

3.º CICLO

ESTUDOS DO PATRIMÓNIO – ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO MUSEOLOGIA

OBJETOS DE DESIGN EM MUSEUS

“Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”,
Estudo de caso em profundidade

Sandra Senra

D

2022

VOLUME 2



Sandra Senra

OBJETOS DE DESIGN EM MUSEUS

“Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”,
Estudo de caso em profundidade

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património – Área de
Investigação Museologia, orientada pela Professora Doutora Alice Lucas Semedo e
pelo Professor Doutor José Manuel da Silva Bárto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

1 de junho de 2022

Sumário

Volume 2

ANEXOS	4
ANEXO 1. CONFERÊNCIA “DESIGN OBJECTS CONFERENCE”	5
PROGRAMA	5
<i>Convite</i>	9
<i>Cartaz</i>	10
<i>Website</i>	11
ANEXO 2. MODELO EXPOSITIVO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA.	12
APÊNDICES	14
APÊNDICE 1. LISTA ENTREVISTADOS, PERFIS PROFISSIONAIS E CALENDARIZAÇÃO ENTREVISTAS	15
APÊNDICE 2. MATRIZ DE QUESTÕES E SUBQUESTÕES ENTREVISTAS. PERSPECTIVA ACADÉMICA	17
APÊNDICE 3. MATRIZ DE QUESTÕES E SUBQUESTÕES ENTREVISTAS. PERSPECTIVA MUSEOLÓGICA	21
APÊNDICE 4. TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS. INFORMANTES PRIVILEGIADOS.	25
<i>Entrevistado / Conceição Serôdio (E1)</i>	25
<i>Entrevistado / Filomena Silvano (E2)</i>	36
<i>Entrevistado / Fernando Moreira da Silva (E3)</i>	81
<i>Entrevistado / Filipa Quatorze (E4)</i>	101
<i>Entrevistado / Alexandre Matos (E5)</i>	112
<i>Entrevistado / Maria João Vasconcelos (E6)</i>	125
<i>Entrevistado / Maria da Luz Sampaio (E7)</i>	140
<i>Entrevistado / Carlos Coutinho (E8)</i>	162
<i>Entrevistado / Honorata Massano (E9)</i>	178
<i>Entrevistado / Bárbara Coutinho (E10)</i>	181
APÊNDICE 5. QUADRO-SÍNTESE. MODELO DE ESTUDO DE OBJETOS NA PERSPECTIVA DO DESIGN.	224
APÊNDICE 6. MATRIZ PARA DOCUMENTAÇÃO DE OBJETOS. INSTRUMENTO DE RECOLHA DE INFORMAÇÃO – GUIÃO	233
APÊNDICE 7. MATRIZ DE QUESTÕES E SUBQUESTÕES ENTREVISTAS. CURADORES DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”.	268
APÊNDICE 8. MATRIZ DE QUESTÕES E SUBQUESTÕES ENTREVISTAS. BILINGUE	271
APÊNDICE 9. TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS. CURADORES DA EXPOSIÇÃO	282
<i>Entrevistado / Michel Charlot</i>	282
<i>Entrevistado / Megan Dinius</i>	289
APÊNDICE 10. DOCUMENTAÇÃO DE OBJETOS. MATRIZ COM CRITÉRIOS E PROCESSOS PARA INVENTARIAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO DA CULTURA MATERIAL A PARTIR DE UM CONTEXTO EXPOSITIVO	296
<i>Introdução</i>	297
<i>Informação sobre os bens culturais PDB2019</i>	299
<i>I. FICHA DE INVENTÁRIO DO OBJETO</i>	303
1. Registo de imagem	304
2. Número de inventário (atribuição)	306
3. Designação do objeto	312

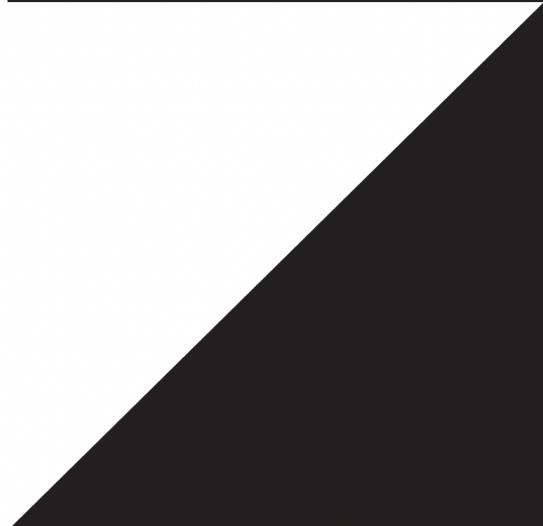
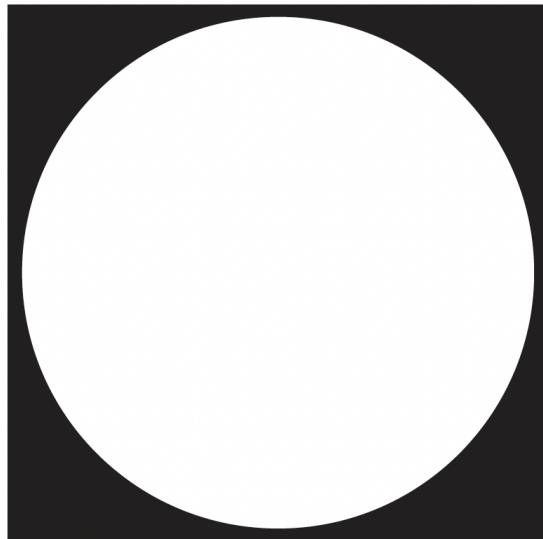
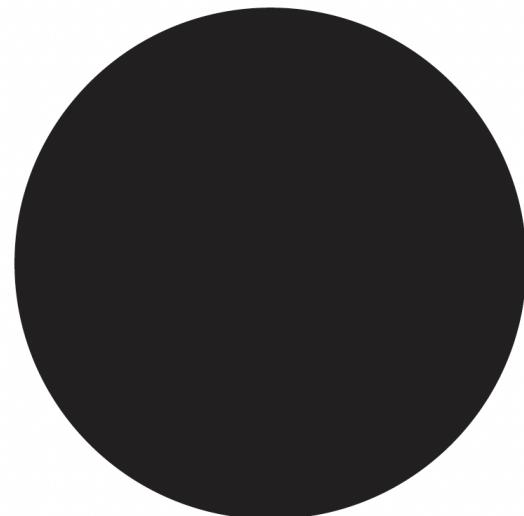
4. Informação do criador	314
5. Características físicas	315
6. Localização e geografia	321
7. Assunto	323
8. Classe	328
9. Descrição	341
10. Historial	343
11. Inventariante	353
II. INFORMAÇÃO COMPLEMENTAR	354
1. Registo de imagem	354
2. Número de inventário (atribuição)	356
3. Designação do objeto	358
4. Informação do criador	360
5. Características físicas	362
6. Localização e geografia	374
7. Assunto	378
8. Classe	380
9. Descrição	388
10. Historial	390
11. Inventariante	399
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	400
1. Legislação	400
2. Obras de consulta	400

ANEXOS

Anexo 1. Conferência “Design Objects Conference”

Programa

DESIGN OBJECTS CONFERENCE



**19/10
2017**

MUSEALIZATION
DOCUMENTATION
INTERPRETATION

**20/10
2017**

AUDITÓRIO
BIBLIOTECA MUNICIPAL
ALMEIDA GARRETT
PORTO

WWW. DESIGN OBJECTS CONFERENCE. COM

DESIGN
OBJECTS
CONFERENCE

03

A conferência *Objetos de Design: Musealização, Documentação e Interpretação* procura problematizar o objeto de design relativamente ao lugar que este ocupa no contexto museológico: a sua relação com o cânones, as narrativas que lhe são imputadas e os desafios para a expansão e renovação desse conhecimento histórico no momento contemporâneo.

Pretende contribuir para uma partilha e discussão de questões relacionadas com a musealização dos objetos de design, particularizando-se as temáticas relacionadas com a gestão de coleções (documentação) e interpretação (curadoria expositiva e serviços educativos) sobre esses objetos. Procura-se questionar as relações que se estabelecem entre os objetos de design e outros objetos não reconhecidos como tal e com características similares, integrados noutras categorias do inventário e cujos contextos [i.e. sistemas de produção, tipos de produção, funções, tecnologias, materiais, autorias, formas, biografias, valores, interpretações, etc.] apresentam fundamentos de relação e/ou interseção com a disciplina de design.

Espera-se:

— conhecer e avaliar novos instrumentos e abordagens na organização do conhecimento dos objetos de design (políticas e práticas de categorização dos objetos; narrativas imputadas aos objetos);

— colaborar para uma reavaliação dos processos de musealização praticados em instituições museológicas dedicadas, ou não, a esta tipologia de objetos e coleções (reanálise e reformulação de políticas, práticas e discursos expositivos).

MUSEALIZATION
DOCUMENTATION
INTERPRETATION

10/2017

DESIGN
OBJECTS
CONFERENCE

05

The Conference *Design Objects: Musealization, Documentation and Interpretation* seeks to problematize the design object about the place it occupies in the museological context: its relation to the canon, their narratives and the challenges for the expansion and renewal of this historical knowledge in the contemporary moment.

Seeks to share and discuss issues related to musealization of design objects, specifying topics related to collections management (documentation) and interpretation (exhibition curriculum and education programs) on these objects. We want to question the relations established between objects of design and other objects not recognized as such and with similar characteristics, integrated in other categories of the inventory and whose contexts [i.e. production systems, types of production, functions, technologies, materials, authorship, forms, biographies, values, interpretations, etc.] have foundations of relation and / or intersection with the discipline of design.

It is expected:

— to know and evaluate new instruments and approaches in the organization of the knowledge on the design objects (policies and practices of categorization of objects, narratives imputed to objects);

— to collaborate for a re-evaluation of the musealization processes practiced in museological institutions dedicated, or not, to this typology of objects and collections (reanalysis and reformulation of policies, practices and expository discourses).

MUSEALIZATION
DOCUMENTATION
INTERPRETATION

10/2017

20/10 2017

9h00 – 9h30
Receção
Reception
Distribuição de documentação
Document distribution

9h30 – 9h45
Alice Semedo [FLUP/CITCEM]
José Bárto [ESAD/eed-ide]
Abertura e agradecimentos
Opening & acknowledgments
[FLUP/CITCEM]

9h45 – 10h00
Sandra Senra [FLUP/FCT/ICOM]
Práticas de conhecimento sobre objetos de design em museus
Knowledge practices about design objects in museums

—
ESTATUTO E DOCUMENTAÇÃO DO OBJETO DE DESIGN EM MUSEUS
DESIGN OBJECT STATUTE AND DOCUMENTATION IN MUSEUMS

PAINEL I
Moderador\Moderator
Sandra Vieira Jürgens [UNL/FCSH-HA]

10h00 – 10h40
Jonathan M. Woodham [University of Brighton, UK]
A quem pertence o objecto?
Whose object is it anyway?

10h40 – 11h00
Espaço para debate
Space for discussion

11h00 – 11h20
Pausa para café
Coffee break

PAINEL II
Moderador\Moderator
Maria Helena Souto [IADE/UNICOM/IADE]

11h20 – 12h00
Maddalena Dalla Murá [Università Iuav di Venezia, Italia]
Design gráfico em museus:
o campo expandido
Graphic design in museums:
the expanded field

12h00 – 12h20
Vasco Branco [IA/DeCAID-I]
A construção de narrativas digitais sobre o design português no âmbito do projeto CIDES.PT
The construction of digital narratives on Portuguese design in the scope of the CIDES.PT project

12h20 – 12h40
Iva Knobloch [Museum of Decorative Arts, Prague]
Livro de objetos
Book of objects

12h40 – 13h00
Espaço para debate
Space for discussion

13h00 – 14h30
Pausa para almoço
Lunch break

Livre\Free

—
INTERPRETAÇÃO DO OBJETO DE DESIGN EM MUSEUS
DESIGN OBJECT INTERPRETATION IN MUSEUMS

PAINEL III
Moderador\Moderator
Alice Semedo [FLUP/CITCEM]

14h40 – 15h00
Maria José Tavares
[Patrón Nacional da Ajuda/ICOM-ICOD]
O Comité Internacional para as Artes Decorativas e Design / ICOM.
Breve apresentação

The International Committee for Museums and Collections of Decorative Art and Design/ICOM.
Short presentation

15h00 – 15h20
Helen Chairman [Design Museum, UK]
'Utilizador, criador, designer: o desenvolver da interpretação para o novo Museu de Design, em Londres
'User, Maker, Designer': Developing Interpretation for the new Design Museum, London

15h20 – 15h40
Susana Gonzaga [Universidade da Madeira]
Os museus de design versus os eventos de design - desenvolvendo unicidade através da interação interpessoal
Design museums versus design events, creating uniqueness through people engagement

15h40 – 16h00
Espaço para debate
Space for discussion

16h00 – 16h20
Pausa para café
Coffee break

PAINEL IV
Moderador\Moderator
Francisco Providência [IA/DeCAID-I]

16h20 – 16h40
Bárbara Coutinho
[MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo]

MUDE! O lugar e o papel dos museus de design
MUDE! The place and role of design museums

16h40 – 17h00
José Bárto [ESAD/eed-ide]
Exposições de Design e Design Expositivo: A Curadaria Como Discursificação Disciplinar do Design Português

Exhibitions of Design and Expository Design: The Curators As Disciplinary Discussion Of Portuguese Design

17h00 – 17h20
Espaço para debate
Space for discussion

17h20 – 17h40
Fernando Moreira da Silva [FA/ULabes]
Encerramento do 1.º dia
End of day one

20/10 2017

10h00
Mesa redonda
Round table

Discussão sobre a importância do arquivo e da coleção privada de objectos de design e a passagem da coleção privada para o museu
Discussion about the importance of the archive and the private collection of design objects, and the transition from the private collection to the museum

Moderador\Moderator
Lucia Almeida Matos [FAUP/UNL/FCSH-HA]
José Bárto [ESAD/eed-ide]

Oradores\Speakers
Jorge Silva
Nuno Coelho
Helena Sofia Silva
Sofia Rocha e Silva

Encerramento da conferência
Closing conference
Lucia Almeida Matos [FAUP/UNL/FCSH-HA]
José Bárto [ESAD/eed-ide]

Comissão Científica
Scientific Commission

Alice Semedo, Ph.D., Professora Auxiliar,
Diretora do 3.º Ciclo de Estudos em Museologia
da FLUP [CITCEM/FLUP];
Ph.D., Assistant Professor, Director of the 3rd Cycle
of Studies in Museology of FLUP [CITCEM/FLUP];

Joana Santos [ESAD/esad—idea], Ph.D.,
Professora coordenadora, Diretora Adjunta,
Diretora do Mestrado em Design da ESAD
[ESAD/esad—idea];
Ph.D., Coordinating Professor, Deputy Director,
Director of the Master's Degree
in Design at ESAD [ESAD/esad—idea];

José Bárto, Ph.D., Professor coordenador, Presidente
do Conselho Científico da ESAD [ESAD/esad—idea];
Ph.D., Coordinating Professor, Deputy Director,
Director of the Master's Degree
in Design at ESAD [ESAD/esad—idea];

Sandra Senra, Doutoranda do 3.º ano do
3.º Ciclo de Estudos em Museologia da FLUP
[FLUP/FCT/CITCEM].
PhD student of the 3rd year of the 3rd
Cycle of Studies in Museology of FLUP
[FLUP/FCT/CITCEM].

Comissão Organizadora
Organizing Committee

Alice Semedo
José Bárto
Sandra Senra

Instituições Organizadoras
Organizing Institutions

3.º Ciclo de Estudos em Museologia, Departamento
de Ciência e Técnicas do Património da Faculdade
de Letras da Universidade do Porto [FLUP]
Ph.D. In Museology, Faculty of Arts at the University
of Porto - Department of Heritage Sciences and
Techniques of the Faculty of Arts of the University
of Porto

Centro de Investigação Transdisciplinar
"Cultura, Espaço e Memória" [CITEM]
CITCEM – Transdisciplinary Research Centre
'Culture, Space and Memory' of University
of Porto

ESAD/Escola Superior de Artes e Design
ESAD/College of Art and Design

esad—idea, Investigação em Design e Arte
esad—idea, Research in Design and Art

Design gráfico
Graphic design

Inês Nepomuceno [esad—idea]
Susana Carreiras [esad—idea]

Imagen e video
Image and video

Inês Leal [ESAD]
Tânia Franco [ESAD]

Web

Diogo Vilar [ESAD]
Rafael Gonçalves [ESAD]

Comunicação
Communication

Mafalda Martins [ESAD]
Rita Carvalho [ESAD]

Colaboradores
Collaborators

Juliana Alves [DMUS/FLUP/FCT/CITCEM]
Laurem Crosetti [DMUS/FLUP]
Rita Dória [DMUS/FLUP/UFRB]
Ana Paiva [MHP/FLUP]
Andréa Santos [MM/FLUP]
Inês Costa [MM/FLUP]
João Victor Camara [FLUP]
Júlia Trindade [FLUP]
Rita Mendes [FLUP]
Sara Pinheiro [esad—idea]

Apoios
Support

CITCEM – Centro de Investigação
Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória"
ESAD/Escola Superior de Artes e Design
esad—idea, Investigação em Design e Arte
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Reitoria da Universidade do Porto
UPorto/Santander Universidades

CITCEM – Transdisciplinary
Research Centre 'Culture, Space
and Memory' of University of Porto
ESAD/College of Art and Design
esad—idea, Research in Design and Art
Foundation for Science and Technology
Rectorate of University of Porto
UPorto/Santander Universities

ORGANIZATION



esad—idea



SUPPORT



esad—idea



U.PORTO



Convite

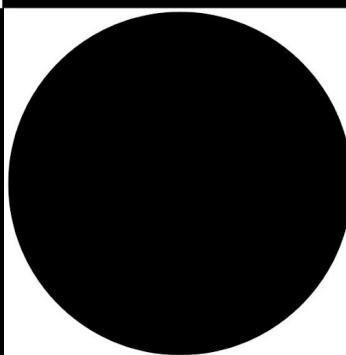
DESIGN OBJECTS CONFERENCE

MUSEALIZATION
DOCUMENTATION
INTERPRETATION

AUDITÓRIO
BIBLIOTECA MUNICIPAL
ALMEIDA GARRETT
PORTO

20/10
2017

19/10
2017



O Doutoramento em Museologia (DCTP-FLUP), o CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória da Universidade do Porto e o esad—idea, Investigação em Design e Arte, têm o prazer de o/a convidar a fazer parte da Conferência Internacional *Objetos de Design: Musealização, Documentação e Interpretação*.

A Conferência irá realizar-se no dia 19 e 20 de outubro de 2017 no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto.

A entrada é gratuita, mas sujeita a inscrição.
Aceda ao Formulário de Inscrição e garanta a sua presença.

The Ph.D. in Museology (DCTP-FLUP), the CITCEM – Transdisciplinary Research Centre Culture, Space and Memory of University of Porto together with esad—idea, Research in Design and Art, have the pleasure of inviting you to be part of the *International Conference Design Objects: Musealization, Documentation and Interpretation*.

The Conference will be held on October 19th and 20th, 2017
Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto.

Admission is free, but subject to registration.
Access the Registration Form and guarantee your presence.

WWW.DESIGNOBJECTSCONFERENCE.COM

ORGANIZAÇÃO/ORGANIZATION



FCT

Fundaçao para a Ciéncia e a Tecnologia



esad—idea

APOIO/SUPPORT



FCT

Fundaçao para a Ciéncia e a Tecnologia



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional



Cartaz



Website

[PROGRAMA](#)[CONTACTOS](#)[REGISTRAR AQUI](#)

PT EN

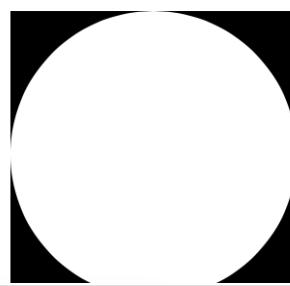
DESIGN OBJECTS CONFERENCE

MUSEALIZAÇÃO
DOCUMENTAÇÃO
INTERPRETAÇÃO

AUDITÓRIO
BIBLIOTECA MUNICIPAL
ALMEIDA GARRETT
PORTO

19/10
2017

20/10
2017



CONFERÊNCIA

A conferência Objetos de Design: Musealização, Documentação e Interpretação procura problematizar o objeto de design relativamente ao lugar que este ocupa no contexto museológico: a sua relação com o cânone, as narrativas que lhe são imputadas e os desafios para a expansão e renovação desse conhecimento histórico no momento contemporâneo.

[Mais informação](#)[PROGRAMA](#)

Anexo 2. Modelo expositivo “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”. Versão prevista, não concretizada.

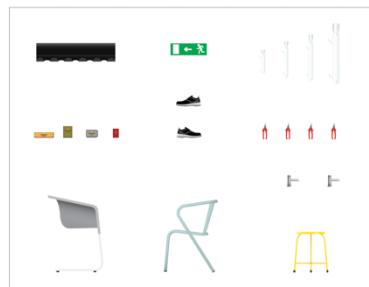


Mur A, face
2.00m x 2.74m (100x 160)

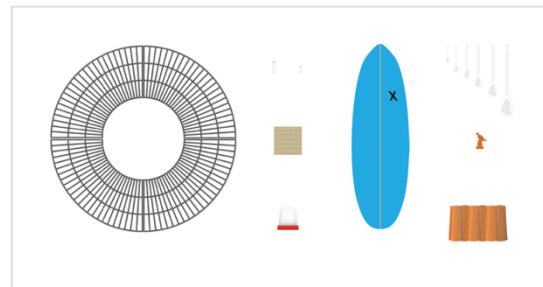
Hanging plans
scale 1:20 , unit mm

PORUGAL INDUSTRIAL
Porto Design Biennale 2019

Curators
Michel Charlot + Megan Dinius



Mur B, face
3.80m x 3.20m (190 x 160)
ligne h2.74

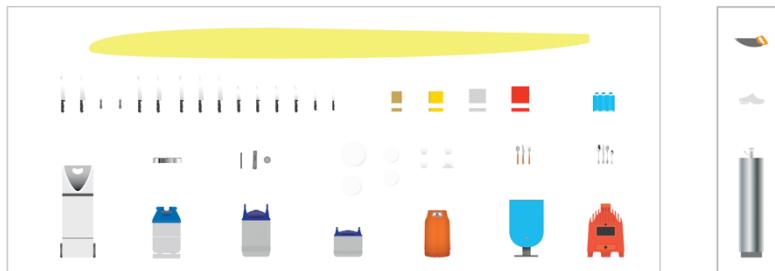


Mur C, face
5.60m x 3.20m (280x 160)

Hanging plans
scale 1:20 , unit mm

PORUGAL INDUSTRIAL
Porto Design Biennale 2019

Curators
Michel Charlot + Megan Dinius



Mur E2, face
6.80m x 2.60m (340x 130)

w710

Hanging plans
scale 1:20 , unit mm

PORUGAL INDUSTRIAL
Porto Design Biennale 2019

Curators
Michel Charlot + Megan Dinius



Mur E2, face
6.80m x 2.60m (340x 130)

w710

Hanging plans
scale 1:20 , unit mm

PORUGAL INDUSTRIAL
Porto Design Biennale 2019

Curators
Michel Charlot + Megan Dinius

Fonte: ❤ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot.

APÊNDICES

Apêndice 1. Lista entrevistados, perfis profissionais e calendarização entrevistas

Entrevistado	Campos Disciplinares	Instituição	Data da realização entrevista/ local
Doutora Conceição Serôdio	Ciências da informação (documentação em museus) Museologia Património Industrial	Museu de Cerâmica de Sacavém	6 abril 2018, 14h Sacavém
Professora Doutora Filomena Silvano	Antropologia Cultura Material	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas -Universidade Nova de Lisboa; Membro do Centro em Rede de Investigação em Antropologia – CRIA.	13 abril 2018, 13h Lisboa
Professor Doutor Fernando Moreira da Silva	Design	Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa; Presidente do CIAUD - Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design.	18 abril 2018, 15h Guimarães
Doutora Filipa Quatorze	Museologia Património Industrial Museu privado	Museu da Vista Alegre	19 abril 2018, 10h30 Ílhavo
Professor Doutor Alexandre Matos	Ciências da informação (documentação em museus) Museologia	Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória; Sistemas do Futuro.	20 abril 2018, 14h Porto
Doutora Maria João Vasconcelos	História da Arte Arte Artes Decorativas Museologia	Museu Nacional Soares dos Reis	24 abril 2018, 11h30 Porto
Professora Doutora Maria da Luz Sampaio	Museologia Património Industrial	Universidade de Évora; Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades - CIDEHUS.	27 Abril 2018, 18h Porto
Doutor Carlos Coutinho	Museologia Património Industrial	Museu da Cerâmica das Caldas da Rainha	29 maio 2018, 14h30 Caldas da Rainha
Doutora Honorata Massano	Design Artesanato Museologia	MADE – Museu do Artesanato e do Design. Coleção Paulo Parra.	1 junho 2018, 10h30 Évora ¹
Professora Doutora Bárbara Coutinho	Design Museologia	MUDE – Museu do design e da Moda. Coleção Francisco Capelo.	11 junho 2018, 16h Lisboa
Professor Doutor Manuel Augusto Lima Engrácia Antunes	História da Arte Museologia	Casa-museu Guerra Junqueiro	Indisponibilidade para participar no estudo.

¹ A entrevista agendada no MADE – Museu do Artesanato e do Design em Évora. Coleção Paulo Parra foi realizada, porém os dados obtidos não foram suficientes para o conhecimento das questões colocadas. O responsável pela gestão documental e curadoria expositiva dos objetos de design nacionais e internacionais, o Professor Doutor Paulo Parra, não se encontrava presente e a representante do museu não se sentiu com capacidade de esclarecer a relação que se estabeleceu entre a coleção Paulo Parra e a coleção de artesanato do Alentejo. Embora se tenha contactado o colecionador, pelos canais oficiais e presencialmente, não se obteve respostas para as questões que ser previu colocar. Deste modo, a análise de conteúdos sobre a estratégia museológica desta instituição não se realizou por omissão da informação.

Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira	História da Arte Museologia	Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Diretor do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes – CIEBA; Adjunto do Ministro da Cultura Luís Filipe Carrilho de Castro Mendes desde 21 de março de 2018.	Não respondeu.
Professor Doutor Paulo Parra	Design	Professor Associado Agregado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.	Não respondeu.
Professor Doutor Paulo Costa	Antropologia Etnologia Museologia	Museu Nacional de Etnologia Museu de Arte Popular	Indisponibilidade para participar no estudo
Doutora Tânia Rosa	Património Industrial Museologia	Museu do Vidro Marinha Grande	Indisponibilidade para participar no estudo

Apêndice 2. Matriz de Questões e Subquestões entrevistas. Perspetiva Académica

GRUPO/UNIDADE DE INFORMAÇÃO		QUESTÃO/ SUBQUESTÃO		OBJETIVO
Modos de incorporar e colecionar	<ul style="list-style-type: none"> • Tipo de incorporação • Critérios de incorporação: características das coleções 	Q.1.	<p>O que é um objeto de design?</p> <p>Que características e qualidades são fundamentais para a sua caracterização?</p>	Conhecimento das primeiras percepções do entrevistado sobre o tipo de conceito de objeto em estudo.
Enquadramento institucional	Fundamento Histórico	Q.2.	<p>Em quais tipologias de museus considera a existência de objetos de design? Enumere e relacione com o conceito de “objeto de design” que apontou?</p>	Procura-se perceber se o entrevistado reconhece objetos e coleções de design em museus.
Enquadramento institucional	Fundamento Histórico	S.q.2.1.	<p>De que modo é que os objetos e coleções de design se relacionam ou podem relacionar com as coleções desses museus?</p>	Procura-se apurar como poderão ser denominados os objetos de design no contexto desses museus.
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> • Incidência disciplinar e temática do programa museológico • Gestão das coleções: catalogação (procedimento) • Gestão das coleções: classificação e categorização (organização da informação) 	Q.3.	<p>Sob o olhar da disciplina (relacionada com o entrevistado), que campos descritivos considera serem necessários para descrever o objeto de design no contexto de um inventário museológico?</p>	Conhecer quais os campos de categorização e narrativas descritivas privilegiadas dum museu X para a contextualização do objeto de design em contexto museológico. (p. e.: denominação, autoria, material, técnica de produção, sistema de produção, valor histórico, político, social, económico, simbólico, utilitário, estético, cronológico, biografia, interpretação, função, local de produção, autoria).
Modos de expor e interpretar	<ul style="list-style-type: none"> • Planos interpretativos das exposições • Interpretação dos bens culturais • Dispositivos de comunicação 	S.q.3.1.	<p>E no espaço expositivo, por exemplo, quais as dimensões que devem estar presentes para o reconhecimento do objeto de design? Como se pode comunicar o objeto de design?</p>	Conhecer quais os campos de categorização e narrativas descritivas privilegiadas dum museu X para a contextualização do objeto de design em contexto museológico. (p. e.: denominação, autoria,

				material, técnica de produção, sistema de produção, valore histórico, político, social, económico, simbólico, utilitário, estético, cronológico, biografia, interpretação, função, local de produção, autoria).
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> Incidência disciplinar e temática do programa museológico 	S.q.3.2.	Quais os campos/abordagens disciplinares a serem colocados em evidência? E porquê?	Conhecer os modos de ver e compreender os objetos através dos sistemas conceituais provindos de um campo disciplinar académico. (e.g. o objeto de design deve ser associado às artes decorativas, ciência e técnica (engenharia), etnografia (artesanato, popular), indústria, moda...outro.
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais 	Q.4.	Na perspetiva da disciplina (relacionada com o entrevistado) o que diferencia o objeto de design de um objeto de arte, de artes decorativas, de ciência e de técnica, de etnografia, industrial, de moda... outro? Porquê?	Que diferenças podemos encontrar entre um objeto pertencente a uma determinada classificação - com a mesma função, o mesmo sistema de produção, o mesmo material, etc.
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais 	S.q.4.1.	Como é que a disciplina (relacionada com o entrevistado) estabelece essa distinção? Que critérios estão subjacentes?	Detetar potenciais contaminações quando em contato com outras áreas disciplinares e diferentes especializações dentro da disciplina X. Que especializações atuam nessa definição? Conhecer quem é responsável por essa distinção no contexto do inventário. Departamento ou departamentos?
Modos de expor e interpretar	Dispositivos de comunicação	S.q.4.2.	Que dispositivos/instrumentos podem auxiliar na mediação dessa informação?	Que dispositivos (i. e., documentação-ficha de inventário do objeto; curadoria expositiva; legendagem; serviço educativo, novas
Modos de documentar e investigar	Gestão das coleções: Normas e procedimentos para a			

	organização da informação			tecnologias, outro) apoiam a mediação do objeto? no espaço expositivo ou nos modos de documentar: por exemplo, que referências nacionais ou internacionais orientam as normas e procedimentos do inventário?
Modos de documentar e investigar	Gestão das coleções: inventário (procedimento)	Q.5.	Devem os sistemas de inventário museológicos comportar a denominação “objeto de design”? De que modo?	Procura-se obter aportações para a classificação de objeto de design = musealização do design. Para a orientação do entrevistado – e.g. os sistemas de inventário contemplam as categorias de arqueologia, arte, ciência e técnica, etnografia, fotografia, história, indústria, traje, outro (filatelia, numismática, cartazes, painéis publicitários, etc.).
Enquadramento institucional	Cooperação científica			Procura-se a reflexão se haverá necessidade de se refletir sobre os modos de classificar os objetos. Quais as mudanças a ser acauteladas na gestão de coleções? Que nova visão para a gestão de coleções para mediar diferentes fontes de informação? Como projetar a transversalidade dos campos que descrevem os objetos de design/cultural material em geral nos museus? Por exemplo, soluções para a integração tecnológica de diferentes coleções. De diferentes sistemas de organização do conhecimento. Que modelos podem substituir os modelos de categorização atuais (hierarquizados-relacionais-positivistas)? Que sistemas integrados? Como?
Modos de documentar e investigar	Gestão das coleções: catalogação (procedimento)	S.q.5.1.	Face à interdisciplinaridade da cultura material, considera necessário refletir-se sobre os modos de a classificar? De que modo?	Procura-se a reflexão se haverá necessidade de se refletir sobre os modos de classificar os objetos. Quais as mudanças a ser acauteladas na gestão de coleções? Que nova visão para a gestão de coleções para mediar diferentes fontes de informação? Como projetar a transversalidade dos campos que descrevem os objetos de design/cultural material em geral nos museus? Por exemplo, soluções para a integração tecnológica de diferentes coleções. De diferentes sistemas de organização do conhecimento. Que modelos podem substituir os modelos de categorização atuais (hierarquizados-relacionais-positivistas)? Que sistemas integrados? Como?

