. Para as coisas maiores, os catálogos propriamente das exposições, coisas, portanto, de maior fôlego em termos de fotografias, geralmente recorremos a gráficos, no exterior. O CAM tem uma arquitecta em permanência, portanto que trabalha, sempre em íntima colaboração com os curadores. E, depois, temos uma equipa que chamamos de museografia que são as pessoas que instalam, que estão a montar e desmontar as exposições e que organizam logisticamente as reservas.
34. **MJD:** *Retomando as questões anteriores e para finalizar esta entrevista colocamos uma última questão, directamente relacionada com o nosso trabalho. Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaríamos de saber que elementos pensa serem fundamentais trabalhar na construção dos espaços expositivos?*
35. **IC:** São todos. Luz, texturas, som... O cheiro é fundamental também. E há obras de arte, aliás, onde o cheiro é fundamental e é o principal sentido. Há artistas plásticos que trabalham só com os cheiros. Mas, portanto, tudo isso é fundamental e mais: a arte contemporânea, muitas das vezes, joga no limite de todas estas questões e na ruptura com estas questões. Como há bocado estava a dizer, se tivermos um ambiente frio, logo a minha relação com o objecto fica condenada. Muitas das vezes esse gesto é provocatório e quer provocar precisamente uma não relação.
36. **MJD:** *Então acha que essa provocação é intencional se propõe desencadear sensações através da provocação dos diversos sentidos no homem...*
37. **IC:** Claro. Exactamente. Temos aqui uma proposta muito interessante sobre tudo isto que estivemos a falar. Com uma sala pequena podem mostrar-se seis vídeos. É um excelente exercício de inteligência por parte do artista e da curadora dinamarquesa, de como adequar um espaço ao que se tem para mostrar. Como é que se mostram seis vídeos numa mesma sala. Sucede, como é óbvio, o problema do som. Então, como se pode fazer isto? Cada vídeo está controlado

- por um sistema de computador e abre em tempos diferentes. Sempre em tempos diferentes, ou seja, quando este filme começa, os outros estão *off*; quando este acaba, o seguinte fica *on* e assim sucessivamente. Funcionam sequencialmente.
38. É uma obra simultaneamente muito atraente, é uma obra que vive muito de uma espécie de arquivo do cinema, remete para o Hitchcock, para o Bergman, etc. E o espaço, desta exposição de Jesper Just é um bom exemplo das questões que aqui estivemos a tratar.
39. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



### 1.5.17 ENTREVISTA A MARIANO PIÇARRA

Realizada em 19-01-2010

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a guardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design. De que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design.*
10. **MP:** *Uma coisa é o currículo, outra coisa é a realidade.*
11. *Muito resumidamente, posso dizer que tive aos doze anos um primeiro contacto com a fotografia, aos 13, 14 anos uma grande paixão pela fotografia, estamos aqui a viver um período em que não havia galerias, não havia formação nenhuma nestas áreas, isto é, estamos em 72 e depois 74, 75, e 76... a partir daí tive um fascínio muito grande pelas alquimias, física óptica, depois por química, e depois pus a hipótese de ir para arquitectura, isto entre os meus 14,15,16,17 e 18 anos, e depois desisti.*
12. *Com medo tamanho da coisa, tamanho do objecto. Eu, quando digo coisa, digo no sentido de, para não estar a entrar em pormenor, o que daria. Portanto, a coisa*

era muito grande, a realidade era muito complexa e uma obsessão muito grande por controlar estes detalhes todos. Pensava que era um risco, porque são coisas muito grandes! E a fotografia dava para eu controlar. Mas isto tudo com um grande sofrimento com o real, porque as coisas são muito más, muito feias, e, portanto, há uma necessidade de organizar esse real. E há duas formas de eu organizar esse real: ou parto para a construção de uma imagem organizada, ou mexo mesmo nessa realidade. E foi na fotografia que me encontrei. Então faço o 6º e 7º ano à noite para entrar em Belas Artes, porque, entretanto, descobri que havia o curso de Design e Equipamento à noite.

13. Há um primeiro curso criado em 76 pelo Rogério Ribeiro e por professores das Belas Artes que faziam comunicação e equipamento que tinham o seu *atelier* e que fizeram o museu Gulbenkian, faziam edifícios muito bons.
14. Tomo conhecimento deste curso e entro em 78 para a ESBAL, porque de 78 a 80 estive a trabalhar como fotógrafo, como fotojornalista, com o José Manuel Fernandes, o Pacheco e em 80 faço o 1º ano e logo desde o 1º ano liguei-me ao projecto emergente de Mértola com o qual eu estou a intervir.
15. **MJD:** *Então é uma intervenção já na área do design?*
16. **MP:** Não, é uma intervenção enquanto um indivíduo com 20 anos que gosta de ir para um campo arqueológico, donde nasceram os museus, com um grande convívio com os historiadores e daí eu ter descoberto a museografia.
17. Acabo o curso de Design de Equipamento que era um curso com uma forte vertente industrial. Todo o currículo versava no industrial: vamos desenhar um relógio, vamos desenhar para um escritório, nada de interiores, tudo estava centrado nos objectos.
18. Entretanto, e só para me enquadrar, concorro a muitos concursos e ganho muitos.
19. **MJD:** *Concursos na área do Design ou de Fotografia?*
20. **MP:** Entre a fotografia e o equipamento, desde os Cristais de Alcobaça, às Pequenas e Médias Empresas, concursos de design e isso fez-me aproximar do design industrial e quanto mais me aproximava menos gostava, pelas cedências que se tinha de fazer, havia algumas linguagens que não me interessavam, estava a ganhar anti-corpos àquele universo. Porque achei que estava dependente de gostos, de mercados, não do encomendador, mas do consumidor, e era sempre uma distância muito grande entre o que eu apresentava e o que aparecia no final. Também penso que, se talvez tivesse sido mais tarde, as coisas seriam mais fáceis.
21. **MJD:** *Mas, na altura, por imposição, acha que a profissão de designer não estava bem integrada no mercado de trabalho?*
22. **MP:** Hoje o que conhecemos é o design da Diva. Fazem-se 200 a 300 peças, não se vendem, é relativamente complicado.
23. Isto é para explicar como é que me fui aproximando desta área da museografia. A maior parte do grupo era constituído por pessoas vindas da História, havia um ou dois da Medicina, e havia a antropométrica, a anatomia patológica, com esqueletos e eu era e como precisavam da fotografia, como precisavam do

- desenho técnico, eu, dentro desse quadro funcionava e isso deu-me uma aproximação a estes mundos.
24. **MJD:** *Centrando-nos no ponto fulcral desta entrevista, sobre o conceito de Design de Ambientes e pressupostos para a sua fundamentação, começamos por lhe perguntar:*
  25. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
  26. Concordo com tudo o que me disserem e discordo de tudo o que me disserem, partindo de uma frase do Marc Augé, na “*L’Anthropologie de la Maladie*”, penso eu, em que diz que todas as definições são um erro epistemológico. E, muitas vezes, as definições têm vocábulos e gírias de moda. Pode-se chamar muitas coisas, mas as coisas continuam a ser belas ou feias. A base é sempre a mesma...
  27. Design de Ambientes é um design que não é de interiores, porque inclui toda uma envolvente. Mas interior pressupõe sempre um exterior. E, se há essa definição, Design de Ambientes, então aí podíamos considerar o arquitecto paisagista... Mas é mais lato para o designer... mas entra no território de outros. Já o arquitecto paisagista que desenhou a paisagem, mas que em vez de saber de paus, de tijolos e de madeiras vai saber de solos e de plantas. É um designer de ambientes.
  28. **MJD:** *Não acha que em complemento à designação de Arquitectura de Interiores ou Design de Interiores, o Design de Ambientes extravasa o próprio espaço contido?*
  29. **MP:** Se design for desenho e projecto, tudo o que fizer que faça bem. E aí temos o exemplo de Sena da Silva que foi meu professor, e que quando pegava numa máquina fotográfica, fotografava como ninguém, pensava, pensava como ninguém, escrevia, escrevia como ninguém, fez arquitectura muito boa e tudo o que fazia era muito, muito bem feito. Depois, há o problema das formatações e dos diplomas. O António Pedro Ferreira, do Expresso, é médico de formação e é o fotógrafo que é. Eu não tive uma única aula de fotografia e sempre que tive uma disciplina de fotografia pelo caminho ficava sempre dispensado das aulas. Tinha 16 anos por trás de fotografia, tinha laboratório, tinha trabalhado como fotógrafo publicitário, como fotógrafo jornalístico...
  30. O Celestino Rodrigues é economista, e é outro exemplo.
  31. **MJD:** *As minhas questões não se prendem com a designação profissional, se é o arquitecto que o faz, se é o designer, mas interessa-me saber o âmbito e campo que o Design de Ambientes pode abarcar. Penso que a sua experiência, enquanto designer de exposições, se enquadra de uma forma muito particular neste campo, uma vez que, pelas exposições que já vi suas, posso admitir que quando faz uma exposição não fica fechado dentro de uma sala. Elas começam mesmo já no átrio do museu.*
  32. **MP:** Sim, eu tento trazer métricas, ritmos e memórias. Uma pessoa, quando entra num espaço, transporta consigo memórias e há memórias de longo prazo, de médio e de curto prazo, ou melhor, de início há também as sensações, que é um estímulo, mas que ainda não é memória. E são estas memórias que fazem a nossa cultura.
  33. Depois, quando estou a construir exposições, em planta eu sou muito *Gestalt*, porque a *Gestalt* é um laboratório de ver, mas a verdade é uma fenomenologia. E

essas memórias e essas vivências e o corpo a ver com os olhos, é fenomenologia. Então aí, o ritmo e o espaço, tudo o que se constrói nesse sítio, tem a ver não com o que se olha a partir desse sítio, mas, também, o que se trouxe até chegar a este sítio. Ou seja, em termos de memórias recentes, quando um indivíduo que nunca entrou na Gulbenkian e entra na Gulbenkian e se aproxima da Gulbenkian, entra na sala de exposições, tem uma memória muito recente que é a quadrícula das placas de betão do jardim, que é a aproximação de desenhos sucessivos do jardim e do *foyer* até entrar na sala. São memórias muito recentes. Mesmo que entre pela primeira vez, é mais eficaz, até porque não nos transposta as memórias e toda essa métrica, quando se intervém naquela sala eu tenho de a trazer! É uma grande liberdade, porque há um espaço muito qualificado, mas é, simultaneamente, uma falta de liberdade, na medida em que tenho coordenadas muito rígidas...

34. **MJD:** *Nunca pensou transportar a memória da sua exposição para o exterior, ou seja, haver indícios da sua exposição no percurso que me leva até ela, preparando-me emocionalmente para o que eu vou encontrar...*
35. **MP:** Isso está com a pessoa, isso vai dentro da pessoa.
36. **MJD:** *Mas não considera importante preparar o visitante para aquilo que ele vai ver na exposição?*
37. **MP:** Eu quando vou a um restaurante, eu estaciono o carro, vejo o enquadramento do restaurante, escolho a mesa, sento-me e peço. A refeição é o resultado da agradabilidade do ambiente, da forma como fui recebido, da companhia que tive ou não durante a refeição e, quando saio, faço um caminho inverso. Trago as outras memórias, mas a última tem de ser muito forte, mas levo as outras atrás.
38. Por isso, esse respeito pelo espaço e pelo local é fundamental.
39. **MJD:** *Então, eu posso concluir que quando trabalha um espaço expositivo, o seu papel fundamental desse trabalho é o de ajudar a manter memórias. Acha que é esse o papel do designer?*
40. **MP:** São coisas muito simples que eu pensei há pouco tempo! Por vezes, discute-se muito o que é que é este trabalho, e há sempre a confusão com a decoração, design, ou museografia, quem não está ligado, ou também se faz muitas conotações com os interiores ou faz-se conotações com *stands* e feiras de exposições e isto é uma coisa em si com muitas especialidades e muitas componentes e muito requisitos muito, muito precisos.
41. Num bom interior, eu sinto-me confortável, estou bem, a luz não magoa, mas é tudo do corpo para a frente... é de mim para a frente. É de mim para a refeição, é de mim para a viagem, quando se trata de uma *gare*, é de mim para a frente... na museografia é de mim para a frente, mas é também de mim para trás, ou seja, a coisa mais importante que se passa num ambiente é eu estar confortável. Na museografia, é isso, mais meter lá dentro um discurso de peças, com escalas diferentes, em que se tem que...ou melhor, enquanto os outros se preocupam em fazer uma encadernação, agradável de folhear, o outro faz uma encadernação com um texto e umas ilustrações que não podem sair do lugar e que têm esse compromisso.

42. O Museu Nacional dos Jerónimos, se for um restaurante, penso com uma liberdade de charme, serviços, circulações. Numa exposição, eu tenho esses requisitos, mas tenho também todos estes desenhos, estes mapas de peças que eu faço a partir das fichas que me dão sobre cada uma das peças a expor. Isto já é uma síntese muito grande destas peças. A museografia tem essa componente muito exigente que condiciona, mas que, ao mesmo tempo, liberta, porque, como tem vários significados, há polissemias que se encontram, há relações que se encontram, há especulação que se fazem, etc.
43. **MJD:** *Tem preocupação em transmitir esses conhecimentos, essas polissemias e relações para o visitante? Acha importante dar a conhecer ou deixar transparecer essas relações para os visitantes?*
44. **MP:** Para os conhecedores, se alguma coisa está fora do sítio, detectam logo. Agora, o importante é fazer essa “inteligibilização” e essa fruição sem esforço, porque as coisas estão lá!
45. **MJD:** *Há pouco falou-me em conforto. Perguntava-lhe agora: Quais são os itens que acha importante trabalhar para atingir esse conforto? Talvez tenhamos de retirar daqui as exposições que têm como objectivo inerente à própria mensagem expositiva provocar o desconforto.*
46. **MP:** Eu não concordo nada com essa coisa de ir ao teatro e os actores interpelarem os espectadores, de ir aos museus e ter de partir uma peça...
47. Numa exposição, temos de pensar que os olhos tocam, tentar desmaterializar ao máximo os vidros e as luzes, o objecto está lá...e é tudo!
48. **MJD:** *Na última exposição que vi aqui na Gulbenkian, cuja montagem era da sua autoria, os ritmos, as relações das peças expositivas eram bem patentes, as circulações bem orientadas. Assim, gostava de saber, concretamente, quais são os itens que pensa e que trabalha quando faz o projecto de uma exposição.*
49. **MP:** A primeira coisa é o guião que me dão, pensar se todo faz sentido. Portanto, é a narrativa, a organização dos materiais a um nível positivista, mesmo de datas quando entramos na arqueologia. Há outras exposições que têm uma dimensão menos positivista, menos linear e mais poética. Aí, até em termos de espaço, estamos mais soltos.
50. Enquanto na primeira situação tem de haver uma linha de leitura muito precisa, na outra pode haver extrapolações, parêntesis, a circulação pode ser mais livre. Eu acho que tentamos sempre que as pessoas não percam o fio à meada, mas que também não se sintam constrangidas em seguir um corredor com as coisas seguidas. É importante que vão vendo. Há outras soluções que ganham uma dimensão mais poética, como é o caso da *Art Déco* da exposição sobre o nascimento do Neoclassicismo em França, que se situam dentro de cronologias, em períodos muito curtos em que o interessante são as dicotomias e os contrapontos que vão acontecendo na instantaneidade das décadas e do tempo.
51. Porque, depois, a progressão far-se-á como uma auto-estrada em cima daquelas encruzilhadas, e essas encruzilhadas e esse urdir é que é mais complicado e aí é que começamos a ver, por exemplo, que esta peça é importante. Começa a acontecer é que uma peça de um subperíodo tem uma relação mais forte com uma peça de outro subperíodo, ou seja, a minha família não é aquilo que eu quis construir, mas é aquilo que me coube em sorte e eu tenho mais relações com um

indivíduo que é da outra família! E são estas pontes que nós temos de criar para fazer, ir fazendo, âncoras, para fazer uma proporção de fruição, mas, ao mesmo tempo, quando avanço, recordo-me de qualquer coisa diferente. Se eu for todo igual, misturo tudo e, no final, aquilo não dá nada!