Enquadramento institucional	<ul style="list-style-type: none"> • Nome oficial da instituição • Declaração da missão 	Q.6.	Já alguma vez visitou em Portugal museus de design? Quais?	Conhecer a percepção do entrevistado quanto à existência de museus de design em Portugal que exibem objetos de design nacionais e internacionais. MUDE+MADE.
Enquadramento institucional	Tipo de bens culturais	S.q.6.1.	Que objeto de design e/ou designer destaca desse museu (português ou estrangeiro). E porquê?	Conhecer qual a cultura visual instituída. Se nacional ou internacional. Se há conhecimento destas duas realidades (design nacional e internacional) em museus portugueses.
Enquadramento institucional	Tipo de bens culturais	S.q.6.2.	Alguma vez identificou designers e objetos de design noutras museus portugueses? Exemplifique.	Conhecer a percepção do entrevistado sobre objetos de design noutras instituições. Conhecer museus não consagrados à disciplina de design que possuam coleções de design.
Enquadramento institucional	<ul style="list-style-type: none"> • Cooperação científica • Associação/Liga de amigos do museu 	Q.7.	De que modo a academia procura estabelecer parcerias com outras entidades, por exemplo com museus e, até mesmo, com a própria academia, no sentido de acolher as múltiplas representações que têm emergido sobre a cultura material portuguesa (provindas das diferentes investigações que atualmente se desenvolvem e publicam - e em particular as que versam sobre o objeto de design)?	Apurar qual a importância do saber partilhado entre a academia e os museus. E de que forma se pode estabelecer essa dinâmica entre instituições para que o conhecimento seja partilhado e os conceitos renovados. Conhecer o modo como o conhecimento é incorporado.
Modos de expor e interpretar	Públicos			

Apêndice 3. Matriz de Questões e Subquestões entrevistas. Perspetiva

Museológica

GRUPO/UNIDADE DE INFORMAÇÃO		QUESTÃO/ SUBQUESTÃO	OBJETIVO
Modos de incorporar e colecionar	<ul style="list-style-type: none"> • Tipo de incorporação • Critérios de incorporação: características das coleções 	Q.1.	O que é um objeto de design? Que características e qualidades são fundamentais para a sua caracterização? Conhecimento das primeiras percepções do entrevistado sobre o tipo de objeto em estudo.
Enquadramento institucional	Fundamento Histórico	Q.2.	No museu existem objetos de design? Enumere e relacione com o conceito de “objeto de design” que apontou? Procura-se perceber se o entrevistado reconhece objetos e coleções de design em museus.
Enquadramento institucional	Fundamento Histórico	S.q.2.1.	De que modo é que os objetos e coleções de design se relacionam ou podem relacionar com as coleções do museu? Procura-se apurar como poderão ser denominados os objetos de design no contexto desses museus.
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> • Incidência disciplinar e temática do programa museológico • Gestão das coleções: catalogação (procedimento) • Gestão das coleções: classificação e categorização (organização da informação) 	Q.3.	Na ótica do museu, que campos descritivos considera serem necessários para descrever o objeto de design no contexto de um inventário museológico? Conhecer quais os campos de categorização e narrativas descritivas privilegiadas dum museu X para a contextualização do objeto de design em contexto museológico. (p. e.: denominação, autoria, material, técnica de produção, sistema de produção, valore histórico, político, social, económico, simbólico, utilitário, estético, cronológico, biografia, interpretação, função, local de produção, autoria).
Modos de expor e interpretar	<ul style="list-style-type: none"> • Planos interpretativos das exposições • Interpretação dos bens culturais • Dispositivos de comunicação 	S.q.3.1.	E no espaço expositivo, por exemplo, quais as dimensões que devem estar presentes para o reconhecimento do objeto de design? Como se pode comunicar o objeto de design? Conhecer quais os campos de categorização e narrativas descritivas privilegiadas dum museu X para a contextualização do objeto de design em contexto museológico. (p. e.: denominação, autoria, material, técnica de produção, sistema de produção, valore

				histórico, político, social, económico, simbólico, utilitário, estético, cronológico, biografia, interpretação, função, local de produção, autoria).
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> Incidência disciplinar e temática do programa museológico 	S.q.3.2.	Quais os campos/abordagens disciplinares a serem colocados em evidência? E porquê?	Conhecer os modos de ver e compreender os objetos através dos sistemas concetuais provindos de um campo disciplinar académico. (e.g. o objeto de design deve ser associado às artes decorativas, ciência e técnica (engenharia), etnografia (artesanato, popular), indústria, moda...outro.
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais 	Q.4.	Na perspetiva do museu, o que diferencia o objeto de design de um objeto de arte, de artes decorativas, de ciência e de técnica, de etnografia, industrial, de moda... outro? Porquê?	Que diferenças podemos encontrar entre um objeto pertencente a uma determinada classificação - com a mesma função, o mesmo sistema de produção, o mesmo material, etc.
Modos de documentar e investigar	<ul style="list-style-type: none"> Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais 	S.q.4.1.	Como é que a museu estabelece essa distinção? Que critérios estão subjacentes? Quem é o responsável por essa definição no museu? Qual a sua formação primária e secundária?	Detetar potenciais contaminações quando em contato com outras áreas disciplinares e diferentes especializações dentro da disciplina X. Que especializações atuam nessa definição? Conhecer quem é responsável por essa distinção no contexto do inventário. Departamento ou departamentos?
Modos de expor e interpretar	Dispositivos de comunicação			Que dispositivos (i. e., documentação-ficha de inventário do objeto; curadoria expositiva; legendagem; serviço educativo, novas tecnologias, outro) apoiam a mediação do objeto? no espaço expositivo ou nos modos de documentar: por
Modos de documentar e investigar	Gestão das coleções: Normas e procedimentos para a organização da informação	S.q.4.2.	Que dispositivos/instrumentos podem auxiliar na mediação dessa informação?	

				exemplo, que referências nacionais ou internacionais orientam as normas e procedimentos do inventário?
Modos de documentar e investigar	Gestão das coleções: inventário (procedimento)	Q.5.	Deverem os sistemas de inventário do museu comportar a denominação “objeto de design”? De que modo?	Procura-se obter aportações para a classificação de objeto de design = musealização do design. Para a orientação do entrevistado – e.g. os sistemas de inventário contemplam as categorias de arqueologia, arte, ciência e técnica, etnografia, fotografia, história, indústria, traje, outro (filatelia, numismática, cartazes, painéis publicitários, etc.).
Enquadramento institucional	Cooperação científica			Procura-se a reflexão se haverá necessidade de se refletir sobre os modos de classificar os objetos. Quais as mudanças a ser acauteladas na gestão de coleções? Que nova visão para a gestão de coleções para mediar diferentes fontes de informação? Como projetar a transversalidade dos campos que descrevem os objetos de design/cultural material em geral nos museus? Por exemplo, soluções para a integração tecnológica de diferentes coleções. De diferentes sistemas de organização do conhecimento. Que modelos podem substituir os modelos de categorização atuais (hierarquizados-relacionais-positivistas)? Que sistemas integrados? Como?
Modos de documentar e investigar	Gestão das coleções: catalogação (procedimento)	S.q.5.1.	Face à interdisciplinaridade da cultura material, considera necessário refletir-se sobre os modos de a classificar? De que modo?	Procura-se a reflexão se haverá necessidade de se refletir sobre os modos de classificar os objetos. Quais as mudanças a ser acauteladas na gestão de coleções? Que nova visão para a gestão de coleções para mediar diferentes fontes de informação? Como projetar a transversalidade dos campos que descrevem os objetos de design/cultural material em geral nos museus? Por exemplo, soluções para a integração tecnológica de diferentes coleções. De diferentes sistemas de organização do conhecimento. Que modelos podem substituir os modelos de categorização atuais (hierarquizados-relacionais-positivistas)? Que sistemas integrados? Como?
Enquadramento institucional	<ul style="list-style-type: none"> ● Nome oficial da instituição ● Declaração da missão 	Q.6.	Já alguma vez visitou em Portugal museus de design? Quais?	Conhecer a percepção do entrevistado quanto à existência de museus de design em Portugal que exibem objetos de design nacionais e internacionais. MUDE+MADE.

Enquadramento institucional	Tipo de bens culturais	S.q.6.1.	Que objeto de design e/ou designer destaca desse museu (português ou estrangeiro). E porquê?	Conhecer qual a cultura visual instituída. Se nacional ou internacional. Se há conhecimento destas duas realidades (design nacional e internacional) em museus portugueses.
Enquadramento institucional	Tipo de bens culturais	S.q.6.2.	Alguma vez identificou designers e objetos de design noutras museus portugueses? Exemplifique.	Conhecer a percepção do entrevistado sobre objetos de design noutras instituições. Conhecer museus não consagrados à disciplina de design que possuam coleções de design.
Enquadramento institucional	<ul style="list-style-type: none"> • Cooperação científica • Associação/Liga de amigos do museu 	Q.7.	De que modo o museu procura estabelecer parcerias com outras entidades, por exemplo com museus e, até mesmo, com a própria academia, no sentido de acolher as múltiplas representações que têm emergido sobre a cultura material portuguesa (provindas das diferentes investigações que atualmente se desenvolvem e publicam - e em particular as que versam sobre o objeto de design)?	Apurar qual a importância do saber partilhado entre a academia e os museus. E de que forma se pode estabelecer essa dinâmica entre instituições para que o conhecimento seja partilhado e os conceitos renovados.
Modos de expor e interpretar	Públicos			Conhecer o modo como o conhecimento é incorporado.

Apêndice 4. Transcrição das entrevistas. Informantes privilegiados.

Entrevistado | Conceição Serôdio (E1)

Data de realização da entrevista | 6 de abril de 2018

Local | Museu de Cerâmica de Sacavém, Sacavém

Hora | 14:00

Tempo de duração da entrevista | 35:06

CS: Boa tarde. Então, no meu entendimento, os objetos nos museus e os objetos de design nos museus, têm de ser interpretados. E quando se pensa em interpretar um objeto, ele tem que ser interpretado de vários pontos de vista. No seu contexto, no contexto da sua criação, no contexto socioeconómico e no contexto artístico. No caso dos objetos de design, que é essa a questão aqui fundamental, o que importa é perceber a história desse objeto. Quando se fala da história desse objeto, está forçosamente a incluir-se a fábrica ou produtor e o designer, o criador do objeto.

SS: Então, eu começava por lhe perguntar o que considera ser um objeto de design?

CS: O objeto de design, para mim, é um objeto que perpassa o nosso quotidiano, ou seja, ele tem uma utilidade definida. Tem uma utilidade definida, perpassa o quotidiano, acompanha o ser humano no quotidiano e a criação desse objeto e tem por trás um conhecimento que é o conhecimento da tradição de produção destes objetos e surgem no meio das correntes estéticas, mas também das correntes sociais e económicas. Nas correntes estéticas, se nós pensarmos na Fábrica de Louça de Sacavém, que é uma fábrica que existe desde 1856, ela foi buscar a tradição inglesa para a decoração, mas também para o formato, para o design da peça. Como a fábrica já tem estes anos – portanto, a fábrica é 1856-1994, data da falência legal – é notório ver que há aqui um acompanhamento internacional não só dos formatos, mas também das decorações. E as decorações são, digamos que, de acordo com as correntes estéticas de cada época. Nós temos os motivos mais florais, mais figurativos, na segunda metade do século XIX, mas depois chegamos ao início do século XX e temos toda Arte Nova espelhada nas

decorações. De igual modo, também nos azulejos, porque a fábrica também produzia azulejos. E, de igual modo, as decorações da sanitária, também. Portanto, isto é muito interessante. Da mesma forma que, depois, um pouco mais tarde, nos anos 20 também faziam mosaicos e eles também iam ver as correntes. Ou seja, depois nós temos a Arte Nova e, um bocadinho mais tarde, nos anos 30/40 e quase 50, até ao final de 40, nós temos imensas peças Arte Deco, em que não só a forma é outra, há novos formatos, mas também as decorações, muito mais geométricas, muito mais estilizadas. É possível dizer que a decoração é ao estilo Arte Deco e a evolução continua a acompanhar. Depois, digamos que há um acompanhamento constante do que é que se passava no mundo ao nível das correntes artísticas.

SS: Que caraterísticas e qualidades considera fundamentais para caracterizar um objeto de design? Falou do valor estético...

CS: Sim. Portanto, para mim é o contexto industrial, a produção, de uma maneira geral, naquilo que hoje se designa o design. Se bem que o design sempre existiu, só que estas designações surgem com a industrialização. E, portanto, é um objeto de design, porque é um múltiplo, por um lado. Por outro lado, tem uma função específica e essa função para utilizar pelo ser humano e que se adapta a essa utilização diária. Por outro lado, não deixa de ser um objeto de arte.

SS: Então, assim sendo, considera que no Museu de Sacavém poderão existir objetos de design? Pode enumerar alguns?

CS: Existem. Sim. Portanto, na Fábrica de Louça de Sacavém eu considero-os objetos de design. Na fábrica Móveis Olaio [mostra o catálogo da Fábrica Olaio], igualmente – podemos, mais tarde, ir à exposição e eu dir-lhe-ei quais são as correntes que estão ali naquele objeto – mas, para mim, estes objetos de design em contexto museológico é essa parte interessante que têm. É que ela conta uma história. A história quase do país, por um lado, do gosto das épocas. Por outro lado, são objetos que são muito familiares às pessoas. Isso é uma coisa muito interessante, porque as pessoas dizem: “- A minha

mãe tinha este objeto”, falando nos mais antigos. E, depois, temos as outras pessoas: “- Ai! Este objeto eu queria tanto encontrar!”.

SS: A chamada domesticação do objeto.

CS: Exatamente. Exatamente. Por outro lado, se se olhar o objeto isolado, na sua característica mais do ponto de vista da arte, ele é um objeto de arte.

SS: Na ótica de museu, quais os campos descritivos fundamentais no contexto do inventário que devem estar preenchidos para descrever um objeto de design?

CS: Deve estar a tipologia do objeto, deve estar a função do objeto e deve estar a corrente estética onde ele se insere.

SS: E no espaço expositivo?

CS: No espaço expositivo, ele deverá ter, também, estes contextos. No espaço expositivo é importante que o contexto [histórico] esteja presente, por um lado. E, por outro lado, também é importante perceber-se o processo criativo daquela peça. E aí têm muita importância os desenhos, o trabalho inicial, o projeto. E, nós, neste momento não temos [o objeto concretizado da Fábrica Olaio], mas nós já tivemos exposições em que havia o desenho, ou seja, o projeto, a peça e, por vezes, ainda havia um catálogo onde ele era apresentado, porque era assim que ele era apresentado ao público do ponto de vista comercial.

SS: E que abordagens disciplinares devem ser colocadas em evidência? Por exemplo, um objeto de artes decorativas, um objeto industrial, um objeto de ciência e técnica...

CS: Depois depende de cada objeto. Se nós pensarmos: “É um objeto industrial” ele é também um objeto técnico, porque a sua produção envolveu esse conhecimento técnico. Porque aqui há uma coisa muito importante, não se chega àquele objeto... há o projeto, há o conhecimento técnico e há depois a estética e que culmina, também, digamos que, na necessidade do próprio humano em ter que ter este objeto. Portanto, não é possível dizer que é uma coisa, porque é um processo. Nós temos de numa

primeira parte, alguém que já conhece outros objetos idênticos e as necessidades do humano e o conhecimento estético daquela época vai, digamos que, conceber um projeto para um determinado objeto. Por outro lado, esse objeto, se não houver esta parte da técnica, não vai ser produzido. Ele até pode ser produzido, mas, depois, não vai cumprir a sua função, porque há toda esta mediação. Portanto, é um processo.

SS: Então, que diferenças é que podemos encontrar entre um objeto de arte, um objeto de design, um objeto de ciência e técnica, que aqui é um objeto de artes decorativas é muito difícil, imagino, trabalhando em museus, que seja muito difícil encaixar em determinado rótulo, digamos assim, um objeto.

CS: Sim. Não pode ter só um rótulo. Não pode. [risos]

SS: Muito bem. Ao catalogar um objeto de design, como se estabelece essa distinção? Já me falou que considera que o objeto de design pode ser tudo, porque sempre foi produzido desde a antiguidade, desde a pré-história até aos dias de hoje, mas como é que se diferencia um objeto industrial, de um objeto de artes decorativas, quando o objeto chega ao museu, por exemplo, como é que se separa para classificar?

CS: É, por isso é que é tão importante conhecer o contexto, a história do objeto. E a história do objeto vai-nos posicionar, digamos, como é que nós determinamos que aquele objeto é pura e simplesmente um objeto de arte, pura e simplesmente um objeto técnico e pura... e o objeto de design que vai ter isto tudo.

SS: Quem é o responsável pela definição dos objetos? É um departamento? É uma pessoa em concreto?

CS: Não, é uma equipa.

SS: E existe na inventariação desses objetos referências, nacionais ou internacionais, em que se baseie para classificar esse objeto? Portanto, que instrumentos mediadores são usados para a registar informação?

CS: Sim. Sim. Os objetos, portanto, têm que ser catalogados e, para isso, existem, no caso dos objetos especificamente, existem as determinações do CIDOC CRM. Depois, é necessário, digamos, que para os comunicar, que eles sejam indexados. Indexados através de vocabulários controlados e, no caso do design e das artes, é, essencialmente, a referência maior é o Getty, forçosamente. E, depois, em termos nacionais, também há alguns vocabulários que existem na Biblioteca Nacional, que foram traduzidos e realizados pela Biblioteca Nacional – isso não importa. Digamos que são os instrumentos utilizados para a descrição. Também há outro instrumento muito importante, que é o instrumento de gestão de todo este circuito do objeto, as normas SPECTRUM, nomeadamente os procedimentos que nos ajudam imenso.

**SS: Devem os sistemas de inventário comportar a denominação objeto de design?
[telefone a tocar]. Porque não existe.**

CS: Sim, sem dúvida. [telefone a tocar] Não, não existe. Nem nas categorias...

**SS: E de que modo é que se podia designar o objeto de design, dada a abrangência.
Que tipo de denominação deveria ter? É uma pergunta matreira. Peço desculpa!
[risos]**

CS: Os objetos que nós temos estado aqui a falar, objetos de design. Esse termo tem que entrar nos vocabulários, ou seja, quando se indexa este objeto, o design deverá estar contemplado, embora este tipo de objetos fique muito na categoria das artes, não é? Eu acho que, e em especial, os museus industriais devem fazer um esforço para os considerarem como objetos de design.

SS: Já me deu resposta, no fundo, à segunda questão, face à diversidade e similaridade dos objetos, considera necessário refletir sobre os modos de classificar, no caso, os objetos de design?

CS: Sim. Não é ainda uma prática.

SS: Como é que se o poderia fazer, por exemplo?

CS: Como é que se poderia fazer?

SS: Sim.

CS: Os técnicos dos museus estarem sensibilizados. Não apenas a olhar para um objeto como toda a gente olha, mas para um objeto que se pode ser enquadrado na história do design e na história da própria técnica.

SS: Já alguma vez visitou, em Portugal, algum museu de design?

CS: Não há.

SS: Não há? [risos]

CS: [risos] Só há um, não é? Há dois. Há o Museu de... sim.

SS: O MADE ou o Museu do Artesanato e do Design de Évora.

CS: Ah, sim, sim. Sim, sim. Já visitei os dois. E o MADE, sim. De repente, não me estava...

SS: E agora temos a Casa do Design, em Matosinhos. Não é museu, mas tem feito umas exposições sobre design português muito interessantes.

CS: Em Matosinhos, também. Sim, sim. Essa é a próxima exposição a visitar. O próximo espaço a visitar. Porque é engraçado estes espaços, não é? Estes espaços... é assim, a minha resposta não está correta. Não. Se pensarmos museus considerados como museus de design, sim, são o MUDE, o MADE e agora a Casa de Matosinhos. Contudo muitos museus industriais são também museus de design. E eu, pessoalmente, considero este Museu de Cerâmica de Sacavém como um museu de design. Embora, é assim... é um discurso que ainda não colhe, não é? Também não colhia ser um museu industrial.

SS: Ai não?

CS: Quer dizer, ele está designado e ganhou o Prémio Micheletti em 2002, contudo as pessoas ainda veem este museu como o Museu da Fábrica de Louça de Sacavém. Pronto,

ou seja, mas isso é normal, as pessoas fazem essa ligação, contudo, este é um museu industrial da indústria de Loures. Ou seja, um museu das fábricas de Loures. E as fábricas de Loures tinham uma produção que era a indústria de transformação. Em que uns eram pura e simplesmente objetos utilitários que eram usados no seu dia a dia, mas há outras fábricas. A Fábrica de Loiças de Sacavém e a Fábrica Móveis Olaio, muito especificamente, produzem design.

SS: Talvez porque aqui trabalharam alguns nomes da nossa arte em Portugal, se calhar, tenha sobressaído mais na cena museológica portuguesa, digamos assim. Imagino eu, não sei, estou aqui a especular. Por serem conhecidos os artistas, as pessoas que trabalharam, os autores que trabalharam nestas fábricas, talvez... estou a especular.

CS: Não me parece.

SS: Não? [risos]

CS: Não, não me parece. Sim. Não me parece. Não me parece, ou seja, eu tenho a opinião contrária, que foi esta fábrica que colheu designers e lhes proporcionou as condições para eles desenvolverem a sua arte. Em primeiro lugar, o que me parece e que me é dado a conhecer, é que as pessoas conhecem em primeiro lugar a fábrica. E, depois, dizem que trabalhou o artista tal, tal e tal e tal e tal e tal. Ou, no caso da Olaio, o designer tal e tal e tal. Mas eu acho que as fábricas vêm em primeiro lugar.

SS: Muito bem.

CS: Claro que é uma relação biunívoca. Sem as fábricas não havia os artistas, sem os artistas, as fábricas não tinham a grandeza que tiveram.

SS: E dentro da própria fábrica, por exemplo, se não houvesse alguém externo, considera que a pessoa que projetou determinado objeto, seja um objeto utilitário considerado como design, por exemplo, considera que essa pessoa também merece o devido destaque?

CS: Com certeza. Com certeza. Nós, se formos olhar para toda a tradição da Fábrica de Louça de Sacavém, passaram imensas pessoas, imensos artistas nesta fábrica. A maior parte anónimos, aliás, e o mesmo acontecia com a Fábrica dos Móveis Olaio – agora não, porque se deu essa importância. Por exemplo, o Colaço aprendeu aqui. Aprendeu aqui. Ele era um pintor, mas não eram um pintor de azulejos. Foi aqui que ele se tornou pintor de azulejos. Por outro lado, estas fábricas têm uma coisa muito interessante. É que elas foram à Europa e trouxeram para Portugal o que de melhor se fazia na Europa. Portanto, nós temos a Fábrica de Sacavém que trouxe tanto formatos, como a questão da estatuária, como os azulejos, eles foram ao estrangeiro – nomeadamente a Fábrica de Louça de Sacavém, muito a Inglaterra, em primeiro lugar, mas também na Alemanha e outros e outros países – e trouxeram para Portugal a nova estética, a nova tecnologia e souberam torná-la portuguesa. E o mesmo se passa com Olaio. Olaio foi a fábrica que, em Portugal, foi buscar o design escandinavo. E a produção escandinava em série. A Fábrica Olaio foi das primeiras a fazer isto em Portugal. Ou seja, a ir buscar a tecnologia alemã – porque as máquinas eram todas alemãs – e ir buscar o design escandinavo e a produzi-lo em Portugal com uma inovação em madeiras muito superiores, de maior qualidade, muito mais nobres. E, depois, outra coisa fantástica, que eu acho, e muito especificamente nestas duas fábricas, era que o povo português aceitou estes objetos de design, tanto na Fábrica de Sacavém, como na Fábrica dos Móveis Olaio. Portanto, por isso é que nos, hoje, temos casas que ainda têm os móveis Olaio. Por isso é que nós temos casas que utilizam serviços de louça com um design da melhor qualidade. Ainda hoje, e especialmente, o que eu chamo o design modernista. E é muito interessante. Portugal vivia numa ditadura e como é que as pessoas incorporaram tão bem esta novidade do estrangeiro, não é? Porque a maior parte delas não ia fazer viagens, como nós podemos fazer agora. Contudo, elas achavam e eram elas que as produziam. Produziam para os outros e os outros achavam que aquelas peças eram aquelas que elas queriam ter em casa. Isto é uma coisa fantástica, não é?

SS: Sim.

CS: Portanto, eu entendo estas duas fábricas – que é aquelas que eu conheço melhor, naturalmente – como de uma grande cultura organizacional, com de um grande conhecimento técnico e como de um grande conhecimento estético. E que foi aceite pela população portuguesa. É fantástico! Acho que isto é para mim, importa muito relevar esta situação.

SS: Muito bem. Nestas suas visitas a esses museus – já estou quase a terminar...

CS: Não tem problema.

SS: ... identifica designers portugueses ou estrangeiros. Quais? Ou algum objeto...

CS: Identifico, ou seja, os próprios objetos identificam! [risos] Portanto, os museus têm uma coisa fantástica que é ter uma legenda ao pé do objeto...[risos]

SS: Não. Mas lembra-se de algum?

CS: Sim.

SS: Da Olaio, obviamente, ou da Fábrica de Louça...

CS: Sim. No MUDE propriamente dito, era muito interessante ter ali um leque de objetos que tanto podia ser moda, como poderiam ser móveis, como de cerâmica, como outros objetos. E todos ali naquele estatuto de objeto de design. Hoje, o MUDE e o MADE têm a mesma situação, mas de um modo muito diferente. E, também, tem informação muito mais recente. Incorporou a questão mais tecnológica do século XXI, digamos assim.

SS: Por fim, de que modo o museu procura estabelecer parcerias com outras entidades, por exemplo, com outros museus e com a própria academia, no sentido de acolher essas novas representações que têm emergido com as investigações que são feitas na academia, sobre o objeto de design? Por exemplo, eu creio que esta [apontando para o catálogo da Olaio] exposição resulta dessas parcerias com a Faculdade...

CS: Sim. A exposição dos Móveis Olaio teve um parceiro muito importante que foi a Faculdade de Arquitetura, concretamente o projeto Móveis Modernos, com o arquiteto João Paulo Martins. E foi muito importante, porque ajudou a encontrar os objetos, porque o museu não tem os objetos. Portanto, esta é uma exposição que o mobiliário foi todo cedido para a exposição. O que o museu tinha? Tinha um conjunto de seiscentos desenhos de perspetiva e a exposição nasce desses desenhos de perspetiva. Nasce no sentido de se querer valorizar aqueles desenhos que eu entendo como objetos também. Isto é algo, para mim, importante.

SS: O desenho como objeto de design?

CS: O desenho tem estatuto de objeto. Para mim, o desenho, o projeto tem o estatuto de objeto.

SS: O objeto como um documento? O Documento como um objeto?

CS: Como um documento e, ao mesmo tempo, digamos que, sim, é como um documento, mas eu acho que...

SS: Um é bidimensional, outro é tridimensional, digamos assim.

CS: Exatamente. É exatamente. Ou seja, numa exposição ter um desenho e ter o objeto, eu considero-os no mesmo plano. Ou seja, eu sei o desenho faz parte de um processo e que aquele objeto é o produto final. Contudo, quando eles estão naquele estatuto expositivo, eu entendo-os como dois objetos que se relacionam entre si.

SS: Muito obrigada.

CS: [risos]

SS: Muito obrigada. Só tenho que lhe agradecer, foram ótimas as aportações que trouxe para aquilo que eu ando à procura e só tenho que lhe agradecer.

CS: Só há uma coisa que eu acho que os museus têm por função fazer. Por um lado, digamos, contribuir para um maior conhecimento e isto, para mim, é muito importante.

Os museus servem para construir conhecimento. As exposições servem para construir conhecimento, porque faz-se uma interpretação, dá-se ao público e há um novo conhecimento que pode ser elaborado. Por outro lado, os museus podem ser polos do redesign, mas também da criação do novo design. E isto é uma coisa que, para mim, é muito importante. Não é só puro deleite para os visitantes, não é só aquisição de conhecimento que se fixa naquele já existente, mas daquele conhecimento que daí poder vir. Porque senão não faz sentido. As instituições de cultura devem ser polos de criação de novo conhecimento, porque senão, não fazemos a nossa missão na sua completude. Desculpe!

SS: Muito obrigada. Muito obrigada.

CS: Pronto, olhe...

Entrevistado | Filomena Silvano (E2)

Data de realização da entrevista | 13 de abril 2018

Local | Casa da entrevistada, Lisboa

Hora | 13h00

Tempo de duração da entrevista | 01:46

Filomena Silvano (FS): Já não há uma diferença entre culturas específicas para serem trabalhadas pela etnologia e as outras. Aliás, esse é o grande problema dos museus de etnologia, no mundo inteiro. Porque, na realidade, num certo sentido, deixaram de ter objeto, no sentido clássico do termo, do que eram os seus objetos. Portanto, as culturas distantes ou as culturas agrícolas e piscatórias no mundo europeu e, depois, ficou face àquela situação difícil que é: “- Ah, então, tudo é nosso objeto”. E é verdade. De facto, o Museu de Etnologia, não há nenhum objeto que não possa lá entrar, porque não há nenhum objeto que não faça parte da cultura contemporânea por definição. Portanto, é um bocadinho a coisa do mapa e do território [risos]. Quer dizer, o único mapa é aquele que cobre o território exatamente na sua dimensão. Pronto. E a partir daí há um dilema: então o que é que a gente recebe? Não é? Pronto. E, então, quais são as soluções? Por um lado, os museus de etnologia deixaram de ter público como tinham em todo o lado. O francês, inclusivamente, foi mandado para Marselha. Ok. Pode-se dizer muita coisa sobre a descentralização, mas quando mandas um museu de Paris para Marselha, está tudo explicado, certo? [risos] Não vale a pena termos discursos sobre o poder que as cidades têm, mas estar em Paris é estar no centro, estar em Marselha é estar lá no fundinho, no fundinho junto ao mediterrâneo. Portanto, não é a mesma coisa. Houve essa coisa de eles deixarem de interessar as pessoas como interessavam antes. O Museu do Homem foi para o Quai Branly e não sei quê. Portanto, isso não é de cá. Os museus de etnologia deixaram de ter o público que tinham. E face a isso tiveram que se renovar. E cada um foi encontrando o seu caminho. É claro que dado o seu passivo, tendencialmente, os museus, se quiserem usar o seu passivo, enfim, terão que encontrar formas de curiosidades contemporâneas, nomeadamente, do design contemporâneo sobre as formas dos objetos ditos tradicionais. Ou que, para todos os

efeitos, numa classificação mais ou menos genérica de design, enfim, século XX, industrialização, produção se não de massa, pelo menos serial, incorporando a ideia de desenhos, justamente, ou seja, objetos que são desenhados, que usam o desenho para pensar o objeto. E assim uma série de generalidades, é evidente que a maior parte dos objetos que estão no Museu de Etnologia não entram nessa categoria. Podemos forçá-los por todo o lado para eles entrarem, mas não entram, porque, justamente, entram na velha categoria do *craft* ou do artesanato. Pronto. Agora, o que há é uma curiosidade cada vez maior pelas pessoas que entram no que pensam o design de uma forma contemporânea, por essas formas de fazer, inclusivamente pondo o desenho de lado, que alguns fazem isso, até fazem experiências de construção de objetos, por exemplo, não usando o desenho ou assinando-se diretamente com matéria. O Brízio tem experiências dessas e há muita gente a fazer muito trabalho com etnografia. É o caso da Rita [Filipe]... eu nem sei, ela é que publicou a tese dela. O meu escritório estava lá em baixo, veio para aqui e a questão é que eu, neste momento, ainda não sei onde é que meti os livros, porque mudei tudo e não sei se o dela veio cá para cima ou se ficou lá em baixo.

SS: Como se chama a tese?

FS: [risos] Eu... eu já procuro, que eu nem me lembro do nome. Ela é...

SS: Rita. Disse Rita.

FS: Ela é Rita Almeida, mas eu não sei se ela assina... ela é neta do Leopoldo de Almeida. Eu não sei se ela assina com mais um nome. Eu já vejo aqui no computador, mas eu já vejo. Pronto. Mas, por exemplo, ela tem trabalhado com coisas artesanais em África e muito com essas interrogações das coisas de poder, exatamente, o poder do ocidente sobre o oriente, as várias formas e pronto. E ela, para a tese fez uns objetos na Vista Alegre, de porcelana. Bom, mas isto é só para dizer que mesmo assim, num museu de etnologia, uma das maneiras de eles revitalizarem os museus é articularem-se com essa nova curiosidade. Mas os objetos que lá estão, os do passado, pelo menos os que foram

adquiridos, vamos dizer, até à revolução, mais dez anitos em cima, portanto, diria até 1980, são objetos que entram na categoria geral do *craft*, ponto.

SS: Mesmo sendo, por exemplo, produzidos em série, do século XX?

FS: Mas não há lá objetos desses. Exatamente porque a antropologia em Portugal, e nos outros lados também, mas em Portugal em particular o grupo que faz o Museu de Etnologia é o grupo de Jorge Dias. Um grupo de pessoas muito próximas, muito amigas, que integra pessoas do Porto, justamente, que, no fundo, têm que ter uma estratégia de vida e de sobrevivência numa ditadura, no interior de uma ditadura. E, portanto, as estratégias que eles encontraram, apesar de tudo, têm muito a ver com um certo isolacionismo. Eles tinham, no fundo, [risos] que convencer a ditadura a deixá-los ter o museu e convinha estar lá quietinhos no museu [risos] e não fazerem muitas ondas para conseguir ali uma negociação. Que o Jorge Dias conseguia muito bem, porque era um excelente diplomata e porque, depois, tinha relações com a UNESCO, etc., etc. Mas, no fundo, é um grupo muito peculiar de pessoas que reúne gente das artes. O Fernando Galhano, que era quem desenhava. A Margot [Schmidt. Depois Margot Dias], que é uma alemã que se apaixona pelo português e vem por aí adiante, viver para Portugal, em plena guerra, que era uma pianista com uma carreira promissora, que abandona o piano, mas que, depois, faz recolhas, por exemplo, nos macondes [povo maconde de Moçambique] de som, de música e não sei o quê. Depois, o segundo diretor do museu, que era o Ernesto Veiga de Oliveira, eu acho que era um senhor... eu acho que ele era do Porto.

SS: É do Norte, é.

FS: E depois o terceiro, no fundo, era o namorado do Ernesto, o que ainda está vivo, o Benjamim Pereira, que é o único, destas pessoas todas que não nasce nas elites, que é, no fundo, um rapaz do povo, que acaba por se formar, fazendo. Aprende com eles, não aprende na academia. E que, depois... aliás, o Benjamim ainda faz, no meu entender, belíssimas pontes com as gerações mais novas. E era um homem curioso e aberto. Depois, entra o Pais de Brito, que entra em cheio com uma exposição sobre o fado, no

tempo das vacas gordas, quando havia dinheiro, ou seja, justamente quando fomos capital da cultura. Porque ele, na realidade, vem de Viseu do tempo do Manuel Carrilho e é o Manuel Carrilho que o nomeia e, depois, faz “O Voo do Arado”. Ai não, não sei se “O Voo do Arado” é pelo Benjamim ou é pelo... “Voo do Arado” acho que é antes. Bom, depois aquilo entra no *ram-ram*. A coisa do fado é uma exposição fantástica. Pronto. O Benjamim fazia exposições maravilhosas com as peças muito bem iluminadas em que os aspetos estéticos eram muitíssimo valorizados numa altura em que a museologia etnográfica contradizia isso. Achava que as peças não deviam ser valorizadas à maneira ocidental, pelos aspetos estéticos e mais não sei quê, um rol de parvoíces. Mas pronto. Porque o valor dos objetos tinha que ser o valor que na sua cultura de origem lhe era dado e não o valor que nós, ocidentais... Bom, era tudo teorias que faziam sentido e que tinham a ver com uma certa necessidade de produzir a deslocação do olhar, mas que, felizmente, no meu entender, entretanto já fizeram o que tinham a fazer [risos], tiveram o valor político que tiveram, que foi muito, e agora já se abandonaram. Se fores às exposições do Quai Branly, mesmo à própria maneira como o museu está constituído, as peças são supervalorizadas pelo valor enquanto objetos por si só. No seu valor, das formas, o seu valor formal, etc. Pronto. À maneira ocidental, com certeza, pois, são ocidentais que fazem, não pode ser de outra maneira. Essas partes da multiculturalidade acho que têm uma dose demagogia muito grande na própria antropologia. Pronto. Mas só para dizer que, depois, por exemplo, o Pais de Brito acolheu uma coleção que foi toda trabalhada por uma orientanda minha, posterior, mas que, depois não fez a tese, que era uma italiana que fez lá o estágio de mestrado, que era uma coleção de vassouras. Ou seja, ela colheu uma coleção inteira de uma fábrica de vassouras e escovas.

SS: Industrial. Uma fábrica industrial.

FS: Industrial. Completamente. E essa coleção foi estudada por essa italiana que estava cá de Erasmus, que depois quis fazer uma tese sobre o lixo, mas depois perdi-a de vista, porque depois ela não conseguiu fazer o projeto de tese como deve ser, não sei quê e depois casou com um russo, depois teve uma filha. Pronto. Esta coisa dos Erasmus e

depois das bolsas... eles andam pelo mundo e eu não sei já onde é que ela anda [risos]. Anda em qualquer sítio.

SS: Ficou-se pelas vassouras.

FS: Foi-se! Pronto. Mas, nas vassouras, ela fez esse trabalho e eu já não vou há muito tempo ao museu, mas na exposição permanente havia um núcleo das ditas cujas vassouras. Não sei se ainda lá está.

SS: Curioso.

FS: Pronto. Esse é um único núcleo que eu conheço do museu, em que entram objetos que podem entrar na categoria do design. Que é uma doação, que é acolhida, e bem, pelo País de Brito, que, depois alguém tinha de trabalhar e ele teve a sorte de ter aquela miúda a estagiar, que era muitíssimo boa e que, portanto, fez um trabalho de borla bem feito. Pronto. Isto para dizer o quê? Que, em rigor, um museu de etnologia contemporâneo, que pensa a antropologia como a antropologia se pensa hoje, que é sem qualquer definição restritiva do objeto por via do ser antigo ou ser velho ou ser exótico ou não ser, podes lá pôr tudo. Como podes lá pôr tudo, não serve para nada como definição, não é? Portanto, o que é que acontece? Acontecem acasos, como este, há uma coleção belíssima que ele adorou, achou que os objetos eram fantásticos e que quis acolher aquela doação, porque achou que era mesmo uma doação que valia a pena. Um acaso, no fundo, não é? Pronto. Deve ter sido uns senhores quaisquer que iam fechar a fábrica, tinham pena e que o devem ter contactado e ele...

SS: E tudo associado às vassouras? Ou anúncios...

FS: Sim. São escovas, vassouras, não sei quê, não sei quê.

SS: Publicidade, tudo associado se calhar...

FS: Pois, eu não sei exatamente o que é que o espólio tem. Mas isso é uma questão de espreitares. Mas, pronto. Creio que, neste caso, foi mais o acaso que outra coisa, não é? E depois o que é que tu tens? Tens a possibilidade, no fundo, de os diretores dos museus

definirem zonas de trabalho que têm que ser restritivas, necessariamente, porque não podes enfiar lá toda a tralha que te dão ou que quiseres, não é? E, a partir daí, irem buscar os objetos, ou seja, os objetos, no fundo, só podem integrar o museu a partir de critérios de investigação, no meu entender. Ou seja, se tu resolves estudar o limpo e o sujo, por exemplo, colhes vassouras, aspiradores, para trabalhar aquela dimensão na sociedade. Não é? Mas o critério não diz nem deixa de dizer que o design entra e que o do artesão entra. Porque todos eles são representativos da cultura contemporânea e depois tens os objetos todos híbridos, não é? Porque olha aquelas... onde é que eu tenho? Aquelas libelinhas feitas em África. Tu daí não vês. Mas são aqueles objetos feitos com latas. Com restos de latas. Pronto. São aqueles objetos que eles vendem aos turistas, por exemplo. Mas que são feitos com objetos ocidentais, feitos em massa, não sei quê, que são recuperados e, depois, com esses objetos constroem-se outros, não é? Pronto. Mas já não há sítio nenhum em que tu não tenhas essa interação, no mundo.

SS: O contexto cria o objeto? Ou os contextos?

FS: Pois, a única leitura antropológica que tu podes fazer de um objeto é sempre a partir do contexto.

SS: Do contexto de investigação. Que se incide.

FS: Também podes ter outros! Se o teu objeto de investigação for as técnicas, tu podes escolher a partir das técnicas, tu dizes: “- Ah, eu quero os objetos todos entrançados, quero o estudar o entrançado”. Pronto. Ou: “- Quero estudar o linho”. Bom, vais desde a alta-costura até não sei quê estudas o linho. Mas tens que definir ou pelo contexto..., ou seja, o contexto tem que sempre lá estar, mas podes definir pelo objeto, podes dizer que queres o museu do linho. E, depois, portanto, vais buscar o Filipe Faísca agora a trabalhar com o bordado da Madeira, como vais buscar o artesanato do bordado da Madeira, como vais buscar a COS ou outra marca assim baratinha, mas que usa bons materiais a fazer camisas de linho. Estás a perceber? Quer dizer, se vais pelo linho, vais pela matéria, varres montes de contextos, não é? Vais pelo contexto, ficas no contexto e aparecem vários objetos. O que eu quero dizer é o ser design ou não ser design, como

critério, tirando para um museu que se autodenomina museu do design... não sei muito bem onde é que isso vai chegar. Estás a perceber qual é que é o meu problema? É que o museu do design, ok. Ele define para ele o que é design, certo? Mas depois vais... eu tenho ido pouco ao museu do design, mas, de qualquer maneira uma das vezes que fui, por exemplo, tinha uma coisa sobre aquelas gangas japonesas que custam preços estratosféricos e que são todas manuais. Pronto. E que é tudo feito à mão e com tintas à mão e não sei quê e *ta-ta-ta* e *ta-ta-ta*. Pronto. Aquilo está no museu do design, mas se formos a pensar numa definição clássica, aquilo não é design coisa nenhuma. Aquilo é absolutamente *craft*. Portanto...

SS: E há uma diferenciação entre *craft* e design?

FS: As diferenciações não existem em si! São de classificação. Percebes? As coisas são o que são, é certo, mas o considerar-se que há uma diferença ou não, depende da classificação que a pessoa está a usar no momento. E a pessoa pode usar classificações diferentes ou considerar coisas diferentes. Ou seja, o que eu digo é se a pessoa quiser usar uma classificação que opõe o design ao *craft*, quando estamos a usar uma classificação que opõe o design ao *craft*, por exemplo, essas gangas japonesas estão no museu do design, mas não deviam estar. Se quisermos ser absolutamente estritos na definição. Porque é que elas lá estão? Porque, justamente, o museu do design não utiliza, pelo menos de forma estrita, a oposição clássica que opõe o design ao *craft*. E não utiliza porquê? Porque, se calhar, essa oposição na contemporaneidade já não faz sentido. Não é?

SS: Pois.

FS: Pronto. Sendo que a partir do momento em que mandamos as definições para as urtigas, normalmente, ficamos com um caldo verde cósmico, porque depois [risos] as coisas não têm sentidos. Não é?

SS: Gostei da expressão.

FS: E para nos entendermos [risos]... Era um amigo meu que costumava dizer: “- Ah esse tem uma cabeça que é um verdadeiro caldo verde cósmico”. E fica tudo numa confusão lá dentro! As confusões são muito boas e necessárias, mas há momentos em que a gente tem que arranjar maneira de destrinçar as coisas, sabendo que aquela forma de destrinçar as coisas, só serve para aquilo e que sempre é limitativa. Às vezes é precisa, mas limita. É precisa, para nós entendermos que há coisas que se agrupam em função de certas definições. Limita porque tens sempre coisas nas margens, que são normalmente as mais interessantes em tudo. Pronto. Mas... é assim. Se classificas, fazes linhas negras, se não classificas não tens linhas nem hachuras. Ok, integras as margens, mas depois também ficas ali com uma dificuldade em falar nas coisas, porque não as estás a caracterizar, não é? Pronto. Aqui como, na realidade, a ideia a partir da caracterização do design, o meu problema é o que é que tu estás a tentar encontrar. Porque, também, não estás a partir de uma definição estrita. Certo?

SS: Não. De todo.

FS: Portanto, a ideia é o quê? É apenas ver como é que os museus lidam com o facto da definição de design não ser uma definição, nos dias que correm, passível de distinguir, claramente, objetos?

SS: Por um lado, há luz das novas investigações que têm sido feitas, sobre o design, nomeadamente sobre o design português, têm emergido alguns objetos que, no meu entendimento, não estão considerados como objetos de design dentro de outras instituições.

FS: Mas quais?

SS: Estou a falar, por exemplo da investigação académica que tem emergido sobre objetos de design portugueses...

FS: Quais são as instituições? Só para eu tentar perceber. Ok.

SS: ... nomeadamente, sobre cartazes, sobre sinalética, sobre mobiliário do século XX – até, dos finais do século XIX, como a imprensa –, e têm elevado esses produtos a objetos de design. E eu com a Professora Alice começamos por nos questionar se esses objetos não estariam presentes noutros museus, como museus de artes decorativas ou museus da indústria, e o modo como estariam classificados. Por exemplo, esses cartazes, essa sinalética, esse mobiliário...

FS: Por isso é que eu estava a dizer... o meu problema aqui é: A pesquisa parte de uma definição do que é que é os objetos de design? Porque das duas, três. Aqui só há duas, no meu entender, só há duas coisas que tu podes fazer. Ou dizer assim: “- Não, eu não vou partir de nenhuma definição, eu quero saber o que é que os senhores dos museus, a que é que os senhores dos museus chamam design e quais são as definições que eles dão ao design”. Esta é uma maneira e acho que não vais chegar a lado nenhum com isso. Porquê? Porque isso não é uma preocupação deles, classificar ou não classificar. Estás a perceber? Portanto, os senhores vão ter lá, alguns museus, sei lá, imagino que o Museu de Neorrealismo tenha para lá uns cartazes, por exemplo. Mas esse assunto, se o cartaz é design ou não, não é assunto para eles. Nem nunca lhes passou pela cabeça. Não é assunto. O assunto deles é o neorrealismo. E, se por acaso, houver um cartaz, não sei, digo eu, uma capa de um livro neorrealista que eles entendem que é significativa, a capa está lá! Mas o assunto, se aquilo é design ou não nem sequer lhes passa pela cabeça. Num museu de etnologia já passará mais, na medida em que, apesar de tudo, é um museu de objetos. Mas, se calhar, não é sequer um assunto central! As escovas estão lá, porque ele gostava daqueles objetos, achou que a coleção era boa e porque permite um discurso antropológico sobre a questão de como é que se limpam as casas, como é que se vive o limpo e o sujo. Quem é que limpa, o masculino-feminino, as empregadas domésticas, são pagas ou se não são, são ilegais ou se não são. Isso é que é o assunto! Esse é o assunto do Museu de Etnologia quando está a tratar daqueles objetos. Que, para vocês, são design. Portanto, por isso é que eu digo, se a interrogação for essa, acho que não vais chegar a lado nenhum, porque, provavelmente, nem sequer nas fichas de classificação lá está. A outra maneira é a pesquisadora tem uma ideia do que é que é o design, certo? E vai definir isso na sua tese. Vai dizer: “- Para mim, os objetos de design

são isto". E depois vai à procura deles nos museus. Mas parte da sua definição, o seu assunto não é como é que eles definem o objeto de design. Estás a perceber qual é que é o meu problema?

SS: Sim. Mas nesta fase, importa-me perceber as diferentes conceções, apesar das condicionantes todas que me está a apontar e que, também, vou assimilando à medida que vou conversando com as pessoas. E tem interesse porque, por vezes, os entrevistados vão-se lembrando das coleções que têm à volta [risos] e questionam-se:
"- Ah, então, se calhar, aquilo que eu tenho aqui...".

FS: Está bem, mas é porque a categoria do design é tua. Eles não pensaram nisso, porque isso não é significativo para eles!

SS: Mas poderá começar a ser! [risos]

FS: Não! Poderá começar a ser e faz sentido como trabalho, mas é por isso é que eu estou a dizer, não é como é que elas definem o objeto de design. O objeto de design tem que ser definido pela pesquisadora, porque isso é o que te permite definir o teu campo de intervenção. E de trabalho. Que é tu dizeres: “- Eu vou definir o objeto de design desta maneira” e, como é óbvio, vais ter que entrar nas zonas cinzentas, se quiseres trabalhar os objetos contemporâneos e, portanto, não podes ter uma divisão de início de século, de serial, não sei quê, não sei quê, não é? Pronto, vais ter que dizer que, hoje em dia, o objeto de design, a bem dizer não se sabe o que é, mas que, apesar de tudo, parece que é qualquer coisa. Ok. E, depois, na realidade, a única coisa que tu podes fazer é vais atrás desses objetos e vais perceber, nos museus, o que é que eles lá estão a fazer e se os curadores dos museus, se para eles, o dizer se é design ou não é, tem algum interesse. Que, se calhar, na maior parte não... Na maior parte, não. Não deve ter interesse nenhum particular.

SS: Pois.

FS: A não ser no museu do design, claro! Poderá haver museus de artes decorativas, que nós também não temos muitos, não sei, não conheço, mas que se forem muito

historicistas, separam ali, dizem que a partir de certo momento na história, a produção dos objetos se alterou e tem novas constituintes, com a industrialização e tal e tal e entra, então, a categoria do design..., mas normalmente é de uma perspetiva de história da arte, para todos os efeitos, não é? Há um momento, na História, que a produção se altera, as suas características, *ba, ba, ba, ba* e isso dá design. E...

SS: Só do ponto de vista da História da Arte é que se pode ler o objeto?

FS: Não, o que eu digo é que, normalmente se fores para a arte decorativa, eles acabam por ter uma coisa para separar... Porque das duas, três: ou a base é o interesse do objeto em si, as formas, a matéria, etc.., que, no fundo, no meu entender, é o que conta, é o objeto e a qualidade intrínseca do objeto; mas para lhes interessar o assunto se é design ou não é design, aí é uma coisa histórica, num certo sentido. É que para lá do interesse do objeto, a partir de certo momento na história, os objetos passam a ser diferentes, porque passam a ser feitos de uma maneira diferente, etc., etc., etc. E, portanto, aí, quando eu digo história da arte, é no sentido lato, não é? É que a partir de certo momento na história, para todos os efeitos, a história não se pode evacuar do raciocínio, tu passas a fazer de outra maneira.

SS: Pois. Respondeu-me aqui a série de questões. Pois e uma delas, penso que também já me respondeu. Sobre o olhar da disciplina de antropologia, quais dimensões considera necessárias para fazer a descrição de um objeto de design, no sentido de passar conhecimento. Obviamente, já me falou dos contextos que devem estar sempre por detrás da conceção...

FS: Mas isso não é específico. Aí o problema é a definição de objeto de design, percebes? O que eu digo é, do ponto de vista da antropologia - é como dos outros pontos de vista, digamos - mas quer dizer, do ponto de vista pelas suas próprias características, como disciplina que se dedicou sobretudo aos objetos que não de design [risos]... que na oposição clássica entre o *craft* e o design, são *craft*, pronto. Tendencialmente, do ponto de vista do objeto e das técnicas, a antropologia estará mais preparada, mais sensível, com olhar, no fundo, mais treinado, para o olhar, mesmo na contemporaneidade, para

objetos mistos, mestiços. Ou seja, para objetos que têm o design e têm o *craft* misturado, para objetos que reciclam, para objetos onde, apesar de tudo, a coisa do *craft* também lá está – pronto – terão mais sensibilidade para isso, teoricamente, pelo menos, porque treinaram-se, no fundo, mais que não seja no treino académico, treinaram-se a estudar sociedades em o que o design não existe.

SS: O conceito em si não existe?

FS: Exatamente. Porque, para todos os efeitos, é uma coisa muito precisa, que nasce na história ocidental, num momento preciso, com condições muito precisas que têm a ver com a industrialização e têm a ver com o uso do desenho como um instrumento para pensar o objeto à cabeça. Pronto. A maior parte das sociedades que a antropologia usou ou estudou, não usam o desenho para pensar o objeto à cabeça. O objeto é feito na relação direta com a matéria. Pronto. E aí há logo uma diferença. Portanto, é normal que os antropólogos estejam um pouco mais sensíveis aos métodos de fazer que não usam o desenho, porque são mais próximos daquilo que foi o seu património disciplinar ao longo de dezenas de anos. Pronto. Essa é uma coisa. Pronto. Mas não quer dizer que eles não estudem os outros. É claro que sim. Eu só estou a dizer, do ponto de vista do objeto e do fazer do objeto, é óbvio que a antropologia está mais treinada para olhar para os outros – pronto – do que para o objeto industrial, porque, por múltiplas razões, praticamente até ao fim dos anos 80 não trabalhou os objetos industriais, porque não trabalhava as mercadorias, porque considerava que era alienante, porque eram os objetos do capitalismo, porque o capitalismo era quem estava a destruir as sociedades que a antropologia muito acarinhava. E, portanto, tens ali uma viragem que é feita posteriormente, em que se percebe: “- Bom, mas então, se nós não estudamos os objetos da sociedade onde vivemos, recusamos a entender qual é o papel dos objetos no mundo, porque hoje, no mundo inteiro, a maioria dos objetos são objetos industriais, são mercadorias”. “- Então, o que é que fazemos? Não estudamos nada?” Temos que estudar! Então, vamos lá deixar o preconceito anti mercadoria e vamos estudar os objetos industriais e vamos deixar-nos desta ideia que só o objeto feito à mão por o senhor lá nos confins do mundo é que tem interesse. Pronto.

SS: E como é que estudam um objeto industrial?

FS: Na realidade, no essencial, a antropologia estudou os objetos industriais pela via do consumo e do uso e nunca da produção. Estás a perceber? Ou seja, a viragem da produção para o consumo faz-se com vários autores, sendo talvez o mais importante, o Daniel Miller. Pronto. Mas não é o único. Poder-se-á dizer _ “- Ah! Então, mas antes do Miller estudava-se do ponto de vista da produção os objetos da sociedade ocidental”. Não, não estudava. Estudava-se, sobretudo, os outros. Ok? Pronto. Portanto, na realidade como, basicamente, se estudava os objetos de produção, mas não se estudava a produção em massa, não se estudavam objetos, ponto. Continuavam-se a estudar os isolados. Ou o objeto artístico, mas aí, também, há dois ou três bons. Pronto. Há o Guell [Alfred], que é um senhor que morreu, infelizmente, antes de publicar o livro que o marcou e que marcou mais a existência dele na antropologia, mas também pela mesma coisa, porque a arte contemporânea não era suposto ser um objeto da antropologia, até acontecerem várias coisas, nomeadamente uma exposição que foi muito importante no Centro Pompidou, que se chamou *Les Magiciens de la terre*, que é uma exposição que opta por pôr, exatamente, ao mesmo nível os objetos etnográficos e os objetos de arte contemporânea e vai buscar objetos de várias partes do mundo e objetos de arte contemporânea e considera que eles podem ser todos trabalhados a partir do ponto de vista da arte. Pronto. Há duas exposições. Há uma outra que eu já me esqueci e que é anterior, mas todas as pessoas que trabalham isso, fazem sempre essa resenha dessas exposições. Há uma outra que é anterior e que é nos Estados Unidos, que dá origem a uma série de textos, mas eu já não consigo dizer-te isso alinhado. O *Magiciens de la terre* eu sei, porque vi e, portanto, quando a pessoa vê, fica com a memória. Essa é em Paris. E, portanto, é um momento em que a antropologia também é obrigada a mexer-se num certo sentido, porque aquilo que era os seus objetos de trabalho estão a ser puxados para outro campo. Estás a perceber? Para o campo da arte e estão a ser puxados por outros pontos de vista. Ora, o ponto de vista da antropologia, que era explicar sempre o objeto a partir da sua inserção na cultura de origem, do seu valor simbólico, das suas funções, de como é que são usados e dizer que o único valor do objeto é esse, nunca é um valor de mercado, etc., etc., e, portanto, tens aquela questão no início do século:

entre os primitivistas na arte, que dão valor de mercado à escultura africana enquanto objetos de arte; e os antropólogos, que dizem que o valor, desse ponto de vista, é uma coisa meramente ocidental, porque tem a ver, justamente, com a mercadoria e com o capitalismo e aqueles objetos nunca deviam ser valorizados desse ponto de vista, porque, na sociedade de origem, esse ponto de vista não existe. O do mercado. E, portanto, são contra. Pronto e aí é aquela coisa do início do século entre os “Picassos” e afins e os *marchands* e a posição da antropologia face a isso e tem muito a ver com Paris, também e com um ambiente de produção artística parisiense, etc. Pronto. Agora, isto só para dizer que... onde é que nós estávamos? Para todos os efeitos, a antropologia é treinada para, do ponto de vista da produção e das técnicas, estudar e tentar perceber e trabalhar a maneira de fazer objetos, vamos-lhe chamar artesanais, para ser simples, e é treinada para, eventualmente, nem sequer olhar para a maneira como eles são feitos, estar-se completamente nas tintas para a produção, mas para depois estudar o uso desse ponto de vista da inserção. Para que é que ele serve? Onde é que é usado? Qual é o valor? Não sei quê. Tem valor simbólico, porque é no ritual não sei das quantas; não tem valor simbólico nenhum em particular, porque é um objeto comum do dia a dia; serve para as mulheres; serve para os homens; serve para fazer isto; serve para fazer aquilo. Pronto. É para isso que o antropólogo é treinado. Portanto, para aquilo a que nós chamamos historicamente, de uma forma mais ou menos simples, objeto de design, na realidade, a antropologia não se interessa muito por isso, porque quando eles aparecem, a antropologia ainda está naquela de que o seu objeto de estudo são as sociedades que estão a desaparecer e que é preciso ir estudar a correr, a correr, a correr, porque elas estão a desaparecer. E, depois, deixa, com o fim do colonialismo, etc., etc., deixa um pouco essas sociedades, porque torna-se mais difícil lá ir, porque o poder já não está do lado dos ocidentais, não sei quê e vai um bocadinho para a Europa, mas vai para as comunidades rurais, piscatórias, para aquelas que são mais parecidas com aquilo que eles estavam habituados a estudar. E vem introduzir a mesma coisa, que é: “- Ai, ai, ai, que isto vai desaparecer! Temos que estudar já, já, já a correr, porque vai desaparecer”. É o que faz o Museu de Etnologia, em Portugal. É: “- Ai, ai, ai, que isto vai desaparecer! Vamos lá recolher os arados, vamos lá recolher a arquitetura, vamos lá ver

isto tudo, antes que desapareça". Portanto, é essa coisa sempre da chamada etnologia de urgência.

SS: Etnologia de urgência.

FS: Que é uma coisa é urgente, ir lá. Não é? Porque, senão desaparece. Por isso não estão naquela do design nem da sociedade contemporânea. Pelo contrário, limpam isso dos olhos. As coisas estão lá e nem sequer veem! Porque eles vão lá procurar o que vai desaparecer. Portanto, pode lá estar o frigorífico, mas os antropólogos não vão olhar para o frigorífico, não vão abrir o frigorífico, não vão ver o que as pessoas comem, mas vão à salgadeira ver como é que é o presunto. Porque vão à procura do que vai desaparecer. Pronto. Em Portugal, isso, na realidade, muda basicamente, só com a minha geração. E não no momento da licenciatura. Ou seja, no momento da licenciatura, nos anos 80, nós estamos como os nossos mestres no "- Ai, ai, ai, o que vai desaparecer!" [risos] É, depois, nos anos 90, que percebemos: "- Que grande disparate! O mundo está a mudar e nós em vez de estarmos a estudar o que está a mudar, estamos aqui feitos parvos à procura do que está a desaparecer, quando, na realidade, temos que estudar as duas coisas". Temos que perceber é como é que o que está a desaparecer se relaciona com o novo e como é que as pessoas vivem com as duas coisas ao mesmo tempo. Como é que a salgadeira e o frigorífico coexistem na vida das pessoas. Isso é que é o nosso objeto de estudo. Mas isso só muda já na década de 90, praticamente. Na década de 90, não. No fim da década de 80, num certo sentido. Portanto, os objetos de design, quando entram no espectro do olhar do antropólogo, tanto cá como no resto do mundo, basicamente não entram pela via da produção. Entram pela via do uso. Do consumo, como nós dizemos. Consumo no sentido de consumir o objeto. É o que acontece a partir do momento em que tu o escolhes no supermercado. Tudo o que acontece a partir daí, é consumo.

SS: Ah, está bem.

FS: Percebes? Pronto. É o uso geral do objeto. E, no fundo, é isso que os antropólogos vão fazer. Por isso a produção do objeto de design não é lá assim muito... quer dizer,

sim, pelo Latour, em França, mas isso é mesmo assim é tudo lá na área das técnicas. Mas há, há alguns autores, o Latour é um dos que são muito bons. Depois tens outro que é muito bom, que é o Tim Ingold, mas, justamente, todo o enfoque do Tim Ingold continua a partir muito da relação com a matéria, embora ele trabalhe sobre a questão do desenho.

SS: Sim, fala dos objetos autopoieticos.

FS: É. Mas, apesar de tudo, a coisa dele continua a ser a mão, a matéria, a empatia com a matéria, as qualidades da matéria, como é que tu vais atrás das qualidades da matéria. Mas pronto, eu não sei o que é que ele tem feito ultimamente, mas ele, efetivamente, agora tem trabalhado diretamente com designers. Portanto, não sei muito bem...

SS: Ele vai ao Porto. O Tim Ingold vai ao Porto.

FS: Então, vale a pena ires ouvi-lo, porque ele tem feito... ele agora está, em junho, tem uma conferência em Londres num colóquio onde eu também vou estar, mas é bom ouvi-lo, porque ele agora tem trabalhado muito com design, tem um curso onde há essa coisa da interação entre o design e antropologia. Não sei exatamente... é bom ouvir para ver o que é que ele está a fazer, mas, quer dizer, o ponto de partida essencial dele, para todos os efeitos, é essa relação com a matéria direta com o corpo, é muito isso.

SS: Como o objeto emerge na relação com o corpo.

FS: Na relação. Sim. Tanto que é por isso que ele tem um texto sobre os cestos, sobre... nessa coisa de tu para fazeres um cesto, tens que ir com a verga, tens que ir com a forma. Para fazeres a forma, o que ele diz: “- Isso é uma parvoíce, as formas não estão nada na cabeça. Não é inventam-se as formas na cabeça e, depois, sujeita-se a matéria”. Pronto, é isso que ele critica. É claro que isto é discutível, porque se tu falares, se fores trabalhar, por exemplo, com as impressoras 3D, não é nada como ele diz. De facto, tiras da cabeça. E aquela matéria é uma matéria que, praticamente, não se impõe enquanto matéria, não podes comparar o que é fazer isto com madeira [eleva um objeto de madeira], não é, de injetares uma matéria que, aparentemente, é capaz de assumir qualquer molde.

SS: É uma nova forma de produção.

FS: Portanto, é como tudo, não é? Faz todo o sentido o que o Tim Ingold diz em relação a certas coisas, mas a pretensão de generalizar é que, a mim, me parece sempre particularmente estúpida, venha ela de onde vier, porque não podes! Realmente, é verdade, ele tem toda a razão para um monte de situações. Mas não é assim sempre. E também é preciso dar espaço para perceber e entender outras coisas, onde, de facto, o desenho, o que é pensado na cabeça, e que, depois, é mediado pelo desenho, é importante. E é diferente, não podemos deixar de considerar que trabalhar a madeira e mandar uma coisa para uma máquina que consegue praticamente reproduzir todas as formas numa impressora, não é o mesmo. A relação com a matéria não é igual, porque a matéria não é a mesma. Não tem as mesmas propriedades, etc. Então, temos que admitir [risos] que não é a mesma coisa, não é? Pronto. Ele está mais interessado nessa coisa da relação com a natureza e com a matéria, etc. Agora, o que é que ele está a fazer com os designers, se calhar está basicamente, talvez, a trabalhar a partir dessa relação e não a partir de outras coisas, que também são interessantes para os designers, mas que não é o que lhe interessa a ele.

SS: Como antropólogo...

FS: Pois. Digo eu, não sei o que é que ele está a fazer agora, mas, pronto, isto só para te dizer como é que um antropólogo te vai classificar o objeto de design. Ele já te classificou pela negativa, não estudando esses objetos por serem as tais mercadorias do mundo ocidental e não sei quê, que não entravam. Pronto. A partir do momento em que essa inibição foi destruída, o antropólogo estuda o objeto de design não particularmente pela maneira como ele é produzido e feito, mas muito mais pela tal coisa do consumo. Como é que ele é usado? É isso que lhe vai dar o sentido. E, portanto, o importante não é bem ele ser de design ou não ser. O importante para o antropólogo ser de design ou não ser, é mais ou menos a mesma coisa desse ponto de vista. Estás a perceber? Porque o assunto do antropólogo, da grande maioria dos trabalhos sobre objetos, nas últimas

décadas, não é como é que ele é feito é como é que ele é consumido. E, portanto, tanto é consumido o objeto artesanal como o outro [de design].

SS: Pois.

FS: Para a questão da maneira como ele é feito, há menos gente a trabalhar. E, mesmo assim, tendencialmente, é à Tim Ingold. Portanto, empurra mais, no fundo, para um objeto que não é o objeto de design. E, portanto, mais interessado nestes novos designers que tentam conjugar as duas coisas, etc. Percebes?

SS: Sim, porque no momento contemporâneo estamos a assistir a essa essa fusão.

FS: Pois. É por isso é que os designers também andam atrás dos antropólogos. Eu acho que os designers andam atrás dos antropólogos muito mais por essa via. Pela curiosidade sobre os objetos, sobre os quais os outros povos trabalham. Ou seja, pela sua própria curiosidade pelos objetos que antigamente chamavam artesanais. Acho que é mais por aí.

SS: Então, são os sistemas de fabrico que...

FS: Por esses sistemas de fabrico que são outros. Eles, depois, já não regressam, não é? Como sabes, porque o sistema de produção já não é o mesmo, não é? Mas essa curiosidade pelas formas de fazer artesanais, pelos sentidos dos objetos nas comunidades.

SS: As origens. Poderá ser.

FS: Sim. Por aí. Tens muitos designers à procura disso e a querer perceber isso e a querer perceber o objeto pelo lado do uso, de quais são as maneiras como depois eles são usados, apropriados e é aí que eles andam à procura dos antropólogos para ajudar.

SS: E nesse sentido só dessa forma é que o museu de antropologia é que poderia apresentar os objetos? Só com esses contextos?

FS: Sim! Quer dizer, esse contexto num certo sentido, é quase inevitável mudares a coisa do contexto, para a antropologia. Quer dizer, se tiras o contexto do uso do objeto ou o contexto da produção – podes, também, fazer uma exposição única e exclusivamente sobre os contextos de produção. Agora, tens que estudar o contexto da produção, não é? E tens um trabalho muito bem feito, por exemplo, de uma antropóloga, da Emília Margarida, que está publicado pela Gulbenkian – e que eu acho que tenho, na faculdade, porque a maior parte das coisas, dos portugueses estão para lá, tirando aqui umas que não são precisas, acho que não tenho cá – que é exatamente sobre uma fábrica de vidros, na Marinha Grande, completamente industrial. De produção de garrafas. E é só sobre a produção. Portanto, é um trabalho só sobre a produção... [procura o livro na estante]. Estava a ver se... não tenho aqui, mas eu acho que esse livro, como é de cultura material, está na faculdade. Ela chama-se Emília Margarida. O livro deve estar publicado no Gulbenkian. E que esteja online, não tenho a certeza. Só se ela o meteu na Academia.edu. Ai! Eu acho que ele está ali. Espera aí. “Os operários e as suas máquinas”. Está aqui, nos da cultura material. É este! Por exemplo, esse é, mas é uma coisa... – tenho só aqui que responder a uma mensagem – mas é uma coisa que tu tens pouco.

SS: Pois. Mas será muito interessante. Posso...

FS: Portanto, esse, se calhar, é duro, é um bocadinho chato. Mas é muito bem feito. É chato de ler, mas é interessante ver, porque aí [campainha toca]. Ai! A minha empregada, que eu deixei a chave por dentro e ela não pode entrar.

[interrupção]

SS: Eu estou a terminar, não quero tirar-lhe muito mais tempo...

FS: [referindo-se ao livro] Mas esse, se calhar, vale a pena, porque é dos poucos...

SS: Eu já apontei.

FS: E pronto, mas ela vai buscar a coisa das técnicas, justamente.

SS: Vai às técnicas.

FS: É.

SS: É interessante. Há em Portugal poucos antropólogos a trabalhar só os objetos?

FS: Diretamente com só objetos, que eu saiba não. Mas pode haver alguém, que eu não conheço.

SS: E quando vai ao museu, ao MUDE, por exemplo, de que modo é que olha para os objetos que lá estão?

FS: Eu tenho tendência, de qualquer maneira, a olhar mais pela coisa do uso do que pelas características intrínsecas dos objetos. Mas porque eu não tenho nenhuma apetência particular para discernir a coisa do modo de fazer e das formas. Tenho esse problema, tirando para a roupa. Por isso é que agora estou a trabalhar com o Filipe Faísca, porque é a única área...

SS: Mas, por exemplo, a roupa também é um problema...

FS: É. Mas, na roupa, sim, consigo logo ver se está mal feito, se não está, como é que é feito... não sei quê. Mas, nos outros objetos, eu vejo perfeitamente, porque casada com uma pessoa que fez arquitetura, por exemplo, que não tem nada a ver, porque ele vê imediatamente o objeto na lógica da forma, do funcionamento, do encaixe ... Não quer dizer que, por uma via que é irracional, eu diria, à falta de um termo, que explique isso, normalmente, eu acerto sempre nos objetos bons e nos maus, por uma coisa que eu que meto no pacote da intuição, nunca erro.

SS: O que é que é o bom e o mau?

FS: No sentido de quando eu acho que um objeto é bom, os especialistas acham que ele é bom, também!

SS: E quais é que são essas características?

FS: Não sei. É isso que eu estou a dizer.

SS: É intuitivo.

FS: Para mim, é absolutamente intuitivo. Não tenho qualquer capacidade de objetivar. De dizer: “- Mas porque é que é bom?” Não sei. Mas não erro.

SS: Curioso.

FS: Mas na roupa, sou capaz, vagamente, de objetivar. Mesmo na roupa também não erro. Aquilo vai bater sempre ao sítio em que os especialistas dizem que é bom. E a minha filha também não. É uma miúda, mas a minha filha é muito boa, desenha muito bem [mostra uma fotografia da filha]. Mas tem 13 anos e estás a ver, tinha esta idade e já se vestia assim. [risos]

SS: Que maravilha! [risos]

FS: E não erra, também. Ela vê uma passagem de modelos, desde miúda, e quando ela diz: “- Este é bom!” Aquilo é um boa peça, é engraçado. Mas se me disseres assim: “- Está bem, mas é boa peça, porquê?”, eu não sei dizer. E os designers sabem. Eles são capazes de objetivar. São capazes de dizer “- É boa por isto e por aquilo”. Por isso é que eu digo, a coisa não é simples.

SS: Pois não.

FS: Tanto que não é, que há pessoas que erram, há pessoas que não erram e o que acontece é que se tu falares com um sociólogo ou com um antropólogo, essa é a parte que me irrita, muito, nas ciências sociais, porque à conta de tudo ser justificado por aquilo que a sociedade e a cultura fazem das coisas, tendencialmente eles recusam-se a aceitar, por exemplo, que há coisas boas e coisas más. O ser bom ou ser mau, por exemplo, é à maneira do Bourdieu! Para o Bourdieu, não há nada bom e mau. Só é bom ou é mau, em função da luta de poder das classes sociais, que dizem o que é bom e o que é mau. Pronto. É claro que isso é verdade, não temos qualquer dúvida que o dizer do objeto que é bom ou que é mau passa por uma negociação de poder, que tem a ver com a definição das classes, com certeza. É óbvio que isso também lá está. Mas os

objetos também estão, ao contrário do que ele diz. Ele diz: “- Não! A alta-costura só é boa porque há um trabalho das classes dirigentes para dar valor simbólico à marca, à griffe, e isso é só valor simbólico”. Ora, não é verdade, porque há bons vestidos de alta-costura e há uns que são uma porcaria! [risos]

SS: [risos]

FS: [risos] E os de porcaria raramente vendem. Ou vendem menos. Porque, se há pessoas que só compram por causa da marca, os especialistas que definem quais são as marcas que têm valor, também vão lá por outras vias, que têm a ver com os objetos. Tal como com a arte. Não é? Como, como dizia o Alexandre Melo, que é um crítico de arte da minha geração. Ele dizia: “- Bem, se fosse assim era fácil, eu punha-me aqui a pensar e a escrever umas coisas no meu papelinho, muito sistemático...” – ainda por cima, porque ele é escorpião – “... e fazia já aqui quatro artistas, dizia-lhes o que é que eles tinham que fazer e ficava rico!”. [risos] Ou seja, não! O objeto artístico não é feito pelo crítico, não é verdade, quer dizer, é claro que, depois, o tempo passa e há uns tantos que caem e que se considera que, afinal, foi um produto de uma negociação no tempo e não ficaram e não sei quê. Mas, para quem sabe de pintura ou para quem sabe de arte, normalmente, os que chegam a preços estratosféricos, antes de lá chegarem, foram selecionados por um processo em que os pares estiveram envolvidos e reconheceram qualidades naquilo. Que são qualidades intrínsecas do que ele faz. E é por isso que um crítico de arte não consegue agarrar em quatro putos e dizer: “- Você faz assim, você assim, você assim e dá-me uma percentagem. Eu daqui a dez anos estou rico, porque eu faço aqui o trabalhinho todo crítico da arte”? Não! Se os quatro putos não fazem nada com jeito, o crítico de arte bem [risos] pode tentar tudo o que quer, mas aquilo não vai funcionar, porque não é só ele. É ele, é o galerista, é quem compra. Portanto, tem que haver um consenso e esse consenso, para lá de ser social, para lá de ter a ver com as classes, para lá de ter a ver com o poder, também tem a ver com os objetos. Essa é a parte que me irrita, sobretudo, na sociologia, que são insuportáveis! Porque a antropologia ainda olha para os objetos, mas os sociólogos, não há objetos, só há guerra de poder entre classes. E é mentira! É mentira! Etnograficamente falso! É o

que eu lhes digo: “- Se vocês fizessem etnografia, sabiam que isso é falso. Isso é tudo tirado da vossa cabeça, porque o que o Bourdieu diz é um chorilho de disparates”. Porque, como toda a gente sabe, uma parte da roupa contemporânea vem do *streetwear*, que é inventado pelas classes mais baixas. A única coisa que o capitalismo faz é que tem a capacidade de ir buscar ao *streetwear*. Mas vai buscar lá baixo! Então? Como é que são só as elites é que inventam e vem por aí abaixo o saco Vuitton imitadinho até lá a baixo.

SS: Os designers criam tendências, verdadeiramente.

FS: Claro! É um jogo muito mais complexo. É um jogo que vai de cima para baixo, vai de baixo para cima, cruza-se no meio, tem coisas marginais, tem coisas não sei quê, é muitíssimo mais complexo que isso. Quanto à questão do valor simbólico das classes dirigentes, se é verdade? Claro que é! Mas não só isso que faz o mundo. Não é? Não é só isso que faz o valor, porque senão o Andy Warhol e mais não sei quantos pobres, nunca tinham sido artistas! O que é que o Andy Warhol tinha para ser artista, não é? Filho de emigrantes, com uma mãezinha católica fanática, não sei quê. O que é que isso tinha a ver com a elite nova iorquina? Nada! E, no entanto, o homem impõe-se. Porquê? [risos] Pelo que faz! Não? Portanto, a realidade objetiva contradiz, de forma sistemática, desde o princípio do século XX, todas as baboseiras que o Bourdieu diz pela boca fora. Não deixa de ser verdade para explicar uma parte e donde que o Bourdieu é incontornável, não é? Ou seja, uma parte do que ele diz está certa, mas só serve para explicar uma parte. Como ele quer que explique tudo, cai tudo por terra. Portanto, a gente tem que lá ir buscar a parte em que ele é muito útil, mas, calma, por isto não é assim. O texto que ele faz em 54 sobre a moda, é de lhe dar estalos!