52. **MJD:** *Então, o ambiente é fundamental para chegar a essa progressão. Que elementos acha importante trabalhar?*
53. **MP:** Tudo, tudo, tudo...
54. **MJD:** *Então, quando fala em tudo, posso depreender que trabalha os cheiros?*
55. **MP:** Não, cheiros não! É assim, eu posso pôr muita cor, não controlar a cor, e aí não é a cor que manda e posso fazer uma exposição toda em preto e dizer que trabalhei a cor, que é aquela cor, preta, que manda.
56. Para mim, as questões que se põem é entre o bem e o mal. Não é a quantidade que denuncia as opções, ou seja, um indivíduo que trabalhe sempre com branco não se pode dizer que seja um indivíduo que não trabalha a cor. O importante é que, se o resultado que ele faz com o branco está certo, então a sua opção de cor está certa. Um indivíduo que põe muita cor, muita cor, numa tela, e por isso dizem que é um indivíduo que trabalha a cor, não é um indivíduo que, utilizando aquela realidade que exige cor, chega a um mau resultado.
57. **MJD:** *Mas quando pensa e faz os seus trabalhos, pensa a cor?*
58. **MP:** Sim, sim, mas o branco é uma opção, porque o branco é uma cor. Mas eu trabalho a cor com dois pontos de vista: a cor como organização desse tal ambiente. Eu considero que para a cor há duas componentes: podemos questionar se ela é confortável, mas, mais do que isto, há uma linha debaixo de água que é complicada, que é: se vai bem com os materiais, se faz jus ao ideário da época. Isso em termos de marcação de espaço facilita-me a leitura. E, depois, a partir daí, começo a fazer convergir uma série de regras, e uma delas é: mais de três cores começa a ser uma grande confusão.
59. Começa a poder-se falar de uma exposição em que o problema não tenha sido do designer da exposição, mas do comissário, que era uma exposição de fotografia com onze sessões e em que havia uma cor para cada sessão. Não é possível! Não dá! Eu sou um grande virtuoso em que chego a um piano, faço um folheado sem sentido só para dizer que sou um virtuoso do piano, não dá.
60. **MJD:** *Mas, para além da cor, que outras variáveis trabalha? Os percursos?*
61. **MP:** Percursos, ou seja, são o espaço, a cor e a luz.
62. **MJD:** *Que relação estabelece com as aberturas para o exterior que são tão características deste espaço?*
63. **MP:** Mais do que com as janelas, é com o exterior, é com a métrica e, claro, a paisagem. Não sei se viu a exposição do Fantin Latour, em que o quadro da senhora que estava a pintar... Primeiro, aquela pintura puritana daquele período inglês em que ele tinha aquele fascínio pela irmã da mulher, aquelas figuras de mulheres muito independentes, muito vitorianas em que ele faz um quadro vazio, muito inglês, muito puritano para aquela figura que tem uma jarra à frente. Eu pu-

- la ali, virada para o jardim, projectada para o exterior. Há ali uma metáfora dela, está ali como personagem, e eu tento reproduzir, estabelecer essas relações.
64. **MJD:** *Trabalha ainda outros sentidos, como as texturas?*
65. **MP:** Relativamente à textura, eu falava antes na percepção da matéria. Nós estamos aqui sempre condicionados a uma obra efémera, a madeira e a tinta.
66. Quando foi a exposição do Neoclássico, já utilizei óxidos, ou seja, madeira pintada com a aparência de ferrugem. Estamos aqui num “faz de conta” com alguma delicadeza. Porque, se for muito “faz de conta”, a certa altura são coisas tão encenadas, tão encenadas que não fazem sentido. É como esta que está no MUDE, em que a pessoa entra no espaço e é um “faz de conta”, uma cenografia, com *carpélio*, com sons, essas *overdoses*. A nossa cabeça funciona por sínteses, somos europeus e depois isto não se mistura, ou seja, quando ouço música, não estou a ler, quando estou a ler, não ouço música. Não faz sentido dar música ou cheiros nas exposições!
67. **MJD:** *Há algumas questões que não se relacionam directamente com este espaço da Gulbenkian, dadas as suas características muito particulares, nomeadamente não se tratar de um grande espaço de exposições, tal como alguns grandes museus no estrangeiro. Mas, mesmo assim, gostava de conhecer a sua opinião sobre a necessidade ou não de se proporcionarem momentos de paragem ou de descanso emocional para os visitantes e se esses momentos poderiam ser acompanhados de música, outras leituras, etc.*
68. **MP:** A exposição não pode ter uma extensão que obrigue a ter uma paragem. Quando elas têm demasiadas obras para apresentar, os comissários têm de ter a coragem, a inteligência de fazer as sínteses. E esse tempo próprio tem de ser dado dentro da estrutura da exposição. Não é dando esse descanso, levando as pessoas para outros referendos, outra conversa daquela que se está a fazer. É importante fazerem-se sínteses!
69. Há uns filmes famosos que são a máquina de filmar a passar por negativos e com os riscos das escolhas dos negativos e o fotógrafo com a voz *off* ... os fotógrafos sabem fazer isso. Eu tive uma grande escola que foi ter trabalhado 3 ou 4 anos com o António Sena na *Ether*. Essa foi a grande escola que eu tive. Num desses filmes, William Klein diz que um fotógrafo vive uma vida inteira para um segundo, entre um a dois, a meio segundo, porque 120 fotografias fazem a síntese da vida de um fotógrafo. Se cada uma for tirada a 120/s, uma vida de um fotógrafo resume-se a um segundo. Portanto, vai-se fazer a exposição sobre o trabalho de um fotógrafo... há imenso fotógrafos que chegam ao final da vida e têm a coragem de destruírem os negativos todos e deixarem 70 ou 80 vínculos, que fazem a essência da sua obra. As pessoas só vão ver as obras feitas pelas mãos deles.
70. É preciso ter a coragem, a capacidade e a inteligência para fazer sínteses.
71. **MJD:** *Conhece autor que tenha trabalhado a temática do tratamento dos ambientes nos espaços expositivos?*
72. **MP:** Não, e também não gosto nada do que vejo. Ou melhor, do que eu vejo, do que é que eu gosto? Gosto muito de todas as exposições de fotografia que tenho visto na *Maison de la Photographie*, em Paris. Não há “museógrafos”, há pessoas de bom gosto que conhecem determinados materiais. Não existe a palavra “museógrafo”.

73. **MJD:** *Não acha que o que faz é museografia?*
74. **MP:** Mas eu também lhe digo que não há músicos. Há pessoas que sabem, que têm aquela instrumentação técnica e têm muito bom gosto. Senão eu tenho de chamar músico a determinados cantores... como teria de chamar "museógrafos" a alguns. Cada vez mais, há coisas boas e há coisas más e há também assim uns guarda-chuvas que metem uma série de coisas. Há pessoas que fazem filmes. Mas quem é que faz cinema? Há pessoas que escrevem. Mas quem são os escritores? Ser escritor é uma coisa, escrever é outra. Mas isto passa-se em todas as profissões. Depois, há coisas muito bem feitas, mas isso é profissionalismo, profissionalismo de alma, de cunho pessoal e tudo aquilo é muito bem feito. Nós, na museografia, temos os ambientes, temos um guião, temos um espaço, temos as limitações orçamentais e depois há regras em que eu acredito, que não são da museografia, mas que são códigos. Por exemplo, eu vou fazer um livro e vou meter cor. Se eu meter mais de três cores numa paginação linear, aquilo não resulta!
75. Para mim, uma exposição é o ver. O ver é o silêncio. Ver, luz e cor, é tudo o que chega até nós através da vista e das sucursais. Sucursais são o corpo, o ritmo, a cor, a luz e o volume. É com isto que trabalhamos.
76. Quando eu olho para uma peça de escultura, há um ângulo de incidência de luz, até ao Romantismo, que é inclinada. Quando vou expor uma peça de Rodin, é a coisa mais difícil deste mundo. Como eles trabalhavam dentro de um estúdio e com uma clarabóia em vidro, a luz de uma escultura do Romantismo é inclinada. Eu já expus umas esculturas do Rodin. Para uma escultura pequena, eu tenho de arranjar um grande espaço, para que a luz que lhe vai entrar, entre os 15 graus. E, quando eu entro na sala, a luz não lhe pode bater. E o desenho do corpo e o ombro da mulher, uma mão hiper-dramática com a luz rasante e eu tenho de expor aquilo com 15 graus, e tenho de ter a noção de que tenho de ter aqueles 15 graus. Veja esta coisa tão simples. Há um quadro que vem com uma condição: tem de estar dentro de uma campânula de vidro. Hoje estivemos no museu a ver a campânula e vamos afastar de tal modo a campânula que a aresta dos vidros é a 45 graus, biselada, que é para a luz só dar uma linha e de forma a que o ângulo da linha vá cair sobre a moldura do quadro!
77. **MJD:** *Acha que os visitantes, de uma forma geral, têm a percepção de todas essas questões, pormenores e mesmo preocupações?*
78. **MP:** Eu sou mais Trotskista do que Leninista. Trotsky põe a produção artística das elites: é uma pirâmide da evolução humana a que as bases estão esmagadas e temos de proporcionar tempo e energia às bases para elas. Lenine diz que a superprodução é um epifenómeno sustentado por um folclore e por uns indivíduos que os curadores conseguem trazer da base. Há que descer às bases. Trotsky diz que há que pôr as bases a subir. Eu acho que a Gulbenkian se identifica com Trotsky e que somos nós que estamos a trabalhar na ponta do triângulo. A Gulbenkian é uma referência de qualidade, que tem espaço e tem os meios. Por isso, não pode falhar.
79. Acho que há um léxico que não se pode misturar. Se eu estou a ver uma exposição dedicada ao mar, neolítico ou do paleolítico, não pode haver sons... Nas exposições, há qualquer coisa mágica do visual da palavra. Eu não posso dar

- contextos às peças. Eu tenho de dar históricos, não descritivos e narrativos, porque, se eu dou, tenho como uma banda desenhada.
80. Uma exposição é sempre um ensaio. Tenho agora uma exposição em certo sentido muito conservadora, que é uma exposição de arte do século XVII e XVIII, sobre a natureza morta, mas vou utilizar umas cores e fazer uma encenação à ópera, da forma como hoje nós lemos o séc. XVII e XVIII, que é uma componente muito calma, mas um museu nunca poderia ser preto com paredes douradas, ouro, preto e vermelho. Dentro dos pastéis.
81. Nas exposições, por vezes, arrisca-se, força-se um bocadinho o sentido. Isto é um laboratório. Ou melhor, há questões que são de estética e há questões que são fundamentalistas. Uma exposição não acrescenta nada de novo, uma exposição faz uma síntese e é uma elegância de mostrar aquilo até onde chegaram os investigadores. A genialidade é, assim, um ensaio de conceito das imagens.
82. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*



### 1.5.18 ENTREVISTA A JOÃO CASTEL-BRANCO PEREIRA

Realizada em 27-01-2010

1. **MJD:** Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito obrigada*
8. **JCB:** Muitas das coisas que eu agora digo, eu já as escrevi e estarão, talvez, mais bem explicadas. Acho que Gulbenkian é um homem que, como coleccionador, fez uma colecção segundo os moldes de um coleccionador ocidental. Eu julgo que ele compra, portanto, o que há de melhor das diversas culturas, das culturas que lhe interessam, pois não lhe interessavam todas. Penso que o interesse dele pela arte islâmica que é um dos grandes núcleos da colecção é porque, naturalmente, nascido em Istambul, embora no seio de uma família arménia. Estudou num colégio francês, havia muito colégios religiosos em Istambul que eram geridos e quem ministrava o ensino eram ordens religiosas, e é possível que tenha tido um 1º contacto com a arte ocidental. O que é um facto é que depois só lhe interessou especialmente a arte francesa no século XVIII. É outro grande núcleo da sua colecção. Mas acho que, de qualquer modo, se sente que a colecção deixa ver, melhor, tem um fio condutor, que é uma sensualidade. É um homem ocidental, presumo eu, e as peças império que estão no museu (que há colecções e que não estão expostas) foram compradas para mobilar uma casa que comprou em

Londres e, portanto, mobilou com os móveis que estavam na moda na altura, móveis império. Mas o que é um facto é que temos um documento em que lhe propõem a venda de uma peça e ele diz: “Como sabe, não é o meu gosto, não é o estilo que eu prefiro”. Guardou, de qualquer modo, sempre essas peças e é curioso que um homem que é sempre tão racional de negócios, frio a resolver as suas questões financeiras, que seja tão sensível, onde domina o seu gosto. O que o faz comprar isto ou aquilo, é por via dos sentidos. E isto, acho que, vem, porque ele é homem do Oriente, duma sensualidade oriental.