SS: [risos]

FS: [risos] Porque não há nem as horas de trabalho, nem o ser bem feito e o mal, nem a perícia técnica, não! Só existe o valor simbólico que é posto, sacralizando aqueles objetos para eles valerem fortunas. Então e as horas e horas que as senhoras estão ali a cozer e que, se ficar torto, têm que desmanchar tudo, para ficar bem feito? Isso não

existe? É como se nada disso existisse, quer dizer. É um ponto de vista que talvez tenha sido útil, porque denunciava qualquer coisa e tal. Está bem, ok. Mas não chega! Porque um objeto bonito é um objeto bonito. E um objeto todo mal feito, é um objeto todo mal feito! Não é o mesmo. [risos]

SS: Voltando outra vez aos museus, considera que no inventário museológico deve haver a categorização, apesar de entender que tudo tem que ser contextualizado pela investigação e num espaço temporal histórico, acha que deverá haver, no contexto do inventário, a classificação objeto de design?

FS: Oh pá, não acho nem deixo de achar, depende do critério do inventário. Percebes? [Gato a miar] “- Oh cinza! O meu gato!” [risos]

SS: Deve-lhe ter cheirado a gata! [risos]

FS: Hã, pois, mas não é isso, ele não quer estar sozinho. E eu como isto estava no terceiro andar [aponta para um tapete de pele], eu conseguia proteger-me dele, mas agora aqui, mesmo ao lado, é um bocado difícil, que ele quer vir e está a ouvir falar. Mas ele é muito sociável, primeiro fica assim... é raro fugir das pessoas.

SS: A minha também é assim.

FS: Ele também não é assim... só que eu trouxe para aqui esta pele e ele adora, porque cheira a animal. Ele adora isso. Quando há coisas que cheiram a animal, coitadinhos, [risos] eles vão lá.

SS: Não come? A minha come o tapete.

FS: Ai é? Ele não come, ele vai é lá para cima e faz aquela coisa, como se fosse a barriga da mãe.

SS: A minha come, tive que tirar o tapete da sala.

FS: Ah, isso este nunca comeu nada.

SS: [risos].

FS: Não, eu acho que isso, depois, do inventário ou não, é como tudo, depende. Um inventário é uma coisa que decorre de uma caracterização, sei lá, se, por exemplo, o inventário estiver baseado, sei lá, nas técnicas de comer, se calhar, não. O que é que importa? Estás a perceber? O que é que importa se aquela se a colher é da Alessi ou é de plástico? Se calhar, se for nas técnicas de comer, está lá, não sei quê, não sei, não percebo nada disso, mas tem um cabo, é [risos] côncava, serve para comer líquido. Depende do assunto do inventário.

SS: Exatamente.

FS: Se no assunto do inventário for significativo o contexto de produção, então, se calhar, diz “produção industrial” e, depois, aí, eventualmente, depois, mais uma vez depende do que é que é design. É design porque é da Alessi? Mas se for uma colher de plástico, já não é de design?

SS: É isso.

FS: O que é que define o design? É ter um autor? É ter uma marca que é considerada design? Depois o problema é o que, mais uma vez, o que é que se define como design. E isso não é claro, porque design, em teoria, simplesmente, no fundo, deveria ser tudo o que é constituído a partir de um processo de desenho e, depois, de uma fabricação em fábrica, não é? Mas, depois, aí o Bourdieu tem razão, mas depois a necessidade de distinguir de forma simbólica, para dar valor simbólico aos objetos uns dos outros, o design, com o tempo, passou a ser uma classificação que por si só dá valor simbólico, é uma classificação de chique. E, portanto, a colher só é design se for da Alessi. Senão é uma colher!

SS: É, pois. O anterior à revolução industrial nunca poderá ser considerado objeto de design?

FS: Aí... tens que virar a noção do avesso! Pode ser, mas tens que considerar design uma coisa virada, um bocado, do avesso. Não é? Pois, não sei! Mas depende do conceito de

design. O que é que lá vais meter para poder ser considerado? Porque foi desenhado por um artesão extraordinário e fantástico?

SS: Por exemplo, se o critério de objeto de design passar, por exemplo, pelo critério da produção em série. Quando, em presença de um objeto que não se conhece a autoria, mas que a sua forma foi replicada ao longo de séculos, acha que se pode considerar como um objeto de design? Esse objeto, digamos, anónimo?

FS: É pá, é o que eu digo, é difícil, porque uma coisa é ele ser replicado ao longo de séculos. Outra coisa é a produção num dado momento ser de série. Ora, o objeto artesanal define-se pela replicação, justamente, ao longo dos séculos. Mas não em série, não é? Quer dizer, por exemplo, noutro dia, veio para ali aquela peça que era da guitarra do meu bisavô. Claro que já estava toda partida, mas o Filipe achou que a peça era tão bonita, que deitou o resto todo fora, mas tirou esta peça e...

SS: O braço.

FS: ... poupou o braço. Aquilo foi replicado durante séculos, mais coisa, menos coisa, não é? Mas nunca se pode chamar àquilo um objeto de design no sentido do design. Agora, se for design, no sentido que é um objeto desenhado, não sei quê... Por isso é que eu digo, depende do conceito. Mas, para isso, temos que desmantelar, de tal maneira, o conceito, que ele, depois, não quer dizer nada. Não é? Por isso é que eu acho que a dada altura, não dá para desmantelar tantas coisas. Se calhar, o design temos que o manter ali com a sua origem, no tempo, história e não sei quê. Mesmo que ele depois tenha sido um bocadinho subvertido, não é? Porque a ideia inicial do design, apesar de tudo, era fazer bons objetos para toda a gente, não é? E ele, de facto, é um pouco subvertido, à la Bourdieu. Que é, com o tempo, introduziu-se a ideia de raridade, para dar valor ao design. E aí já toda a gente sabe, mas isso já toda a gente disse, pronto, que há uma espécie de subversão do ideal do objeto de design do início do século, que é, no fundo, transformá-lo no contrário. Que é transformá-lo muito mais num objeto de alta-costura, do que num objeto de design. Ou seja, porquê? Pá, porque isso valoriza mais. Porque entra o fator autoria. Mas mesmo na roupa isso...

SS: Então, é o termo? Será que é o termo utilizado?

FS: O termo, por si só, é uma etiqueta é uma etiqueta que valoriza. Sim. E também tem a ver, às vezes, com questões de forma, basta veres a COS. Vê lá se os senhores da H&M não a sabem toda? Eles não chamam design ao que eles vendem na H&M! Mas a COS é H&M, também!

SS: Pois é!

FS: Agora, vê lá se eles não a sabem toda! Se eles não chamam à COS design, mas não dizem que desenha, não é?

SS: É uma equipa.

FS: Portanto, não é a Alessi. É uma equipa, mas que ninguém sabe quem é! Quer dizer, só sabem as pessoas do meio, mas não vem lá nenhuma etiquetazinha a dizer “Foi o senhor fulano tal”, salvo quando eles compram coleções, a pedido, a pessoas que já têm nome.

SS: Sim, sim.

FS: Não é? Pronto. Mas também há uma questão de forma, de facto. Ou seja, aquilo é uma lógica formal que aproxima da conceção clássica de design, no início do século, que é: “- O menos é mais”. Pronto. Mas, quer dizer, realmente, o capitalismo contemporâneo faz tudo e mais um par de botas e consegue lógicas absolutamente contraditórias para públicos diferentes feitas pelo mesmo. A lógica da COS está nos antípodas da lógica da H&M. Pronto. O grupo é o mesmo. São as mesmas pessoas que pensam as duas coisas e que ganham dinheiro com as duas coisas, não é? Pronto, enquanto que a H&M é absolutamente diferenciado, todas as tendências reproduzidas, não há cá que enganar! Tudo o que está a dar, a gente faz. Pronto. Ainda são mais eficazes que a Zara, nisso. A COS, não. Público diferenciado, produto diferenciado, valor simbólico do design, não sei quê, não sei quê... Portanto, peças que não são únicas, mas que têm o valor do material, o valor do corte, não sei quê. São identificáveis e, no entanto, a marca não está à vista, nunca, etc., etc. Mas... são lógicas nos antípodas uma

da outra que, muitas vezes, sobrepõem-se nos mesmos públicos, mas que tentam fazer uma diversificação de público a partir da mesma marca e de uma conceção, justamente, do que é o design completamente quase oposta. Não é?

SS: Identifica designers e objetos de design portugueses, outros museus?

FS: Nos museus, não sei. Tirando o MUDE... não sei se...

SS: Só conhece um museu de design, em Portugal? O MUDE?

FS: Mas não o conheço assim para... fui a algumas exposições. Portanto, eu, a bem dizer, não me lembro exatamente do que é que está na exposição permanente. Mas sei que eles têm aqueles básicos, têm um Filipe Alarcão, têm um... têm os básicos dos anos 90, digamos assim. E imagino que tenham mais contemporâneos, mas como eu já lá não vou há imenso tempo e a última vez eu acho que foi mesmo na exposição do Filipe Alarcão. Mas eu não sei como é que eles funcionam, se eles têm sempre uma coleção permanente.

SS: Eles têm uma coleção permanente...

FS: Mas está sempre, não é? Já não me lembro muito bem.

SS: ... e as temporárias.

FS: As temporárias, não é?

SS: A permanente com objetos universais, digamos, os objetos generalizados. Que se encontram em todos os museus de design do mundo.

FS: Pois, eu lembro-me... sim. Mas têm portugueses nessa coleção...

SS: Têm, têm.

FS: Têm! Eu acho que tinham coisas, justamente, que vêm ainda do tempo da loja da Atalaia, do Manuel Reis. Têm os móveis Olaio, que ainda são anteriores. E ficaram, depois.

SS: Mas, por exemplo, nunca encontrou outro espaço móveis Olaio expostos?

FS: Acho que não. Eu acho que não. Mas também nós não temos propriamente... onde é que eles poderiam estar? Eu estava a pensar...

SS: Por exemplo, o Museu de Cerâmica de Sacavém tem os desenhos dos móveis Olaio, das fábricas.

FS: Ah, das fábricas. E porquê no de Cerâmica?

SS: Porque foi doado por um funcionário. Portanto, quando houve o desmantelamento da fábrica, um funcionário ficou com os desenhos porque iam ser destruídos e acabou por deixar no museu... seiscentos e tal desenhos dos móveis...

FS: Ah! A tal coisa... E acabou...

SS: ... e fizeram, há pouco, em 2015, fizeram uma exposição com os móveis, portanto, provenientes de empréstimos e com os desenhos ao lado. Portanto, estabeleceu-se... E, a partir daí, começaram a identificar peças de design.

FS: E com os desenhos. Pois, porque também não há nenhum museu do mobiliário, pois não? Nem lá para cima para o Norte?

SS: Poderá haver em Paços de Ferreira... Eu não conheço...

FS: Pois, também não...

SS: Eu não conheço. Eu não conheço.

FS: Agora já tens um para os chapéus.

SS: Sim, o da Chapelaria... sim.

FS: Mas isso também são processos de patrimonialização muito recentes. Portanto, se não se vai a correr, a correr, perdem-se as coisas, as coisas que não ficaram nas mesmas famílias. Imagino que a Vista Alegre, por exemplo, tenha as coisas mais ou menos bem mantidas...

SS: Será o próximo museu, espero que seja. Eu pedi-lhes uma reunião...

FS: Pois, deixa-me só ver aqui se eu tenho ou não a tal coisa, por falar na Vista Alegre. A Rita Filipe. Eu bem me parecia que ela não assinava Almeida. Porque o pai deve ser Filipe, a mãe é que era Almeida. Ela é neta do Leopoldo de Almeida, mas é por via da mãe.

SS: “Transpor a forma prolongar o uso”

FS: Deixa-me ver se aqui há mais alguma... A Rita tem tentado muito essa coisa um pouquinho da articulação – aliás, na apresentação do livro também estava a Bárbara [Coutinho] lá do museu – mas ela tem muito tentado fazer..., já trabalhou também com... como é que eles se chamam, aqueles da ourivesaria que era a Ourivesaria da Corte? Lá em baixo. Os... O que ela fez até era umas caixinhas engraçadas, que eram umas caixinhas que eram modeladas, ela metia assim dentro do bolso e depois o que saía dali era a forma para a caixinha de comprimidos. Mas isso eu, isso já nem sei... olha, se calhar, também está para lá para baixo algum catálogo. Não sei se ela fez catálogo quando fez essas peças. Sei porque eu fui arguente da tese de mestrado, mas não fui da de doutoramento. Isso talvez tivesse a ver com a tese de mestrado.

SS: Isto são fichas de inventário da fábrica? [em relação ao livro de Rita Filipe].

FS: Da fábrica! É por isso que eu te estava a dizer, eu acho que eles devem ter as coisas mais ou menos como deve ser. Mas, de resto, muita coisa, provavelmente, perde-se, não é? Depois foi-se perdendo no tempo.

SS: Que bonito! Pois e dada a conversa que tivemos, no fundo, na qual o objeto de design apenas pode existir de acordo com o contexto que lhe atribuam, a última questão que lhe coloco é: como é que poderíamos fazer essa interligação em museus para reunir vários contextos de um objeto e fazer emergir diferentes conhecimentos sobre esse objeto? É difícil responder, imagino, que sim...

FS: Eu acho que isso vai... o mesmo objeto, em museus diferentes, justamente, vai produzir discursos completamente diferentes. E, se calhar, ainda bem.

SS: Ainda bem, sim. Viva a diversidade!

FS: Porque se tiveres objetos tens museus que estão mais dados, por exemplo, às técnicas e à sofisticação dos meios técnicos e não sei quê e o objeto pode ser valorizado para mostrar às pessoas o quanto aquele objeto é precioso, do ponto de vista do fazer, que é uma coisa que, justamente, se perde, na contemporaneidade, não é? A pessoa, na realidade, olha para umas calças de ganga japonesas que custam uma fortuna, porque são feitas não sei como e umas calças de ganga normais e a maior parte das pessoas não distingue. E, portanto, é importante que se mostre que um objeto pode custar uma fortuna, porque, do ponto de vista da técnica de feitura e dos materiais, ele é precioso nas horas de trabalho que tem incluídas, etc., etc., não é? Depois, se calhar, para outros, para outras formas de expor o objeto, de o pensar e de criar discurso sobre ele, isso não interessa para nada e o que interessa é a maneira como ele é usado, como ele é comprado, como as pessoas se apropriam, como a pessoa se relaciona com o objeto. Portanto, eu acho que, na realidade, muito dificilmente tens todas as perspetivas numa só exposição ou num só museu, não é? Mas um objeto pode ser lido a partir de imensos pontos de vista. Mesmo que, pronto, que separes só aqueles dois, o da produção e o do consumo, os dois clássicos, não é? São dois pontos de vista que dão sentido aos objetos. Eu acho que o ideal é tentarmos sempre não os separar. Por todas as razões, num mundo contemporâneo, entre elas as éticas e políticas, não é? Porque quando tu separas a produção de consumo, é muito complicado, porque estás, justamente, a vender os objetos feitos pelas criancinhas no Vale do Ave, agora talvez já não, mas na China ou na Índia pouco importa que criancinhas são elas, não é? E isso não está a contar e, portanto, é grave, que o ponto de vista da produção seja evacuado.

SS: Pois.

FS: E é grave por razões políticas e humanitárias e etc., etc., não é? Pronto. Mas, posto isto, [risos] e considerando que é grave que o ponto de vista da produção não entre, na realidade, tendencialmente, separas as coisas mesmo do ponto de vista analítico. É claro que não se deve separar. O ideal é tentar conjugar as duas, mas não podes nunca fazer tudo na vida, não é? Por isso...

SS: Criar de contexto, só.

FS: Mas eu diria que o retorno da questão da produção é importante, ou seja, de facto, tu tiveste a época da produção que, por um lado, se ocupava com as críticas ao capitalismo e, por outro lado, se ocupava a perceber as questões das técnicas. Depois na coisa da antropologia, com o Miller e não sei quê, surge muito a questão, justamente, do consumo. Mas, por exemplo, nós fizemos um número da revista Etnográfica, foi organizado pela Emília Margarida e pela Marta Rosalez, e que tinha um texto do Miller sobre os textos publicados. Os textos publicados eram de portuguesas e brasileiras e elas pediram-me a mim para fazer um texto de introdução. E o Miller que é, realmente, um homem fantástico, porque percebe tudo, avança sempre as críticas à sua obra, antes de alguém o criticar, ele é extraordinário. Consegue logo dizer: “- Falta isto, isto está mal e não sei quê”. Portanto, é quase impossível alguém criticá-lo, porque quando o vai criticar, já ele disse [risos] e, portanto, tem sempre aquela não há nada como atacar-me a mim próprio antes que alguém me ataque. E, justamente, por exemplo, ele nesse texto, na Etnográfica, por exemplo, o texto da Emília Margarida é um texto em que ela tenta associar, justamente, a questão da produção ao consumo. Ou seja, mostrar em que medida é que as condições de trabalho e o salário são absolutamente determinantes do que a pessoa é, na medida em que determinam o que a pessoa pode comprar. E, portanto, não se pode separar uma coisa da outra. E ele próprio, no texto, avança logo com a autocrítica de que, em parte por responsabilidade dele, os textos sobre o consumo subestimaram a questão da produção e que é necessário unir as duas coisas, coisa que ele, entretanto, tem avançado, também, nessa perspetiva. E, pronto. E eu, pessoalmente, acho que sim, que é por aí que se deve ir. Há uma italiana que fez agora um livro que teve muito eco em Paris, sobre a moda. Mas, pronto, teve muito eco. Eu ainda não o vi, estou à espera que me tragam o livro. Mas eu acho, porque ela soube vender aquilo à maneira que os franceses gostam muito, porque tudo o que seja para pôr o braço no ar e reivindicar, os franceses estão felizes, não é? E, portanto, ela faz um trabalho que me parece, etnograficamente, sólido e bem feito sobre a alta-costura, sobre a moda, mas, justamente, acentua a questão das miseráveis condições de produção que estão por trás de tudo aquilo. E é isso, claro, que o *Le Monde*, o *Libération*,

a *France Culture* ficaram logo todos contentes e deram-lhe tempo de antena que não acaba mais, com parangonas sobre a exploração no mundo da moda, que é tudo o que os franceses adoram. Independentemente dos franceses adorarem tudo o que é [risos] denunciar a exploração, já se sabe, é verdade. E é grave.

SS: Sim e há documentários até, às vezes, que falam sobre essas questões.

FS: É, é. E ela faz ali uma coisa bem feita, porque o que ela diz, no fundo, vai buscar o Bourdieu, mas avança um bocado, se eu bem percebi nas entrevistas, que eu ainda não tenho o livro. Mas, basicamente, o que ela diz é que o capitalismo avançado, no fundo, conseguiu rentabilizar os pontos de vista à esquerda nos anos 70, sobre o pouco valor do dinheiro. Portanto, desvalorizar o dinheiro e valorizar a experiência pessoal e o enriquecimento pessoal associado à valorização do mundo expressivo e artístico. E o que ela diz, o que capitalismo, no fundo, conseguiu foi associar isto tudo, para pôr pessoas a trabalhar sem lhes pagar. Ou seja, pagando-lhes, supostamente, justamente em valor simbólico, com a agravante de que, ao contrário do que o Bourdieu diz que é os explorados não sabem se são explorados, [risos] estes sabem, claramente e optam por. E é aqui que eu acho que ninguém lhe fez as perguntas certas para a entalar, porque ela precisa de ser entalada nisto. Quer dizer, ok, mas se as pessoas optam, qual é o problema? Está a denunciar o quê? As pessoas sabem... sabem...

SS: Sujeitam-se.

FS: ... que não são pagas, acham que é maravilhoso trabalhar para umas pessoas execráveis, horrendas, que as tratam abaixo de cão, que as consideram zero, mas elas acham que estão a trabalhar ao lado de um Deus. Querem [risos] continuar a trabalhar ao lado do Deus e depois, quando estão doentes, com uma crise psicológica [risos], não têm sequer dinheiro para ir ao médico. Mas querem, dentro do prisma da liberdade individual, o que é que a gente tem a dizer disto? Nada. Se eles próprios têm um discurso de que sabem que estão a ser explorados, pronto.

SS: Porque é que se mantêm?

FS: Porque é que se mantêm? Portanto, a coisa é complicada, porque o que ela diz é que eles têm consciência, de facto, não é? Mas, basicamente, as coisas são pornográficas, quer dizer, são de descrição, não é? Porque é o que ela diz são pessoas que durante duas vezes são capazes de passar duas semanas em hotéis de cinco estrelas e depois passam o resto do ano sem dinheiro para pagar as contas e nem sequer ao médico podem ir, na precariedade mais absoluta! Não têm casa, não têm dinheiro, não têm segurança social, não têm seguros, não têm nada. Zero. Mas vivem naquela coisa...

SS: No mundo da moda?

FS: Sim. Porque uma parte brutal do trabalho é todo praticamente gratuito. São estagiários, são isto, são aquilo. Só são pagos durante a semana que trabalham. Só que, depois, dá-lhes aquela coisa, por um lado, que é uma cenoura, que é aquela coisa: “- Ah, mas um dia... tens que passar por isto, para um dia seres como eles”. Não é? Até, depois, ao dia em que pessoa percebe que não vai ser como eles e já está velha e, portanto, já não é gira e já não sei quê, o melhor é ir fazer-se à vida, porque aquilo já não vai dar, não é? Portanto, por um lado há essa coisa, não é? Por outro lado, há essa tal opção individual que tem muito a ver, de facto, com as novas gerações, para quem a precariedade é um dado e, portanto, assumem perfeitamente que fazer o que gostam é o que conta. Mas, depois, ao mesmo tempo há ali uma coisa complicada que é aquela coisa. Vives num mundo dos ricos e das coisas do glamour, daquilo tudo e é como se estivesses lá. Mas, no fundo, em troca tens uma malita Céline e uns sapatitos para te poderes apresentar e não ser nenhuma vergonha, não é? Mas, no fundo, é claro que é um sistema brutal de exploração. A questão é, mas se as pessoas sabem e querem. [risos] Há uma discussão a ter sobre as opções que as pessoas estão a fazer daquele estilo de vida, não é? Se calhar, acham que o pagamento simbólico vale mesmo a pena. Essa é que é a questão.

SS: Pois.

FS: Ok, eles são pagos em valores simbólicos, mas gostam de viver naquele meio nem que seja pago a valor simbólico, porque senão deixavam, mas eles não vão trabalhar para o McDonald's. Porque o McDonald's não é valorizado como aquilo. E isso ela tem razão.

SS: É perverso.

FS: É... o Bourdieu explica. Aí está uma coisa em que o Bourdieu serve. Só não serve, porque o Bourdieu diria que eles não têm consciência e aí é que a porca torce o rabo, porque eles têm. Agora, que eles são pagos em valor simbólico e que o capitalismo percebeu que pode pagar em valor simbólico e que as pessoas aceitam, isso é verdade. E cá é a mesma coisa. Não é muito diferente, porque basta ver na altura de fazer as coleções, os ateliers estão cheios de estagiários que não estão a ser pagos. Aliás, os ateliers não aguentam se não for assim, porque não são economicamente viáveis. Portanto, aqui é outra história, não é? Imagino que em Paris sejam economicamente viáveis. [risos]. Mas, depois, não é, por exemplo, um dos casos que ela apresenta é de uma rapariga que, depois, teve uma quebra psicológica grave, que trabalhava com um maquilhador qualquer que é pago por milhões por cada sessão que faz, cujo papel dela era ter de cortar lá umas porcarias quaisquer de umas borrachinhas com o tamanho exato para pintar lá os olhos como o senhor queria, acho que a senhor era uma criatura execrável e que era trabalhar abaixo de cão. Ela teve uma quebra psicológica grave e o discurso dela é: “- Eu é que não estive à altura do génio com que trabalhava”. [risos] É arrepiante, não é?

SS: É verdade. Sim, pois... a determinada altura, perdem a noção do mundo em que se vêm inseridos e não querem abdicar...

FS: Por isso é que acho que o estudo da produção é necessário, de facto, associar as duas coisas. Eu acho que a rapariga teve razão em fazer essa tese. Depois a maneira panfletária como aquilo é vendido, já tenho dúvidas.

SS: Pois e é interessante também do ponto de vista do design fazer-se essa apresentação...

FS: De perceber como é que a coisa é. Percebes? Ou seja, como é que, de facto, o valor simbólico da criatividade, das áreas criativas, etc., se transformou numa espécie de pagamento com o qual não pagas contas, que faz com que tenhas tanta gente a viver em situações altamente precárias e a aceitar viver nessa precariedade, num certo sentido aceitar, porquê? Porque elas teriam lá algum tipo de opções, mas tinham que ir fazer outras coisas.

SS: Uma abordagem que os museus deveriam ter. E não têm, desconheço.

FS: Pois, se calhar, vão ter um pouco mais tarde...

SS: Se calhar mais tarde.

FS: Talvez, mas esse discurso crítico, eu acho que sim. Eu acho que isso, por exemplo, é uma coisa que um museu de etnografia poderia fazer. Fazer em coisas em que integrasse essa questão, mas é a tal coisa, mas tens que ter investigação sólida, tens que ter uma boa etnografia, para poderes fazer uma coisa que mostrasse também isso...

SS: E bons advogados. [risos]

FS: Sim, mas isso também... talvez não seja necessário, desde que tenhas uma boa etnografia de base e não acuses, de forma direta, com o dedo apontado àquela pessoa concreta, também por aí acho que não. Mas também...

SS: É difícil.

FS: ... é como tudo, é uma coisa que, se calhar, só agora é que estás cada vez mais a dar por ela, não é?

SS: Pois.

FS: Não é que não haja muitas denúncias, mas, quer dizer, o que eu acho que ela conseguiu, por isso é que ela teve tanto eco, ela, no fundo, conseguiu falar de uma coisa que toda a gente sabe, mas que não era escrita com base, apesar de tudo, num trabalho

etnográfico sólido para descrever – por isso é que eu estou à espera de ter o livro, porque eu acho que o trabalho vale mais do que este discurso panfletário com o qual ela vendeu o livro. Porque, parece-me que o trabalho deve ser do ponto de vista de levantamento etnográfico. Mesmo. E, portanto, ela deve ter ali informação, que isso é que não existia, ou seja, toda a gente sabia, mas dizer isto e ao mesmo tempo mostrar ao vivo, com pessoas, com descrições muito concretas, isso é que eu acho que estava menos feito. E, depois, construindo um discurso teórico efetivamente bem feito, indo buscar essa coisa de como é que o pagamento é feito, no fundo, a partir de uma coisa que o Bourdieu chamava de capital simbólico, e como é que tudo isto se conjuga indo buscar ideologicamente mais lá atrás, perceber que são valores, que eram valores que estavam situados à esquerda, no fundo, que era exatamente um não dar muito valor ao dinheiro, supostamente, mas, ao mesmo tempo, depois, muito contraditoriamente, porque isto passa-se num mundo em que o dinheiro é super significativo dado o preço das próprias coisas, não é? Mas, portanto, aquela coisa mais à esquerda do: “- Ah, o importante não é o dinheiro. O importante não é o que nos pagam. O importante é gostarmos do que fazemos. O importante é a nossa criatividade. O importante é não sei quê”. Portanto, no fundo, ir buscar esses valores mais ou menos contestatários do próprio capitalismo, para dizer: “- Ah, então, pronto, se o importante não é o dinheiro, a gente não vos paga. Paga-vos em valor simbólico, se o importante é viverem neste mundo de criativos e viver ao pé de génios da maquiagem, então, a gente paga-vos! Paga-vos com o valor simbólico de trabalhar com o génio da maquiagem e passem bem!”. No fundo, é isto que ela tenta demonstrar, não é? Que é assim, as condições de produção. [risos]

SS: De perversidade.

FS: Pois. Mas é perverso.

SS: Mas é mesmo. O Senhor Zara também é a mesma coisa.

FS: Pois. Mas o senhor da Zara acho que até nem paga mal.

SS: Mas a exploração... Eu tenho uma amiga que trabalhou para a Inditex e...

FS: É. É a mesma coisa.

SS: Até o perfil de candidato escolhido é a dedo. Até perguntam se têm animais de estimação, isto para não sair da empresa, basicamente, mas trabalhar, trabalhar, trabalhar, trabalhar. E, depois, não é a criatividade... Eles procuram designers, mas não procuram a criatividade desses designers. Eles procuram que esse designer ande a fotografar e a comprar produtos e a copiar.

FS: Sim, sim, porque ali é outro lugar. É para copiar, portanto, é uma coisa diferente, claro. Não, mas aquilo eu estou a dizer é...

SS: Sempre com essa ideia da esperança... de um dia vir a criar...

FS: De que um dia...

SS: ... a sua própria coleção ou a própria...

FS: Pois. E que, depois, a maior parte não cria nada.

SS: Não! Nada! Nada.

FS: Pois.

SS: Teve um Burnout, um esgotamento emocional, a propósito dessa... situação. Sim.

Durante muitos anos esteve lá.

FS: Dessa coisa. Pois, é como esta. É como essa miúda do maquiador que ela conta. Das borrachinhas. [risos] E, depois, pronto. É aquela coisa. Pois, não. Mas diria que, mesmo aí, a coisa da Zara é uma coisa mais comum, num certo sentido, não é? Esta aqui tem essa particularidade de tu viveres lá no topo. Não é? Naquela coisa das passagens... pronto, desse meio que, apesar de tudo é diferente de estares ali a trabalhar para a fábrica da Zara e, portanto, essa coisa do criativo, da coisa social... É aquela coisa do viveres ao lado de, pensas que és como eles, quando, no fundo, estás a ser o capacho deles. Como vives ao pé deles... tens aí muitas profissões. No outro dia, o Filipe estava-

me a falar, por exemplo, de que eu nunca me tinha apercebido, mas é verdade tu tens montes de gente de filosofia, que são de uma arrogância que dá vontade de lhes dar estalos! E acho que tem um bocado a ver com isso, ou seja, são pessoas que passaram uma parte da vida deles a ler textos de pessoas absolutamente maiores do ponto de vista do pensamento e eles, depois, devem achar que também são. Aquela coisa, o vivem próximos daquele pensamento, nunca foi produzido por eles [risos], não é? não produzem nada, nada de nada, se não reproduzir os bons pensamentos, mas, quer dizer, eles próprios não são nada nem ninguém, mas têm aquela postura como se eles fossem um Wittgenstein [Ludwig], sei lá! [risos] Uma pessoa olha para ele e: “- Tu vens de onde? O que é que esta criatura fez para... [risos] É porque partilham um pensamento de um génio e depois devem achar que também são génios, coitados, quando se limitam a ter sido capazes de interpretar o pensamento de um génio, mas não são nada, não é? E há meios assim, é aquela coisa de, não sei, vives ali ao pé daquela elite, tratam-te como um capacho, mas partilhas daquela coisa. E isso, por si só, deve-os manter lá. Digo eu! Não sei.

SS: Pois, não faço ideia. Eu não tenho mesmo ideia. [risos]

FS: Mas alguma coisa justifica. Ela tem razão em se colocar essa questão, de facto, no trabalho dela, dessa tese, porque alguma coisa justifica aquilo, não é?

SS: Pois, claro. Para terminar.

FS: Ah! Pois, vamos lá ver. Pois. Também, depois, tenho que ir.

SS: De que modo é que a academia procura estabelecer parcerias com museus, por exemplo? E até mesmo com a própria academia, no sentido de acolher estas novas representações que têm emergido sobre os objetos, neste caso, sobre os objetos de design, nessas publicações que lhe falei há pouco... e que também me disse que não tinha ainda muito ideia do que é que de que objetos se tratavam.

FS: Não, mas uma coisa quero dizer... A relação da Academia com os museus depende muito, não é?

SS: Por exemplo, quando fala aí de que nesta linha da investigação da antropologia que pensa agora nos objetos industriais e na sua forma de utilização e consumo...

FS: Ah, se isso... sim. Bom, eu acho o Museu de Etnologia, eu não te sei dizer bem, mas o Paulo poderá explicar. A sensação que eu tenho é que o Museu de Etnologia há anos que está, mais ou menos, em stand by, não se sabe muito bem porquê. No essencial, pressuponho, porque não tem dinheiro. Não sei se está resolvido, mas há um imbróglio qualquer no concurso para diretor que...

SS: Já está empossado, acho eu. Acho que sim.

FS: Está? Não sei. Pois. Talvez já esteja. Então, talvez se tenha resolvido.

SS: Acho que sim.

FS: Mas foi há pouco tempo, não?

SS: Pois agora não sei a data, mas...

FS: Talvez. Pronto. Então, talvez esse imbróglio...

SS: O Museu de Etnografia e Arte Popular. Portanto, são os dois museus...

FS: Sim, sim, porque o de arte popular depois foi integrado, mas o Paulo já lá está há muito tempo, mas o concurso...

SS: Acho até que já saiu em Diário da República. Eu acho...

FS: Pronto, então, talvez, esse assunto esteja resolvido. Que eu não sabia se já estava. Mas pronto, aquilo teve ali, também, mais ou menos...

SS: Pois. Houve ali questões...

FS: ... empacado e que eu não sei os pormenores. Pronto. Basicamente, imagino que haja problemas, obviamente, de dinheiro. [interrompe e fala de um acontecimento que ocorre no exterior da casa] Está-me a meter uma impressão aquele homem das janelas.

Mas eu acho que me está a meter impressão sem razão, porque eu acho que ele tem uma proteção, que é aquela coisa verde.

SS: Ah, pois está! Está ali!

FS: [risos] E está...

SS: É este senhor? Que está a limpar?

FS: É, é, é. Mas eu acho que...

SS: Ai, eu não sei se ele tem proteção.

FS: Tem, tem, porque eu acho que aquelas coisas verdes, na realidade, estão a tapar os ares condicionados e ele, se cair, cai no ar condicionado, esperemos que sim, mas se ele tivesse uma coisa daquelas a agarrá-lo à cintura e agarrado lá dentro, eu senti-me bem [risos], bem mais confortável a vê-lo.

SS: Está ali uma cadeira ou lá o que é, é uma cadeira?

FS: Aquilo é para aí um escadote ou uma cadeira. Não sei. Enfim, mas bom. [retoma a conversa] Mas o que eu diria é que aquilo tem estado assim em género mais para o parado, agora, claro, que seria muito interessante se o Museu de Etnologia avançasse com entrevistas com esse tipo de perspetivas e com curadores para exposições que pudessem, eventualmente, também vir de fora, investigadores que estivessem a trabalhar mais desse ponto de vista. Agora, como digo, a história das vassouras, aquilo, por exemplo, foi feito, pronto, por uma aluna que foi lá fazer um estágio e, aparentemente, correu bem. Pronto. Mas já há muito tempo, eu lembro-me de uma exposição em Neuchâtel, que era um museu de etnologia suíço muito conceituado, mas que não sei se ainda lá está o mesmo diretor, se ainda é conceituado, se não é. Nos anos 90, faziam uma exposição muito engraçada que se chamava, eu acho que é *Tu serás rose*, “Tu serás rosa”, que era uma coisa sobre a construção do feminino, por exemplo. E que tinha objetos desde o mundo contemporâneo até África, quer dizer, tinha desde objetos que eles vão buscar à sua coleção de objetos etnográficos, no sentido clássico

do termo, não é? Até objetos contemporâneos, ferros de passar, tábua de passar, não sei quê e era, justamente, uma exposição sobre a construção de género. Portanto, completamente encaixada naquilo que nos anos 90 era uma teoria, era um tema de investigação que estava no top dos tops. Agora a construção de género, já não há ninguém que não trabalhe esse assunto, não é? Mas mesmo, por exemplo, o primeiro doutoramento que apareceu agora sobre género, é um doutoramento que nós... nós, quer dizer, que a faculdade acabou de criar. Ainda ontem estava numa reunião com o diretor, eles a dizer isso e eu a pensar: “- Como é que é possível? Mas é o primeiro doutoramento em Portugal, sobre género? Não dá para acreditar!” Não sei...

SS: Ai é? O primeiro?

FS: Pelos vistos! Pois, olha, não sei. Também achei extraordinário.

SS: Então foi o primeiro. Nunca tinha pensado no assunto, na verdade.

FS: “- Isto é extraordinário!”. A gente pensa que já deve haver para aí vinte, não é? Mas, pelos vistos, não.

SS: Sobre o género?

FS: Sobre as mulheres.

SS: Sobre as mulheres? Em Portugal?

FS: Sim. Pelos vistos, sim! Só sobre esse assunto, ou seja, é mesmo um doutoramento sobre isso. Pronto. Mas mesmo assim, não deixa de ser um pouco extraordinário, não é?

SS: Pois, desconhecia.

FS: Quando os estudos de género, neste momento, a pessoa até já acha que eles...

SS: Estão em todo o lado. [risos]

FS: Sim e que já nem faz sentido pensar quando falas com uma miúda de treze anos, ela diz: “- Ai mãe, isso é tudo um disparate! Isso já não há, tu podes ser o que quiseres!”. Género, não sei quê e... [referindo-se à filha] ela agora ouve uma youtuber que é um homem que virou mulher, mas que defende que só há dois géneros, ponto. “- Ou homem ou mulher, não há nada cá no meio, tudo isso é uma parvoíce, eu sou uma mulher, ponto!”, quando, na realidade, biologicamente, ele é um homem! [risos]

SS: Pois.

FS: Ou seja, percebes que continua a ser uma coisa a ser muito trabalhada e a ser uma luta política. E com uns são contra, outros são a favor e que a gente já...

SS: Há uma série de novos géneros que eu não conheço e não consigo perceber, honestamente... já vi a listagem e não percebi.

FS: Nada! É uma lista! Ela, no outro dia, estava-me com a lista, mas depois, agora, já está muito entusiasmada com esta que facilitou tudo [risos] e disse: “- Não, não, não, isso é tudo uma parvoíce. Ou optas por ser mulher, passas a ser mulher; continuas a ser homem, continuas a ser homem”. Mas, pronto, a coisa já se complexificou tanto que já não há cá estudos sobre mulheres, é estudos sobre [risos] uma multiplicidade de coisas que não acaba mais.

SS: Pronto, basicamente... foi-me respondendo a uma série de questões que eu tinha aqui... foi-me respondendo fluidamente...

FS: Mas, quer dizer, esse tipo de coisas também o Museu de Design pode fazer isso tal como o Museu de Etnologia, não é? Outra coisa que também seria interessante, era o Museu de Design fazer cruzamentos de várias ordens, sei lá. Por exemplo, eu trabalhei com o João Leal nas roupas das festas de Espírito Santo, numas miúdas no Brasil, nos Estados Unidos, no Canadá, porque isso vem dos Estados Unidos, mas nos Açores, que são coroadas nas festas de Espírito Santo com aqueles fatos, estás a ver? Pronto. Aquilo, por exemplo, era uma coisa muito engraçada para ser trabalhada no Museu do Design.

Porque, justamente, pela relação que aquilo tem com a alta-costura, não tendo, depois, nada a ver. Eu tenho um texto novo, só que está em francês, está para ser publicado num livro sobre semiótica, organizado pelo meu orientador de tese. Se leres francês, eu mando. Lês francês?

SS: Leio.

FS: Então, eu, depois, mando. Eu posso mandar por e-mail.

SS: Obrigada!

FS: Mas que é, justamente, a tentativa de mostrar como é que se constrói o valor simbólico. Mas, justamente, fugir à dicotomia entre o uso, ou seja, mostrando o valor simbólico é construído no fazer, no contexto do fazer, como é que é feito, é construído no uso, da performatividade do uso e é constituído na maneira de guardar. Do guardar. Como é que se guarda? Não é? Como peças únicas e intransmissíveis, pertencentes à família. Portanto, o valor simbólico não é uma coisa simples. É uma coisa que é construída em cada etapa da existência da vida do objeto. E para perceber como é que se constrói valor simbólico de um objeto, tem que se varrer estas etapas todas. Não é? E perceber que no momento em que ele é guardado, ele já acumulou o fazer, o ter sido usado, o ter sido reusado por outra pessoa ou não, etc., etc. Portanto, o valor simbólico de um objeto. E depois, aquilo também tem a graça de, na maior parte dos casos, pela própria maneira de fazer, que, na realidade, não é por profissionais. Não só têm que inventar com materiais que não são apropriados – e isso é que é interessante, como é que elas, no fundo, partem de uma imagem, mas depois, no real, têm que constituir com o que há. E o que há não tem nada a ver com a eventual imagem que foi feita com outros materiais, outros sítios, com outros saberes e lá vão fazendo, mas essa é a graça daquilo. Não é? É a graça daquele objeto, é o contexto, justamente, de produção, de uso e de acumulação de um valor, de um grande valor simbólico, mas que, ao mesmo tempo, não tem nada a ver com o valor simbólico da alta-costura.

SS: Professora, não quero retirar muito tempo. Eu trouxe o consentimento informado sobre esta entrevista, uma vez que a gravei...

FS: Ah, está bem! Está bem, mas para mim não precisas disto, credo!

SS: Eu trouxe em duplicado, que é um para mim e outro fica consigo...

FS: Está bem. Mas eu não vou ler isto tudo! É o quê?

SS: Basicamente, é sobre o que falei. [risos]

FS: A realização da entrevista, ser registada e a utilização dos dados dela, provenientes das condições em que foram explicados. Ok.

Entrevistado | Fernando Moreira da Silva (E3)

Data de realização da entrevista | 18 de abril de 2018

Local | Instituto de Design (IDEGUI), Guimarães

Hora | 15h00

Tempo de duração da entrevista | 48:21

SS: Professor, durante a conferência [design objects conference] procurei colocar-lhe estas questões, mas não consegui fazê-lo. No fundo, queria reiterar algumas das questões que lhe coloquei, uma primeira fase da minha investigação [risos], para constar do processo da tese, no sentido de cruzar a informação de especialistas na área de design, mas também das áreas das artes decorativas, da documentação e dos museus, que me permitam obter percepções sobre o objeto de design e as construções fazem sobre o mesmo, para que as possa analisar posteriormente na minha tese e ligá-las à parte teórica. Portanto, eu começava por lhe perguntar – e acho que foi das primeiras coisas que lhe perguntei durante a primeira fase desta investigação quando fui a Lisboa [julho de 2015] – o que considera ser um objeto de design? E que características e qualidades entende como fundamentais para a sua caracterização?

FMS: Muito bem. Objeto de design. O conceito cada vez está mais alargado, hoje em dia. E, efetivamente, quando há uns anos, ou nos anos 50, se falava em objetos de design, imediatamente nós íamos para o chamado design industrial, na sequência do qual, depois, apareceu o design de equipamento. Considerou-se que essa evolução deveria ser muito mais atualizada, se assim se pode dizer, e passámos para design de produto. De repente, começámos a ver que um cartaz é um objeto de design, começámos a ver que, no fundo, qualquer objeto que é pensado para responder a um determinado problema que nos é colocado e que, no fundo, é uma das soluções possíveis – eu costumo sempre dizer que aquilo que nós temos como um objeto de design nunca é a solução, mas uma das soluções possíveis, sempre que existe todo um processo aturado de definição: de quais são os objetivos, de termos uma metodologia, de tentar perceber se esta, ou as várias soluções que encontramos, se adaptam, precisamente, àquilo que foi predefinido, o resultante disso, esse resultado é,

efetivamente, ou poderá estar próximo daquilo que se considera um objeto de design. Hoje em dia, para mim, digamos, o conceito evoluiu de tal modo que eu já não consigo pensar o objeto de design sem, efetivamente, o cruzar com a investigação. Ou seja, tem que haver aqui métodos. Métodos no desenvolvimento, que não são apenas da prática profissional, mas onde nós vamos buscar ferramentas próprias da investigação. E o que é que eu quero dizer com isto? Onde nós vamos tentar fazer testes de usabilidade. Onde vamos tentar perceber se ele corresponde aos vários utilizadores que podem vir a usufruir dele, se existem ou não barreiras, limitações ao uso do mesmo. E isso, para mim, não são, digamos, limitações do próprio objeto de design, porque podem ser oportunidades para nós continuarmos noutras etapas. Agora, o chamado design de autor, que era aquilo que existia antigamente, no início, eu acho que já evoluiu, já evoluímos muito depois do chamado design de autor. Claro que existem peças que continuam a ser extremamente importantes e que marcaram épocas, que marcaram um saber fazer, cruzando-se com esse saber pensar, as duas coisas, mas, na realidade, hoje em dia nós somos mais exigentes. Ou seja, não é apenas um produto que resulta de um desenvolvimento conceptual, mas de uma reflexão. Para além de do desenvolvimento conceptual, tem que haver uma reflexão. E tem que haver, efetivamente, testes de usabilidade. Temos que os testar que é aquilo que nós chamamos a validação. Por isso é que muitas vezes, nos processos de investigação, nos processos científicos, eu costumo sempre dizer que há uma grande diferença entre avaliação e validação. A avaliação nós podemos fazê-lo num determinado momento e é correto cientificamente, mas não é mesma coisa que validação. Por exemplo, quanto avaliação, no caso do design, eu poderei ter um modelo ou um modelo funcional até não ter chegado à prototipização, porque se existem alguns objetos que eu consigo prototipizar, como por exemplo, um livro, eu consigo fazer um protótipo de um livro, mas se for um objeto de cerâmica, possivelmente, eu terei que ter todo um conjunto. Eu tenho que ter fábricas, tenho que ter uma série de operários a trabalharem comigo, tenho que fazer um molde, tenho que testar o molde e isso, efetivamente, exige um investimento da própria infraestrutura, neste caso, a empresa, a fábrica, por isso nem sempre nós conseguimos chegar ao protótipo. Chegamos muitas vezes ao modelo ou ao modelo funcional.

Quando nós chegamos a esse modelo funcional, nós podemos e, muitas vezes, utilizamos a prototipização rápida, utilizamos outras técnicas, para, efetivamente, poder avaliar. Avaliando a vários níveis.

SS: A funcionalidade é uma componente?

FMS: É uma das componentes. É uma das componentes. Existem várias. Eu hoje em dia, costumo colocar, às vezes, à frente a questão da ética. Para mim a ética é das coisas mais importantes. Há pessoas que põem as questões da sustentabilidade, há pessoas que privilegiam a inovação, outros a criatividade. Eu penso que há aqui variadíssimas coisas importantes e nomeadamente a própria funcionalidade, mas mais do que isso é a questão da fruição. E a fruição envolve toda a nossa parte emocional, não tem a ver apenas, precisamente, com a questão se isto corresponde ou não, a ser um telefone, mas mais do que isso, quer dizer, como é que eu me relaciono com este objeto? Se ele é, efetivamente, um objeto de afeto, até quase, ou se, efetivamente, imaginemos que há pessoas que, para conseguirem um determinado modelo analógico ou um modelo digital ou de um iPhone, por exemplo, dizem: “- Uau, consegui chegar aqui”, pois a sua utilização passou a ser quase um objeto de afeto, quase que dormem com ele debaixo do braço, debaixo da almofada, etc. Ora, mas há sempre uma relação emocional. E, por isso, há variadíssimos fatores que são tão importantes quanto o corresponder à função. E, depois, para mim, é sempre assim: “- E o que é isso de corresponder à função?” Se eu estiver, por exemplo, a ter um objeto de design que é um cartaz, eu tenho que perceber: este cartaz vai servir para quê? “- Ah, este é um cartaz que nós vamos colocá-lo para ser lido a uma distância de dois metros”. Não é a mesma coisa de um outdoor. Não é a mesma coisa de um cartaz que eu leio quando estou em velocidade a guiar um carro. Não é a mesma coisa de que eu digo: “- Eu tenho que o ler quando entro numa praça”, e ele estará no outro extremo da praça. Então, eu tenho que perceber, por um lado, a distância de leitura, as questões de leitabilidade e de legibilidade. Que são diferentes. Por isso a leitabilidade será a facilidade com que eu leio textos. A legibilidade se eu consigo descodificar, inclusive, toda a parte simbólica, signos, etc., que lá estão. Pronto. Em Portugal utilizamos muito mais a legibilidade, mesmo quando são textos, do que a

palavra leiturabilidade. E eu penso que está errado, porque nós devemos ter a noção das duas coisas complementam-se, mas são distintas. Mas, por outro lado, eu tenho que perceber, é assim: “- Muito bem, a paleta cromática utilizada, as fontes, os tipos para aquele cartaz, foi pensado para um jovem de vinte e poucos anos? Dá para uma pessoa de quarenta e tal ou cinquenta? Será que um idoso consegue ler? Consegue descodificar?” Ora, então, eu posso dizer assim: “- Mas isto é para anunciar uma peça de teatro”. Então, eu tenho que pensar em todo o meu target, que é vasto, não é? Se for para crianças, eu tenho que perceber se aquilo, eu como designer, não posso pensar que a minha criação, que eu estou a criar para mim. O designer passou a ser um elemento do processo. Ultrapassou já a fase de ser o designer, mas muito mais ser um elemento do processo. Daí, por vezes, o chamado design anónimo, que não é, efetivamente, do designer que nós conhecemos, português ou estrangeiro, mas mais do que isso é a peça que reflete todo um pensamento, que reflete questões de usabilidade, questões de fruição, questões de emoção. Isso corresponde, se calhar, muito mais àquilo que, hoje em dia, nós pretendemos, digamos, dessa peça.

SS: Uma visão contemporânea de design.

FMS: Muito, muito mais contemporânea. Não quer dizer que em termos de musealização, nós, por vezes, não tenhamos que ir buscar peças de referência, não é? Há algumas peças que que marcam ou que marcaram uma época. Até, não só pelos materiais que foram utilizados, às vezes, pela paleta cromática, pelas questões funcionais, as questões da técnica, das tecnologias. Por isso tudo isto, é importante, porque há marcas. Tudo isso, cada vez mais, é importante, não é?

SS: Sim, os contextos deveriam ser sempre assegurados quando exibimos qualquer objeto...

FMS: Sempre! E, muitas vezes, e cada vez mais, em termos museográficos, em termos museológicos, mais até do que museográficos, em termos museológicos, nós estamos a contar a história de outra maneira. Eu, ainda há pouco tempo, estive no Museu do Louvre em Abu Dhabi, no novo museu, do Jean Nouvel, que é uma coisa maravilhosa.

Mas não é só a arquitetura e a espacialidade e aquilo que nos transporta, nem a relação com os elementos, porque ele tem uma relação com o mar, ele tem uma relação com a água. Eu posso chegar de barco ao museu, eu posso chegar por terra. Tem zonas de penumbra, de sombra. Toda aquela chuva de luz muda porque são doze camadas, doze camadas da cobertura, que vão rodando é que vão mexendo. Então, vai-nos dando percepções espaciais distintas. Onde existem peças, existem Giacomettis, existem *N* peças também ali, mas depois quando entramos nas salas – há variadíssimas salas que não estão por baixo desta grande cúpula – e o que é que eles em termos museográficos fizeram? Interessou-lhes mais não fazer com que aquela peça estivesse no contexto da época, por exemplo, mas tentaram dizer: “- Muito bem, como é que as civilizações, por exemplo, representavam no século XVIII ou no século XIX?”

SS: Mas ocidentais?

FMS: Não só. Não só. As várias civilizações representam a mulher. E, de repente, nós vemos como é que uma civilização do Irão e como é que uma civilização do Médio Oriente e da Índia e da China ou do Japão e, a seguir, temos a Ocidental e depois, de repente, temos a América do Sul ou a Central. E, de repente, nós vemos e que interessante! Ou seja, numa mesma época histórica, temporal... vários olhares. Porque, quer queiramos, quer não, nós, hoje em dia, abrimos um pouco mais, mas nós estamos muito condicionados precisamente a esta nossa cultura ocidental, em termos de história e de tudo isso.... Falei-lhe na parte museológica, mas a museográfica deste museu também é extraordinária, porquê? Porque está preparada para os cegos, não só pelos textos de braile e fáceis de aceder, com todos os percursos, para que ele tenha autonomia, ou seja, o cego não tem que andar com outra pessoa. Ele pode usufruir, fruir do espaço autonomamente. Tem os textos, porque os textos estão em braile, estão em francês, em inglês e em árabe. Mas, depois, eu tenho peças que foram feitas... eu tenho, por exemplo, uma cabeça de uma estátua que eu posso tocar e posso perceber qual é a forma da estátua, tem a dimensão. Depois em baixo, tenho os vários materiais, porque se eu fiz esta cabeça com uma resina, o meu tato não é a mesma coisa do que estar a tatear pedra. Ou uma pedra espontaneirada ou uma pedra polida, etc. Então, em baixo, eu

tenho os vários materiais... Tem os materiais, tem as peças, tem a explicação. Tem a contextualização, por isso, independentemente de irem buscar novas formas de, sobretudo, sob o ponto de vista digital e o tentar compreender a peça no seu tempo, no seu contexto – que posso fazê-lo – também responde, por exemplo, ao problema de um portador de deficiência que seja, por exemplo, cego. Não é? E, então, isto é muito interessante, porque o museu está pensado a esse nível, também. Por isso, muitas vezes, nós pensamos nas acessibilidades físicas, mas não pensamos nas acessibilidades comunicacionais, que são tão ou mais importantes. Quando a gente diz: “- Ah, isto não é acessível”, pensamos logo, tem que se pôr uma rampa, porque pensamos na parte de acessibilidade física. E acessibilidades comunicacionais? E nós isso vemos, também, muitas vezes quando vamos a museus em que a legenda, por exemplo, só está feita em português e eu pergunto: “- Como é que um estrangeiro que não fale português, consegue entender?” Primeiro erro. Segundo, estão colocados numa relação, num contraste de forma fonte, o tipo de fonte, a dimensão. Tudo isso não está para uma pessoa que tenha algum problema, digamos, visual, até de luz, etc., para além da distância em que nos obriga, muitas vezes, a baixar-nos, etc. Por isso há aqui variadíssimos aspectos, tudo isto são aspectos, também, de design. Não é?

SS: É verdade.

FMS: É o que eu estou a dizer, são aspectos de design. Por isso, o objeto de design pode ser, por exemplo, a maneira como eu faço, como eu estudei a forma de uma legendagem para uma sala de um museu, por hipótese.

SS: É verdade. Concordo. [risos]

FMS: Não é? Não sei se respondi em parte.

SS: Respondeu. Respondeu a muitas coisas. [risos] E face a esta nova visão sobre os objetos de design? Deveremos, ou melhor, podemos considerar que outros museus existem objetos de design ou que podemos apelidar os objetos neles existentes como de design, ainda que essas instituições não partilhem a visão disciplinar do design? Museus ligados a outras áreas disciplinares? Podemos considerar, por exemplo, que possuem objetos de design ou não?

FMS: Não.

SS: Não?

FMS: Não. Vou-lhe dar um exemplo. Um objeto de artesanato e, muitas vezes, nós temos, em muitos dos museus, quando nós olhamos para várias épocas, temos um objeto de artesanato, uma peça cerâmica, que foi feita por uma determinada civilização, não quer dizer que não tivesse um determinado fim. Ok, eu precisava de uma taça para pôr um algo ou para amassar, tudo bem. Mas não sei se, efetivamente, houve um pensar tão depurado, tão exigente, quase, e uma reflexão tão grande sobre aquele objeto. Porquê? Porque há uma diferença entre o saber fazer e o saber pensar. E eu acho que, por vezes, os designers sabem pensar, mas nem sempre sabem fazer e daí as ligações que hoje em dia se veem privilegiadas, a tentar não morrer determinadas formas de fazer artesanal, que sabem fazer sempre da mesma maneira, mas que se, de repente, chegar um designer com a sua forma de pensar e diz: “- E porque não fazermos aqui uma família de objetos? E porque não tentar desta forma e que isto seja comum e vamos pensar, você sabe tão bem fazer trabalhar a lata, mas se nós pudéssemos fazer este objeto...”. Então aí ao juntar o saber fazer de alguém que sabe como ninguém, que sabe chapear, que sabe bater, que sabe fundir, sei lá, não interessa, o que for, mas que sabe, aprendeu a fazer daquela maneira. E, por vezes, está a morrer muito artesanato, porque não há ninguém – e os designers têm aqui um papel importante – que chegue ao pé dessa pessoa e que diga: “- Vamos trabalhar em conjunto”. Não é a exploração, como eu vejo, por exemplo, dos irmãos Campana, no Brasil, que pagam tuta e meia às pessoas que fazem as peças para eles e que eles montam, pagam-lhes dez e vendem por mil. Isso, para mim, cá está, daí há pouco eu lhe ter dito que eu começo pela questão da

ética. Para mim, uma das coisas mais importante no design, hoje em dia, é a parte da ética. É tão ou mais importante que as questões de inovação, que as questões de criatividade, que as questões de funcionalidade, as questões técnicas, tecnológicas e por aí adiante. Percebe? Os materiais. Claro que tudo é importante, mas é importantíssimo a questões ética. Quando me chegam à Universidade e me dizem: “- Eu gostava muito de podermos fazer aqui, com os seus alunos, um projeto para a empresa X”, eu começo logo a pensar: “- Muito bem, eu não posso aceitar um desafio meramente profissional, mesmo envolvendo alunos, que esteja a pôr em causa os alunos que acabaram de se formar e que estão licenciados e que estão no mercado de trabalho que poderiam fazer este trabalho”. Correto? A Universidade não pode ser uma concorrência através de uma prestação de serviços ao exterior. Não pode concorrer com os alunos que está a formar. Eticamente está errado. Agora, se me disserem assim: “- Não, isto é mais um pensar global que obriga à existência de várias áreas, porque é um pensar trans e interdisciplinar, que vem desde as questões antropológicas, às sociológicas e há aqui uma parte muito importante de gestão de design e da parte económica, etc....”. Ah! Então pode ser um exercício interessantíssimo lançado a um grupo de estudantes, mas mesmo assim, eu digo: “- Vamos fazer um concurso! E o que é que ganha com esse concurso? E se ganhar esta proposta, como é que a vamos implementar?”. E vão ter que pagar os preços de mercado para, possivelmente, implementar aquela proposta. Só assim é que faz sentido. Não é? Por isso as questões éticas, para mim são extremamente importantes.

SS: Pois.

FMS: Mas voltando atrás à questão que me colocou, é só para lhe dizer que, se eu tiver perante uma peça de artesanato, não quer dizer que eu não considere: “- Que lindo!”. Sei lá, a parte do revestimento, o brilho, o vidrado que utilizavam, precisamente estes pigmentos que permitiram aquele resultado. Ou eu olhar para um determinado um têxtil. Por exemplo, imaginemos Fortuny, foi um designer espanhol, de Barcelona, pouco conhecido, que viveu em Veneza e foi ele que inventou uma técnica de plissar. Mais

tarde os Issey Miyake, por exemplo, entre outros designers de moda utilizam essa técnica, mas foi ele que a inventou.

SS: O Fortuny? Não sabia!

FMS: Foi. E ele é que inventou. Sim, sim. E a partir daí, o Fortuny registou a patente. Registou, inclusive, em vários sítios. Porque não havia a internet, por isso tinha que se registar. Registou em Itália, mas também registou em França essa patente. E, depois, outros designers vieram a utilizar esse material. Ora, o material tem uma grande importância, mas, sobretudo, o processo de fazer aquele plissado, um plissado que, depois de lavado, não desaparece, essa técnica é uma coisa extraordinária, que veio revolucionar, depois, muito a questão têxtil, a questão dos materiais e a questão da moda, etc. Pronto, isto é só para lhe dizer quando eu sei... sei lá, quando nós vemos uma Madame Vionnet, que utilizou aqueles vestidos Delphos. Também com aqueles plissados, ela está importantíssima na história da moda, no design de moda, em que as suas peças são, realmente, peças pensadas, são uma solução, são peças verdadeiramente de design, porque não é só aquilo que se vê, é o que está por trás, para que ela possa ser construída – por isso é que é importante, às vezes, quando nós olhamos uma peça, tentar... o museu tem que nos dar mais informação do que apenas aquele tatear com a vista. É um tatear com a vista, que nós tentamos com a vista, para ver se conseguimos ver. Às vezes só se vê a parte da frente, porque ninguém pensou pôr um espelho por detrás e, se calhar, a parte de trás é tão importante. Como é que está? Foi com botões que é fechado? Foi com um fecho? Que tipo de fecho? Como é que é feito? Está ou não encoberto? Tem ou não uma carcela? Daí, por vezes, todo um conjunto de informação que nós, hoje em dia, podemos digitalmente aceder, em que tentamos perceber como é que é a peça. Se eu a virar ao contrário, tem um corpete por dentro? Qual é a estrutura para que, depois, isto possa assentar num modelo desta maneira? Pronto, isto é só para lhe dizer que ela só pôde desenvolver muitos daqueles seus produtos de design, porque houve alguém que, em determinada época, inventou aquela técnica do plissado, etc. Agora, a técnica do plissado, *per si*, não é um objeto de design. Daí o Fortuny não ser tão conhecido, mas sem ele e sem a sua patente,

dificilmente outros designers teriam conseguido fazer belíssimas peças de design. Por isso é o que eu digo que acontece a mesma coisa com o artesão: eu vejo o artesão na mesma linha do Fortuny. Quantas vezes ele faz uma bela peça de cerâmica? Mas faz sempre aquela peça. Nós vamos à feira e vamos ver aquela peça, achamos tão interessante esta técnica que se põe as pedrinhas na argila... e que se está a perder. Ou que, por exemplo, para fazer este *craquelé*, a que temperatura é que eu tenho que ter o forno, para que, depois, o vidrado possa estalar e fazer este *craquelé*? Há toda uma forma. E, se for demais, se calhar isto achata tudo, então, como é que eu faço para manter a integridade da peça? Por isso há aqui um saber fazer, que as pessoas que estão habituadas a fazê-las, sabem. Que, muitas vezes, o designer não sabe! Por isso é que esta junção, esta articulação entre este saber pensar e o saber fazer. Porque o saber pensar traz o quê? Traz o tentar conjugar com uma visão mais alargada! Será que isto é uma coleção? Será que isto é uma família? Será que isto é um serviço?

SS: E só assim é que se podem ligar objetos entre museus?

FMS: Exatamente. Por isso, tem que haver aqui, muito mais, este pensar em conjunto. Daí eu estar-lhe a dizer não é por estar num museu uma determinada peça, que ela é uma peça de design.

SS: Que campos considera necessários para descrever o objeto de design numa ficha de inventário museológica?

FMS: Depende da peça que estamos a falar. Depende da peça. Se eu estiver a fazer uma ficha de inventário da musealização de um determinado cartaz, possivelmente eu aí terei que pensar nas dimensões, tipo de suporte. Quer dizer, terei que pensar aqui imensas coisas! Formas de impressão, qual foi a impressão, se tem aqui uma base serigráfica, como é que ele se reproduz ou não se reproduz, se é uma peça única, se foi pensada em termos de reprodução. Pronto, há aqui uma série de coisas que são diferentes... Se eu estiver, por exemplo, com uma cadeira do Mies Van Der Rohe, imaginemos, será completamente diferente. E eu aí terei que pensar, também, nas questões dos materiais, nas questões de como é que eu consigo dobrar sem partir

determinado tubo, por isso, houve uma técnica que me permitiu isso. O avanço da maquinaria e da tecnologia que me permitiu, também, coser de determinada forma a parte do couro, aplicar o couro, depois as questões ergonómicas. Porque, quer dizer, eu não posso apenas para a peça, dimensioná-la, sem pensar assim: “- Mas esta peça tem, efetivamente, uma utilização. Serve para se sentar, mas que tipo de assento? O que é que eu quero, precisamente, com esse assentar?” Por exemplo, ainda há pouco, a Professora Paula Trigueiros entrou aqui e disse assim: “- Pronto, podem sentar, mas olhe que isto é tudo madeira suma-pau [bancos de régua de madeira, duros e sem estofo]”, foi assim uma coisa. Muito bem, porque é que nós temos estes tampos de madeira aqui? Há uma razão! E a razão é que se nós tivermos assentos demasiado confortáveis, os alunos acabam por não prestar atenção. acabam por, se for preciso, até quase adormecer. Quando a Fundação Gulbenkian foi feita, havia tanto dinheiro, que havia dinheiro para tudo. Tudo e mais alguma coisa. Então, os designers desenharam um cadeiral fantástico, todo estofado para o coro fazer os seus ensaios – muitas vezes não têm que estar sempre de pé, não é, são muitas horas de ensaio – para se sentarem. Só que, efetivamente, o coro, como, geralmente, fazia os seus ensaios a seguir ao jantar, o cadeiral era tão confortável, eles faziam este movimento [de encostar] ...

SS: Adormeciam.

FMS: ... que, automaticamente, adormeciam. Teve que ser todo retirado, teve que ser todo pensado um novo cadeiral. Porquê? Cá está! A relação com a função. Por isso, quantas vezes nós vamos a um restaurante e dizemos assim: “- Que bonito que é este assento. Que linda que é esta mesa”. Às vezes, nem conjugam uma com a outra; segundo, mesmo que conjuguem, nós estamos assim [reclinados], quando queremos fazemos isto [avançar para a mesa], para poder comer, porque o assento faz [é reclinado] ... porquê? Porque não é um assento para estarmos a comer, não é um assento para uma mesa. É um assento para estar, para a função de fruir, de usufruir, de estar. E não, efetivamente, para a função de comer, onde temos que ter uma posição mais ereta.

SS: Exatamente.

FMS: Por isso é que eu estou a dizer: “-Como é que se faz uma ficha? Hoje em dia, tem que se fazer dependendo do objeto!”. Porque quando muitas vezes a gente fala no objeto de design, continuamos a pensar muito no objeto de design industrial. Pensamos muito no objeto, digamos, a peça de equipamento ou o produto em si, mas temos muitas outras coisas. Muitas outras áreas. E aí é completamente diferente. Como é que eu posso catalogar, por exemplo, uma peça de vestuário? Como é que eu posso catalogar uma peça gráfica? E se essa peça gráfica for um cartaz? Mas se for um livro? E se for um objeto de interação? Em que não se pode chamar àquilo um livro, porque eu posso interagir. E há vários materiais, eu posso mexer, posso desenhar, posso rasgar, posso cortar, posso fazer N coisas com aquela peça? Então, há que pensar aqui a vários níveis, se calhar. Claro que há sempre coisas presentes, que é de tentar perceber a questão da conceção, como é que ele foi desenvolvido, como foi testado, a questão dos materiais, as questões das dimensões, mas, continuo a dizer, se é para ser utilizado – e o design responde sempre a uma necessidade, sobretudo a uma necessidade humana, seja qual for a escala – então temos que testar, temos que fazer os tais testes de usabilidade com os utentes, com os utilizadores. E, como tal, as questões de antropometria, as questões da ergonomia, os diferentes níveis de ergonomia. Por exemplo, quando a gente fala: “- Ah, vamos, vamos ver as questões do conforto”. A questão do conforto só se mede por índice de desconforto. Mas uma coisa é o conforto físico, outra coisa é o conforto, por exemplo, visual. São coisas distintas. Não é?

SS: Sim. Considera que os sistemas de inventário museológicos devem comportar a denominação objeto de design? Nos sistemas de inventário, os objetos são classificados por objetos de arte, por exemplo, de artes decorativas, industriais...

FMS: Penso que sim. Penso que sim. Penso que sim. Porque, na realidade, um objeto de design não é uma peça de arte. Não é um objeto de arte. É completamente diferente.

SS: Então, sendo assim, é preciso pensar ou repensar...

FMS: Nem sequer é intemporal. Ele é temporal. Efetivamente tem uma função distinta desde a sua origem, como eu costumo dizer. Por exemplo, se eu pintar, se eu fizer uma tela, eu estou, se calhar, a trabalhar com o meu eu. Estou a tentar expressar as minhas emoções daquele momento, estou a tentar utilizar determinado tipo de técnica, seja o que for, que me vai caracterizar a mim, se calhar, com o meu saber pensar. Claro que eu tenho que... por isso é que existem cursos de pintura, cursos seja de escultura, seja o que for, que nos ensinam várias formas de chegar lá, mas, depois, sou eu. Eu faço aquilo quase para mim. Claro que eu posso, depois, ter a parte comercial, posso ter todas essas outras coisas, essas várias dimensões. Mas é comigo próprio. A arte é uma coisa completamente diferente. Mas, por exemplo, mesmo a peça de arte em si ser diferente de uma peça de design, quando eu faço a exposição dessa peça num determinado contexto, eu aí tenho que ter princípios de design a presidir à parte museológica e à parte museográfica. Isso é que é o interessante. Ou seja – não se está a ver que eu estou sempre a puxar, estou a deixar o objeto à escala da mão ou seja a que escala for, para pensar no todo. Se eu, de repente, tiver, por exemplo, uma exposição do Muñoz, que já faleceu, mas eu tenho um conjunto de peças escultóricas dele e eu digo: “- Eu tenho aqui toda esta exposição que vai estar no Rainha Sofia em Madrid e que, depois, vem a Serralves e que depois será apresentado, sei lá, num outro espaço em Lisboa, noutra sítio qualquer”, as peças podem ser as mesmas, mas a maneira como eu vou contar a história, a relação que essas peças vão estabelecer com as espacialidades que as vão conter, as relações lumínicas, as relações acústicas. Os ecos... se o chão for deste tipo que temos aqui, ou se for em cimento, ou se for em madeira ou se for em pedra, é completamente diferente o meu caminhar. Então, basta isso para eu pensar que há diferentes dimensões. Quando eu vou ver uma exposição, eu tenho diferentes dimensões. E quem pensa nisso – sejam os comissários das exposições, os curadores, sejam quem for – têm que pensar de que estão, efetivamente, para um determinado target grupo a desenhar essa exposição e esse pensar tem que ser um pensar de design! Porque eles estão a encontrar uma solução entre várias – e vão defendê-la, porque acharam que aquela, se calhar, seria a melhor, naquele momento – encontrar uma

solução para que nós possamos ver, fruir, usufruir daquelas peças. Se estamos perto, se podemos tocar ou não podemos, se passamos... qual é a relação com a luz natural, qual é a relação com a luz artificial. “- Não, não pode ter relação com aquela luz natural”, então, eu vou ter que arranjar uma maneira de tapar aquela luz natural. E com a questão, precisamente, continuo a dizer, do som. Quantas vezes a pessoa diz “- É este o pavimento”, eu digo “- Não, eu vou pôr aqui agora um revestimento, porque eu quero que se sinta as pessoas a caminharem ao longo da exposição”, imaginemos. E que as pessoas sintam os seus próprios passos, porque só isso é que faz sentido, para eu poder usufruir de determinada peça que eu estou a ver. Daí eu estar a dizer a peça, o objeto de design é, realmente, é um objeto diferente de um objeto de arte. Agora, a forma como nós expomos, seja uma exposição permanente, seja temporária, esse mesmo objeto, o ato em si é um ato de design. Eu, por exemplo, em dezembro vi a grande exposição dos 70 anos, em Paris, no Musée des Arts Décoratifs, a grande exposição dos 70 anos do Dior. Aquela exposição, naquele espaço só fazia sentido tal como estava naquele espaço. Se eu pegasse naquela exposição e levasse para outro, eu teria que mudar tudo ou teria que adaptar tudo, porque não era possível. Por exemplo, há um terminar de uma sala que lhe chamou *Le Grand Bal*, “O Grande Baile”, que é uma sala maravilhosa de uma ala, porque o Musée des Arts Décoratifs está numa das alas do Palácio do Louvre e, então, tem uma sala com o pé direito do Palácio do Louvre com toda a parte das ogivas. Uma zona de cúpulas, com iluminações... E, de repente, houve todo um video mapping que foi produzido em específico para aquela sala, que não pode ser adaptado a outro, porque aquele video mapping é um produto só para aquela sala, para aquelas fenestracões, para aquele ritmo de elementos, para as pilastres... Para aqueles ritmos! Tudo aquilo... aquele video mapping tinha a ver com aquilo. E o som, a maneira como se propagava, a maneira como eu via só tinha a ver com aquele pé direito. Se eu trouxesse, parte daquela exposição, para esta sala onde estamos, teria que mudar, se calhar, mas mesmo assim nunca teria a mesma experiência. Seria outra experiência completamente diferente. Ora, eu acho que isto é extremamente importante. E para quem faz a musealização, por exemplo, de objetos de design, é muito interessante porque tem aqui o design a vários níveis. Tem o design da peça e da maneira como eu

vou comunicar essa peça, como é que ela está, em que contexto é que vai ser exposta, como é que eu tenho acesso à informação dessa peça, etc. Mas, por outro lado, o espaço onde eu a vou expor. E mesmo que eu diga tenho aqui um conjunto de peças que agora vão para Amesterdão, que a seguir vão para Paris e que a seguir vão para seja para onde for, eu terei sempre que me deslocar ou terá que haver alguém que vai ser o responsável pelo design dessa exposição. E tentar perceber o utilizador no sentido do elemento que vai fruir, usufruir, precisamente como é que ele vai estar naquele espaço a ver aquela peça de design. São sempre duas grandes dimensões.

SS: Que objeto de design ou designer destaca no museu português de design?

FMS: No museu português? Ou de produção portuguesa?

SS: Português ou estrangeiro.

FMS: Uma peça de design?

SS: Sim, no Museu de Design, por exemplo.

FMS: Ah, no MUDE. Bom. O MUDE é uma coisa específica. Pronto. O MUDE não é propriamente um museu de design, na minha ótica. Tenho imenso respeito pelo Francisco Capelo, que fez uma coleção pessoal com determinado tipo de orientação, mas não é representativa nem do design português, nem do design mundial. Ele apenas escolheu determinadas peças com as quais se identificava, adquiriu e pronto, tudo bem. É uma opção dele. Depois, há ali *N* peças que eu acho maravilhosas. Por exemplo, gosto imenso da cozinha do Joe Colombo.