9. **MJD:** *Mas não era racional na aquisição das obras de arte?*
10. **JCB:** Era muito racional na maneira de comprar, mas, o que é um facto, é que se nós olharmos para a colecção, e aqui trabalho há 12 anos com a colecção, acabo por me aperceber deste fio condutor. É um homem que gosta de arte islâmica, é um homem que gosta de arte francesa do Século XVIII, de ourivesaria é aquilo que é, portanto, depois gosta de Lalique. E isto talvez lhe venha por ser um homem nascido no Oriente, onde os objectos são utilizados de um outro modo. Um tapete, por muito bom que seja, é para as pessoas se sentarem no tapete, os tecidos, as almofadas, ao contrário do Ocidente onde a pintura é para se ver na parede e a escultura para olhar. Eu costumo dizer, talvez por excesso de imaginação, mas eu sinto-o e parece-me, que ele gostava de tocar os objectos e que considerava a sua colecção um pouco como uma colecção de jóias. Ele gostava de sentir as madeiras, os tecidos, que é uma coisa que no Oriente é natural, onde se convive com objectos de outro modo. Para a arte oriental tinha muita intuição, para arte da China, da porcelana da China, julgo que é a colecção que está mais distante do gosto dele. É mais um gosto comum, de alguém que é rico e que quer mobilar a casa e que compra as porcelanas da China para pôr em cima das mesas e das chaminés, etc. e começa por aqui. O que é um facto é que ele, que era um homem racional, nunca se desfaz ou vende aquilo que compra. Troca algumas peças, por exemplo, aqui na exposição do Fantin Latour, há peças, quadros que ele trocou, ou porque queria comprar uma peça do século XVIII e teve de pagar, não tenho a certeza, ou deu mais uma peça do Fantin Latour. A um amigo de negócios, do mundo dos petróleos, ele ofereceu um Fantin Latour. Portanto, era por troca ou por oferta. Ele teve oito obras do Fantin Latour aqui na exposição. Vieram duas peças que tinham pertencido à colecção dele.
11. É quase no fim da vida que ele faz a escolha definitiva daquilo que ele quer para si, escolheu, e ficou com as melhores. Disso, não tenho dúvida. Não sei se conhece o catálogo que se chama “O gosto do coleccionador”, sobre uma exposição que se fez aqui no âmbito das comemorações do cinquentenário da Fundação, sobre a arte ocidental. Elucida sobre o que o leva a comprar e o que comprou. Percebe-se que, inclusivamente, também em relação à arte oriental, há sempre uma ligação óbvia com a natureza. Se, por exemplo, havia regiões do mundo islâmico onde se produziam tapetes de inspiração geométrica, isso não lhe interessou nada! A abstracção não lhe interessou nada!
12. Portanto, em 42 resolve partir para os Estados Unidos. Parece que não teria muita vontade em ir para os Estados Unidos, por qualquer motivo. Durante o tempo que aqui ficou, precisou de um advogado para tratar dos seus assuntos e escolheu o Drº Azeredo Perdigão que terá tido, seguramente, influência nas decisões dele. Por outro lado, as colinas, a proximidade com o rio, a água, lembrava-lhe Istambul,

- e talvez a luz. Istambul é das cidades mais bonitas da Europa e onde é patente uma atmosfera sensual. E, presumo que também por aí, das atmosferas sensuais, ele não escolhe nem Canaletto nem Bellotto, escolhe o Guardi. Ele chegou a ter uma vista do Guardi, do Castelo de Sant'Angelo de Roma, que troca, porque deve ter decidido a certa altura que só tinha vistas de Veneza. Veneza era uma terra que, em certa medida, se associava a Istambul, fizeram muitas trocas entre as duas, de portas para o mar, onde o poder marítimo foi importantíssimo e onde se misturavam as culturas. Portanto, penso que estas coisas todas lhe passavam pela cabeça
13. Ele faz uma colecção, obviamente, quando aparecem as abstracções ou os cubismos ou os movimentos radicais do séc. XX, ele, que tinha nascido em 1869 e tinha 40 e tal anos, tinha o seu gosto já quase feito, e foram coisas que não lhe interessaram.
  14. Também, por vezes com os objectos, como em relação às jóias de Lalique, a compra chega quase a ser irracional. Obviamente que ele percebeu que Lalique era o primeiro joalheiro moderno, que, em vez de usar ouro e pedras preciosas, usava osso de chifre e esmalte - materiais muito mais vulgares, que junta ao ouro e às pedras. Mas isso não é essencial para ele. Isto estava quase tudo na sua casa em Paris, mas ele tinha posto parte da pintura em Londres, na *National Gallery* e a arte egípcia tinha posto em depósito no *British Museum*. A certa altura, ele levanta tudo, tanto a pintura que tinha na *National Gallery*, como a arte egípcia, e manda para a *National Gallery of Art* em Washington, para os Estados Unidos. O que é um facto é que ele pensava fazer o museu em Londres, ao lado da *National Gallery* e pediu um projecto a um arquitecto de nome Delano da família do Presidente Roosevelt dos EUA, que faz um edifício de um gosto neoclássico, bastante desinteressante. E Porquê? Eu julgo que ele queria, se eventualmente fosse possível, usar a colecção na íntegra dentro da *National Gallery*, e isso seria uma coisa, mas a colecção da *National Gallery* é muito mais virada para a pintura, onde as artes decorativas não têm lugar. Como ele queria tudo junto, ele tinha de fazer um museu junto ao museu de cujo director ele era muito amigo, que era o *Sir Kenneth Clark*, que era o seu *adviser*. O que eu sinto no gosto dele é que, tendo os consultores que propõem e sugerem, mas que às vezes não percebem o gosto dele, mas ele, efectivamente, só compra aquilo que ele quer. Conta-se que todos os coleccionadores tinham muito gosto e sabiam comprar (às vezes não sabiam, mas tinham dinheiro e compravam), mas ele tinha dinheiro e todas as decisões partiam da cabeça dele, sobre aquilo que se havia de comprar.
  15. Na generalidade, não me parece um homem sensível a comprar peças, porque foram ou porque pertenceram aos reis de França, ou a estes ou àqueles, mas, quando queria as melhores peças, obviamente que estas eram feitas para as casas reais. A única pessoa por quem possa ter sentido algum fascínio, foi pela Catarina II, pela sua personalidade forte de poder e mando. Os objectos que ele compra na Rússia, pertencentes ao *Hermitage*, quase todos eles tinham sido comprados pela Catarina II e compra-os ao *Hermitage*. Ele sabe que nos finais dos anos 20, as autoridades soviéticas começam a pôr peças e obras de arte à venda, em leilões em Viena e em Berlim. Eram peças de segunda escolha, mas ele pensa que, se os aliciar, talvez eles lhe vendam também as melhores. Ele manda alguém a Leninegrado, que não é obviamente um antiquário, porque se ficava a saber que as autoridades soviéticas queriam vender coisas, e manda um

ourives, Aucoc, que era um homem que tinha casa em Paris e que lhe fornecia serviços para casa, pratas, etc.

16. Aucoc vê especialmente as pratas, mas Calouste Gulbenkian pede-lhe que veja também as pinturas, as esculturas, os livros iluminados. Pede-lhe precisamente para que veja o que lhe interessa, como os livros flamengos ou franceses ou livros iluminados. Não lhe interessa o século XVI. Só lhe interessa iluminados até um determinado período, até à imprensa, etc. Ele é muito preciso naquilo que quer. O senhor diz disparates variadíssimos, como, por exemplo, ele estabelece categoria “A superior”, “A inferior”, “B superior” e “B inferior”, para classificar as peças. Depois, para a *Diana de Houdon*, põe “escultura fria de mármore, categoria B”. A *Diana* é, obviamente, uma das obras-primas da escultura francesa do século XVIII, sem dúvida, que tinha sido comprada pela Catarina II. Ele compra uma série de peças e de pratas que eram o motivo principal para mandar alguém, vê-las a Leninegrado. Quase todas as pratas que estão na sala da exposição permanente vieram do *Hermitage*. Ele compra os dois Rembrandts, compra uma Helena Fourment que tinha sido comprada e tinha pertencido a Catarina II e estava numa colecção inglesa do *Walpole* e quando os ingleses souberam que a *Walpole* tinha vendido a sua colecção à Rússia, ficaram revoltadíssimos, porque eles não estavam habituados a que as peças saíssem, só estavam habituados a que as peças entrassem. Consideravam que a colecção *Walpole* poderia ser o princípio de um museu com tantas peças que tinha.
17. O que é um facto é que as coisas foram para a Rússia e depois fizeram a viagem, novamente de volta para Paris. Aliás, há uma história curiosa, de que a “Diana” de Houdon, tinha sido encomendada pelo príncipe de Dresden, mas era difícil transportá-la por terra e foi de barco até o mar Báltico, porque era menos perigoso, e depois faz a mesma viagem de retorno. Portanto, quando se pensou em fazer o museu, ele tinha as coisas misturadas em sua casa em Paris. Era uma casa pouco vivida, porque era uma casa pensada para guardar peças. Não era uma casa confortável e familiares que passaram por lá diziam que sentiam muito frio. Provavelmente, tinha a temperatura baixa por causa das obras de arte. De facto, ele tinha cuidados especiais como um quarto com uma temperatura especial para guardar e conservar os tapetes que não estavam estendidos nas salas. Mandava limpar os tapetes e queria sempre ficar com o nome da pessoa que os limpava caso alguma coisa corresse mal, sabia a quem atribuir responsabilidades. Portanto, parece-me que esse gosto pelas coisas, vistas por uma sensibilidade, o levou a fazer esta colecção onde um gosto pela natureza é evidente. Gosta de pessoas, gosta de retrato, mas gosta muito de paisagem, que são os grandes temas da pintura ocidental, mas não lhe interessava, por exemplo, a pintura de género do Século XVII, da Holanda, não o interessava. Comprou um ao *Hermitage*, mas passou-o logo a um antiquário, talvez para ver se ele se aguentava um bocadinho e ele conseguia mais coisas que queria. Aliás, a certa altura, percebe que os americanos já souberam da história porque o Mellon, Secretário das Finanças dos Estados Unidos, compra logo 32 ou 33 pinturas, se não me engano.
18. O *Hermitage* tinha pinturas que ele queria, como uma “Adoração dos Reis Magos”, de Botticelli, a “A Madonna de Alba” do Rafael, mas Mellon comprou num lote de 33 pinturas. De maneira que, eu julgo que, o ter deixado escapar estas coisas que o interessavam verdadeiramente. Mas faltava esse quadro que nunca conseguiu,

- mas percebe-se que o que ele queria era sempre o melhor. Sem nunca ter ido ao *Hermitage*, ele tinha o guia do roteiro do *Hermitage*, com as listas das pinturas que lhe interessavam e fazia uns comentários a s epia, mas ele percebia daquilo que gostava.
19. Obviamente que ao pensar no museu, se tinha de o fazer por culturas e, portanto, nessa altura convidou tr es equipas de arquitectos que apresentaram projectos, e foi escolhido o melhor. A museóloga que foi chamada a colaborar com a Funda o Calouste Gulbenkian, foi a Dr.ª Maria José de Mendonça, que era conservadora no Museu de Arte Antiga, mas que depois saiu porque se incompatibilizou com a Direc o da Funda o. Isto no princípio dos anos sessenta, e cabia-lhe a ela fazer um primeiro projecto de apresenta o das peças. Obviamente que a Funda o Calouste Gulbenkian podia chamar toda a gente, os melhores especialistas das várias áreas, inclusivamente, chamou alguém especialista em segurança, como depois para a arte egípcia, para a porcelana da China e para os tapetes de artes orientais chamou os melhores especialistas. Mas, com certeza, que não as podia misturar com as coisas que Calouste Gulbenkian tinha em sua casa. De facto, as coisas não se estragavam, porque quase não havia gente em casa. Eu creio que uma das razões porque viveu sempre em hotéis pode ter sido por causa das suas origens arm nias. Ter que partir depressa....como os muitos armênios que partiram quando dos genocídios na Turquia.
  20. Portanto, ele em Londres viveu num hotel e depois comprou casa para constituir família. Em Paris viveu no Hotel Ritz, numa suite, e em Lisboa viveu no Hotel Avis. Falei uma vez com alguém que me disse que Calouste Gulbenkian teria estado interessado numa casa que pertenceu   av , mas o facto   que viveu sempre no Hotel Avis, em Portugal. Era um homem que não gostava de receber pessoas em casa, o que criava uma situa o difícil para a mulher, porque a mulher gostava de conviver e era muito sociável. Aliás, quando veio para Lisboa, ele foi viver para o Hotel Avis e ela vai para o Hotel Palácio, no Estoril, que era onde estavam as cabeças coroadas, esp es, e havia aquele movimento todo a rodopiar, de gente que entrava e saía e que ela gostava muito. Depois, a guerra acabou, ela regressou a França e ele ficou por c , t b m por causa do museu.
  21. Portanto, os arquitectos pensaram o edifício que a administra o tinha decidido, para uma colec o fechada, portanto, não se compravam mais peças, s , eventualmente, poder-se-ia comprar mais alguma peça que se soubesse que Calouste Gulbenkian teria querido e que não tinha conseguido. E há exemplos disso! Por exemplo, um quadro do Constable que ele queria. O Constable pintou muitos quadros, de um determinado sítio, há imensas vistas daquele sítio, mas ele queria um determinado e pedia que o fossem informando do caminho e do percurso que esse quadro ia fazendo. Já depois da morte dele, o proprietário ofereceu o quadro ao *National Gallery*.
  22. Obviamente, ele era muito preciso nas compras e era tão insistente naquilo que lhe ia na cabeça daquilo que havia de comprar, de tal modo que um dos grandes antiquários da altura pedia aos empregados para acompanharem o olhar do Gulbenkian para saber onde   que ele se fixava. O que   um facto   que os arquitectos podem pensar nos sítios onde as peças vão ficar e começaram a pensar num museu só com um piso para a exposi o permanente, que acho bem. Pensaram a entrada s  servir de entrada e não servir para exposi o. Agora temos l  o "Apollo" do Houdon, que estava no jardim, e que por razões de conserva o, chuvas ácidas, etc, foi trazida para dentro, e a peça de Rodin ficou

protegida debaixo duma pala. Quando se resolve e faz o projecto da apresentação da exposição, que é a Dr.<sup>a</sup> Maria José Mendonça, que teve, aliás, como conselheiro o Jean Henri Rivière, director do *ICOM*, que era das grandes homens da museologia. Não escrevia muito, mas dava aulas muitíssimo boas. O Rivière tinha uma ideia muito mais global da colecção, sendo um homem com mais acesso e contactos, enquanto a Dr.<sup>a</sup> Maria José Mendonça, uma das secções que ela propunha para a arte ocidental, era uma secção de arte religiosa. Isto era uma coisa que nunca passou pela cabeça do Calouste Gulbenkian, que gostava das coisas, ou não! Quando vai a Florença aos *Uffizi* gosta de uma “Adoração dos pastores” do Van der Goes, porque, como ele escreve no diário, ou manda escrever, porque o diário é dactilografado, gosta do quadro porque os pastores são realistas, é gente que existe.