SS: [risos]

FMS: [risos] Acho fantástico numa altura em que era difícil, em tão pouco espaço, conseguir um elemento móvel que contivesse parte de frigorífico e parte de forno e que tivesse as gavetas, os utensílios, para que nós pudéssemos cozinhar. Quase que nos dá uma dimensão da cozinha como um laboratório móvel. Por isso aquela cozinha é possível levar para todo o lado. É uma peça, por exemplo, que eu gosto imenso.

SS: Considerando essa sua opinião sobre o MUDE, que não considera ser um museu de design, dadas as características que todos os nós conhecemos: é uma coleção privada...

FMS: É.

SS: ... com um pensamento muito contextualizado... acha que temos museus de design em Portugal?

FMS: Não, não temos. Não, não temos nenhum museu de design. Temos boas mostras de design. De vez em quando, temos boas exposições de design, mas, para já, não temos nenhum museu que nós possamos dizer de design, em Portugal.

SS: E face a esta nova vaga de investigação sobre determinados objetos, até de design português...

FMS: Sim. Que temos maravilhosos.

SS: Que temos. Já alguma vez identificou em museus portugueses, não votados à disciplina design e face a essa nova vaga de investigações que tem surgido, já alguma vez identificou alguns desses objetos nesses museus. Por exemplo? Lembra-se de algum?

FMS: Sim. Há variadíssimos museus que têm objetos de design. Só que muitas vezes, descontextualizam-no nos ambientes.

SS: Nas missões, nos seus objetivos...

FMS: É. É. É.

SS: Mas estamos a falar de quê? De cartazes? De...

FMS: Também. De cartazes, de peças de porcelana, de cerâmica de vidros. Há imensas peças de design de vidros que estão, neste momento, em museus. Portugueses. Até muitos em residências, em casas. Temos vários tipos de museus: há aquele tipo de museu que é a casa de um determinado escritor ou de um determinado artista. Pronto, e ele próprio adquiriu determinadas peças e são peças que falam de uma determinada

época. E aí sim, aí encontro variadíssimas peças. Por exemplo, o Museu da Vista Alegre, na fábrica da Vista Alegre.

SS: Sim. Eu vou lá amanhã.

FMS: É um museu interessantíssimo. Vai? [risos]

SS: Vou. [risos]

FMS: Pronto, é um museu interessantíssimo. A maneira como ele está agora feito, ele não tem muito tempo. Foi inaugurado há cerca de, penso, pouco mais de dois anos. Foi inaugurado já pelo Marcelo Rebelo de Sousa, como Presidente da República, tinha acabado de tomar posse, penso, há pouco tempo, quando ele inaugurou. É um museu muito, muito interessante que tem várias dimensões. Mas mostra as várias épocas, como é que foi evoluindo, como é que foram recebendo as influências externas, como é que ali, naquele local, se fez essa fábrica... O museu tenta dar-nos, com algum fio condutor, as várias técnicas, as tecnologias que foram sendo feitas ao longo dos tempos, aplicadas ao longo dos tempos. Toda essa evolução. Também de como é que ele chamava artistas contemporâneos a trabalhar, precisamente, nas suas peças, por isso há muitas peças que são trabalhadas com pintores, com escultures nossos e que temos muitas peças... pelo menos tem muitas peças...

SS: Acha que é um candidato a chamar-se museu de design?

FMS: Pelo menos tem muitas peças...

SS: Tem muitas peças que foram pensadas...onde esteve presente o saber pensar e o saber fazer.

É. Fazer. Por exemplo, a designer Rita Filipe teve a sorte – foi minha doutoranda -, e ela teve a sorte de desenvolver um conjunto de peças de porcelana com a Vista Alegre. Por isso foi convidada para ser designer residente e ela própria se apercebeu que se ela tivesse concebido, desenvolvido os protótipos até, ou pelo menos os modelos funcionais e alguns protótipos e, depois, tivesse dado para que eles fizessem, era completamente

diferente do processo que ela teve! Porque ela estava ao lado dos engenheiros, estava ao lado dos vários técnicos que iam-lhe chamando à atenção para diversos aspectos, iam-lhe dizendo: “- Olhe, se fizer isto e isto pode ter este problema”. Então, esse saber incorporar e esse saber fazer no seu produto final, foi extremamente importante. E ela olhou para a Vista Alegre e disse: “- Nós não estamos mais no tempo dos serviços. Os serviços que nós utilizamos são outros. Aqueles [serviços] que herdamos dos avós dizemos que são muito bonitos, mas, às vezes, quando muito, põem-se num dia de festa ou no Natal e pouco mais”.

SS: [risos]

FMS: [risos] E há, sim, o prolongar do uso dos objetos. Hoje em dia, nós não nos importamos de dar até um valor considerável por uma peça, se eu souber que essa peça pode ter diversos tipos de utilizações e de funções. Desde as decorativas a, por exemplo, servir-me de suporte lumínico, ou a velas ou a uma fruteira ou onde eu sirvo massas, onde eu viro ao contrário e faço um bolo de *marshmallows* ou de floreira ou etc... Por isso, são esse tipo de peças. Então, o que nós dizemos é assim: “- Então espere, não estamos mais no tempo dos serviços?”. “- Não!”. “Estamos, efetivamente, no tempo de quê?” Das coleções! Nós podemos ter um conjunto de objetos que estão interligados por si numa coleção que servem determinadas funções, mas que estão interligados em termos identitários. Têm a identidade da Vista Alegre, que não é a mesma das outras fábricas, têm a identidade do seu tempo, neste saber pensar, hoje em dia, de uma quase humildade do designer que vai trabalhar com os artesãos, com os técnicos, para que o produto final seja, efetivamente, ainda um produto melhor, porque está ali a testar com eles. A dizer: “- Afinal, isto não deu, vamos fazer ao contrário, vamos pôr mais temperatura, vamos pôr menos temperatura, seja o que for até conseguir”. A paleta cromática, etc. E para isso foi importante o quê? Foi importante mergulhar nas reservas, mergulhar precisamente na história da Vista Alegre, não só ir ao Victoria and Albert Museum, ao V&A, que tem imenso. Ir para França, precisamente, para uma série de museus. Então, ela fez uma busca imensa... porquê? Porque a Vista Alegre, em determinada altura, sofre muita influência [telemóvel a tocar], do oriente [telemóvel a

tocar]. Sofre muita influência do oriente. Então, faz sentido que ela tente perceber como é que essas influências chegaram à Europa. Como é que elas eram museografadas até quase, etc.

SS: Então, o Professor, estou a perceber, que vê com bons olhos, essa parceria entre as academias e os museus para a construção do conhecimento, não só do aluno, mas também da própria instituição para a qual ele vai...

FMS: Claro! Sem dúvida! Sem dúvida!

SS: E cada vez mais se estabelecem essas relações....

FMS: ... só com essas proximidades... essas relações são fundamentais! Eu costumo sempre dizer que, neste momento, o próprio ensino tem que refletir sobre os processos que utiliza, porque se nós não mostrarmos aos alunos que realmente a universidade serve sobretudo para os ajudar a pensar, a poder responder aos desafios societários, aos desafios das várias áreas, etc., qualquer dia os alunos dizem: “- Para que é que eu vou à universidade, se eu tenho um saber fazer? Vou à internet, explicam-me como é que se faz aquilo, eu faço. Vou a universidade fazer o quê?”. Agora, se nós lhe dissermos: “- Não, nós aqui queremos ter outro tipo de experiências, queremos proporcionar outra forma”. Aquilo que eu, hoje em dia, falo muito que é o *action learning*, que é pôr as pessoas todas a trabalharem em conjunto, que é todos estarmos o mesmo nível, estamos sentados iguais. “- Ah, mas você é catedrático!”, “- Eu sou, não importa! Aqui somos todos investigadores, estamos todos a olhar”. Porque, se calhar, a frescura da sua ideia, para mim é importante e: “- Uau, porque é que eu não pensei nisto antes? Que bom ter alguém que veio, de repente com esta ideia nova”. Então, este trabalhar em conjunto, o tentar ter um grande respeito pelas várias áreas, cada vez mais trabalhar trans e interdisciplinarmente. Eu não concebo, por exemplo, que uma universidade ou uma faculdade que tem várias formas de fazer, várias formas de pensar, as pessoas estejam quase por estratos de pisos. “- Não, aqueles estão no terceiro andar”. “Não, não, existe sim os da história, mas eles estão no quinto”. O que é isso? Quer dizer, então nós temos aqui o privilégio de ter todos isto. Então, vamos todos trabalhar em conjunto.

De certeza que ao refletirmos e ao trabalharmos em conjunto, o produto final é um produto muito melhor. Por isso eu apostei naquilo que eu, hoje em dia, defendo muito, até internacionalmente, que eu lhe chamo a polinização cruzada. Ou seja, as diferentes áreas podem polinizar as outras, podem influenciar as outras. Se nós, por exemplo, pensarmos agora na crise – agora, felizmente, estamos a sair dela – mas há uns anos, ainda há pouco tempo, falava-se em crise, o designer falaria ou pensaria a crise de uma maneira distinta, por exemplo, de um arquiteto ou de urbanista. Bem, então, de um economista ou de um sociólogo, ainda mais... Então, se eu ouvir essas várias formas de como as pessoas olham para o mesmo problema, eu dizia: “- Se calhar, em conjunto, podemos encontrar soluções muito mais criativas”. E, sobretudo, termos a humildade de que não é o meu objeto, o meu produto final que é O Produto ou A Solução. Não! É uma solução. Eu acho que esta humildade de que somos um elo entre a sociedade, entre a investigação, entre o ensino, tudo isto, para mim, só assim é que faz sentido.

SS: Terá que mudar. Terá que mudar.

FMS: Tem que mudar. Há uma postura que tem que mudar. E eu apostei, efetivamente, nessa nova forma, nessa nova forma de aproximação, de *approach*, muito mais!

SS: Professor, obrigada.

FMS: [risos] Não sei se ajudei.

SS: [risos] Ajudou muito.

FMS: Pronto.

Entrevistado | Filipa Quatorze (E4)

Data de realização da entrevista | 19 de abril de 2018

Local | Museu Histórico da Vista Alegre, Ílhavo

Hora | 10h30

Tempo de duração da entrevista | 00:18

Sandra Senra (SS): Feito este enquadramento e considerando todo o historial desta empresa, desta fábrica, começo por lhe fazer esta pergunta: o que é que considera ser um objeto de design? E que características e qualidades entende como fundamentais para o caraterizar?

Filipa Quatorze (FQ): Ora, a minha resposta vai ser um bocado condicionada pelo ambiente em que trabalho e pela fábrica de porcelana da Vista Alegre e, também, pela minha perspetiva pessoal sobre isso. Para mim, um objeto de design, e também aquilo que eu falo é de um objeto em porcelana ou em cerâmica, é um objeto que tem que cruzar várias dimensões, entre elas a função, depois a parte estética ou o estilo e a decoração. Para mim são as duas funções charneira e fundamentais para essa definição.

SS: Considera, assim, que no museu existe...

FQ: E o equilíbrio entre elas, como é óbvio, entre a função e a parte estética. Entre a função, a funcionalidade e a decoração do objeto. Equilíbrio também é uma parte importante, mas pronto, são essas as duas dimensões.

SS: E no museu da Vista Alegre existem objetos de design?

FQ: Na minha perspetiva, sim, existem objetos de design.

SS: E relaciona... portanto, está relacionado com esses conceitos que acaba por me elencar. A questão da funcionalidade, a questão da estética, a questão do estilo. É possível depois partilhar comigo uma ficha de inventário desses objetos, com essas características que elencou, para eu poder fazer uma análise?

FQ: Sim, sim, sim. Portanto, uma ficha tipo... de um objeto? Sim.

SS: Sim, das vossas. As que usam no museu. Muito bem. De que modo é que o objeto de design se relaciona ou pode relacionar com as coleções? Já começou por dizer que, na sua perspetiva, o museu tem objetos de design...

FQ: Sim. Às vezes a dúvida é o que é que pode ser ou não considerado o objeto de design, não é? Quando temos uma produção extensíssima, não é? E há peças de autor que são, naturalmente, confirmadas como objeto de design, por causa da autoria que têm e, depois, às vezes permanece, talvez, a dúvida – aqui não vou partilhar certezas – talvez a dúvida de todos os outros objetos sem autoria. Quer dizer, todos têm autoria, mesmo interna da fábrica, não é? Por isso quase que considero um grande universo de objetos de design aqui dentro da empresa. Pronto, mas são dúvidas que vão surgindo. [risos]

SS: Quais são os campos que considera fundamentais para os descrever no contexto do inventário, na ficha do inventário?

FQ: Na ficha do inventário há o descritivo da própria peça, portanto, da forma da peça e depois da decoração do objeto. É também a nomenclatura da própria peça utilizada na fábrica. A fábrica da Vista Alegre tem uma nomenclatura própria de objetos que é utilizada também na própria indústria e essa é importante referir. A funcionalidade da peça, se ela a tiver, também. E, depois, complementar com registos de autoria e registos de informação relativas à produção. Acho que posso dizer que esses são, assim, os elementos mais estruturantes do descritivo de inventário.

SS: E no espaço expositivo?

FQ: No espaço expositivo, aí é mais reduzida a informação, mas foi também a designação de objeto, respeitando a nomenclatura da peça que é atribuída na fábrica, que é curiosa, também, e, também, às vezes, dá uma informação histórica complementar, porque tem sempre aquilo que é a tipologia do objeto e depois tem um nome que lhe é associado. Por exemplo, vaso romano, portanto, diz que é um vaso e depois tem o nome que é associado à própria peça. Tem também a autoria, a matéria, a técnica sumária, número de inventário e, por vezes, informação complementar de caráter mais histórico.

SS: Muito bem.

FQ: Se existir.

SS: Na sua opinião, neste museu, quais são os campos disciplinares que estão colocados em evidência, quando se apresenta o objeto, para o seu conhecimento?

FQ: Na exposição? Na exposição permanente?

SS: Na exposição e, já agora, no... no inventário.

FQ: Na exposição permanente, julgo que o que está mais em campo é a área das artes decorativas, cruzando, depois, também, com uma parte mais da área da história ou do campo mais histórico e de informação mais histórica. Depois, eu perguntei qual é que é a diferença entre os dois, se era na exposição, se era no inventário, porque depois no inventário, eu acho que se cruzam um bocadinho mais de áreas, por causa da componente industrial e do facto de estarmos tão próximos da própria indústria. E, por vezes, arranjamos também, temos também descriptivos que têm um caráter mais técnico, um bocadinho mais denso da parte da produção, da produção dos próprios dos próprios objetos, mais ligado à área industrial, também. E, depois, porque aquilo que está em exposição não corresponde a todo o acervo, portanto, na parte do acervo que não é visível, tem também uma parte muito de equipamento industrial e parte ligada mais diretamente à indústria, que não surge no museu e que, pronto, não é tão... uma vertente que não é tão privilegiada. Ou uma perspetiva, uma abordagem que não é tão privilegiada.

SS: Mas poderia ser.

FQ: Poderia ser, sim.

SS: Ainda que já me tenha respondido, de uma forma ou de outra, o que é que diferencia um objeto de design de um objeto de artes decorativas, de um objeto de ciência técnica, de um objeto de industrial...?

FQ: Eu, para mim, tenho muita dificuldade em fazer essa divisão, porque é aquilo que eu estava a dizer das coleções, acho que os objetos são polissémicos, não é? E tudo depende do ângulo que cada um quiser dar, por exemplo, no ângulo expositivo foi favorecido mais uma componente das áreas decorativas, complementada por informação de caráter histórico-social, mas eu acho que podem ser múltiplos os ângulos e podem ser todos ao mesmo tempo, até, se quisermos. Eu acho que as áreas se cruzam, depende da abordagem, depende da perspetiva, dos objetivos que temos, também, da pessoa que, às vezes, faz a abordagem, mas não consigo ver um objeto de porcelana como só artes decorativas, como só objeto de design, como só objeto industrial. Não acho que isso... não consigo... não consigo fazer. Posso olhá-lo ou podemos favorecer olhares em determinados momentos, mas, acima de tudo, ele cruza todos esses tempos, todas essas abordagens, porque são objetos com sentidos múltiplos.

SS: Mas o critério que está subjacente, por exemplo, no espaço expositivo, é o critério das artes decorativas?

FQ: Sim, é mais das artes decorativas e histórico...

SS: E histórico.

FQ: ... como eu disse, porque favorece tanto uma análise cronológica da produção, como favorece, depois, a divisão de salas em grandes temas. Em temas, alguns ligados às artes decorativas, aos estilos, mais aos estilos, aos autores, às tipologias de objetos e, por isso, esse é o olhar mais favorecido, sim.

SS: E essa definição... portanto, essa orientação foi definida pela equipa do museu?

FQ: Neste caso, os responsáveis pelo projeto de museografia é o Museu Nacional de Arte Antiga.

SS: De Arte Antiga?

FQ: Sim, exatamente.

SS: Quais são os dispositivos que – portanto, já se falou do inventário, já se falou do espaço expositivo – que outros dispositivos estão a mediar essa informação deste cruzamento de informações, desta polissemia do objeto, quando se procura transmitir a informação ao público?

FQ: O público... sim. Por exemplo, no museu, que eu não... não falei, mas faz um pouco essa ponte, apesar de ser uma ponte... pronto, não é a orientação principal da exposição, mas faz essa ponte. Por exemplo, no final do museu, uma parte da visita é à sala de pintura da fábrica, ou seja, portanto, aí, inevitavelmente, faz-se uma ligação com a indústria e com a própria produção in loco, no espaço real da produção. Tem também um ou dois vídeos ao longo do circuito, que retratam aspectos da produção, portanto, aí também faz um bocadinho essa ponte. Depois, essa ponte procura-se fazer de outros modos paralelos, por agora, através, essencialmente, da programação do museu, quer com exposições temporárias. Por exemplo, a última que tivemos foi só dedicada às técnicas de produção cerâmica e, depois, também com programação. Este ano até vamos... quase toda a programação é um bocadinho orientada para o cruzamento com a indústria e vamos ter alguns programas com engenheiros que vêm falar ao público e vamos ao essencial. Ou seja, vamos procurar complementar olhares sobre a coleção chamando pessoas da fábrica ou trazendo materiais da fábrica para o museu e para o público ver. Depois temos um outro ponto, que é com as oficinas, porque aí também há uma... há a execução, a parte da execução, que aqui faz todo o sentido, porque é mesmo uma execução, é uma tradução simplificada daquilo que é a execução que se faz dentro da empresa. Essa também é uma forma de dar a conhecer outras dimensões do fazer, neste caso do saber-fazer do objeto cerâmico ou da porcelana, quer com pintura, quer com modelação ou olaria. Portanto, este são, por agora, alguns dos exemplos que temos favorecido para proporcionar esses olhares um bocadinho mais diversificados.

SS: E há alguma referência internacional aqui no museu, uma norma... norma específica para objetos... de estudar objetos? Em que modelos se baseiam, por exemplo, no inventário? Têm algum modelo?

FQ: Modelo, modelo, não. No inventário é as normas de inventário nacionais.

SS: Nacionais.

FQ: Sim.

SS: Acha que estas normas... as nossas normas de inventário ou os nossos sistemas de inventário devem comportar a designação objeto de design?

FQ: Isso é uma pergunta complexa, porque como eu partilhei... partilhei as minhas dúvidas ao longo... não sou especialista na área do design, mas aqui dentro o design surge muitas vezes e alguma das minhas dúvidas ao longo da... de alguns trabalhos que tenho feito e... e de coisas simples, às vezes, que surge é até onde é que vai a designação do objeto de design, aqui em porcelana ou serão todos um objeto de design ou não. Portanto, aí... Porque nós utilizamos a expressão *design by*, quando é autor, mas todos têm um autor, não é? O *design by* é só com autores conhecidos ou estrangeiros ou reconhecidos. Pronto. Não sei se consigo responder. [risos]

SS: Consegui responder.

FQ: Consegui?

SS: Sim, sim.

FQ: Com dúvidas. [risos]

SS: Tem dúvidas, sim. Mas então associam sempre a questão do design a uma autoria, embora saibam...

FQ: Não...

SS: ... de antemão, que existem...

FQ: ... porque todos têm autoria.

SS: ... que todos... que todos têm... nem que seja anónima?

FQ: Eu associo o objeto de design à questão da funcionalidade e estética. Essencialmente associo a isso. Só que, depois, tenho dúvidas se estarei a utilizar a correta definição para aquilo que é um objeto de design ou não, se ele comporta mais vertentes ou não. Não consigo dar uma resposta... pronto, são dúvidas que eu tenho, nunca as consegui esclarecer todas.

SS: [risos] Eu estou no mesmo caminho.

FQ: É? Pronto, pode ser que o resultado deste trabalho me ajude ou levante mais dúvidas ainda.

SS: Pois. Tem levantado estas... confesso que me tem levantado ainda mais... é bom!

Por vezes, é bom. Outras vezes, é mau.

FQ: E, depois, sabe que aqui cruza-se muito... por exemplo, isto... um museu vive com coleções, não é? Às vezes não tem tanto contacto com o mundo da produção, do design ou pode não ter, mas aqui não, aqui não acontece. Aqui, às vezes, o contacto com o design é direto, nós estamos, às vezes, em diálogo permanente quer por peças... estamos permanentemente a fazer visitas a designers, por exemplo, que vêm para aqui trabalhar e desenvolver coisas novas. Ou seja, é de tal maneira que me faz questionar, muitas vezes, os limites standard que em museu se considera um objeto de design.

SS: Sim. E face a essa interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, entre contextos, de objetos, contextos para os objetos...

FQ: Sim, sim.

SS: ... acha que se deve repensar na forma como se... como se classificam os objetos?

FQ: Eu... por aquilo que eu tenho...

SS: Ou de que modo é que se pode pensar?

FQ: É, por aquilo que eu tenho de experiência ao trabalhar num museu que está ao lado da própria indústria que fabrica os objetos, eu acho que sim, porque, às vezes, os objetos chegam às coleções quase fechados, não é? Fechados em... em categorias. E quando nós estamos em contacto com a própria indústria, percebemos que há isto, imensas dimensões que se perdem ou que se podem ganhar, não é? Nós também perdemos aqui algumas, não é? Não conseguimos, às vezes, chegar à informação toda. Mas em termos de saber o que é que é uma peça, por exemplo, eu depois de saber como é que ela se faz, depois de saber como é que ela é pensada, depois de saber, às vezes, os problemas por que ela passa, eu hoje em dia olho para um objeto de cerâmica de uma forma completamente diferente daquela que olharia se trabalhasse num museu sem contacto com a indústria de produção.

SS: Já alguma vez, em Portugal, visitou um museu de design? Um museu de design?

Algum, digamos.

FQ: Eu não visitei o MUDE, que é aquele, de repente, que eu agora me recordo. [risos]

SS: E... e, portanto, quando visita, tendo em conta os seus...

FQ: Mas, por exemplo, o Victoria and Albert... Albert, é um museu de design ou de artes decorativas? É os dois, não é? Pois... por isso é que eu tenho alguma dificuldade [risos] em responder a essas questões. Eu quando vou ao Victoria and Albert, é *worldwide design*, não é?

SS: Exatamente. É difícil... de facto.

FQ: Sim. Em Portugal, agora, assim que seja classificado como museu de design acho que não. Não fui... só me recordo do MUDE, mas agora não me estou a lembrar mesmo.

SS: Face a esses conceitos que tem sobre os objetos, acha que podem existir outros museus? [risos] Ainda que seja um conceito muito amplificado e me tenha transmitido essa dúvida face ao objeto de design, acha que com as características que acabou por me falar, podemos encontrar objetos de design, por exemplo, os da Vista Alegre? [risos]

FQ: Acho que sim, facilmente. Com certeza, às vezes, já...

SS: Quando visita outros museus?

FQ: ... em coleções de artes decorativas. É como, por exemplo, o último museu que eu me lembro de ter visitado de artes decorativas, em Berlim, tinha as peças feitas pela Bauhaus, não é design? Pronto, é a nomenclatura do museu, por isso é que eu tenho dificuldade... pronto.

SS: [risos] E já... e identificou, portanto, em Portugal acabou por me responder que identificou já noutras museus objetos da Vista Alegre, claro...

FQ: Sim, sim, sim.

SS: ... é sempre muito evidenciada.

FQ: Sim e mesmo que esteja numa coleção de artes decorativas, claro que temos também objetos de design.

SS: Por fim, de que modo é que o museu procura estabelecer parcerias com outros museus da mesma área disciplinar, ou não, ou até mesmo com a academia, no sentido de acolher as novas representações sobre os objetos que emergem das investigações académicas? Por exemplo?

FQ: Na área da produção?

SS: Na área da investigação.

FQ: Da investigação museológica?

SS: Sim.

FQ: Museológica.

SS: Sim, sim. Os novos estudos que têm sido feitos, por exemplo, na área do design sobre objetos. O design, por exemplo, de portugueses que até hoje estiveram por estudar e alguém focou a sua atenção sobre esse artista, ou sobre este designer, ou sobre este arquiteto, sobre... uma infinidade de outras...

FQ: Não sei se percebi bem. Aquilo que nós fazemos, já tivemos alguns pedidos de estudos sobre a área de design, geralmente a facultar os arquivos e facilitar o acesso à fábrica.

SS: E essa informação depois é consubstanciada em informação transmitida no museu?

FQ: Não. Aí é que não existe...

SS: Não é colocada à luz, por exemplo, essas investigações não são trazidas à luz?

FQ: Não. Aí não existe essa ponte, essa tradução. Até à data não.

SS: Até à data não.

FQ: Não.

SS: Mas pensam fazê-lo?

FQ: É, pode ser interessante. [risos] Sim, é interessante. Acho que é interessante.

SS: Creio que já, [risos] que já... Estas eram as questões que lhe queria colocar...

FQ: Sim.

SS: Coisas muito simples.

FQ: Sim. [risos]

SS: Simples...

FQ: Simples entre aspas.

SS: ... e complexas.

FQ: São um bocado complexas.

SS: Muito obrigada por me receber!

Entrevistado | Alexandre Matos (E5)

Data de realização da entrevista | 20 de abril de 2018

Local | Sistemas do Futuro, Porto

Hora | 15h00

Tempo de duração da entrevista | 34:53

Sandra Senra (SS): Q.1. Olá muito bom dia Alexandre, muito obrigada, mais uma vez, por me receberes. E tendo em conta o enquadramento que te fiz, o que posso começar por te perguntar é o seguinte: o que é que consideras ser um objeto de design? E que características e qualidades entendas como fundamentais para a sua caracterização?

Alexandre Matos (AM): O que eu entendo ser um objeto de design. Hum. Isso é uma boa pergunta [risos]. Um objeto de design, entendo eu como algo que é produzido para cumprir uma determinada função de acordo com um critério de usabilidade, ou seja, um objeto que tenha um conjunto de cuidados, principalmente relativamente à sua usabilidade, mas também, relativamente ao gosto da pessoa que o cria. Isto é, não é uma coisa criada...nós podemos ter objetos muito simples para fazer cumprir uma determinada função, que não são propriamente aquilo que eu entenderia como um objeto de design, mas é também a mais-valia artística, se quiseres, que é colocada em cima dele. A funcionalidade, acho eu, que é uma característica específica e, parece-me, que essencial. Depois há uma questão que eu acho que os objetos de design têm de ter que é beleza, mas esse é sempre um critério muito subjetivo. Entre esses dois, eu acho que seria o que eu escolheria.

SS: Q.2. E em quais tipologias de museus consideras que existem objetos de design, tendo em conta as características que acabaste de mencionar?

AM: Ui. Em quase todos! [risos] Desde a arqueologia. Eu conheço excelentes objetos de design na arqueologia, em coleções militares, em coleções de arte, em coleções ligadas ao vinho, em coleções ligadas... estava aqui a pensar... à etnografia, também. Ainda num outro dia, por acaso, vi um objeto muito interessante relacionado com uma coleção etnográfica e com características de design muito interessantes.

SS: Que objeto era esse?

AM: Era uma bengala! Feita com um dente de narval, que num outro dia vi ao consultar as coleções do museu de antropologia da Universidade de Coimbra. E é uma excelente peça, uma peça lindíssima que é feita com uma parte de dentre de narval, portanto, um objeto natural, mas que depois tem o trabalho do punho e da parte inferior do dente muito interessante. E sim, basicamente podemos considerar quase todos os museus. Estava aqui a pensar num museu que excluisse, mas até no Museu Nacional Ferroviário tens ótimas coisas com design. Por exemplo a coleção de mobiliário que eles têm. O mobiliário que era utilizado nas estações dos comboios, que podem cumprir uma e outra coisa, dos dois critérios que eu coloquei.

SS: S.q. 2.1. De que modo é que esse objeto de design que construíste se pode relacionar, por exemplo, com coleções de artes decorativas, com coleções industriais, de ciência e de técnica, etnográficas, de moda...

AM: Relacionam-se diretamente. Em primeiro lugar, fazendo parte delas. Quase todos os objetos que guardamos hoje em dia nos museus serviram, a determinada altura, para cumprir uma determinada função e, portanto, associado a isso, se nós quisermos, até uma moldura de uma pintura qualquer cumpre uma função que é aquela que permite que nós penduremos uma determinada pintura. E, em boa verdade, temos também a qualidade que eu falava em termos artísticos, ou estéticos, para o tornar um objeto de design.

SS: Q. 3. Então sob o olhar da documentação, que dimensões, que campos descritivos consideras serem necessários para descrever o objeto de design no contexto do inventário museológico?

AM: Ah! Os mesmos que considero para qualquer outro tipo de objeto que nós possamos não considerar de design, ou seja, um objeto de design é ele em si um contentor de informação. Nós podemos estabelecer com ele a mesma relação que podemos estabelecer, por exemplo, e quando retirarmos a carga toda do design, de alguma da sua construção, com uma concha, um objeto que faz parte de um museu de

história natural. Esse objeto tem a mesma carga informativa, se calhar diferenciada porque tem contextos diferentes, tem tipos de classificação diferentes, mas nós temos lá aquilo que é básico, ou seja, as dimensões, os materiais, o tipo de estrutura que apresenta, os estados de conservação, o local onde ela está guardada... portanto, um conjunto de informação que diz respeito àquilo que é a informação, a relação daquele objeto com o museu e, depois, a informação que o objeto tem de si mesmo: de contentor de uma história, de uma utilização que teve em determinada altura, do contexto de onde foi achado, se nós estivermos a falar, por exemplo, das coleções de arqueologia. Normalmente eu costumo dizer que para quase todos os objetos, independentemente do que estamos a falar, há duas partes de informação que são essenciais: aquilo que nós podemos ver nele, ou seja, a informação que lhe é intrínseca, aquilo que se consegue extraír quando olhamos para o objeto, que pode ser mais ou menos limitado, de acordo com o objeto que temos pela frente; e aquilo que é paralelo ao objeto, ou seja, que não está no objeto, mas que nós podemos aprender com outras fontes. Essa informação das outras fontes é que, muitas vezes, nos dá a possibilidade de concluir que aquele objeto é um objeto merecedor de estar num museu ou que nós podemos atribuir-lhe esse estatuto. De resto, estas duas ligações encontram-se em qualquer objeto que está no museu. Portanto, acho que é muito similar o processo de documentação de um objeto de design ou de um outro objeto qualquer.

SS: S.q. 3.1. E no espaço expositivo? Por exemplo, quais as dimensões que devem estar presentes para o reconhecimento do objeto de design? Como se pode comunicar o objeto de design?

AM: No espaço expositivo poderá haver algumas diferenças relativamente à ficha de inventário. Por exemplo, há uma questão que muitas vezes eu vejo e sinto nos museus, que é a falta de contexto. Por exemplo, se nós tivermos presente um obra de arte que nos quer passar uma determinada mensagem, muitas vezes o que me falta nessa obra de arte é perceber ... quando eu vou visitar um museu eu não ter uma tabela que me diga que essa peça é feita disto e tem estas dimensões, mas interessava-me bastante mais explicarem-me o contexto de produção daquela obra ou o que é que o artista

estava a pensar, que resposta é que estava a dar, quais eram as preocupações dele e por aí fora. Exatamente a mesma coisa relativamente ao objeto de design. Se eu tiver uma peça, imagina tu, uma cadeira que está exposta numa exposição relacionada com design e que serve exatamente para o contexto que toda a gente sabe que serve uma cadeira, que é para as pessoas se sentarem, mas que é, de certa forma, estranha... e já me aconteceu esta situação no Museu da casa Brasileira, no Brasil, em que nós estávamos a ver uma coleção de cadeiras todas diferentes em termos de design, mas que a função era a mesma. E o fato de nos explicarem que a função era a mesma, mas que a perspetiva de criação de cada uma das cadeiras, tem que ver com o local onde ela iria estar... para o qual ela foi pensada, as dimensões desse local, a história que o local carregava em si e, também, a dimensão da pessoa que a cria, ou seja, quais são as suas influências, como é que essa pessoa se relaciona com o espaço? E essa questão do processo expositivo é que que acho que é mais interessante de contar do que, propriamente, só essa informação mais direta sobre os objetos.

SS: S.q. 3.2. Quais os campos/abordagens disciplinares a serem colocados em evidência? E porquê?

AM: Hum. Desde logo a do design em si [risos]. Depois há uma questão que eu acho que é importante. Independentemente das áreas, os dois campos de ligação entre aquilo que é a funcionalidade daquele objeto e as razões estéticas que levaram a criar esse objeto de design que podem de ser de áreas diferentes. Eu posso estar a falar imagina, por exemplo, de um carro que tem uma determinada função e, portanto, nesse caso eu destacaria a engenharia e destacaria o desenho, o design sendo central para quase todas estas questões. O design entendido academicamente como uma área de estudo e de trabalho, não só como uma parte de uma coisa qualquer que seria a arquitetura, como há uns anos atrás, mas o design enquanto aquilo que eu entendo como o pensamento, a construção e a usabilidade de um conjunto de coisas, de objetos, que estão ao nosso dispor atualmente, e, depois, a relação com todas as outras áreas que possa aquele objeto ser o reflexo de.

SS: Q.4. O que diferencia o objeto de design de um objeto de arte, de artes decorativas, de ciência e de técnica, de etnografia, industrial, de moda... outro? Porquê?

AM: Eu acho que o que diferencia é a forma como tu pensas a usabilidade daquele objeto, não descurando das questões estéticas. Ou seja, não vejo... hum, algo que se possa fazer, pelo menos naquilo que eu penso que é um objeto de design... (pausa) por exemplo, eu posso fazer um boneco qualquer e esse boneco tem um fim, que é decorativo ou que procura passar uma mensagem qualquer, mas que não tem uma função específica e quando eu penso em design, num objeto de design, penso: "Ok, este design é criado para obedecer a uma determinada função, para que o uso de esse objeto, de forma esteticamente agradável, seja, também, melhorado cada vez mais para quem o vai utilizar". Pelo menos essa é a minha percepção de.

SS: S.q. 4.1. Como é que a documentação em museus estabelece essa distinção? Que critérios estão subjacentes?

AM: Os critérios são, a meu ver, bastante simples: têm que ver com o facto de nós conseguirmos ou não documentar o que são as funções daquele objeto antes da entrada no museu. E esta é uma ação cada vez mais necessária nos museus e que estes devem procurar fazer: nós percebermos o porquê da utilização daquele objeto, daquele particular objeto de design, ou de um outro qualquer, na altura em que ele não era ainda um objeto museológico, ou seja, tirarem-lhe a carga que ele tem e perceber aquele objeto no seu contexto original de utilização. Ou pensando até que podem haver objetos de design cuja usabilidade não foi assim tão bem pensada e que podem até ser rejeições, não deixando, por essa razão, de passarem a ser objetos de museu. Há vários falhanços na história do design. Eu lembro-me de algumas coisas de uma área que eu gosto mais, de coisas que foram completamente rejeitadas e que, hoje em dia, estão em museus para mostrar exatamente a razão dessa rejeição.

SS: Como por exemplo?

AM: Há carros, por exemplo, que foram projetados a determinada altura com determinadas tecnologias que depois acabaram por não ser produzidos em massa,

exatamente porque eram muito caros de produzir ou tinham problemas de usabilidade quando foram testados e que se tornaram ícones do design. Há um caso de um carro, que eu não acho particularmente bonito, que é um Fiat (?) que faz parte das coleções de um museu inglês, dos maiores, e que foi para lá exatamente por causa das questões de usabilidade, mas o carro, esteticamente, é um carro feio. Não é aquele carro em que dizes “eu compraria um para mim”. Mas o que é certo é que era um carro muito bem construído em termos de usabilidade. Era um carro que tinha seis lugares, que é pouco comum, que utilizava três bancos à frente e três bancos atrás, que tinha espaço, sem ser demasiado grande. Estava-me a tentar lembrar do modelo..., mas era um Fiat, com toda a certeza. Não me recordo qual era o modelo.