23. Portanto, estes dois quadrinhos que existem de Van der Weyden, de São José e de Santa Catarina, percebe-se que é um retrato. Tudo aquilo que ele gosta está muito ligado à realidade. A abstracção não lhe interessa nada.
24. Entende-se que se devem criar dois percursos independentes. O edifício do museu é um rectângulo e dois percursos que são simétricos, e cada um funciona à volta de um jardim interior. Sabe-se que possivelmente pensam fazer o jardim ali e porquê? Possivelmente, porque era o sítio do percurso onde iam cair na sala com os vidros, com os globos e as lâmpadas de mesquita. Assim, o jardim em frente com as lâmpadas de mesquita era um pouco à imagem do paraíso. No jardim simétrico tem a “Diana” de Houdon, que é deusa da caça e das florestas e quando estamos a olhar para a “Diana”, estamos a ver o jardim. Não tenho dúvida que as coisas foram bem pensadas. Toda a parte da museografia foi criada por uma equipa que tinha à frente o Arquitecto Sommer Ribeiro. Daciano Costa cria mobiliário para toda a Fundação, inclusivamente para a biblioteca e todo o resto, excepto para o museu.
25. Entendeu-se, assim, que de um lado, o percurso era com a arte egípcia, clássica e oriental e depois acabava-se com a China e o Japão. Aliás, há uma diferença do pavimento, o primeiro é de pedra e o segundo era alcatifa. Depois, foi substituído por madeira.
26. **MJD:** *Mesmo aquelas portas de bronze no átrio são originais?*
27. **JCB:** Sim, são as originais. No átrio, teve-se que alterar para por um elevador; o que se fez nos anos 60. Não foi muito fácil, porque havia quem pensasse e usasse o argumento, que eu acho extraordinário, que o museu não tinha sido pensado para ter elevador. Também se dizia que o museu tinha de manter a alcatifa, porque tinha sido pensado para ter alcatifa, o que é uma coisa dos anos 60. O que é um facto, é que os arquitectos, com certeza, olhando para a colecção e percebendo o gosto pela natureza, um dos sonhos do Calouste Gulbenkian era construir um jardim. Há imensos livros sobre plantas e jardins, que estão agora na Biblioteca de Arte, excepto os livros que ele comprava e aos quais atribuía um número de inventário, porque considerava especiais, e todos esses vieram, obviamente, para o museu. E, diz-se que os arquitectos gostariam de vãos de vidro muito maiores, para ver toda a natureza e como ela era representada nas obras de arte, mas com certeza que as conservadoras eram contra, porque entrava demasiada luz, etc. Tanto quanto se sabe, no princípio até havia umas

- cortinas muito pesadas, julgo que até eram de seda que tinham sido importadas de Lyon.
28. **MJD:** *As renovações foram feitas em data?*
29. **JCB:** Eu vim para cá em 1998 e propus que se fizessem algumas alterações. Na museografia. Em princípio, seriam poucas, porque a qualidade era evidente, mas havia os aparatos técnicos, o ar condicionado, a iluminação, que estavam ultrapassados e eu tinha de pensar nisso. Mais uma vez, não foi assim tão fácil!
30. Teoricamente, as coisas resolviam-se, mas pude sentir que quem me deu mais apoio, enfim, que havia de se fazer alterações, foram os administradores que trabalharam no Estado ou trabalharam lá fora, e que depois vieram para a Fundação. O que é um facto é que se começou pelo museu, depois foi os jardins e na sede também se têm feito alterações. O museu acabou por fechar em 1999 e foi aproveitado para fazer exposições no estrangeiro. Fiz uma no *Metropolitan* que se chamava “*Only the Best*”, porque Calouste Gulbenkian dizia que para ele só queria o melhor. Os objectos franceses que tinham habitado nos palácios franceses de Versailles, Fontainebleu, etc., foram mostrados em Versailles e para Madrid, para a Fundação do Santander, foi feita uma exposição sobre arte islâmica que se chamava “O Jardim Encantado”. Escolhi o nome. Primeiro, eles não queriam, mas acabaram por aceitar o nome e foi um sucesso quando perceberam porque é que a exposição se chamava “O Jardim Encantado”. Tive o cuidado de promover um almoço, na altura, em que veio, o Arquitecto José Sommer, o Daciano Costa e o Rogério Ribeiro. O Daciano Costa não tinha tido a ver com o museu, mas tinha estado implicado em todo o mobiliário e no equipamento da sede; o Rogério Ribeiro, eu sabia que tinha estado aqui no princípio, por exemplo, na primeira sala Lalique, tinha posto umas vitrinas de gosto de arte nova, eram dele. Aliás, a certa altura detectou-se que havia um bichinho que comia especialmente chifre e osso e, portanto, tiveram que ser destruídos, após revelarem grandes degradações. Só vinte anos depois é que a sala veio a reabrir. Não sei se se lembra, mas a sala era muito escura, o chão era de pedra preta, as paredes tinham seda castanha muito escura, tinha vitrinas pelo meio da sala e, falando com as monitoras do serviço educativo, diziam que as crianças tinham medo de entrar na sala.
31. **MJD:** *Não sei se quer acrescentar mais alguma coisa a esse seu raciocínio sobre o percurso. Estava-me a falar da transformação desta sala e do piso, que são áreas focais destas minha entrevista. Quer acrescentar mais alguma informação sobre esta temática?*
32. **JCB:** A parte da pedra, nas primeiras salas da arte clássica e grega e da arte oriental ficaram com a mesma pedra, e a outra é que teve que sofrer alterações para pôr a madeira. Há um ligeiro desnível, porque a alcatifa estava colocada sobre cimento. Posso-lhe dizer que, em princípio, se ia pôr madeira flutuante, mas o administrador disse que isso tem uma aparência horrível e faz imenso barulho, portanto a solução que foi aceite foi esta.
33. Portanto, ouvi os extremos. Havia pessoas que percebiam o espírito que eu não queria alterar, porque achava que em relação à museografia estava ainda muito actual. Lembro-me de entrar na sala onde estão os *Guardis*, que era uma sala quase quadrada que tinha os cantos cortados e colocaram uns quadros mais pequenos. Eu disse que o arquitecto pensava mudar aquilo, porque achava que ficou mal desde o princípio e o arquitecto também concordou. Ouvi as pessoas

dizer muito mal e até péssimo e outras diziam “Final não está assim tão mal!” Quem é que eu escolhi e sugeri à administração? O arquitecto belga, Paul Vandebotermet, que tinha trabalhado comigo no Festival Europália em 1991, em que havia uma série de actividades, concertos e exposições também e uma das exposições era sobre o azulejo, em Portugal. O arquitecto que se ocupava sempre da principal exposição, que era no *Palais des Beaux-Arts*, que é um edifício feiíssimo, muito difícil de expor, onde se fez o Triunfo do Barroco. Ele, com certeza, que prestou muita atenção e considerava de muita qualidade tudo aquilo que estava feito e teve uma intervenção muito discreta. Havia, efectivamente, algum excesso de aparato museográfico, como seja, por exemplo, no século XVIII: encostados à parede havia painéis de madeira revestidos a seda e era sobre essa seda que se expunham os quadros. Ele achou que isso não era preciso. Ele achou que, em vez dos painéis, se punham os móveis. A pedra era bonita e deixou-a à vista e aquele quadro do Duque de *Richelieu*, um quadro de um senhor vestido de gala, fica lindamente sobre a pedra. Achou que no século XVIII podia ir buscar algumas cores para variar um pouco sobre a madeira, tons entre o amarelo e um arroxeadado e um azul, que são as cores que lá estão. Por vontade dele, os vãos de vidro nem teriam nada à frente e então tiraram-se as cortinas, mas, por causa da conservação das peças, tiveram que se pôr aqueles quebra-luzes, não tiram completamente a vista para o exterior. Foi atacadíssimo por causa de isso... Acho que se conservou o espírito inicial e fizeram-se adaptações necessárias.

34. **MJD:** *Isso foi em que data?*
35. **JCB:** Ele foi chamado em 1999, eu entrei em 1998, o museu fechou em 1999 e depois reabriu em Junho 2001. Paul Vandebotermet era um arquitecto de interiores muito considerado que foi chamado um ano depois disso para fazer um trabalho em Pequim, na China.
36. **MJD:** *Eu perguntei a data, porque acho que a partir desta altura se começa a explorar mais a materialidade do próprio ambiente e deixa-se de usar tanto essas sedas e todos esses aparatos de encenação e começa-se a explorar mais a materialidade do próprio edifício. É exactamente isso que nós sentimos neste edifício da Gulbenkian, sentimos os materiais com os quais convivemos. Não há artifícios.*
37. **JCB:** Uma vez fiz aqui uma exposição sobre a América do Sul e tivemos um arquitecto que se ocupava do design das exposições, e ele batia nas paredes para ver se eram mesmo reais!
38. **MJD:** *Depois desta óptima introdução que fez, com uma descrição muito pormenorizada de todo esse percurso e com o importante contributo da sua visão sobre o museu Gulbenkian, vista pelo lado de um profissional da museologia, gostava, agora, de saber qual a sua área de formação científica.*
39. **JCB:** Esta minha introdução foi, provavelmente, demasiado longa...
40. Bom, mas fiz o curso de História, porque não havia História de Arte na altura. Depois, não acabei, porque não tinha grande novidade para mim, frequentei o Mestrado em História de Arte, o primeiro que se fez na Universidade Nova, com nomes de referência, como Vítor Serrão, Rafael Moreira, mas depois achei que tinha de fazer o curso de Conservador de Museu, porque essa seria a minha vida,

- e era mais importante. Efectivamente, hoje é comum, as pessoas acabam os cursos e vão fazer os mestrados.
41. **MJD:** *Hoje é inevitável, pelo menos para quem está a seguir uma carreira académica.*
  42. **JCB:** Mas quem está nos museus não precisa. Obviamente, nem toda a gente pensa assim. Como se vê, pelo último caso, no Museu de Arte Antiga, no qual o director foi substituído por um professor. Mas eu acho que erraram ao escolher um professor universitário, o Professor António Filipe Pimentel. Esteve a Dalila Rodrigues, que foi substituída por Paulo Henriques. Paulo Henriques tinha sido director do Museu José Malhoa e depois foi para director do Museu do Azulejo, quando eu saí, e depois foi convidado para o Museu de Arte Antiga. Em princípio, é o único museu onde os directores são convidados e não têm de se sujeitar a concurso, porque o director do museu é equiparado a subdirector geral. Em princípio, para os outros museus tem de haver concurso. Só em Évora é que não, porque a ministra nomeou um professor universitário da Universidade de Évora. O *Louvre* não tem à frente um professor universitário, o *Prado* não tem, *Orsay* não tem, *Thyssen* não tem e há-de haver outros que não têm. O Paulo Henriques foi substituído há uns dias.
  43. É um erro que eu acho enorme, esta história dos professores universitários à frente dos museus. E aquilo que ele já disse, apesar de ainda não ter tomado posse, e a ministra divulgou na conferência de imprensa, é que ele vai dar muita importância à investigação. Ou seja, torna a pensar como um professor universitário. Obviamente, que eu defendo que um museu deve produzir conhecimento, mas tem que divulgá-lo. A investigação que se faz nas universidades não é necessariamente para divulgar para um grande público. Essa é uma das funções do museu. Portanto, se o museu não pode fazer investigação, não tem quadro para fazer investigação, chama pessoas de fora e abre as suas colecções aos investigadores.
  44. **MJD:** *Acho que a função do museu é mais essa.*
  45. **JCB:** Portanto, quando a ministra diz que substitui o director porque precisa de um gestor, não é seguramente um gestor que ela arranjou, apesar destas justificações. Espero ter a oportunidade de dizer que prescindiu de um dos grandes directores.
  46. **MJD:** *Ao museu compete uma educação não formal?*
  47. Por exemplo, eu vou inaugurar no dia 11 uma exposição sobre Natureza Morta aqui, e, portanto, fui convidar, porque entendi que aqui do museu não havia ninguém competente, e então fui convidar um especialista da Universidade de *Dublin*, que é responsável pelo Departamento de Historia de Arte, para essa função. Teve que haver algum trabalho em comum, porque um professor universitário, fora do mundo dos museus. Por exemplo, eu escrevi cartas aos donos de quadros e ele sabia que os directores e colegas iam dizer que não. Não vale a pena pedir o "O Cesto com Uvas" do Caravaggio, porque não vão emprestar, mas é importantíssimo para a exposição. Em realidade, em todas as exposições sobre Natureza Morta, esse quadro nunca está, aparece apenas ilustrado. Enfim, havia quadros que eu pedia e que já sabia que não iam emprestar. O facto é que a exposição vai ser belíssima. É a exposição mais ambiciosa que o museu alguma vez fez. Tem empréstimos do *Rijksmuseum* de

Amesterdão, que está agora fechado, embora mantenha umas salas abertas onde têm sempre pinturas. As três pinturas que eu pedi foram emprestadas e estão expostas. É importante que estas pinturas sejam mostradas. Do Boijmans, Museu do Prado, vêm oito. Não puderam emprestar tudo que nós pedíamos, porque têm uma exposição itinerante sobre Natureza Morta com as peças do Prado. O Goya vem de uma colecção particular. Felizmente, ainda há estes empréstimos de particulares. O Louvre emprestou "Le Jardin". Temos mais dois que são um marco de paisagem para o Século XIX. Para o ano, faremos o Século XIX e o Século XX.

48. É uma exposição que promete encher, mas há espaço para ver as peças. A exposição tem 71 peças. As exposições que fazemos estão sempre ligadas às colecções. É o entendimento do Dr. Emílio Rui Vilar, que é o presidente, mas é também o administrador responsável pelo museu. É o meu interlocutor, com quem eu vou falar, explicar e apresentar os vários projectos, que têm de ter qualquer ligação à colecção. Neste caso, haverá um quadro da Gulbenkian do Weenix que é uma Natureza Morta que, por acaso, tem um cisne morto e depois tem um pavão vivo ao lado, mas enfim. Depois, para o século XIX, há um Monet, depois há Fantin Latour do século XIX, que entrarão na exposição.
49. Julgo que em relação ao museu, esta história do chão de madeira, acho uma boa solução. Pode notar que o arquitecto teve muito cuidado até mandou levantar algumas tábuas que estavam mal colocadas. Ele acreditava que, visualmente, a tábua chegava ao estrado e continuava.
50. **MJD:** *Embora eu tenha percebido que na sua formação académica não tenham nenhuma área relacionada com a área do design, mas posso concluir dado a sua actividade profissional, que o design está sempre presente e tem um olhar muito particular e muito sensível sobre essa área.*
51. **JCB:** Felizmente, desde o projecto inicial optou-se por fazer uma selecção e, por isso, é dos poucos museus que tem espaço. O museu tem uma escala humana. Tem um pé direito um bocadinho baixo. Foi uma discussão que os arquitectos e museólogos tiveram e pode-se perceber isso pela correspondência. Por exemplo, a tapeçaria flamenga, que está na sala, quando se entra à direita está a tapeçaria italiana e em frente está a flamenga, e o pavimento rebaixa e teve de ser revestido a pedra e tive que pôr uma protecção. O chão teve de baixar, porque depois viram que não cabia a tapeçaria.
52. **MJD:** *Penso que também é importante nos museus existir o que nós, por vezes, designamos de "ar", "haver ar".*
53. **JCB:** Exactamente! Aqui há espaço, mas há museus em que se entra e só se quer encontrar a porta de saída, porque estão cheios, com demasiada informação. Não é possível consumir tanta coisa. Não vale a pena. Aqui, felizmente, escolheram-se as melhores peças e tenta-se fazer o discurso.
54. Obviamente, que o coleccionador nunca pensou nisso, em estar a documentar isso. Uma vez soube que o príncipe da Saxónia mandava comprar, por exemplo, 4 Tintoretos, 3 Tizianos, e alguns Rubens, porque queria representar tudo. Mas a Calouste Gulbenkian isso não lhe interessava.