SS: S.q. 4.2. E que dispositivos / instrumentos podem auxiliar na mediação dessa informação?

AM: Desde logo uma boa documentação. Dependendo das áreas, porque aí vai ser complexa a forma como se faz a documentação. Há áreas onde é necessário que essa documentação seja bastante técnica e outras áreas em que a documentação pode assumir uma forma bastante mais ligeira.

SS: Que referências são utilizadas?

AM: Que eu conheça existem as referências que estão associadas à forma de contar histórias, ao storytelling, ou seja, que é desconstruir aquilo que tu recolhes num processo de documentação de um museu em termos técnicos e utilizar as técnicas de storytelling para, com base em informação que recolhes, supostamente em fontes credíveis, que tu consegues confirmar, e tornar aquela informação, que muitas vezes é enfadonha, em histórias agradáveis para contar a terceiros. Muitas vezes tem que ver com pormenores muitos específicos, por exemplo, do processo de criação de um objeto, seja ele de design ou não. Isto não limita. Como por exemplo esses falhanços que vimos nos documentários que passam, não sei se os vês, mas eu vejo alguns documentários que passam naqueles canais, no Discovery, no História e outros, e há alguns que falam sobre objetos que foram criados a determinada altura e que levaram um investimento

grande da pessoa que o estava a testar e que foram falhanços. Que se demonstrou que foram falhanços, mas que acabaram depois esses objetos por contribuir para a ciência, ou para o design, não de uma forma direta, mas indireta, porque as pessoas perceberam que aquele não seria o caminho. Têm um sucesso enorme no Estados Unidos esses programas. São vistos por milhões de pessoas. Se tiveres em conta que os primeiros carros que foram criados eram carros elétricos e que nós, hoje em dia, estamos a reverter, ou a voltar, outra vez, a esta questão, por uma questão de evolução tecnológica... Nós na altura não tínhamos sítio onde guardar baterias e hoje temos.

SS: E que as normas ou procedimentos podem orientar nessa informação sobre os objetos, em particular nos de design? Eu não conheço, honestamente.

AM: Sim, eu também acho que não, mas relativamente a orientar para a mediação e para todo o resto, ou seja, não só na perspetiva da mediação, mas na perspetiva da gestão da coleção de forma geral, as mesmas normas de recolha de informação que servem qualquer outro objeto servirão para o objeto de design, ou seja, as categorias de informação do CIDOC, o Spectrum... há uma norma muito ligada, que também aborda algumas dessas questões que eu estava a falar, que é o “CCO – Cataloguing Cultural Objects”, que tem um conjunto de orientações muito interessantes para qualquer tipo de objeto. Aliás é por isso que eles [os objetos] estão lá como Cultural Objects e não como..., mas também há, por exemplo, no CDWA - Categories for the Description of Works of Art, algumas expressões que podem ser alargadas a qualquer outro tipo de objeto, que não seja objeto de arte. Portanto, esse resumo de obras que podem ser para quase todo o tipo de coleções... o Spectrum, por exemplo, é uma norma que tanto serve para as coleções de História Natural, como para as bibliotecas, como para livros, como para documentos. Portanto, pode ser utilizada, também, para este tipo de objetos.

SS: Q. 5. Achas que os sistemas de inventário museológicos devem comportar a denominação “objeto de design”? De que modo?

AM: Não! [risos]

SS: Porquê?

AM: Não, quer dizer, comportar no sentido em que...

SS: Por exemplo, os sistemas de inventário contemplam as categorias de artes, ciência e técnica, indústria...

AM: Eu acho que ao que há... nós podíamos chamar-lhes a todos, se quisesses, contentores de informação. Eu gosto mais de os tratar como objetos... Um livro também é um contentor de informação, um documento também..., mas entre si eles têm diferenças. Relativamente aos objetos de design, hum, não acho que haja grande diferença quando as pessoas dizem "isto é um objeto de arqueologia". Imagina, por exemplo, se eu estiver a falar num objeto que é uma joia e que foi encontrada num contexto de arqueologia, no contexto de uma escavação, e essa joia foi feita, vamos imaginar, por um romano. Deixa de ser um objeto de design por ter sido encontrado numa escavação da mesma forma que uma joia atual é um objeto de design? Não me parece que seja assim tão diferente relativamente àquilo que eu entendo como objeto de design. Ou, por exemplo, se tu quiseres, nós temos objetos, os primeiros objetos que foram construídos para cumprir uma determinada função, por exemplo, um contentor, um copo, uma travessa ou um prato qualquer, o propósito não era construir com design, mas o que é certo é que há um design inerente àquele tipo de objeto, que foi pensado para responder a uma determinada necessidade que existia. Não pensado como nós pensamos nele, à luz dos nossos olhos hoje em dia, mas o que é certo é que também têm essa carga da mesma forma. Portanto, normalmente classificar, à partida, no que diz respeito à minha área, a área da documentação, um objeto como: "isto é um objeto de arqueologia"; "isto é um objeto de design"; "isto é um objeto de arte", normalmente dá bronca.

SS: S.q. 5.1. Face à interdisciplinaridade da cultura material, consideras necessário refletir-se sobre os modos de a classificar? De que modo?

AM: No caso das ciências da informação e no caso da museologia e, também, da documentação da museologia, isso é algo que está já bastante pensado e tratado com

normas, por exemplo, como o CIDOC-CRM, em que nós deixamos por completo aquilo que é ... por exemplo, o CIDOC-CRM tem uma forma de classificar, se assim quiseres, aquilo que nós estamos aqui a falar, que é o objeto de design, como *man men thing*, ou seja, coisa feita pelo homem. E, se tu quiseres, entra tudo aqui. [risos] E, em boa verdade, nós podemos colocar aqui tudo o que são coisas feitas pelo homem: num objeto de design, num objeto de arqueologia ou num outro tipo de questões ...

SS: Então já está a ser pensado em alterar-se os modos de classificar em termos internacionais e até nacionais?

AM: Na perspetiva da documentação, já há muitos anos que se tem discutido estas questões "do que é que é" ou "o que deixa de ser" a forma de lidar com o objeto ou porque é que eu tenho de deixar um conjunto de critérios à partida que me fazem documentar. De "eu vou documentar uma coleção de arqueologia" passei a pensar em "eu vou documentar uma coleção". E não dizemos "vou documentar um conjunto de coisas", porque uma coleção depois tem, tratamo-la como aquilo que, obedecendo a uma política de coleções dentro de um museu, passa a ser os documentos que o museu "recolhe" ou "dispõe de" para cumprir a sua missão. Portanto, se estivermos a falar, imagina, num museu de design, supostamente esse museu da história do design, por exemplo, um museu de automóveis pode ser um ótimo museu de design, como o Museu do Caramulo o é, mas se este museu quer contar a história do automóvel ou quer contar a história do design automóvel pode fazê-lo perfeitamente. Se o propósito da missão dele for contar a história do automóvel, com aquela coleção consegue contar: a tecnologia, o design, o tipo de desenvolvimentos na engenharia automóvel que existiram nos últimos 100 anos... Estes são os exemplos que me estou a lembrar. Os automóveis porque se liga tudo, desde a criação do motor até ao próprio formato dos automóveis. E os telemóveis também são um bom exemplo. O seu design era um bocadinho mais fraquinho até há muito pouco tempo atrás. Normalmente os automóveis mais antigos têm um design mais apelativo. Nalguns casos. Nalguns casos.

SS: Q.6. Já alguma vez visitas-te em Portugal museus de design? Quais?

AM: Sim, já. Estava-me a tentar lembrar quando no CCB... Não era um museu de design, mas havia uma coleção de design do... como é que ele se chamava? Que está agora no MUDE? Que está agora sobre a responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa? Que eu não me estou a recordar do nome do colecionador?

SS: Do Francisco Capelo.

AM: Exatamente! Hum. Mais, o que é que eu já visitei. Hum. Se contares com o Museu do Caramulo como um museu de design, também pode ser. Hum, deixa-me ver. Outras coisas que eu já visitei, mas daquilo que nós entendemos como museu de design. Um museu que eu também poderia considerar como tal, não museu em si, mas a coleção, porque é demonstrativa da história do design, é o Museu do Vinho na Rioja [Museo de la Cultura del Vino - Rioja], por causa de uma coisa muito específica que tem que ver com uma coleção de... até vai parecer estranho, mas a coleção de saca-rolhas [sacacorchos] que eles têm, porque mostra a história da evolução, como o design associado, dos saca-rolhas, desde o período romano, acho eu.

SS: Fantástico! Onde fica?

AM: Fica numa terriola chamada Briones, a uns 90 quilómetros em direção a Portugal de Logroño, ali na região da Rioja. Nós trabalhamos com eles e eles tinham uma coleção fabulosa de saca-rolhas, uma coisa com mais de cinco mil exemplares, se não estou em erro, e que, de forma muito engraçada, mostravam mil e uma maneiras de fazeres uma coisa e com um objeto de uso muito comum, que é um saca-rolhas. E tem as coisas mais mirabolantes que tu possas imaginar em termos funcionais para sacar a rolha. Estava-me a tentar lembrar... olha dois ou três museus que eu considero ser museus de design são o Museu da Carris, o Museu do Carro Elétrico ou o Museu Nacional Ferroviário, que há pouco falei. Estes também podia incluir na lista!

S.q. 6.1. Que objeto de design e/ou designer destaca desse museu (português ou estrangeiro). E porquê?

AM: Eu vou destacar por gosto pessoal. Eu acho que na coleção Francisco Capelo eles têm lá uma Charles & Eames, aquela cadeira mais famosa, e gosto muito dela. Ando sempre a ver se arranjo alguma em segunda mão [risos]. E, se calhar, naquele que te falei há um bocado, o Museu da Casa Brasileira... hum, eu não me recordo do nome porque era um designer brasileiro, mas era uma cadeira que eu também gostei muito. E não vou me conseguir lembrar.

SS: E um português?

AM: Português. Ora! Boa pergunta! Não te sei dizer, acho eu! Não tenho assim... conheço algumas coisas feitas não por designers. Alguns objetos funcionais feitos pelo Siza, por exemplo, mas também não te sei destacar um objeto. Não estou a ver assim nenhum que me surja à primeira.

SS: S.q. 6.2. E outros museus portugueses? Consegues identificar designers e objetos de design? Portugueses ou estrangeiros? Desses objetos de design que identificaste no MUDE ou na Gulbenkian, por exemplo...

AM: Objetos de design? Deixa-me ver. Um objeto de design português... epá, é difícil destacar uma coisa que me lembre, porque sou péssimo de memória! Deixa-me pensar um bocadito. Olha! no Museu do Caramulo o carro que se chama..., não é Luso..., mas um carro totalmente feito em Portugal...

SS: O Alba?

AM: O Alba, exatamente. Era isso que eu te ia dizer. Foi feito em Albergaria e que é um ótimo objeto de design, nessa perspetiva. Ainda há um tempo atrás eu vi um documentário bem engraçado sobre o processo de construção e a história da fábrica!

SS: Q. 7. Por fim, de que modo a academia procura pode estabelecer parcerias com outras entidades, por exemplo com museus, com a própria academia, ou até com empresas, como a Sistemas do Futuro, no sentido de acolher as múltiplas representações que têm emergido sobre a cultura material portuguesa (provindas das diferentes investigações que atualmente se desenvolvem e publicam - e em particular as que versam sobre o objeto de design)?

AM: Uma boa forma de absorver esse manancial de informação era essa questão: a da construção de modelos de mediação que pudessem ser úteis para os objetos de design. Ou seja, muitas vezes o que é que acontece, como são áreas muito distintas, o que me dá a ideia é que, e isto são as questões que têm que ver com coleções da área do design, mas noutras também, porque acho que é bastante geral, mas que também serviriam para estas, quer era: nós não temos nos museus, na ligação dos museus com quem está fora, por exemplo com os designers, uma relação direta que faça com que o objeto que foi pensado por uma determinada pessoa para cumprir uma determinada função seja explicado dentro de um museu a partir daquela ligação; mas depois, também, com a segunda parte da equação, que foi na realidade como é que ele foi utilizado, ou seja, muitas vezes nós temos “este objeto foi utilizado naquele sítio, naquele contexto, para isto ou para aquilo” e quando nós falamos, quando temos a oportunidade de estudar aquela propriedade, de estudar a pessoa que o produziu ou então de falar com ela, muitas vezes percebemos que aquilo que essa pessoa tinha em mente não era nada do que depois levou à utilização do objeto. E, portanto, esta relação, estes protocolos de comunicação e de mediação nas diferentes áreas e, depois, com o público, podem ser estudados e tratados de acordo com aquilo que resulta da documentação dos objetos nesta perspetiva, de formas completamente diferentes de quando nós os abrimos ou quando nós os pomos ao público. Esses modelos, que eu confesso que não sou muito bom a fazê-los e não sou a melhor pessoa para falar... relativamente a mediação percebo o que é necessário para, enquanto pessoa da documentação e enquanto pessoa que recolhe, vá lá, as evidências sobre os objetos, mas depois a forma de comunicação desses objetos para fora, para mim já é um pouco mais complicada. Mas julgo que as diferentes mensagens que aquele objeto trás ou que a vida daquele objeto... os

contextos, e por aí fora, essa abordagem eu acho que é a mais imediata, pelo qual as pessoas possam sentir-se engajadas, que é uma palavra que eu não gosto nada, mas que hoje em dia toda a gente utiliza, para as pessoas terem esse envolvimento com uma determinada coleção. Muitas vezes os objetos de design têm esse problema e que é... hum, e eu já dei por mim a pensar nisto: "Ah! Isto é um objeto bonito!", mas retirei-lhe a carga toda que eu acho que um objeto de design deve ter, que é "Ok, isto foi utilizado". Assim como o faço para outras coleções! "Isto é uma coisa bonita!" e aprecio-a pela parte estética, mas nunca me questiono e acho que isso era uma questão essencial que o museu pudesse trabalhar, sobre quem utilizou aquele objeto, para que fim é que ele foi produzido, se ele foi utilizado para esse fim ou para outros diversos, que às vezes também pode acontecer... E isso eu acho que eram histórias bem interessantes de se contar.

SS: Obrigada Alexandre! Muito obrigada. [risos]

Entrevistado | Maria João Vasconcelos (E6)

Data de realização da entrevista | 24 de abril de 2018

Local | Museu nacional Soares dos Reis, Porto

Hora | 11h30

Tempo de duração da entrevista | 34:66

Sandra Senra (SS): Portanto, a ideia é, no fundo, com este enquadramento que lhe fiz, procurar saber de que modo é que um museu, um museu de artes decorativas, como é o Museu Nacional dos Reis, comprehende o objeto de design.

Maria João Vasconcelos (MJV): O Museu Soares dos Reis tem a faceta das artes decorativas. Nós estamos, neste momento, a trabalhar num projeto, a exposição que abre no dia 24 de maio, integrada ou feita a propósito do congresso que vai haver aqui, o Congresso Internacional do Museu Eclético, da caixa de tesouros, que a Universidade de Nova está a preparar e vai fazer aqui no museu, a propósito dos 170 da morte do João Allen, que teve um museu aqui na Rua da Restauração, que foi comprado pela Câmara dando origem ao Museu Municipal do Porto, que foi extinto. E em 1932 há um decreto de depósito de todo o espólio do Museu Municipal do Porto no Museu Nacional Soares dos Reis. Quando o Museu Soares dos Reis foi transferido da Biblioteca onde estava o Convento de Santo António da Cidade, em São Lázaro, para aqui, vem o espólio do Museu Municipal que, também, lá estava. Estava degradadíssimo, em péssimas condições. E o Diretor do Museu Soares Reis de então, que era o Dr. Vasco Valente, fez uma coisa muito interessante que nós estamos agora a estudar e a... como direi... vamos dar expressão disso na exposição. Vamos fazer uma exposição sobre o espírito do *grand tour* que teve na origem do colecionismo do João Allen. Vamo-nos debruçar, especificamente, sobre uma viagem que ele fez em Itália em 1827, da qual há um passaporte e, portanto, tem sido fascinante o trabalho, e o espírito de ecletismo dessa coleção e como esse espírito de ecletismo serviu de matriz, no fundo, para em 1940 o Vasco Valente introduzir no Museu Nacional Soares dos Reis, que era um museu associado à Academia e com um cariz de ligação às Belas-Artes, introduzir as artes decorativas de novo, trazer o mundo das artes decorativas, não como curiosidades, no

fundo, o caráter que tinham tido no Museu Municipal, muito de juntar coisas, mas como documento. E isso tem muita piada, porque é uma noção que vem muito ao encontro disto, não é [da investigação de doutoramento em curso]?

SS: É verdade.

MJV: O Vasco Valente consegue uma coisa que nunca foi feita nos museus portugueses e que nunca foi bem entendida, que foi um protocolo com fábricas que, nessa data, depositavam no museu os novos modelos que produziam.

SS: Fantástico. E o Museu ainda tem esses objetos?

MJV: Tem.

SS: Que surpresa!

MJV: E, portanto, eu acho que isso é muito interessante nessa sua perspetiva.

SS: Sem dúvida!

MJV: E, para nós, é muito interessante que isso se faça. Viu agora a Margarida, que estava aqui...

SS: Sim, sim. A Dr.^a Margarida.

MJV: A Margarida foi conservadora da cerâmica durante muitos anos no museu. Está reformada desde o dia 1 de janeiro. Mas de vez em quando vem cá. E, portanto, nós vamos-lhe pedir para vir cá para poder... porque ela pode ser a pessoa certa para falar consigo...

SS: Fantástico.

MJV: ... porque ela tem toda essa documentação. Há correspondência do Vasco Valente com as fábricas, o que é muito interessante também e temos a recolha feita não do ponto de vista estético, como todas essas peças eram recolhidas. Nós temos uma das melhores coleções da documentação da produção de fábricas essencialmente do Porto,

Gaia e Viana. Viana não é fantástica, mas de Porto e Gaia é muito boa em relação a muitas das fábricas, algumas menos boas. Mas as peças são recolhidas pelo seu valor estético, no fundo. Eram as melhores peças, eram as peças mais reconhecidas. Há aí também sempre a questão das peças assinadas. A Margarida... não sei se conhece um catálogo da exposição de Miragaia.

SS: Conheço o catálogo, mas não o comprei.

MJV: Da Fábrica de Miragaia? Pronto, mas no catálogo já vem referida uma questão, foi a primeira vez que numa exposição esteve uma vitrine. As vitrines estavam organizadas por fábricas, que é o costume, não é? Mas havia uma vitrine, onde estava refletida toda esta questão dos modelos que eram tidos na fábrica X igual da Y e, depois, vários da Z. Do Z, que são as que não estão marcadas. E quando as pessoas dizem que aquela peça que têm, que não está marcada é da fábrica tal, porque encontraram uma igual, depois vamos encontrar igual na outra. É a questão da mudança dos operários...

SS: Tráfico de desenhos.

MJV: É... Os modelos iam com o operário, quase, não é? E, portanto, essas questões de atribuição, de fabrico e tudo, é uma primeira vez em que se faz essa abordagem e essa análise dessa maneira.

SS: Pois. Eu tenho contactado alguns especialistas, no sentido de cruzar essa informação das disciplinas com a bibliografia essencialmente do design. E o que tenho extraído da área do design e também da museologia, neste último caso existe um ou outro contributo muito válido, no fundo, despoletou toda esta minha curiosidade em saber o que é que se passava com os museus portugueses relativamente ao objeto de design. Mas, de facto, em Portugal, sobre esta matéria, eu não conheço muita bibliografia, mas pode-me estar a escapar qualquer coisa.

MJV: Claro. Há aquela exposição que foi feita no MUDE das rendas, por exemplo, de Joaquim de Vasconcelos.

SS: Das rendas não conheço, mas do artefacto anónimo que também esteve aqui.

MJV: Sim. Mas este das rendas do Joaquim de Vasconcelos é muito importante, também. Do Joaquim de Vasconcelos e o Museu Industrial, um trabalho da Sandra Leandro.

SS: Por acaso, não vi o catálogo.

MJV: Foram para lá muitas rendas nossas. Nós temos rendas, temos com a recolha do Joaquim de Vasconcelos, temos a cerâmica e essa fase já do século XX, porque o Joaquim de Vasconcelos é XIX. Do século XX, penso que é o caso mais paradigmático é este da cerâmica e porque há correspondência do Vasco Valente com as fábricas, que acho que é muito importante. E mais, a Margarida pode, também, fazer essa relação com os modelos estrangeiros. A propósito disso, por exemplo, há... pois, mas é um fabrico anterior, mas é um objeto claramente de design do XIX, que é um aquário que nós temos lá em cima, que é de uma fábrica portuguesa. E a Margarida correu os museus da Europa, não há aquários nas outras. E é muito engraçado observar os chineses que vinham, não é? Depois há um aquário muito bonito de uma fábrica do Rato, em Lisboa. Há este cá, que têm vários, mas muito poucos, e o único que existe com a tampa e inteiro é este que nós temos aqui. Portanto, há aqui uma série de coisas que eu acho que, com ela [Dr.^a Margarida]... que são objetos, de facto, encaráveis como objetos de design, não é?

SS: Sim. Deixaria, se calhar, isso para uma outra fase...

MJV: Sim senhora. E vamos retomar [risos].

SS: E fazia-lhe estas questões [risos], mas o que me disse é absolutamente interessante.

MJV: Penso que pode ser uma linha interessante para si.

SS: Sim, pode ser uma linha muito interessante para aquilo que ainda estou a delimitar, digamos assim. Portanto, considerando em todas estas questões que temos falado, começo por lhe perguntar o que é que considera ser um objeto de design? E que características e qualidades considera como fundamentais para o caracterizar?

Duas ou três...

MJV: Eu não sou conservadora de objetos de design, portanto, do ponto de vista mais prático e aquilo que eu tenho, que posso referir, mas é uma definição que tem como origem a minha reflexão e não nenhuma reflexão mais académica nem nenhum estudo, são aqueles objetos em que foi determinante para a sua produção quer fator de adequação ao uso, quer, por outra, ter em conta, na mesma proporção ou semelhante, o fator do uso e o fator estético. Sim, são as duas componentes que me parecem determinantes para que se possa classificar dessa forma.

SS: E no museu, como já falámos, considera que existem objetos de design?

MJV: Eu considero! E temos... muitas vezes aplicamos esse conceito retroativamente, digamos. Vemos a possibilidade de aplicar esse conceito a objetos mais antigos, em que a forma é determinada, muitas vezes, pelo uso. E o resultado é, francamente... como é que hei de dizer? Positivo, não sei se lhe chame positivo, se lhe chame... com características estéticas muito relevantes, digamos, porque temos isso muito quer na cerâmica, quer na ourivesaria, por exemplo. Há uma quantidade de peças que nós... Olhe! Neste momento, é verdade, estou-me a lembrar, neste momento – vou-lhe atrapalhar a sua organização...

SS: Não, não, não.

MJV: ... temos um depósito de fivelas de 1860 a 1940. Fivelas, da coleção do arquiteto José Carlos Loureiro. Está lá em cima, exposta, pode ver. É uma vitrine de cinco metros e meio de fivelas.

SS: Fantástico!

MJV: Em que o design é fundamental. Mas, por exemplo, aplica-se muito bem ao design que é feito para – e era isso que me estava a lembrar [risos] quando me lembrei das fivelas – aos objetos para os suspensórios. Fivelas de suspensório que têm roldanas, para permitirem um movimento.

SS: Eu quero ver isso. Nunca vi.

MJV: Eu também nunca tinha visto. Estão lá em cima, pode irvê-las, se quiser, que são completamente fascinantes.

SS: Com roldanas...

MJV: Com roldanas. Portanto, há aqui a necessidade de adequar ao uso os objetos. E como isso é o equilíbrio que é preciso ter para que essas roldanas não tornem aquilo num objeto detestável [risos].

SS: [risos]: E essas fivelas que são...

MJV: Essas são do XIX, do início do XIX.

SS: E estão expostas de acordo com o sentido de usabilidade? Ou do sentido estético?

MJV: Sim, sim têm uma referência à usabilidade. Estão expostas de forma cronológica e têm um painel de fundo com referências à moda da época para se perceber o tipo de uso que tinham.

SS: O gosto.

MJV: E o gosto.

SS: De que modo é que o objeto de design – e, no fundo, já fomos respondendo a esta questão, a Dr.^a já foi respondendo – se pode relacionar com as coleções do Museu Nacional Soares dos Reis? Falou da usabilidade, falou do fator de replicar, no fundo, um objeto que foi construído um século antes ou noutra época...

MJV: Eu não dizia replicar, eu dizia aplicar retroativamente o conceito de olhar para ele tendo em conta a função que ele tinha. Por exemplo, uns objetos que eu não vejo muito referidos nos estudos de design, a não ser nas versões atuais e na produção atual, são as embalagens. Nós temos estojos de objetos, por exemplo, de ourivesaria, que são objetos de design fantásticos! Temos estojos...

SS: Do século XX? Do século XIX?

MJV: Do XIX. E do XVIII e do XVII.

SS: E considera-os como sendo objetos de design?

MJV: Eu acho que são! Que é possível considerá-los como sendo objetos de design. Por exemplo, uma frasqueira, uma caixa de madeira para levar, para transportar garrafas – e as próprias garrafas, olhe o vidro, mas o vidro antigo, XVIII – que em vez de serem redondas são retangulares, de perfil retangular, para poderem encaixar-se e a caixa estar preparada para aquelas garrafas poderem ser transportadas. Eu acho que quer a caixa quer as garrafas são objetos de design, porque ali entrou uma componente de adaptação ao uso, que foi fundamental.

SS: Então não faz a distinção, entre o objeto que é pré-revolução industrial e pós-revolução industrial?

MJV: Acho que não, que não é determinante! Não é o fabrico em série que determina o design. Eu acho que há preocupações que estão subjacentes àquilo que consideramos a definição de objeto de design muito antes da [revolução industrial]. Nós temos um, por exemplo, lá em cima uma coisa lindíssima, que é um conjunto de uma cruz e galhetas do século XVI, uma coisa fantástica de jade, com incrustações de rubis... um conjunto extraordinário! Tem um estojo onde tudo encaixa. Esse estojo é claramente um objeto

de design! Ele tem... e é muito lindo! Depois é uns couros... aí é que eu chamo o retroativo! Quer dizer, é tentar aplicar um conceito a uma realidade que é outra. Mas, de facto, a preocupação era essa. Tudo o que era para transportar e o que tinha de ter. O que é determinante naquele fabrico é o uso que se lhe vai dar.

SS: E que campos descritivos, dimensões descritivas considera como fundamentais para descrever o objeto de design no contexto de uma ficha de inventário, por exemplo?

MJV: Isso... nunca pensei nisso. Teria que pensar [risos].

SS: Mas, por exemplo, nestas cerâmicas do século XX...

MJV: A ficha tipo aplica-se, sem problema. Nos objetos que são recolhidos com a preocupação de documentar o fabrico, acho que há, de facto, mais campos que são os que estão relacionados com a documentação. E isso, por exemplo, numa ficha atual, já estão previstos. É uma questão de lhes dar uso. Assim a seco não lhe sei elencar...

SS: Depois podia-me facultar uma ficha, por exemplo do século XX?

MJV: Podemos. Posso, posso. Sim, sim. Depois, com a Margarida, vemos isso.

SS: Sim, sim! E no espaço expositivo? Essas peças do século XX estão no espaço expositivo?

MJV: Estão.

SS: E como é que estão apresentadas?

MJV: Têm o mesmo tratamento exatamente dos outros. Neste caso elas estão já, desde as do século XVIII, apresentadas por fabrico e por fábrica. Não é fácil para as pessoas dos museus como este admitir que uma peça que consideramos feia ou de mau gosto, que é o que o Vasco Valente conseguiu ultrapassar de uma forma notável, é uma coisa horrorosa. As coisas todas do Carvalhinho, da Fábrica do Carvalhinho, eram consideradas de péssimo gosto, possidioníssimas, horríveis.

SS: As cerâmicas do Carvalhinho?

MJV: As cerâmicas do Carvalhinho.

SS: E agora toda a gente as procura! [risos]

MJV: Exatamente! Mas em 1950 eram umas coisas miseráveis, horríveis! “ – O quê?

Para o museu? Mas o quê?” [risos]

SS: Por ser utilitárias?

MJV: Por serem utilitárias, porque isto não é um museu de antropologia. E por serem consideradas, em termos decorativas, de mau gosto.

SS: Curioso.

MJV: E isto foi tão presente até à década de... a Margarida tem, dos anos 90 ou 80, uma resposta da direção-geral a dizerem para não darem entrada de peças no museu, como peça de museu, às coisas fabricadas naquela altura, que estavam a vir também. Ficavam como uma coleção paralela, mas que aquilo não tinha sentido nenhum dar entrada no museu, porque o museu era para documentar peças até 1960, portanto, coisas que viessem depois disso, ainda por cima feitas agora, não tinham interesse nenhum.

SS: E têm. [risos] Perdão! Por lhe acrescentar.

MJV: Claro, claro! Tanto têm, que ela estava a recolhê-las! Ela estava a recolhê-las a achar que era muito importante dar continuidade à perspetiva de Vasco Valente. A ver se conseguíamos! E as fábricas estavam disponíveis para entregar na mesma. Mas a política cultural, entendiam que não fazia sentido. Portanto, eu estou a contar isto por isso. Por esse desfasamento. Nós achamos que sim, que fazia sentido.

SS: Então, a abordagem é claramente das artes decorativas, o estético, não o funcional.

MJV: Claro. Claro. O estético, não o funcional. O estético, não o funcional. O estético.

SS: Mais o estético, aqui, não é? [risos] Mas também tem a funcionalidade presente, acho que uma pessoa olha e...

MJV: Pois, mas a abordagem que era determinante oficialmente era essa.

SS: E atualmente?

MJV: Atualmente, não. Atualmente, há...

SS: Já é mais diversificada...

MJV: É. Já! Ultrapassou-se isso.

SS: Então, considerando estas questões todas, o que é que pode diferenciar um objeto de arte, de um objeto de artes decorativas, de um objeto de ciência e técnica, de um objeto de indústria... etnográfico, de moda...

MJV: Não lhe sei responder assim de uma forma cabal, agora assim... Mas eu acho que são essas diferenças... Eu acho que há uma questão muito mais simples de determinar. Como é que os objetos entram no museu? Os objetos entram no museu por exceção, porque são tão bons, tão qualificados, tão bonitos, tão representativos, que são uma exceção.

SS: Aí são definidos por...

MJV: Ou podem ser de arte, podem ser arqueológicos, podem ser de artes decorativas...

SS: É a equipa do museu que decide a entrada dessa coleção?

MJV: Ou pode ser a justificação para alguém propor a compra. Se porque é excepcional. Ou há, por outro lado, uma hipótese que é a de ser um documento: do que é o uso, do que é a moda, do que são os materiais dominantes nesse momento... Portanto, ser um documento. Portanto, são as duas formas de um objeto poder entrar no museu, isto em termos abstratos. Portanto, quando me faz essa pergunta, temos que ter em conta se estamos a pensar de uma maneira ou de outra. O que é que se justifica nos museus de arte? Normalmente, justifica-se o excepcional. Nos museus ligados às disciplinas de

antropologia ou de ciência, normalmente o critério é o do documentar. Portanto, tudo isto tem que ter em conta estas duas vertentes. Pronto, isto está subjacente a toda essa pergunta que me fez, que eu posso-lhe responder por escrito, se quiser.

SS: Se quiser, sim, pode fazê-lo. Eu recebo com todo o gosto. [risos] E que, que dispositivos é que estão a mediar essa informação do objeto? A ficha de inventário? Material, digital? Os catálogos?

MJV: Temos, temos várias possibilidades. Quando me pergunta mediar... nós temos as fichas, temos o estudo, a parte da investigação, a parte do conhecimento do objeto e depois temos a escolha criteriosa de que informação vamos passar para o público. E aí é que temos que ter outro tipo de mediação. Pronto, o objeto está registado, está a ser estudado através da ficha de inventário ou de todos os documentos que lhe são anexos, o conhecimento de toda a *entourage* de produção e de utilização! E da história do próprio objeto! Depois, quando me fala de mediação, para nós é muito isso. Por exemplo, eu tenho muito presente, porque estamos a trabalhar agora na renovação da exposição permanente, em novas formas de mediação do objeto com o público. Aí temos previstos toda uma série de instrumentos de mediação que vão do que está escrito, à parte digital e à parte humana. Ter gente com quem se possa conversar e que faça essa transposição de informação ou de chamada de atenção para aspetos que são importantes para se conseguir interpretar os objetos.

SS: Que bom! [risos] Considera que os sistemas de inventários devem comportar a denominação objeto de design?

MJV: Não sei se é fundamental... [pausa] Eu, muitas vezes, uso uma frase – eu sou um bocadinho *outsider* disto tudo, que é “- A culpa é do Lineu”. Eu acho que é muito importante organizar e, portanto, desfazer um conjunto para poder analisar, mas é muito perigoso ficar pela análise. Portanto, eu, às vezes, acho que a demasiada decomposição para chegar às partes, às componentes e mesmo, por exemplo, em relação a uma coleção, o desfazer para analisar cada parte nas coleções várias e organizar os objetos agora, também, por mais uma secção que seja objeto de design, às

vezes... [expressão de dúvida]. Nós agora, com esta exposição, estamo-nos a ver aflitos para refazer os conjuntos. Por exemplo, numa entrada só vieram, objetos, por exemplo, como na arqueologia. Há um conjunto que agregado tem sentido e, depois, desagregase, porque tem uma fíbula, tem um vaso de cerâmica, tem um osso, tem não sei quê e cada uma daquelas coisas pode ser vista do ponto de vista analítico na sua categoria. Não é? Mas não se deve desfazer é o conjunto. E o objeto de design é um bocadinho isso. O objeto de design pode ser uma componente de um fato. Imagine que há um fato – eu recuo sempre, pronto – estou a pensar no século XVIII ou não sei o quê... para dizer, olhe uma fivela! Pode fazer um conjunto e ganha expressão e não precisa de muita mediação para ser entendível se estiver no seu conjunto ou se for entendida no seu conjunto. Se for completamente isolada, como objeto de design, tem que ver com a sua produção, e é importante que ela seja vista desse ponto de vista, mas perde outro tipo de informação. E, portanto, acho que pode ser útil do ponto de vista analítico, mas não me parece essencial do ponto de vista de uma pessoa dos museus. A nossa função é, exatamente, essa, ser mediadores. E, portanto, olhar para as coisas e contar a história delas.

SS: E face a esta interdisciplinaridade entre a cultura material, considera ser necessário repensar sobre os modos de classificar? Como respondeu mais ao público... [risos]

MJV: É! Eu acho que é aquilo que eu lhe disse, não é?

SS: [risos] Já alguma vezes visitou museus de design em Portugal?

MJV: O MUDE. O MUDE. Ai, não! O dos Chapéus, por exemplo. Também é... não é? É! Está a ver? O de São João da Madeira, também. O das rendas de bilros, em Vila do Conde. Acho que sim, acho que já visitei.

SS: [risos] E lembra-se de algum objeto desses museus, que fez referência... ou de algum autor?

MJV: Como lhe digo, eu sou um bocadinho viciada, dedico a minha vida toda a coisas mais antigas, normalmente. Portanto, mais os objetos de design... por exemplo, com a

história dos chapéus, de facto, aquilo é fascinante ligar aos objetos de fabrico, à produção propriamente dita, não é? Sim, fascinam-me completamente, como as almofadas de bilros, que me põem doida. Um dia ainda hei de conseguir fazer uma.

SS: Há aulas, há aulas de...

MJV: Eu sei, eu sei. Eu sei. Estou à espera de me reformar.

SS: [risos]

MJV: É a única coisa que eu quero aprender mesmo. [risos]

SS: Aquilo é dificílimo.

MJV: É, é dificílimo. Eu tenho uma peleia de gente que está à espera de ver se eu reforço o meu vocabulário, porque com as picadelas nos dedos, que acham que o meu vocabulário não vai ser suficiente para dizer asneiras quando picar tanto o dedo.

SS: Ah sim, que aquilo é tão minucioso.

MJV: Ah! É terrível! É dificílimo.

SS: Então, fazem em Vila do Conde, imagino, não sei...

MJV: Não, Peniche.

SS: Ah, em Peniche também.