55. **MJD:** *Agora nesta entrevista, vou fazer algumas perguntas que penso serem importantes. Concorda com ou admite a expressão Design de Ambientes? Acha possível a utilização dela?*
56. **JCB:** *É uma reflexão que eu nunca fiz, mas acho possível. Acho que é uma teoria. Às vezes, fazem-me alguns reparos, porque acham que as montagens das exposições são muito caras. Tenho a teoria que os bons objectos devem ser bem recebidos.*
57. **MJD:** *Nós partimos para a designação de Design de Ambientes, mas numa linguagem mais comum, podemos falar de Design de Interiores. Há cursos de Design de Interiores. Mas eu penso que, quando entramos num ambiente, particularmente no caso de uma exposição, e mesmo nos ambientes, em geral, termos um espaço confinado entre quatro paredes, um tecto e um chão, é perfeitamente limitador, porque tudo pode começar antes. A Gulbenkian, penso eu, é o expoente máximo desta representação. Nós quando aqui entramos, tudo isto nos prepara para entrar nesta ambiência, nesta atmosfera, como lhe chama o Peter Zumthor, que é de facto uma atmosfera muito especial, mas que eu penso, que ela começa lá fora. Daí, nós termos optado pela designação Design de Ambientes para não ficar fechado a um espaço interior e limitado.*
58. **JCB:** Não me parece errado!
59. **MJD:** *No entanto, quando eu procuro fundamentação teórica para esta designação, ela não existe. Não há esta definição. No entanto, ela é muito utilizada. Neste momento, o IADE e a Faculdade de Arquitectura oferecem uma disciplina opcional sobre Design de Ambientes. Mas, de facto, consultando os livros, não existe esta designação.*
60. **JCB:** Mas as coisas vão avançando!
61. **MJD:** *Neste momento, o que eu pretendo saber é que valor e que campos eu poderei integrar no campo de Design de Ambientes. Conhece algum autor que possa contribuir e ajudar a delimitar ou a fechar este campo?*
62. *Admitindo que os ambientes actuam como uma interface na relação do indivíduo com o objecto, gostaria de saber que valor atribui ao ambiente na construção do espaço expositivo. Se puder adiantar, embora não sendo da área, o que julga que valoriza mais uma exposição? É o tacto, é a sensação do pisar, os cheiros, a utilização da cor, o pé direito, porque falou há pouco das alturas, o chão, alcatifa ou madeira? Acha que isso contribui para ajudar ao bem-estar e ao usufruir de todos estes aspectos? Quais são os itens que, quando vai trabalhar ou ver uma exposição, fica mais sensibilizado, para além das obras. Temos a narrativa, a exposição (das peças), o circuito que pode ser importante.....*
63. **JCB:** Obviamente, que uma exposição temporária é muito diferente de uma exposição de longa duração. Agora já não se chamam permanentes, porque nada é permanente! O discurso de uma exposição permanente tem de ser muito mais consensual e linear, para um público muito mais alargado. Numa exposição temporária podemos fazer o que quisermos. Dentro de certo limites, obviamente.
64. **MJD:** *Concorda que trabalhar os vários sentidos é importante nas exposições?*
65. **JCB:** Numa exposição temporária temos mais liberdade. Podemos fazer associações, desde que se entenda o que está a ser transmitido. Um ambiente onde a pessoa se sinta confortável, consegue despertar melhor para o que se está

a ver. Sente-se mais descansada, menos preocupada com o frio, não está preocupada com o barulho que os sapatos fazem na pedra, etc. Tem que se pensar na luz, para criar um ambiente propício em salas fechadas – como é aqui na sala de baixo. Parece que a sala foi pensada como uma coisa secundária na actividade do museu; para ir para a cave. Não se teve muito cuidado. Não tem luz natural, mas que para algumas coisas resulta, como, por exemplo, para fazer a exposição das jóias de Cartier, como que um tesouro.

66. **MJD:** *O Dr. João Fernandes questionava as aberturas em Serralves que interferiam nas exposições. Tenho ouvido opiniões variadíssimas sobre a existência de vãos exteriores nos museus...*
67. **JCB:** No Museu Gulbenkian é precisamente ao contrário.
68. **MJD:** *Algum dia reflectiu sobre a hipótese de ter um fundo musical numa exposição?*
69. **JCB:** Já tive em duas exposições. Uma foi durante a exposição de pintura Otomana...
70. **MJD:** *Pensa que ajuda a criar envolvimento, pode ajudar a abafar o som dos passos ou é perfeitamente dispensável?*
71. **JCB:** É perfeitamente dispensável, mas pode existir.
72. **MJD:** *E relativamente à utilização de cores nas paredes? Esta exposição do Fantin Latour jogou com uma ou duas cores, assim como a exposição sobre 1925. Acha que é um bom contributo, um bom elemento a ser explorado?*
73. **JCB:** A cor vai ajudar, como é o caso da exposição sobre a Natureza Morta do século XVII e XVIII. É, portanto, que cores é que nós associamos ao século XVII? - O relevo da pintura espanhola, pintura holandesa também, escura. As molduras dos quadros holandeses são sempre pretas, de ébano, penso que é assim que se chama, e chama-se o “Século de Ouro” da pintura e cultura espanhola. O Cervantes com a poesia também, e o pensamento também, várias naturezas dessas áreas, também se chama o “Século de Ouro” na Holanda e na Flandres e, portanto, há paredes que podem ser douradas. Obviamente que isso vai ajudar à envolvimento.
74. **MJD:** *O director do museu em Barcelona, ele, a certa altura, fala na necessidade de haver momentos e espaços para descanso emocional, espaços estes integrados da exposição. Eu consigo perceber muito bem o que ele diz. Eu, como visitante, dependendo, naturalmente, da dimensão da exposição, às vezes, sinto necessidade de parar, de descansar emocionalmente, para a retomar. Trata-se mesmo de um descanso emocional. A Gulbenkian contempla estes aspectos?*
75. **JCB:** Antigamente não, mas hoje já se está a usar mais. Usam-se bancos, na exposição permanente, junto daquelas pinturas que merecem e suscitam mais interesse, onde as pessoas ficam mais tempo.
76. **MJD:** *Falei dos cheiros, porque na exposição sobre Portugal no Oriente, há alguns anos, se explorou exactamente os cheiros, os cheiros das pimentas...Eu tenho ouvido diferentes opiniões relativamente à exploração dos diferentes sentidos numa exposição, como, por exemplo, trabalhar o piso fofo ou mais áspero para as*

- peças perceberem em termos de sensações, que entraram em momentos diferentes da própria exposição e da narrativa.*
77. **JCB:** Não se pode desviar a atenção daquilo que se mostra. As cores de Latour, as cores de 1925, não desviavam a atenção.
78. **MJD:** *Por exemplo, no Museu de Arte Antiga, o que pensa sobre as últimas encenações?*
79. **JCB:** Foram renovadas as salas da pintura estrangeira. A exposição ficou ótima, muito mais limpa. Sabe, aquelas coisas do conservador do museu que acha que é engraçado por este quadro, porque tem uma senhora que parece estar a olhar para as personagens do quadro em frente. Jogos destes podem-se fazer numa exposição temporária, mas não numa exposição permanente. Está muito limpo e está mais entendível. Quando fala do século XVIII do Classicismo, tem uma tapeçaria do Alexandra a visitar o *atelier* de um pintor... Tem um torso, um busto que Calouste Gulbenkian ofereceu com uma cabeça do século XVIII. Isso é interessante quando se vai buscar o Classicismo. As coisas estão muito mais entendíveis agora.
80. **MJD:** *Acho muito interessante esta nossa conversa, porque não sendo da área do Design tem uma sensibilidade muito especial para as questões do design nas exposições e valoriza todo esse trabalho. É um trabalho que tem de ser muito bem pensado, Concorda?*
81. **JCB:** Sim, tudo isso é pensado e muito pensado pelo designer Mariano Piçarra. É preciso pensar bem esta coisa de receber bem as peças. Mas ele utilizava, nas primeiras exposições, umas cores em que tudo era explicado muito racionalmente. O Paul Vandebotermet introduziu cores que têm a ver mais uma vez com a sensualidade.
82. **MJD:** *Nestas situações temos que apelar aos sentidos.*
83. **JCB:** É o que o Vandebotermet faz e o Mariano, inteligente como é, percebeu isso e hoje aplica isso muito bem.
84. **MJD:** *Em Serralves, tive uma experiência particularmente interessante quando lá fui para entrevistar o Dr. João Fernandes. Aproveitei para ver a exposição e, então, estive a registar os meus movimentos, os circuitos que fiz. Estou convencida que fiz exactamente os circuitos que estavam desenhados. Senti-me quase que manipulada, no bom sentido. Não havia sinalética, mas eu fui seguindo a sequência expositiva, ou um ponto de luz, ou o som do vídeo, e, no fim, acho que fiz exactamente o percurso pensado. Parece-me que esta subtilidade no design, não explícita, é extremamente importante.*
85. **JCB:** Quando fui fazer o curso de conservador para este meu trabalho, fomos sorteados para fazermos trabalhos e a mim saiu-me a apresentação da escultura das colecções do museu. E, efectivamente, eu fiz o percurso natural, que era, obviamente, conduzir do mais antigo ao mais recente, da terracota para o bronze.
86. **MJD:** *É muito crítico quando vai ver exposições, na forma da apresentação da exposição?*
87. **JCB:** Não. Faço as reflexões. Gosto ou não gosto, mas tenho cuidado nas críticas que faço pelas limitações que temos de fazer às coisas. Há quem tenha muitos mais meios, não tem comparação, e tem de se levar isso em conta.

88. **MJD:** *Mesmo aqui dentro, quando o designer Mariano Piçarra prepara uma exposição, acompanha o projecto?*
89. **JCB:** Ele mostra-me meia dúzia de coisas e depois aparece com um projecto completamente pronto.
90. **MJD:** *Provavelmente com maquetas, porque ele trabalha muito com maquetas. Mas é interveniente?*
91. **JCB:** Não tem acontecido, não tem havido necessidade. Só às vezes, durante os projectos das exposições. A função do director não é ele fazer as coisas, mas é pensar coisas e criar equipas e depois pôr as equipas a funcionar. Dirige e preocupa-se com coisas com que, geralmente, pouca gente se importa, como, por exemplo, as relações humanas e essas coisas.
92. **MJD:** *A Fundação Calouste Gulbenkian tem feito estudos de visitantes?*
93. **JCB:** Sim, a Fundação quer fazer agora um estudo de visitantes, para a música, para o CAM e para aqui.
94. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

### 1.5.19 ENTREVISTA A HELENA BARRANHA

Realizada em 12-04-2010

1. **MJD:** *Começamos por fazer uma breve contextualização do tema a abordar nesta entrevista.*
2. *No âmbito do nosso trabalho de doutoramento em Design, cujo enfoque se situa na área do Design de Ambientes enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos, surgiu a necessidade de ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade do conceito de Design de Ambientes.*
3. *De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Para este estudo partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
4. *Conhecendo a sua formação académica e percurso profissional, solicitamos a sua colaboração na formulação de algumas opiniões, que constituirão, por certo, uma mais-valia para a sustentação teórica/prática do conceito de Design de Ambientes.*
5. *É nossa intenção manter a confidencialidade das informações e opiniões prestadas, sempre que expresse essa vontade, comprometendo-nos a devolver a transcrição da entrevista e a aguardar autorização para a tornarmos pública.*
6. *Desta forma, solicitamos autorização para gravar esta entrevista e tomar algumas anotações, agradecendo desde já a disponibilidade e colaboração para a sua realização.*
7. *Muito Obrigada.*
8. *No sentido de contextualizar a sua formação académica e profissional dentro da nossa problemática, gostaríamos de saber:*
9. *A área científica da sua formação e outras formações e especializações que tenha realizado, relacionadas com a área do Design.*
10. *De que forma a sua actividade académica e/ou profissional se cruza com o Design.*
11. **HB:** *Fiz Arquitectura na Faculdade de Arquitectura de Lisboa, na Universidade Técnica, depois o Mestrado em Gestão Cultural, que era um mestrado que, entretanto, deixou de existir porque a professora que coordenava esse mestrado, infelizmente, faleceu. Foi um mestrado co-produzido com a Paris VIII e, portanto, havia duas turmas que funcionavam em simultâneo, uma no Algarve, em Faro, e outra em Paris, e depois havia um intercâmbio e havia um corpo de docentes estrangeiros, não só franceses, havia depois alguns convidados, também ingleses e belgas que, através de um programa europeu, vinham dar um conjunto de*

matérias, de módulos, desse mestrado. O professor Louis-François Larnaud que coordenava a parte francesa e a professora Teresa Júdice Gamito que coordenava a parte portuguesa. E foi muito interessante, até porque uma das características que o mestrado tinha era o facto de obrigar a um estágio de investigação numa instituição cultural. E nós escolhemos esse estágio de investigação em função do nosso projecto tese. E isso fez com que eu em 2000 fizesse um curto estágio de investigação no Museu Guggenheim de Bilbao, porque já estava a interessar-me pelo estudo da arquitectura de museus de arte contemporânea, e fez-se lá esse estágio que eu acho que foi um momento importantíssimo na definição do que eu gostava de fazer a seguir. E foi isso também, esse processo de mestrado que me levou depois a querer fazer a tese em arquitectura de museus na Faculdade de Arquitectura do Porto.

12. **MJD:** *Mediante essas experiências, gostaria agora de conhecer a sua opinião sobre algumas questões relacionadas com o conceito de Design de Ambientes, enquanto factor potenciador do acesso à cognição, em particular, nos espaços expositivos. De facto, na bibliografia consultada não encontramos uma delimitação precisa deste conceito. Por isso, decidimos ouvir alguns especialistas com o objectivo de delimitar e fundamentar a legitimidade da utilização desta expressão, Design de Ambientes, durante este estudo. Assim, partimos do pressuposto de que o Design de Ambientes é uma área disciplinar relacionada com as intervenções a nível do espaço interior ou exterior no domínio não só das exigências físicas, mas também psicológicas, sensoriais, relacionais e de relação com o ambiente envolvente. O Design de Ambientes torna-se, assim, responsável pela experiência do indivíduo com o objecto, onde se incluem conteúdos a nível da configuração dos espaços, percursos, luz, som, cor, cheiros, entre outros.*
13. *Concorda com a designação de Design de Ambientes? Porquê?*
14. **HB:** Talvez fosse importante entrevistar os arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, que fizeram intervenção no MUDE, porque é uma abordagem da arquitectura de espaços expositivos e de Design de Ambientes bastante diferente, porque é uma ambiente posto em bruto, de espaço inacabado e de obra aberta, que trespassa em toda aquela área, e depois algumas pontuações de design, muito contemporâneo, que servem de suporte de enquadramento à exposição da colecção do MUDE. Eu acho que em Portugal é uma experiência bastante distinta daquilo que se tem feito.
15. E há também um arquitecto que tem feito um trabalho muito consistente do Design de Ambientes para situações expositivas, que é o arquitecto João Mendes Ribeiro. Aliás, ele fez uma primeira intervenção num espaço de interiores no Centro de Artes Visuais de Coimbra. É um projecto para uma exposição dos encontros de fotografia, creio que em 97, em que ele vai trabalhar directamente com aquilo que era a história do edifício e o que era o trabalho deste fotógrafo, Joel Peter Witkin que é, de facto, essa situação de ambiente, de criar uma atmosfera onde a exposição tem lugar, não é? Mas que está francamente muito para além daquilo que é restrito design expositivo.
16. **MJD:** *A selecção dos especialistas que fizemos tem a ver, para além de um conjunto de pressupostos fundamentais na área de formação e das práticas relacionadas com as exposições, tem a ver com a disponibilidade de estes*

- especialistas poderem voltar a colaborar no desenvolvimento do trabalho. Este foi um critério, também, por nós definido.*
17. *Por aquilo que me foi dizendo, posso concluir que concorda com a designação de Design de Ambientes? E porquê?*
  18. **HB:** Concordo com a designação de Design de Ambientes, porque o entendimento da exposição, hoje em dia, e sobretudo no universo da arte contemporânea que é aquele em que me sinto mais à vontade para falar, porque é o que conheço melhor, é um entendimento que não é de construção de uma narrativa, mas sim da construção de um sistema de relações. Um sistema de relações que é suficientemente aberto para também englobar a experiência do próprio fruidor, ou seja, fazer com que o visitante tenha alguma interacção com aquilo que é exposto e, por outro lado, para permitir diferentes leituras. Ora, aquilo que normalmente nós pensamos, quando pensamos em Arquitectura de Interiores ou em design expositivo, se pensarmos nesses dois conceitos, Design de Interiores ou design expositivo, é muito mais condicionador, está muito mais próximo de anteriores modelos museográficos que tinham a ver com essa dimensão narrativa, portanto, com uma leitura mais condicionada, mais unívoca. Quando se abre o espectro de possibilidades, e se criam sistemas em vez de narrativas, é natural que estejamos no universo do ambiente no qual esse sistema acontece. Acho que é bastante mais adequado ter uma designação que tenha esta abrangência e que dê a noção de que estamos a criar um espaço que tem um sistema expositivo integrado.
  19. **MJD:** *Mas a narrativa existe sempre?*
  20. **HB:** Sim, mas pode existir mais do que uma narrativa e parte dessas possíveis narrativas surgem da intervenção do próprio visitante, ao entender determinadas relações, ao privilegiar determinadas relações ou determinados significados em detrimento de outros. O curador sugere possibilidades, mas na arte contemporânea é muito fiável em termos de abertura de significados. É muito rica.
  21. **MJD:** *Essa sua visão enquadra-se nas novas teorias pedagógicas que têm a ver com a perspectiva de construção do conhecimento, em que cada pessoa vai construindo a sua própria aprendizagem mediante os seus conhecimentos prévios, as expectativas que tem e as relações que estabelece.*
  22. **HB:** Continua a haver exposições que, pelas suas temáticas, pelos seus conteúdos, têm uma estrutura mais próxima daquilo que é o design expositivo condicionado, mais direccionado para uma leitura específica dos conteúdos. Mas, a tendência é haver um maior leque de possibilidades e, portanto, trabalhar em ambiente e não num design mais orientado para uma interpretação única dos conteúdos.
  23. **MJD:** *É possível estabelecer fronteiras entre a área de intervenção do Design de Ambientes e outras áreas do Design, nomeadamente, Design de Interiores, Arquitectura de Interiores? Se sim, quais?*
  24. **HB:** Essas fronteiras dependem muito de um outro agente que ganhou um grande protagonismo no universo dos museus, sobretudo a partir dos anos 80, que é a figura do curador. Portanto, o curador é quem finalmente estabelece a fronteira entre o projecto expositivo e a dimensão espacial do design. Porque o curador dará instruções ao designer ou ao arquitecto que vai trabalhar com ele. Quando há arquitecto ou designer! Às vezes, os próprios curadores fazem a montagem, decidem se vai haver paredes, que cores se pinta, etc. Portanto, isso continua a

ser uma prática bastante recorrente. Mas, quando há um curador e há um designer ou um arquitecto que faz depois o projecto do espaço, o curador, finalmente, é quem dá o programa para esse projecto. Daí que a fronteira entre o Design de Ambientes ou o Design de Interiores esteja muito dependente também do programa que é definido pelo curador. O curador é o mediador destas relações e o delimitador do conceito.

25. **MJD:** *Conhece alguns autores que tenham trabalhado a delimitação e a fundamentação do conceito de Design de Ambientes?*
26. **HB:** Sim, eu tenho várias referências. Assim, de repente, é mais complicado dizer-lhe, mas, prefiro falar em algumas obras paradigmáticas. Por exemplo, há um livro que se chama "*L' Art de l'Exposition*", sobre 30 exposições exemplares do século XX. Mas é um livro em francês. E o que é que esse livro nos mostra? É como desde o início do século, por exemplo, com a Secessão Vienense, com arquitectos como Olbrich ou Hoffmann, que eram também artistas. Por exemplo, o projecto feito para a Secessão em que há um conjunto de artistas que não se revêem nos espaços expositivos existentes e, por isso, tentam criar um novo paradigma de espaço, de iluminação, de percurso. Desde essas experiências do início do século, passando, por exemplo, pelas experiências de artistas plásticos que também, já num contexto moderno, vão desafiar as regras de exposição. Por exemplo, Lissitzky, quando cria aquele projecto expositivo para o Museu *Sprengel*, que hoje é o Museu de Hanôver, que é o que do *Le Cabinet des abstraits*, com paredes retrácteis, portanto, já prevendo que há uma dimensão de ambientes, que justamente vai ao encontro do que estamos a falar. Estas paredes deslizantes, que não são muito habituais na arquitectura do movimento moderno. Lissitzky vai adoptar esse sistema com painéis onde tem algumas obras de arte fixadas, no caso do *Le Cabinet des abstraits*, obras ligadas à abstracção, naturalmente, ele faz isso nas primeiras décadas do século XX. Portanto, deixa ao visitante a possibilidade de deslizar esses painéis e passar de um espaço para outro, ver umas obras, ocultar outras, à medida que faz deslizar esses painéis retrácteis. O que é muito interessante, porque, efectivamente, introduz essa componente ambiental. Tratava-se de encontrar um espaço que fosse adequado a um novo tipo de obra de arte com carácter abstracto, neste caso. E esse livro retrata várias exposições emblemáticas ao longo de todo o século XX, passando também por uma exposição notável, que é a "*When attitudes become form*", comissariada por Harald Szeemann. Aí também há a figura do curador que entrega espaços a artistas plásticos para fazerem intervenções, criarem também esses ambientes a partir de um edifício preexistente, com alguma carga histórica, e esse livro eu acho que é muito interessante para o seu trabalho.
27. **HB:** Também há, depois, os livros Damisch, por exemplo, "*L'amour m'expose*" que é sobre o espaço expositivo, a criação de ambientes, algumas experiências em museus holandeses como o *Boijmans Museum*, de criação de contextos expositivos muito diferentes do habitual.
28. **MJD:** *Mas esses autores que refere tratam esse conceito em contexto de museus, sem contudo utilizarem a designação. Agora, o que eu lhe perguntava era se conhece algum autor que tenha trabalhado e utilizado, especificamente, a designação.*

29. **HB:** Não me recordo de ter lido nenhum livro que fosse uma espécie de tratado sobre a designação de Design de Ambientes, não é? Agora há muitos livros sobre concepção de montagem de exposições. Por exemplo, um livro também interessantíssimo, coordenado pela Emma Barker que é “*Contemporary Cultures of Display*”, que aborda também estes temas, as narrativas, os sistemas, os ambientes, a arquitectura, este conjunto de contributos, e que também recomendo, porque, a dado momento, ela também fala dessa, ou ela, ou os autores que participam nesse livro, falam também da questão do Design de Ambientes de interiores expositivos.
30. Não sei se chegam ao ponto de definir o conceito. Creio que não, é sempre falado a propósito de *case study*, de exposições concretas.
31. **HB:** Há trabalhos que são paradigmáticos também, na pesquisa de um novo referente para o design de exposições, até porque eles são arquitectos, são artistas e são teóricos, têm ensaios muito interessantes, que é o trabalho da dupla Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, que depois se associou a Charles Renfro. Se vir o que eles fizeram para o pavilhão, na exposição de Hanôver, para o pavilhão chamado *Blur Building*, que é um pavilhão feito para esta exposição, em que o espaço é delimitado por uma grande massa de vapor. Portanto, não há paredes, há vapor e há uma instalação sonora, portanto, eu acho que isto é o limite da experiência do Design de Ambientes. Eles já tinham feito uma série de outras experiências, até de construção de espaços preexistentes, em que tinham feito a montagem de uma exposição no *Whitney Museum* em Nova Iorque, em que eles questionam os limites do edifício desenhado pelo Marcel Breuer, é muito, muito interessante ver o trabalho. Há até uma conferência *on-line*, da Elizabeth Diller, que está no “TED.com”. Eu sou fã, porque tem uma série de conferências de vários temas: de ciência, de arte, de arquitectura, de literatura, publicidade, política. São conferências de 20 minutos que poder fazer *download* ou pode ver, pode escolher por autores ou por temas. E tem uma conferência brilhante da Elizabeth Diller, que eu até já tenho mostrado alguns excertos em aulas de arquitectura, porque acho muito, muito boa.
32. **MJD:** *Estas últimas questões prendem-se com a delimitação dos campos de intervenções do designer no espaço nos diferentes domínios. Assim, gostaríamos de conhecer a sua opinião relativamente a estes pontos específicos.*
33. *Para si, quais são os principais campos de aplicação do Design de Ambientes?*
34. **HB:** Para além das exposições, mas também no próprio espaço público. Eu acho que a intervenção do design, de pontuação de espaços urbanos, qualifica imenso os ambientes. E isso é feito não só por designers, mas até também, por vezes, por artistas plásticos ou por arquitectos. De facto, se se intervier, por exemplo, ao nível de um pavimento, pode fazer toda a diferença na percepção do ambiente. A arquitectura paisagista também é disso que trata, da criação de ambientes que, no caso da arquitectura paisagista, são ambientes que são mutáveis com a passagem do tempo, em que essa quarta dimensão do tempo é matéria de invenção para o paisagista: o facto de escolher as espécies que mudam de coloração ao longo do ano, as folhas que caem, ou folhas perenes, a própria presença da água, parada ou em movimento. Portanto, esses ambientes, também cambiantes, que eu acho que, por exemplo, os arquitectos paisagistas trabalham muito bem.

35. **MJD:** *Pois, como diz, esses ambientes podem ser trabalhados por arquitectos, designers ou mesmo paisagistas. Não interessa definir uma profissão. Interessamos conhecer os campos de actuação e os resultados.*
36. **HB:** Sim, sim, e, por isso, podemos pensar que algumas igrejas são um bom exemplo, porque, muitas vezes, até a intervenção de artes ditas decorativas ou artes aplicadas, por exemplo, o caso da pintura imitativa, que cria a ilusão de espaço. Por exemplo, a pintura *Trompe-l'oeil*, que ilude a dimensão da arquitectura e, portanto, nos cria um ambiente um pouco fantasista, não é? Do céu, o prolongamento da perspectiva para além dos limites físicos do espaço arquitectónico. Eu creio que, embora seja um trabalho artístico, é praticamente um trabalho de Design de Ambientes. É óbvio que no século XVIII ainda não se tinha inventado a palavra design, quanto mais Design de Ambientes. Mas, visto retrospectivamente, era um pouco disso que se tratava. Também todo o trabalho de cenografia, sobretudo de cenografias imersivas em que o público não dá argumento, não se dissocia na sua posição de espectador, não se dissocia do espaço perante o qual está, o espaço cénico, e que se sente projectado para esse espaço, se sente envolvido por esse espaço. Há muitas experiências desse género, tanto pela participação da cenografia propriamente dita como da audiência sonora. Por exemplo, há dessas experiências que foram feitas no São Carlos com aquelas três óperas de Wagner, em que se alterou radicalmente a posição do palco, a plateia, etc.
37. Mas, de facto, aquele trabalho de cenografia também fazia parte, era um projecto integrado num conceito de encenação totalmente distinto.
38. Depois, se quiser, há um último domínio. Há pouco falávamos das igrejas, não é? Como um antecedente desta possível disciplina do Design de Ambientes, e há um outro, mais prospectivo, que está agora também a ser explorado, que é o da arquitectura virtual, dos ambientes virtuais: todo um universo de possibilidades, que hoje em dia já é muito experimentado pelas pessoas, nos jogos, em que as pessoas se colocam, de facto, em simuladores, que criam essa sensação de que está a conduzir um carro ou que está a pilotar um avião. Mas, para além disso, há alguns arquitectos que estão a conceber edifícios e estão a conceber espaços que não se prevê que venham a ser existentes em material. Portanto, são de raiz pensados só para existirem no próprio espaço virtual.
39. E há algumas exposições que são pensadas só para espaço virtual.
40. **MJD:** *Acha, então, que ao nível do tratamento de uma exposição, do Design de Ambientes das exposições, se pode começar a integrar esses aspectos, com o objectivo de envolver e estabelecer uma relação mais próxima entre os objectos expostos e os visitantes, de modo a ajudar a manter na memória o que foi visto, contribuindo, assim, para a produção de conhecimento?*
41. **HB:** Se bem que também não concordo totalmente com essa perspectiva, no sentido em que há quase que uma exigência do público, sobretudo os públicos mais jovens, que se não forem bombardeados com efeitos “surpresa” têm muita dificuldade em se envolverem emocionalmente com os conteúdos. Isso acontece com as exposições, como acontece com o cinema, como acontece com os livros. Porque é que os livros que vendem mais, são livros que têm sempre a história com muito enredo, muitas peripécias e muitos enigmas e muitas coisas

- extravagantes? Porque há uma espécie de impaciência e de ansiedade do acontecimento. E não há aquela disponibilidade para a contemplação.
42. Cada vez tenho de ter mais efeitos especiais, mais surpresas, para conseguir a mesma reacção, que é cativar a atenção por meia hora, por uma hora.
  43. Portanto, também, a certa altura, o que se está a pedir aos museus é que se tornem quase mini parques temáticos, ou salas de jogos em que têm de ter muita coisa para as pessoas interagirem. Eu acho que um exemplo terrível disso é o Museu Judaico em Berlim, que é um edifício fabuloso de Daniel Libeskind, e depois tem uma montagem que nalguns aspectos é sublime quando se trata das obras de arte no Museu da Memória, na Torre do Holocausto em que, de facto, é o espaço que prevalece, ou uma obra de arte que vai para aquele espaço, como acontece no Museu da Memória, mas, depois, a maior parte das salas de exposição têm tantos painéis interactivos, tantas coisas, que é de mais, é uma *overdose*. E, por um lado, o rigor histórico e, por outro lado, também uma dimensão trágica ligada ao holocausto, que historicamente e objectivamente foi um aspecto trágico da história recente da humanidade, tudo isso perde pelo lado lúdico da interactividade.
  44. Nem tudo é lúdico, têm de ser sérias e não têm de ser aborrecidas. Têm de ser sérias, porque isso implica que haja uma reflexão individual sobre aquela matéria. Há um estudo no *Louvre* sobre isso.
  45. **MJD:** *Mas concorda que há ambientes que proporcionam de imediato uma relação emocional com a obra? Que preparam antecipadamente o visitante para aquilo que vai encontrar na exposição, utilizando diferentes estratégias de comunicação?*
  46. **HB:** Eu percebo o que diz, porque, na realidade, as pessoas precisam de ter também um factor de reconhecimento para se sentirem à vontade com a experiência que vão viver.
  47. Numa exposição do Roy Lichtenstein, no CCB, que eu vi há uns anos atrás, seguramente há cerca de 10 anos, havia um texto que explicava que o Roy Lichtenstein, ao abordar determinados temas na sua pintura, pretendia que o fruidor sentisse que dominava daquele a história de arte e que dominava a temática daquele quadro. E, portanto, isso explica de algum modo que a maior parte das pessoas gostam de Roy Lichtenstein, quer dizer, não acham difícil, aderem, há uma certa popularidade até em torno da obra dele, não só por estar próxima do *Pop*, mas, efectivamente, porque é acessível. É um bocadinho como as obras da Joana Vasconcelos em que há um universo de objectos reconhecíveis, que para além de ser lúdico, ser envolvente, de criar ambientes, para além disso, é essa dimensão de reconhecimento que faz com que o visitante diga: “eu percebo isto, logo gosto”. Gosto, porque percebo. Claro que nós temos mais resistência àquilo que não conhecemos ou não dominamos, porque nos causa estranheza, desconforto, e por aí fora. Se o Design de Ambientes conseguir dar, logo numa introdução, alguns referentes ao visitante de modo a que depois ele se sinta mais à vontade para explorar, dar algumas pistas para explorar.
  48. **MJD:** *É dar ao visitante diferentes formas de ler e de ver uma obra e cada um investe mediante os seus interesses ou níveis de conhecimento. Mas agora, e para finalizar, gostava de saber como é que perspectiva o papel do Design de Ambientes nos espaços expositivos e, conseqüentemente, quais os itens que poderão ser trabalhados nas exposições.*

49. **HB:** Eu penso que ainda há muito trabalho e nós até é uma discussão que temos tido aqui no museu, e noto que há muito trabalho a fazer em Portugal em termos de iluminação. Não temos muitos especialistas de iluminação. Na generalidade, nas exposições, a iluminação não é a adequada. Há problemas. Não é a iluminação correcta para um determinado quadro, se é para este, não é para aquele! Nós apercebemo-nos disso aqui no museu do Chiado e apercebemo-nos disso em geral, em várias exposições. Às vezes, tem uma boa iluminação para a obra e uma péssima iluminação para a tabela que acompanha a obra. Portanto, a pessoa ou vê a obra em condições, ou consegue ler a explicação sobre a mesma!
50. **MJD:** *Conhece alternativas às tabelas?*
51. **HB:** Há alternativas, por exemplo, os *touch screen*. Mas, se estiverem muito próximos da obra, criam alguma interferência.
52. Mas, por exemplo, os audioguias, com sensores, são bastante simpáticos para muitos visitantes porque, para já, nem precisam de se aproximar muito da tabela porque apontam com o audioguia e dispara um texto; não precisam de estar a marcar o número, o que é sempre um bocadinho irritante, saber qual é o número da peça e carregar...depois há pessoas de mais idade, não se dão muito bem com os marcadores ou com os teclados e não sabem muito bem quando têm de fazer "ok". Por isso, estes audioguias, muito fáceis, só têm que apontar e dispara automaticamente a gravação, são uma ferramenta bastante democratizadora do acesso à informação sobre a obra. Há a informação autoral que geralmente está na tabela e depois uma informação um pouco mais alargada sobre o conteúdo, sobre a interpretação dessa obra, sendo que também e eu penso que, por exemplo, falava há pouco dos museus ingleses. Têm sido feitas experiências muito interessantes, por exemplo, em vários museus ingleses, nomeadamente na *Tate Modern*, sobre o nível de informação que tem sido disponibilizado nos textos de parede. Se reparar, eles têm, normalmente, um parágrafo curto, em *bold* ou com algum destaque, como a letra maior, têm um parágrafo mais destacado e depois têm o resto com corpo de texto. E porquê? Porque isso possibilita que o visitante possa escolher o que lê. Se quiser, lê só aquele parágrafo. Se tiver mais curiosidade, lê o resto. Eu penso que esta articulação de informação em vários níveis, que possibilitam ir ao encontro de públicos com expectativas e com interesses de aprofundamento distintos, é muito importante.
53. **MJD:** *O Centro Georges Pompidou estava agora com algumas exposições em que explorava muito bem os textos em parede.*
54. **HB:** Os textos em parede são importantes, nomeadamente nos extremos das salas, porque há sempre público que pretende ter essa informação. Não devem ser impositivos, devem ter uma posição que os torne apelativos, não devem ser indispensáveis para perceber o alinhamento da exposição, a sua sequência, mas devem ser dadas informações sobre a exposição. Eu não concordo que as exposições não tenham informação nenhuma, porque, normalmente, depois as pessoas perdem-se por muito interessante que seja a exposição, o público em geral ou os públicos, são muito diversos. Ter também informação bilingue, pelo menos. Na Alemanha, há muitos museus em que as tabelas são só em alemão e, sobretudo, os visitantes estrangeiros não conseguem decifrar um texto de sala em alemão. Só se tiver tido alguns anos de estudo de alemão.

55. No entanto, vemos que há países que têm essa resistência, em apresentar a informação bilingue. Depois, acho que deve haver outros dispositivos, como o *touch screen*, embora as pessoas não adiram assim muito. Na Gulbenkian têm um *touch screen*, na passagem da arte ocidental para arte europeia e eu vejo poucas pessoas à procura de informação no *touch screen*. Portanto, não sei se é uma ferramenta, por enquanto, muito procurada.
56. **MJD:** *Mas para concluirmos, estava-me a falar da luz...*
57. **HB:** A luz, a informação, seja em textos de sala, tabelas e tabelas desenvolvidas, audioguias com sensores... Agora também está a ser feita uma experiência com resultados que se perspectivam muito interessantes. Na exposição da Joana Vasconcelos, com uma mesa multimédia, *multitouch*, e tem-se visto que um número elevadíssimo de pessoas, curiosamente, estão a utilizar a mesa para ter acesso a explicações sobre os vários objectos expostos.
58. Depois, também, algum trabalho na relação entre o espaço e o ambiente criado. Por exemplo, o arquitecto Siza, a propósito de Serralves, diz que a maneira como o espaço está desenhado, com algumas inflexões de direcção, conduz naturalmente o visitante para um determinado percurso. Ora é isso que eu acho que às vezes não se faz no desenho expositivo. Trabalha-se contra o espaço, fazem-se imensas paredes de *pladur*, constroem-se caixas e tantas outras coisas que, na realidade, em muitas situações são menos apaziguadoras na relação do visitante com os conteúdos expositivos do que se trabalhássemos com o edifício, quando o edifício é bom.
59. **MJD:** *Eu tive a oportunidade de dizer exactamente isso ao Drº João Fernandes, quando fui a Serralves para o entrevistar. Vi a exposição e, ou pela existência de canais de luz, natural ou artificial, ou pelo som de vídeo, eu acho que fiz o percurso que estava exactamente pensado, sem seguir qualquer sinalética, que não existia....*
60. *Ainda relativamente à exploração dos sentidos, quer fazer alguma reflexão relativamente às texturas neste contexto?*
61. Algumas texturas... também. Sobretudo quando é possível criar réplicas. Falava-se do museu *Victoria and Albert*. Eles têm um projecto que se chama "*Please, touch*" em oposição àquilo que muitas vezes vemos nos museus que é "*Please, do not touch*" e que é um projecto em vários momentos nas salas dedicadas às artes decorativas. Têm pequenas réplicas em madeira quando estamos perante o mobiliário, ou em cerâmica quando é cerâmica, pequenas réplicas parciais ou totais de peças expostas para nós tocarmos e percebermos a densidade do material e, por outro lado, também é muito mais inclusivo para os visitantes que têm incapacidades visuais. Mas, mesmo para o visitante comum, é divertido e isso eu acho que é também uma visão integradora pelos diversos públicos, porque, embora seja um projecto que aparentemente se destinaria para pessoas com capacidades invisuais, ele é apelativo também para os outros públicos, por essa dimensão táctil cria um outro ambiente, cria o envolvimento em que deixamos de ter uma postura contemplativa, autodisciplinada, muito distanciada em relação às peças e podemos ter uma participação mais lúdica e uma maior interacção com o material.

62. **MJD:** *Por vezes, a utilização dessas texturas no ambiente também nos situa em pontos diferentes dessa visita. Ajudamos a limitar as zonas de circulação das outras.*
63. **HB:** Claro! Nós temos isso na galeria principal. Havia um rebaixamento do pavimento. Todo o pavimento é em pedra e depois havia aqui uma zona com um desnível de 3 a 4 cm. Supostamente, para criar um do visitante em relação às obras de arte. As pessoas tropeçavam e então, numa segunda fase, colocaram-se umas guardas metálicas, que também não resultaram muito bem, porque acabavam por ser muito impositivas, tinham uma grande presença no espaço expositivo. Agora, se vir o que acontece, é que eliminaram-se estas guardas e preencheu-se este desnível com madeira, com uma velatura preta, que é uma solução que encontramos noutras salas, nomeadamente, na sala módulo, que tem um pavimento com soalho de madeira com velatura preta. Portanto, pôs-se a madeira a fazer o preenchimento dessa área, ela ficou à face da pedra, mas o facto de ter ali outro material com outra textura e com outro som ao toque quando pisamos, faz com que se sinta imediatamente o eco e se aperceba que estamos a entrar noutra sítio. E, portanto, isso é suficiente para inibir as pessoas de se aproximarem mais.
64. Acho que foi uma solução que resultou bem para fazermos esta demarcação.
65. A temperatura também é outro factor interessante. Já me aconteceu na *Royal Academy of Arts*, em Londres, numa exposição chamada “Apocalipse – Beleza e horrores na arte contemporânea”, havia uma instalação que estava numa sala específica. Era uma instalação que tinha a ver com uma paragem de autocarros que existia perto do campo de concentração de *Austrich* e, portanto, a instalação consistia na desmontagem que o artista fez dessa paragem de autocarro e, portanto, nós entrávamos na sala e tínhamos aquela paragem de autocarro e depois tínhamos um texto que reflectia um pouco esta problemática, das pessoas que apanhavam ali o autocarro todos os dias, e como era possível que aquelas pessoas tivessem permanecido indiferentes durante tantos anos, à presença de um campo de concentração onde se praticavam os maiores horrores, apenas separados por um muro. Bom, isto é bastante sinistro e inquietante à partida, mas eu sentia para além da inquietação psicológica, eu sentia qualquer coisa física, que me deixava um bocado arrepiada, com frio. Avancei na exposição e reparei que nas outras salas não tinha isso. Voltei atrás para ver o que se passava. Então, o que é que era? Havia uma indicação do próprio artista para, naquela sala, o ar condicionado estar sempre 3 ou 4 graus mais frio do que nos restantes. Portanto, isso tinha logo um impacto físico sobre o visitante que acentuava uma inquietação psicológica, um desconforto, que era o desconforto que os próprios habitantes deveriam ter sentido quando estavam a apanhar um autocarro ao lado de um campo de concentração. Eu acho que em termos de ambiente expositivo isso foi uma coisa muito subtil, mas muito impactante que ainda me recordo como se fosse hoje. É uma subtilidade feita com a temperatura.
66. **MJD:** *Damos por finalizada esta entrevista e estamos muito gratos pelo tempo que nos dispensou e pela forma franca e empenhada com que participou neste questionário. Gostaríamos de saber se poderemos continuar a contar com o contributo das suas opiniões noutras fases de desenvolvimento deste trabalho. Mais uma vez, muito obrigada pela sua colaboração.*

ANEXO II  
2. INQUÉRITO POR QUESTIONÁRIO



## 2.1. Questionário

Questionário nº \_\_\_\_\_

Estimado visitante

Este questionário faz parte de um trabalho de investigação que está a ser desenvolvido no CIAUD- Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design da Faculdade de Arquitectura da UTL, no âmbito de uma tese de doutoramento, e destina-se a recolher informação sobre a forma como os públicos dos museus percebem os diferentes espaços a nível da orientação temática e física.

Responda, por favor, com o máximo rigor e objectividade, preenchendo os espaços ou assinalando com X o quadrado correspondente à(s) opção(ões) que considera mais correcta(s). As respostas são anónimas e os dados serão tratados estatisticamente.

Agradecemos muito a sua disponibilidade para colaborar connosco

Data \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Museu \_\_\_\_\_

### 1. Perfil do visitante relacionado com aspectos pessoais

- 1.1 Idade |\_\_|\_\_| anos
- 1.2 Sexo  F  M
- 1.3 Nacionalidade  Portuguesa  Outra . Qual? \_\_\_\_\_
- 1.4 Local da residência \_\_\_\_\_
- 1.5 Nível de escolaridade que frequenta  
 Licenciatura  
 Mestrado
- 1.6 Área de Formação \_\_\_\_\_

### 2. Perfil do visitante relacionado com aspectos da conduta

- 2.1 Quantas vezes, por ano, costuma visitar museus? Em Lisboa |\_\_|\_\_| Fora de Lisboa |\_\_|\_\_| No Estrangeiro |\_\_|\_\_|
- 2.2 É a primeira vez que visita este museu?  Sim  Não; Já cá tinha estado
- 2.3 Se não, quantas vezes já cá tinha estado? |\_\_|\_\_| vezes
- 2.4 Nesta visita, com quem veio ao museu?  
 Sozinho  Grupo ≤ 5;  Grupo ≥ 5;

### 3. GOSTARÍAMOS DE CONHECER ALGUNS ASPECTOS SOBRE A EXPERIÊNCIA VIVIDA DURANTE A SUA VISITA AO MUSEU

#### 3.1 Forma como o Museu o sugestionou para a visita

Ao entrar neste museu, algum dos seguintes elementos lhe deu a ideia do que ia ver? (escolha apenas uma alternativa)

- 1  Outdoor  Loja do museu  Um anúncio no hall
- 4  Edifício  Painel Interactivo  Folhetos no balcão da bilheteira
- 7  Outro. Qual? \_\_\_\_\_  Nenhum

**3.2** Relativamente aos **atributos físicos e cénicos que encontrou no Hall/recepção** deste museu, por favor, assinale com um círculo o seu grau de concordância ou discordância com cada uma das seguintes afirmações, usando uma escala de 5 pontos: 1=Discordo Totalmente; 2=Discordo; 3= Não Concordo, nem Discordo; 4= Concordo; 5=Concordo Totalmente

3.2.1	Bonito	1	2	3	4	5
3.2.2	Imponente	1	2	3	4	5
3.2.3	Amplio	1	2	3	4	5
3.2.4	Aberto com ligações visuais com os outros espaços	1	2	3	4	5
3.2.5	Atractivo	1	2	3	4	5
3.2.6	Monótono	1	2	3	4	5
3.2.7	Bem organizado	1	2	3	4	5
3.2.8	Com muito barulho	1	2	3	4	5
3.2.9	Com muita gente	1	2	3	4	5
3.2.10	Bem iluminado	1	2	3	4	5
3.2.11	Temperatura agradável	1	2	3	4	5

**3.3** Relativamente às **sensações que experienciou no Hall de entrada** durante a sua visita, por favor, assinale com um círculo o seu grau de concordância ou discordância com cada uma das seguintes afirmações, usando uma escala de 5 pontos: 1=Discordo Totalmente; 2=Discordo; 3= Não Concordo, nem Discordo; 4= Concordo; 5=Concordo Totalmente

3.3.1	Senti-me orientado	1	2	3	4	5
3.3.2	Senti-me descansado	1	2	3	4	5
3.3.3	Senti-me confuso	1	2	3	4	5
3.3.4	Senti-me apático	1	2	3	4	5
3.3.5	Senti-me aborrecido	1	2	3	4	5
3.3.6	Senti-me estimulado para visitar a exposição	1	2	3	4	5
3.3.7	Senti-me confortável	1	2	3	4	5
3.3.8	Senti-me motivado para aprender	1	2	3	4	5
3.3.9	Senti que controlei o espaço	1	2	3	4	5
3.3.10	Senti-me envolvido no ambiente	1	2	3	4	5
3.3.11	Outra. Qual? _____					

**3.4** Relativamente aos **atributos físicos e cénicos que encontrou nos espaços de circulação**, por favor, assinale com um círculo o seu grau de concordância ou discordância com cada uma das seguintes afirmações, usando uma escala de 5 pontos: 1=Discordo Totalmente; 2=Discordo; 3= Não Concordo, nem Discordo; 4= Concordo; 5=Concordo Totalmente

3.4.1	Bonito	1	2	3	4	5
3.4.2	Imponente	1	2	3	4	5
3.4.3	Amplio	1	2	3	4	5
3.4.4	Aberto com ligações visuais com os outros espaços	1	2	3	4	5
3.4.5	Atractivo	1	2	3	4	5
3.4.6	Monótono	1	2	3	4	5
3.4.7	Bem organizado	1	2	3	4	5
3.4.8	Com muito barulho	1	2	3	4	5
3.4.9	Com muita gente	1	2	3	4	5
3.4.10	Escuro	1	2	3	4	5
3.4.11	Bem iluminado	1	2	3	4	5
3.4.12	Temperatura agradável	1	2	3	4	5

**3.5** Relativamente às **sensações que experienciou nos espaços de circulação** durante a sua visita, por favor, assinale com um círculo o seu grau de concordância ou discordância com cada uma das seguintes afirmações, usando uma escala de 5 pontos: 1=Discordo Totalmente; 2=Discordo; 3= Não Concordo, nem Discordo; 4= Concordo; 5=Concordo Totalmente

3.5.1	Senti-me orientado	1	2	3	4	5
3.5.2	Senti-me cansado	1	2	3	4	5
3.5.3	Senti-me seguro	1	2	3	4	5
3.5.4	Senti-me guiado	1	2	3	4	5
3.5.5	Senti-me estimulado para visitar as salas das exposições	1	2	3	4	5
3.5.6	Senti-me confortável	1	2	3	4	5

3.5.7	Senti-me motivado para aprender	1	2	3	4	5
3.5.8	Senti que controlei o espaço	1	2	3	4	5
3.5.9	Senti-me envolvido no ambiente	1	2	3	4	5
3.5.10	Outra. Qual? _____					

**3.6** Relativamente aos **atributos físicos e cénicos que encontrou nas salas de exposição deste museu**, por favor, assinale com um círculo o seu grau de concordância ou discordância com cada uma das seguintes afirmações, usando uma escala de 5 pontos: 1=Discordo Totalmente; 2=Discordo; 3= Não Concordo, nem Discordo; 4= Concordo; 5=Concordo Totalmente

3.6.1	Bonito	1	2	3	4	5
3.6.2	Imponente	1	2	3	4	5
3.6.3	Amplo	1	2	3	4	5
3.6.4	Aberto com ligações visuais com os outros espaços	1	2	3	4	5
3.6.5	Atractivo	1	2	3	4	5
3.6.6	Monótono	1	2	3	4	5
3.6.7	Bem organizado	1	2	3	4	5
3.6.8	Com muito barulho	1	2	3	4	5
3.6.9	Com muita gente	1	2	3	4	5
3.6.10	Escuro	1	2	3	4	5
3.6.11	Bem iluminado	1	2	3	4	5
3.6.12	Temperatura agradável	1	2	3	4	5
3.6.13	Espaço suficiente para se verem as obras	1	2	3	4	5
3.6.14	Percurso bem definido	1	2	3	4	5

**3.7** Relativamente às **sensações que experienciou nas salas de exposição** durante a sua visita, por favor, assinale com um círculo o seu grau de concordância ou discordância com cada uma das seguintes afirmações, usando uma escala de 5 pontos: 1=Discordo Totalmente; 2=Discordo; 3= Não Concordo, nem Discordo; 4= Concordo; 5=Concordo Totalmente

3.7.1	Senti-me orientado	1	2	3	4	5
3.7.2	Senti-me ansioso	1	2	3	4	5
3.7.3	Senti-me cansado	1	2	3	4	5
3.7.4	Senti-me confuso	1	2	3	4	5
3.7.5	Senti-me apático	1	2	3	4	5
3.7.6	Senti-me aborrecido	1	2	3	4	5
3.7.7	Senti-me estimulado para ver a exposição	1	2	3	4	5
3.7.8	Senti-me confortável	1	2	3	4	5
3.7.9	Senti-me motivado para aprender	1	2	3	4	5
3.7.10	Senti que controlei o espaço	1	2	3	4	5
3.7.11	Senti-me envolvido no ambiente da exposição	1	2	3	4	5
3.7.12	Senti-me guiado	1	2	3	4	5
3.7.13	Tive a sensação que estava a aprender alguma coisa	1	2	3	4	5
3.7.14	Tive a sensação que estava a perder tempo	1	2	3	4	5
3.7.15	Perdi a noção do tempo	1	2	3	4	5
3.7.16	Experimentei sentimentos de satisfação	1	2	3	4	5
3.7.17	Outra. Qual? _____					

**3.8** Gostaria de encontrar mais alguma coisa neste museu?

	Sim	Não	N/R
3.8.1	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.2	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.3	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.4	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.5	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.6	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.7	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.8	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.9	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

3.8.10	Mesa interactiva	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.11	Ateliers de actividades	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.12	Efeitos multimédia	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.13	Efeito de luz	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.14	Sons	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.15	Música	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.16	Ambiente com mais cores	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.17	Ambiente com odores diferenciados	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.8.18	Outro. Qual?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

#### 4. GOSTARÍAMOS DE SABER DE QUE FORMA VALORIZA ALGUNS ASPECTOS RELACIONADOS COM OS MUSEUS, EM GERAL.

**4.1** Sobre a **orientação conceptual/temática** durante uma visita ao museu, qual o grau de importância que atribui aos seguintes itens? (Responda, por favor, usando uma escala de 1 a 5 pontos: 1=Nada Importante; 2=Pouco Importante; 3= Importante; 4= Muito Importante; 5=Extremamente importante)

4.1.1	Saber o que há para fazer no museu	1	2	3	4	5	N/R
4.1.2	Ter acesso a informação para planear a sua visita	1	2	3	4	5	N/R
4.1.3	Saber o que vai ver em cada uma das salas	1	2	3	4	5	N/R
4.1.4	Ter a informação facilmente acessível	1	2	3	4	5	N/R

**4.2** Sobre **orientação física** durante uma visita ao museu, qual o grau de importância que atribui aos seguintes itens? (Responda, por favor, usando uma escala de 1 a 5 pontos: 1=Nada Importante; 2=Pouco Importante; 3= Importante; 4= Muito Importante; 5=Extremamente importante)

4.2.1	Poder decidir para onde se quer dirigir quando entra no edifício	1	2	3	4	5	N/R
4.2.2	Saber por onde pode circular dentro do edifício	1	2	3	4	5	N/R
4.2.3	Seguir o itinerário previamente definido pelo museu	1	2	3	4	5	N/R
4.2.4	Ter a possibilidade de escolher o itinerário que quer fazer	1	2	3	4	5	N/R
4.2.5	Encontrar pontos de referência para ajuda à localização dentro do edifício	1	2	3	4	5	N/R
4.2.6	Identificar facilmente as entradas e saídas das salas	1	2	3	4	5	N/R
4.2.7	Ter o circuito da visita bem assinalado	1	2	3	4	5	N/R
4.2.8	Encontrar facilmente as obras pretendidas	1	2	3	4	5	N/R
4.2.9	Localizar facilmente os serviços de bar/ cafetaria, IS, loja, etc.	1	2	3	4	5	N/R

**4.3** Em sua opinião, qual o grau de importância que atribui aos seguintes recursos para **estímulo à comunicação e aprendizagem** nos museus? (Responda, por favor, usando uma escala de 1 a 5 pontos: 1=Nada Importante; 2=Pouco Importante; 3= Importante; 4= Muito Importante; 5=Extremamente importante)

4.3.1	Informação gráfica de orientação com sinais ou setas	1	2	3	4	5	N/R
4.3.2	Mapas de mão para orientação dentro do museu	1	2	3	4	5	N/R
4.3.3	Informação dada pelos funcionários do museu	1	2	3	4	5	N/R
4.3.4	Textos informativos e explicativos dos conteúdos colocados nas paredes à entrada das salas	1	2	3	4	5	N/R
4.3.5	Textos informativos e explicativos colocados nas paredes à saída das salas	1	2	3	4	5	N/R
4.3.6	Textos informativos e explicativos colocados nas zonas de convívio e zonas de circulação.	1	2	3	4	5	N/R
4.3.7	Cartazes, sinais e outros elementos informativos colocados nas zonas de convívio e zonas de circulação	1	2	3	4	5	N/R
4.3.8	Legendas colocadas junto das obras	1	2	3	4	5	N/R
4.3.9	Folhetos disponíveis à entrada das salas de exposição	1	2	3	4	5	N/R
4.3.10	Colocação ao longo dos percursos e locais de encontro de objectos relacionados com a exposição	1	2	3	4	5	N/R
4.3.11	Utilização de efeitos de luzes e sombras	1	2	3	4	5	N/R
4.3.12	Utilização de diferentes cores na identificação dos diversos espaços	1	2	3	4	5	N/R
4.3.13	Utilização variada de materiais, luzes e cores nos pavimentos	1	2	3	4	5	N/R
4.3.14	Utilização variada de materiais, luzes e cores nas paredes	1	2	3	4	5	N/R
4.3.15	Utilização variada de materiais, luzes e cores nos tectos	1	2	3	4	5	N/R
4.3.16	Utilização de diferentes aromas nos diversos espaços	1	2	3	4	5	N/R
4.3.17	Configurações espaciais diferenciadas	1	2	3	4	5	N/R

4.3.18	Utilização de efeitos multimédia	1	2	3	4	5	N/R
4.3.19	Utilização de sons	1	2	3	4	5	N/R
4.3.20	Utilização de música	1	2	3	4	5	N/R
4.3.21	Iluminação estimulante	1	2	3	4	5	N/R
4.3.22	Painéis interactivos	1	2	3	4	5	N/R
4.3.23	Audioguias	1	2	3	4	5	N/R
4.3.24	Catálogo da exposição	1	2	3	4	5	N/R
4.3.25	Filmes e vídeos	1	2	3	4	5	N/R

### 5. GOSTARÍAMOS DE CONHECER A SUA OPINIÃO SOBRE ASPECTOS RELACIONADOS COM OS SERVIÇOS DOS MUSEUS, EM GERAL.

5.1 Identifique a valorização que atribui aos diversos Serviços dos museus: (Sendo que 1 corresponde à valorização mais baixa e 5 à valorização mais alta)							
5.1.1	Acolhimento/bilheteira	1	2	3	4	5	N/R
5.1.2	Organização da exposição	1	2	3	4	5	N/R
5.1.3	Serviços do bengaleiro	1	2	3	4	5	N/R
5.1.4	Serviços IS	1	2	3	4	5	N/R
5.1.5	Serviços da cafetaria	1	2	3	4	5	N/R
5.1.6	Loja do museu/ Livraria	1	2	3	4	5	N/R
5.1.7	Biblioteca	1	2	3	4	5	N/R
5.1.8	Espaços de convívio	1	2	3	4	5	N/R
5.1.9	Zonas de descanso físico (jardins, pontos de encontro)	1	2	3	4	5	N/R
5.1.10	Zonas de descanso emocional (jardins, pontos de encontro)	1	2	3	4	5	N/R
5.1.11	Bancos para se sentar e contemplar as obras	1	2	3	4	5	N/R
5.1.12	Espaços para as crianças estarem e brincarem	1	2	3	4	5	N/R
5.1.13	Acessibilidades físicas para deficientes	1	2	3	4	5	N/R
5.1.14	Actividades culturais promovidas no museu (conferências, debates etc)	1	2	3	4	5	N/R
5.1.15	Visita guiada/orientada	1	2	3	4	5	N/R
5.1.16	Ateliers de actividades	1	2	3	4	5	N/R

5.2 Para concluir gostaríamos de saber que valor atribui aos seguintes itens relativos aos museus: (Sendo que 1 corresponde à valorização mais baixa e 5 à valorização mais alta)							
5.2.1	Arquitetura do edifício	1	2	3	4	5	N/R
5.2.2	Temas e obras da exposição	1	2	3	4	5	N/R
5.2.3	Localização	1	2	3	4	5	N/R
5.2.4	Facilidades de transporte	1	2	3	4	5	N/R
5.2.5	Facilidades de estacionamento	1	2	3	4	5	N/R
5.2.6	Preços de entrada	1	2	3	4	5	N/R
5.2.7	Horários ao público	1	2	3	4	5	N/R
5.2.8	Acessibilidades	1	2	3	4	5	N/R

6. Gostaria de deixar alguma sugestão?							