MJV: Peniche. E em Peniche estão a fazer um trabalho muito interessante, também ligado ao design.

SS: Vou ver.

MJV: Das rendas. Veja, veja, que vale a pena. São as zonas piscatórias. Aquilo é uma rede...

SS: Pois. Pois é. Estou a terminar. E noutras museus portugueses, para além desses considerados de design, identifica designers portugueses, por exemplo? Ou estrangeiros?

MJV: [pausa] Sim, claramente...

SS: Quando vai visitar, por exemplo, o Museu da Vista Alegre. Reconhece algum objeto que se assemelhe aos objetos do Museu Nacional Soares dos Reis?

MJV: Sim, sim, sim. Na Vista Alegre. Não são muito valorizados os produtores, não é? Por exemplo, na Vista Alegre são muito valorizados os decoradores, de uma forma geral. Quem pintou, quem fez sobre o objeto. Mas há, por exemplo, em Lisboa no Museu do Bordalo Pinheiro, claramente.

SS: Encontra objetos iguais aos que tem aqui, no museu, por exemplo? Há alguma vez já encontrou?

MJV: Sim, sim. Nas Caldas...

SS: A última pergunta que lhe faço. De que modo é que o museu procura estabelecer parcerias com outras entidades, não só com museus, como, por exemplo, o das Caldas ou então com o MUDE ou outra entidade, até com a própria academia, para acolher estas novas investigações que têm emergido no campo da investigação académica?

MJV: Em relação ao design?

SS: Em relação ao objeto de design, por exemplo.

MJV: Nós não temos investido de uma forma decisiva nas questões de design. Temos investido em abrir completamente os horizontes dos objetos que podem vir para o museu e, portanto, os de design da mesma forma.

SS: São bem-vindos.

MJV: Claramente. E o século XX é, realmente, uma época que nos preocupa ou que nos ocupa muito. É, de facto, em relação à cerâmica mais do que outras que temos

trabalhado, XX e XXI, nomeadamente. Por exemplo, tivemos um trabalho extraordinário de uma exposição de cerâmica feita com Alcobaça, com o Manuel da Bernarda e com a Fátima Lambert. Há um projeto de investigação que a Margarida trabalha de recuperação de memórias de gente ligada ao fabrico da cerâmica do século XX, exatamente, que é feito com o IPP, aqui com o Instituto Politécnico e com o museu. E com uma série de outras entidades, nomeadamente a Fábrica Manuel da Bernarda, em Alcobaça e com muitos artistas. E há uma ligação muito, muito, muito decisiva entre escultores, artistas plásticos e o design das peças cerâmicas no século XX. Portanto aí há uma confluência decisiva, que eu não sei se é vantajoso separar. E, através disso, muitos objetos de design têm, de facto, autores... Fazemos parcerias com todas as entidades que nos apareçam interessados em trabalhar. Temos esse campo aberto e em aberto.

SS: Dr.^a Maria João, muito obrigada. Obrigada pela vossa disponibilidade.

MJV: Ora essa, não sei se lhe fui útil.

SS: Foi.

MJV: Se precisar de esclarecer...

Entrevistado | Maria da Luz Sampaio (E7)

Data de realização da entrevista | 27 de abril de 2018

Local | Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto

Hora | 17h00

Tempo de duração da entrevista | 01:04

SS: Pois é, Professora, muito já conversámos, muito já a introduzi ao meu trabalho.

[risos] Muito já me foi respondendo, mas para dar esta sequência e para fazer um melhor cruzamento das percepções, porque foram questões que eu coloquei a todos os entrevistados, começava por lhe perguntar, ainda que lhe tenha perguntado há pouco, o que considera ser um objeto de design e que características e qualidades entende como fundamentais, para si, para o caracterizar?

MLS: Bom, um objeto de design, de uma forma geral, diríamos que é o objeto que tem um desenho próprio, uma forma própria, com uma estética própria. Por isso é que ele é objeto de design. Ele, previamente, é concebido por um designer, que lhe deu uma estética, que lhe conferiu uma estética, uma forma para a sua função. Para a função do objeto. Para cumprir a função do objeto. E quando nós dizemos objeto de design, nós já estamos a atribuir uma categoria específica a esse objeto. Os objetos de design são objetos que, normalmente, como lhe disse, estão no mercado. São objetos que vão para o mercado, são concebidos para mercados, até, específicos. Normalmente, objeto de design é o que tem mais valor, portanto, é mais caro, vamos dizer assim. É um objeto que, à partida, rivaliza com todos os outros objetos que não são de design, não é verdade? Portanto, ele tem um estatuto próprio. Nós, quando compramos um objeto de design, normalmente, até o colocamos mais à vista, não é? Dos outros, não é? Porque é o nosso objeto de design, não é? Até pode ser um saca-rolhas ou pode ser uma torradeira, mas é a nossa torradeira do designer X ou Y, não é? E, portanto, atribuímos-lhe um valor. Obviamente, esses objetos de design, como todos os outros objetos, são objetos que têm uma vida. Normalmente, o objeto de design tem a vida que lhe é atribuída até pelo mercado e até vir a ser suplantado por outro objeto de design, doutro designer, que entra, então, no mercado, entra nos circuitos, enfim, da nossa

comunicação dos mercados, e que suplanta os objetos de design. O objeto de design anterior vai perdendo valor à medida que chegam outros. E pode, como lhe dizia, chegar a entrar no valor zero, porque, a certa altura, ele é suplantado por outros objetos de design, que, entretanto, chegaram. Ou não! Ele pode tornar-se quase objeto de culto e continuar. Mas é engraçado verificar, por exemplo, até nos frigoríficos você encontrar isso. Nos frigoríficos, nos objetos – estou aqui a lembrar-me mais dos objetos associados ao espaço doméstico – que hoje já tem novos frigoríficos que imitam aquele anterior dos anos 60, não é?

SS: Por exemplo a SMEG...

MLS: [assente com a cabeça] E, portanto, significa que aquele frigorífico dos anos 50 ou 60, saiu do circuito da produção, saiu até do mercado, deixou de ser vendido, foi esquecido. Entrou, então, naquilo que podemos dizer no limbo, no valor zero. Mas as necessidades, depois, de relançar novos modelos, levam, muitas vezes, os designers a ir fazer pesquisas e a procurar modelos anteriores e, então, vão relançá-los outra vez, muitas vezes já com novos materiais, às vezes, mas usando aquele design que foi dos anos 50. Aliás, vê-se isso até nos carros, não é verdade? Os Carochas e por aí fora.

SS: Os Minis...

MLS: É, nos Minis. E, portanto, quer dizer, porque há esse circuito. Quer dizer, há o objeto de design lançado no mercado, há a sua vida no mercado e, depois, há uma queda. Em queda por via da concorrência normal que existe nos mercados. Agora, por exemplo, aquele frigorífico dos anos 50, que ficou algures na casa de alguém e que é o original, vai ser resgatado para dentro de um museu de design, não é verdade? Porque aquele, sim, é original! Tem lá a marca, tem as rodinhas, tem, ainda, o motor e a forma de produzir o gelo, tem as prateleiras originais.

SS: A marca.

MLS: Tem a marca, tem o puxador. Está original, não é? E, portanto, vai ser resgatado. Ele ser resgatado, vai-se tornar objeto de design com valor para a nossa cultura material

e, portanto, transforma-se em objeto de património. É musealizado. Aliás, é engraçado ver que, por exemplo, o Museu da Eletricidade, aqui há uns anos, fazia muitas exposições, que andaram, até, pelo país fora, por vários museus, e nessas exposições diziam assim: “– Um frigorífico antigo tinha disjuntores antigos até em baquelite”. Que hoje até são fabricados, também, modelos *fac-símiles*, idênticos. Tinha aspiradores. Ou seja, tinha objetos de culto – objetos dos anos 30, 40 e 50 – que foram objetos muito importantes aquando da introdução da eletricidade em termos de espaço doméstico. E, portanto, integravam, normalmente, as exposições sobre a introdução da eletricidade em Portugal e nos vários concelhos. Eu lembro-me que a EDP tinha uma exposição dessas que eu cheguei a ver em São João da Madeira e que era itinerante. Portanto, era uma daquelas exposições itinerantes. Mas o objeto de design é isso mesmo, é um objeto que nós, à partida, lhe conferimos um estatuto específico e...

SS: Que passa pelo desenho, pela estética, pela função?

MLS: Pela estética, pela função, pela forma. E, portanto, é essa...

SS: Na sua percepção?

MLS: É.

SS: E em que tipologias de museus considera que possam existir esses objetos que acabou por construir? Pode enumerar algum?

MLS: Pois, os objetos de design estão muito presentes nos museus industriais. Nos museus da técnica, da indústria. Estão muito presentes aí. Eu costumo, nas minhas reflexões, chamar objeto técnico-industrial. E dos museus da técnica e da indústria, dos museus dedicados à técnica e à indústria. Eles estão muito presentes, porque esses objetos são fruto – não é? – do saber fazer, da indústria e da técnica utilizada. Nós temos, por exemplo, muito nos museus industriais – já para não falar nos objetos ligados à iluminação elétrica – nós, por vezes, temos, por exemplo, objetos... vamos falar nos azulejos, por exemplo, da indústria da cerâmica. Hoje um azulejo da Viúva Lamego já é repetido. Eu, por exemplo, tenho um azulejo da Viúva Lamego que por trás tem uma

etiqueta “Fábrica Viúva Lamego”, mas já é uma tiragem que foi feita há cerca de... – [risos] eu tenho aquele azulejo para aí há vinte anos – já foi feita para aí há vinte anos. Não é um Viúva Lamego feito em 1900 ou em 1800 e tal. É um Viúva Lamego que já se tornou objeto de decoração. Já há azulejos assim. Assim como há outras peças de cerâmica. Eu lembro-me, por exemplo, de visitar no Seixal, o Ecomuseu do Seixal, e eles, na altura, tinham, imagine, umas anforazinhas de cerâmica que mandaram fazer a terminar em bico, que eles vendiam na lojinha! Vendiam essas anforinhas na lojinha e essas anforazinhas eram réplicas das grandes ânforas, eram vendidas com um pedestalzinho de acrílico, que era para nós colocarmos, depois, na prateleira direitinho, porque aquilo não tem pé. No entanto, quer dizer, esta ânfora não tem marca, mas tem design e tem valor patrimonial, porque aquele design é o design da ânfora. Quer dizer, também há aqui um valor histórico intrínseco à forma da cerâmica. Nos museus da indústria, normalmente, até porque os museus da indústria, muitos deles, são temáticos. E esses museus, depois, valorizam os objetos da indústria. Estou-me a lembrar, por exemplo, até é um museu de empresa, que agora passou para a Câmara, que é o Museu da Murtosa, da Fábrica de Conservas de Enguias, na Murtosa, que é a COMUR, que criou o museu dedicado às conservas da enguia da zona da Murtosa e que, por exemplo, tem todo um circuito de museu baseado nas máquinas de fazer as embalagens das conservas e vende, também, as caixinhas – que algumas até eram pequenas caixinhas de madeira – que eram o protótipo, vamos dizer, da caixinha de conservas de enguias, que eram diferentes das outras, das de sardinha e de atum. E, portanto, eles apostaram em fazer uma nova edição, vamos dizer assim, dessas latinhas que são vendidas no museu, mas que fazem parte do design da latinha da conserva de enguia. Os museus, por exemplo, da Fábrica de Sacavém, que valorizam, claro, a produção de louça de Sacavém, por exemplo. Ou, por exemplo, o Museu em Ílhavo da Fábrica da Vista Alegre, por exemplo. Aliás, a Vista Alegre, com o Museu ganhou – aliás, aí é um caso interessante, pois eu acho que desde que a Vista Alegre teve consciência do valor patrimonial das suas séries, da sua história, começou a promover as diferentes edições, vamos dizer, de louças, ao longo dos anos e começou a fazer *fac-símiles*, a reeditar, por assim dizer, e as pessoas começaram a comprar. E tem havido uma

valorização muito grande, muito grande, da louça Vista Alegre. Portanto, há aqui questões muito interessantes no que diz respeito aos museus que são dedicados ao património técnico e industrial. E que valorizam não só a produção em si, como os objetos que produziram. E, portanto, eles estão expostos. E aí começa a haver uma valorização das marcas portuguesas, começa a haver uma valorização do saber fazer português, dos nossos recursos, porque, repare, por exemplo, mesmo o Museu Municipal de Portimão dedicado às conservas. Há toda uma cultura associada à indústria conserveira que acaba por ser valorizada num espaço museológico daqueles. E, portanto, as fábricas, a Fábrica Feu [Feu-Hermanos], as marcas que eles tinham lá em Portimão, acabam por ser valorizadas enquanto valor patrimonial local, coletivo. E com as nossas marcas, que é uma coisa que nós nunca valorizamos. Nunca valorizamos. Eu posso-lhe contar uma história que me foi contada por um engenheiro – ele tem quase 100 anos, mas ainda é vivo, graças a Deus, mas, enfim, já está muito, muito velhinho – e ele contou-me uma história muito interessante que foi esta. A Efacec, que é uma grande empresa, continua a ser uma grande empresa portuguesa no setor da energia, agora está associada às energias renováveis e às baterias para os carros elétricos – eles estão a começar a desenvolver os postos de abastecimento dos carros elétricos para recarregar as baterias. Mas a Efacec é uma empresa aqui do Norte que foi criada pelos irmãos Ricca. Aliás, foi criada pela família Ricca e, depois, os irmãos Ricca é que vão dar aqui um corpo e vão lançar a empresa. E o António Ricca queria lançar um motor de marca portuguesa e andou à volta de um nome para um motor de marca portuguesa, mas os engenheiros todos, na altura... – é preciso dizer que a Efacec é uma empresa que nasce da junção dos ACEC, dos *Ateliers de Constructions Électriques de Charleroi*, na Bélgica, que se associam à Empresa Fabril de Máquinas Eléctricas [EFME], que essa, sim, era a nossa empresa portuguesa. E da junção da EFA, que era EFME, mas passa a ser EFA, junta-se a ACEC, dos belgas, e cria-se a Efacec. E ele [António Ricca] queria lançar uma marca portuguesa que fosse distinta dos ACEC, pronto. Que fosse nossa. Então os engenheiros todos disseram-lhe para não o fazer, porque lhe diziam que se ele criasse um motor português, esse motor português nunca ia ser tão considerado, tão valorizado como um motor alemão ou um motor belga, porque esses, sim, estavam no mercado,

tinham uma força brutal no mercado europeu e até norte-americano e nunca nós iríamos conseguir rivalizar com essa tecnologia. Portanto, está a ver? O valor que a técnica tinha e o valor que podia ter uma marca portuguesa. Hoje, passados mais de cinquenta anos, nós podemos dizer que reconhecemos a marca Efacec. E hoje já estão dentro dos museus peças Efacec. Desde motores, desde aquecedores elétricos, que eles produziram, até alta tecnologia. Porque a Efacec, depois, tem várias peças produzidas em parceria com empresas europeias – a Dell e outras – e, portanto, já há um certo reconhecimento da tecnologia portuguesa. Mas isto, repare, passa, justamente, pela valorização das nossas capacidades de fabrico de fabricar, de produzir, de ter *know-how* tecnológico e também ter *know-how* de design, que é uma coisa que eu acho que, nos últimos anos, o design tem surgido. Aliás, com certeza, o Moreira da Silva falou-lhe disso, o professor lá em baixo. A Faculdade de Arquitetura de Lisboa tem apostado muito no design. Muitíssimo design. E mesmo doutoramentos e tudo na área do design. Porque deram-se conta, primeiro, porque, enfim, aqui o Porto tem sido [risos] é muito forte na sua arquitetura. E, portanto, sobrava-lhes pouco espaço, mas também é uma opção...

SS: [risos] Nunca tinha pensado nisso...

MLS: ... uma opção válida, porque, realmente, verificou-se que o design, que o desenho está em tudo, não é? O desenho está em tudo. O design também se associa com a arquitetura. E acaba por ser uma especialização, quase, também pode ser uma especialização. E, aliás, há muitos designers que são arquitetos, como sabe. Mas muitos arquitetos, que são arquitetos. E, portanto, o design tornou-se uma mais-valia nos últimos anos e eu acho que muito, também, por uma coisa que é muito importante que é pela circulação europeia dos produtos. Nós, as novas gerações, temos hoje uma outra percepção do que é o design italiano, temos outra percepção do que é o design francês ou belga...

SS: Ou alemão.

MLS: ... ou alemão. Temos essa percepção. E nós quando pensamos em design alemão, pensamos numa coisa e quando pensamos em design italiano, já pensamos noutra. Nós,

hoje, já temos referentes culturais que, se calhar, as gerações anteriores não teriam de uma forma tão democratizada, por assim dizer – havia pessoas que tinham, porque eram pessoas viajadas, porque eram pessoas muito instruídas –, mas hoje isso está muito mais vulgarizado. Nós, hoje, temos uma proximidade com o objeto de design, seja ele de que origem for, do que as outras gerações anteriores. Estou a falar em Portugal, que é um país fechado até 1974, vamos dizer a verdade, não é? E, portanto, há aqui uma abertura. Isto para concluir que a palavra design é aqui uma palavra mágica, não é? Uma palavra mágica, que é uma palavra que dá toda a diferença, faz logo toda a diferença, porque se a Sandra disser: “– Ah! O objeto técnico-industrial”. Se calhar na sua mente vem-lhe um motor, um tear, quando muito, vem um forno, não é? Mas quando vê um objeto de design, vem-lhe logo um objeto um objeto de um... – como é que dizíamos? [gesticula]

SS: de um saca-rolhas da Alessi?

MLS: Da Alessi! Ou, agora estava a tentar lembrar de outro que é muito conhecido. Ai como é que ele se chama? Um que é alemão, que é muito conhecido. Olhe, agora não me recordo. Agora fugiu-me o nome. Mas, pronto. Mas, quer dizer, a palavra design é, realmente, aqui uma palavrinha mágica, não é? É uma palavrinha mágica que nós atribuímos logo ao objeto. Isto, por exemplo, uma cadeira do Breuer [Marcel Breuer], por exemplo, a gente é logo: “– Ah!”. É logo aquela cadeira, não é? [risos]

SS: “– Ah! É do Marcel Breuer. [risos]

MLS: É Breuer, não é? Que se diz.

SS: Sim, sim.

MLS: Breuer. É que se escreve de maneira diferente do que o que se lê, não é? E... quer dizer, nós atribuímos logo um valor específico. Mas se a gente disser assim: “– Ah, uma cadeira de um estofador português”, não lhe diz nada. Absolutamente nada, não é? Porque, lá está, é o contexto que já as peças têm por trás, não é? Associadas a Escola da Bauhaus e dos designers ou a circuitos em que essas peças entraram e que são valorizadas, mas eu devo-lhe dizer que todos estes objetos, sejam eles de design ou

objetos técnico-industriais, praticamente os seus percursos são idênticos ou para não dizer iguais. Mas, são idênticos. Porquê? Porque todos eles tiveram mercados, todos eles foram lançados no mercado, todos eles foram usados, todos eles foram suplantados por outros. Olhe, eu estou-me a lembrar de uma coisa engraçada que é o perfurador Black & Decker. O Black & Decker é a marca. Nós já dizemos o Black & Decker, mas aquilo é um perfurador elétrico, não é? O perfurador elétrico quando surgiu, surgiu porque se verificou que havia – depois isto aqui é interessante as questões dos mercados – pessoas que queriam fazer bricolage em casa e precisavam de uma perfuradora leve, portátil, para levar para casa. Porque, na altura, o que havia eram grandes perfuradoras, que podiam funcionar a eletricidade ou até a vapor, se estivessem metidas numa fábrica. E que eram grandes perfuradores, que tinham várias brocas, pujantes, brocas grandes, brocas finas, mas que era uma máquina de grandes dimensões. E o Black & Decker quando surge, surge, justamente, para dar resposta a um nicho de mercado que eles verificaram que havia pessoas que queriam fazer essas mesmas perfurações, mas fora do contexto da fábrica, queriam fazê-las em casa. Então, era preciso criar uma máquina que fosse leve. Os primeiros Black & Deckers que surgem são feitos em ferro. A parte exterior era um ferro polido – depois acaba por ser maço. Pesados, muito pesados. E quando nós, hoje [risos], pegamos num Black & Decker pequenino, nós temos de todos os tamanhos, de todos os feitios. Hoje, uma mulher já faz um furo em casa e põe o quadro e põe a bucha e põe não sei quê, porque aquilo já de tornou um objeto simples, normal, não é? Que nós temos lá em casa, não é? Mas que antes não era assim. E, portanto, isto passa por estas dimensões. E passa, também, pelo facto de haver mudanças sociais que levam a haver os operadores dessas máquinas, os operadores desses objetos, não é? Eu lembro-me, por exemplo, de há muitos anos atrás – isto na casa da minha avó e assim – de haver uma torradeira que era uma coisa que se punha em cima da boca do gás! Era uma torradeira que era, no fundo, uma coisa feita em alumínio, perfurada, que tinha uma rede onde a gente punha o pão e o pão ficava ali e era torrado assim. Hoje nós temos uma torradeira ligada à eletricidade, que até tem um temporizador, atenção, tem um temporizador que a gente põe mais minutos ou menos minutos, se quer mais queimado ou menos queimado. E quando o temporizador se

desarranja é uma chatice, não é verdade? Começa a torrar o pão todo, não é verdade? E nós hoje já estamos até familiarizados com isso, com os temporizadores. Nós hoje já vivemos numa sociedade de tecnologia, não é? Desde o telemóvel ao computador, ao iPad, a gente anda sempre com estas coisas todas connosco. E, na nossa casa, temos tudo isso. Eu lembro-me só... lembro-me de, há um anos atrás, nós termos feito no Museu da Indústria, quando havia Museu da Indústria, uma exposição sobre a máquina no quotidiano, que é um tema muito querido, acho eu, dos museus da indústria – muitos museus que eu conheço fizeram exposições deste género – e a ideia foi, justamente, montarmos uma cozinha com os objetos que tínhamos, na altura, da coleção. Tínhamos a máquina de moer café, tínhamos a enceradeira, a enceradora do chão...

SS: Sim, sim.

MLS: Quem é que encera, hoje, o chão? Não é verdade? O pavimento, não é? Tudo já superindustrial. E com acabamentos de grande longevidade, que só precisam de um pano húmido e que já está, não é? Mas havia a enceradora, havia a máquina de café, a torrefadora do café. Quer dizer, havia uma série de objetos, de máquinas, que até entretanto desapareceram e foram suplantadas por outras, não é verdade? E algumas delas eram Moulinex ou marcas que nós hoje até reconhecemos – não é? – como sendo marcas de mercado com bastante valor. E que tinham o seu próprio design, atenção. Tinham o seu próprio design. E nós, na altura, não nos referíamos ao design propriamente, mas referíamos às suas capacidades, não é? Aliás, com certeza já viu muitos anúncios dos anos 50, dos anos 60, em que as máquinas vinham para que a mulher ganhasse tempo livre. No entanto, continuava-se sempre a ver a senhora com o seu avental [risos] à frente da máquina e essa mulher nunca ficou com tempo livre. Nunca ficou com tempo livre, não é verdade? [risos]

SS: Multiplicou as suas tarefas.

MLS: Multiplicaram-se as suas tarefas e hoje – não é? – hoje verificamos que as mulheres continuam a ser elas a organizar as tarefas domésticas, a lidar com os eletrodomésticos. E, se eu perguntar a um homem hoje, da geração de 50 anos, se ele já aspirou muitas

vezes a casa, ele, se calhar, vai-lhe dizer que já experimentou, que aquilo faz muito barulho e que não! E que chega muito cansado no final. Apesar das múltiplas escovas, das múltiplas facilidades, das rodinhas, dos não sei quê, do não sei quantos. Mas continuamos assim. Ou seja, e isto, depois, também tem a ver com os contextos sociais em que o objeto está. E é interessante verificar, também, que o objeto de design está localizado em determinados contextos sociais mais específicos, associados a uma burguesia, enfim, média alta, também aos novos burgueses que andam à procura de objetos que lhe confiram estatuto, não é? E, se calhar, tem pessoas que nunca tiveram um objeto de design, pelo menos visto como tal, na sua casa. Têm é a torradeira que a Worten [risos] e a Radio Popular vende, a gama mais baixa, mais barata e que lhe permite ter a torradeira lá em casa, não é? Não é verdade? Pronto. Isto também depende do valor que nós atribuímos aos objetos que temos e como nós nos revemos nesses objetos. Isto, para mim, acho que é o mais importante que há a refletir, que é, realmente, como nós nos revemos nos objetos que temos. Se eu faço questão de usar uma caneta de tinta permanente ou não, se eu uso uma Bic ou não e se eu, por exemplo, atribuo à Bic o valor de ser uma marca portuguesa com determinado valor – que, entretanto, foi comprada e não sei quê, não sei quê, não sei quê – mas que faz parte do meu universo juvenil, não é? Porque eu sempre usei uma Bic, não é? E, portanto, atribuo-lhe um determinado valor. E quando agora a Bic, por exemplo, fez 50 anos e lançou as Bic prateadas.

SS: E douradas.

MLS: E douradas. Eu comprei uma, porque eu revejo-me nisso. E, cá está, porque o meu campo mental, vamos dizer, as minhas referências valorizam uma coisa dessas, mas é engraçado que eu estou a encontrar essas esferográficas em todo o lado, não é? O que significa que as pessoas aderiram, realmente houve uma adesão. Nós aderimos, também, pelas campanhas que existem, pela forma como nos vendem os produtos, não é verdade? E, portanto, nós também aderimos e qualquer um de nós, por muito capacidade crítica que tenha em relação à sociedade de consumo, adere a essas campanhas. É inevitável. Não me vão dizer que não são, porque acabam por ser. Numa

coisa ou noutra, acabam por ser. Mas eu acho que não vem mal ao mundo nisso, não é? Isto significa que nós estamos integrados na sociedade que vivemos, que aderimos às suas campanhas, também, a campanhas que, enfim, não são campanhas, digamos, nefastas, não é? Para ninguém, não é? Antes pelo contrário, são campanhas, às vezes, que nos fazem reavivar valores que nós tínhamos, recordações de infância, etc., etc., não é? Eu, por exemplo, gosto muito do café Sical. Gosto porque me faz lembrar o cheiro da infância das torrefações. Pronto, poderá ser uma mania ou... Mas são, lá está, os referenciais. São os referenciais que nós temos. E todos nós temos esses referenciais. E eles fazem parte de nós, da nossa formação. O ideal é que nós todos tivéssemos bons referenciais, não é? E tivéssemos, enfim, na medida certa, na medida certa.

SS: Professora, já falou da relação que encontra entre os objetos de design e os objetos industriais, de ciência e de técnica. E que relações pode encontrar ou que diferenças pode encontrar entre esses objetos de design e os objetos, por exemplo, de artes decorativas ou um objeto de artesanato ou de moda, por exemplo?

MLS: Se os objetos técnico-industriais são diferentes dos objetos...

SS: Não. Como encontra concordâncias ou até igualdades entre o objeto de design e os objetos de técnica, da ciência e técnica? E que diferenças pode encontrar entre um objeto de design e um objeto de artes decorativas, um objeto de artesanato? O que é que os diferencia?

MLS: Para mim diferencia-os, sobretudo, muitas vezes, a matéria em que são feitos. A matéria e a quantidade que são feitos. Eu vou-lhe dar um exemplo muito específico. Por exemplo, o azulejo, vamos falar da cerâmica. Tem artesãos que fazem cerâmica, não é? Fazem desde o vaso, o pote, a vasilha de cerâmica. E eu vejo assim o objeto de artesanato. Vejo o objeto de artesanato feito com acabamentos específicos, mas limitado na sua quantidade. Com acabamentos específicos, quando digo isto, porque o artesão, depois, imprime-lhe o seu cunho próprio. E nós sabemos que aquilo é daquele artesão, não é? O objeto industrial já é um objeto que é fabricado em maior quantidade, em série. É um objeto, muitas vezes, mais massificado, porque é

para atingir o grande público. É um objeto que permitiu, de alguma forma, que todos os objetos chegassem a todos os públicos, mesmo àqueles que tinham baixas capacidades financeiras. Baixas capacidades de aquisição. Eu recordo aqui uma coisa muito interessante, um levantamento, só para lhe dar aqui um exemplo que, para mim, foi muito interessante e que me ajudou bastante. Um dia nós fomos chamados a levantar o espólio de uma fábrica que fazia flores artificiais. Nós fabricamos flores artificiais. Nós, em casa. E os artesãos também fazem as suas flores artificiais – podem fazer em cerâmica, em vidro, em papel, em pano – enfim, fazem-nas com as suas ferramentas, as suas tesouras, que permitem determinados acabamentos, as suas colas, as suas ceras, etc. Quando chegamos a esta fábrica, o que é que está fábrica tinha? Esta fábrica tinha um conjunto de ferros que cortavam tecido ou papel e que tinham lá dentro um molde da folha ou da pétala correspondente. E tínhamos um armário enorme, enorme, cheio desses ferros. E esses ferros tinham as mais variadas tamanhos de pétalas, folhas, tinha flores pequenas, grandes. Aquilo parecia que estávamos num ervanário, num herbário de alguém que pegou nas diferentes folhas e flores e pétalas – e folhas com as diferentes nervuras e formas e acabamentos – e criou um ferro para cada uma. Um ferro, que lhes chamavam os ferros *coupantes*, para cada uma. Chamavam-lhe ferros *coupantes*, porque era de *couper*. *Couper* de cortar. E esse espólio foi para dentro do museu. E esses ferros permitiam fazer flores de todos os tipos, mas não só cortá-las nas suas diferentes formas e com os seus diferentes biquinhos, mas, também, imprimir-lhe as nervuras que uma folha tem, com a parte central e, depois, as ligações laterais. E cortava-se em grandes quantidades e depois as operárias montavam as flores e faziam coroas fúnebres, ramos de flores, grinaldas para noivas, grinaldas para as meninas das primeiras comunhões, etc., etc., etc. Porque, depois, montava-as de forma diferente, consoante os fins que tinham. E também lhes davam cores diferentes consoante o fim ou do tipo de ramos que se pretendia fazer. E isto é muito interessante pensar que alguém criou estas formas, vamos dizer, para criar ramos de flores em quantidade e dar resposta ao mercado. Porque um artesão faria, sim, mas mais devagar, faria um ou dois por dia – quem diz um ou dois, diz cinco ou seis, mas pronto. Faria menor quantidade. A indústria permitiu fazer isso em maior quantidade, dar resposta a um mercado cada

vez maior e, também, tornar o ramo de flores mais barato. Mais acessível. E é isto que eu acho que a indústria fez. A indústria permitiu isso. E a indústria permitiu não só massificar, no bom sentido, como no mau sentido. Permitiu massificar, muitas vezes, tirando o cariz mais pessoal e personalizado de um objeto de artesanato. Porque o objeto do artesanato tem impresso nele a marca do artesão. E o sentido estético do artesão, a forma como ele domina os instrumentos para fabricar aquele objeto. A indústria tornou os objetos todos iguais. Tirou-lhe essa pessoalização. Esse lado pessoal do objeto. Mas, por outro lado, democratizou-o e fê-lo acessível a todos. A indústria agora para se tornar diferente, tem que voltar outra vez a procurar aquilo que a pode distinguir da indústria que está ao lado e que fabrica o mesmo objeto [risos], na verdade. E, por isso, ela tem de necessidade de fazer estas, quase estas retrospectivas históricas e de ir à procura do seu passado ou do passado dos objetos na procura de os refazer, redesenhar e lançá-lo, novamente, como um novo projeto.

SS: Sobre o olhar dos estudos do património industrial, que dimensões considera fundamentais para descrever um objeto de design no contexto do inventário museológico?

MLS: Eu considero que o objeto de design deve ser, de qualquer maneira, inventariado como um outro objeto qualquer. Ele deve ter todos os campos normais de que uma ficha de inventário, normalmente, considera, desde a sua denominação ou denominações. Muitas vezes, o objeto tem diferentes denominações e até tem regionalismos específicos. A sua função – muito importante – a sua função. No objeto, então, técnico-industrial, parece-me ser um campo... é um campo essencial, a sua função. A sua proveniência e esta proveniência vamos distinguir aqui que o objeto pode ter a proveniência direta da fábrica ou pode ser proveniente do colecionador ou pode ser proveniente da fábrica abandonada ou da fábrica a funcionar. Uma proveniência que deve ser esclarecida. Se ele vem da fábrica, vamos dizer, abandonada, provavelmente temos que pensar qual era a fábrica, o que fazia e, portanto, associar esse objeto muito ao contexto do produtor que a produziu e associá-la, também, se for caso disso, se conseguirmos, de quem a concebeu, do designer que está por trás. Do designer, do

conceptor, enfim, que lhe está por trás. Depois, temos que pensar quem é que operou com aquele objeto, quem foi a pessoa que o usou, que o consumiu. E, portanto, fazer esta passagem desde a produção até ao consumo do objeto. E, depois, porque é que o objeto deixou de ser consumido. Se foi encontrado na fábrica abandonada ou, então, se não foi abandonado, imagine porque é que ele foi valorizado e porque é que ele entrou dentro do museu. Se houve alguém que o comprou, o manteve, o conservou e, depois, mais tarde, o doou ao museu. E, portanto, nós temos que seguir, um pouco, o trajeto dele e ele deve estar expresso nessa ficha de inventário.

SS: E no espaço expositivo, que campos é que se podem valorizar?

MLS: Olhe, no campo expositivo, eu acho que depende das narrativas que nós encontrarmos para a exposição. E acho que devemos fornecer ao visitante diferentes níveis de informação, desde aquela que está mais intrínseca à exposição, até ao catálogo onde ele possa ser abordado com maior profundidade. Isto, obviamente, que implica haver investigação sobre os objetos. Os museus têm que apostar mais na investigação dos objetos e diretamente os objetos. Nós temos que saber ler os objetos, para os poder valorizar e não pensar só no quem concebeu, de quem produziu. Nós temos que saber ler bem os objetos na sua totalidade. Agora, é evidente, que dependendo da narrativa que nós vamos ter na exposição, ela deve ser em consonância com isso. Porque o mesmo objeto pode ser exposto em diferentes exposições temáticas. E ter diferentes abordagens e em cada uma delas vamos explorar um lado de um objeto. E, portanto, o objeto não se esgota numa só exposição. E, portanto, ele pode ser...

SS: As abordagens disciplinares vão definir...

MLS: Vão definir isso, exatamente.

SS: E é muito difícil pensar que tipo de abordagem é que se poderia atribuir a um objeto de design nos dois contextos...

MLS: É assim, quando a gente pensa em objeto de design, o que se pensa é no designer. Logo, à partida, não é? Mas, depois, o objeto de design nós podemos abordá-lo no

sentido da sua matéria. Por exemplo, a questão dos objetos de plástico pela sua matéria. Dos objetos cerâmicos, dos objetos elétricos. E podemos associá-los às fontes de energia, podemos associá-los aos modos de fabrico. Podemos associá-los às marcas, ao design da marca. Podemos associar ao consumidor, só. Fazer o trajeto do objeto ao contrário, partir do consumidor, por exemplo. Isto, depois, quer dizer, nós temos que, também, ter alguma criatividade e temos que, também, procurar fornecer narrativas diferentes às pessoas até à procura do que elas desejam encontrar. Ou aquilo, também, que nós queremos formar nos públicos. Nós também temos que formar e educar os públicos. E temos que o fazer de uma forma, enfim, mais, digamos, com mediação. Com mediação, ou seja, e com medida, porque não podemos nem entupir as pessoas de informação, mas temos que as levar, também, a ler a informação e a descobrir a informação.

SS: Sim. E é interessante, porque, às vezes, pensando quando se pensa no objeto de design e nas aportações que vamos recebendo, nas quais eles têm determinada função, cumprem determinado objetivo, foram feitos em determinados materiais, quando comparados com outros, de outras épocas, por exemplo, surge-nos um problema. Tem que ver com um objeto, aquele do século XVIII, imaginemos, do século XVII ou anterior, que pode ter a mesma função, a mesma utilidade, o mesmo material, pode ser concebido de modo igual a um objeto considerado com esta tal aura de objeto de design. E como é que se pode fazer esta destrinça no inventário?

MLS: Está-me a perguntar, concretamente...

SS: Basicamente, na sua perspetiva, o que é que diferencia um objeto de design dos outros objetos, que que cumprem a mesma função, cumprem o mesmo objetivo, têm o mesmo material, por exemplo?

MLS: Eu considero que os objetos devem ter todos o mesmo tratamento, à partida. Até estava aqui a pensar aqui numa página que eu acho que é no cento e um [folheia o seu livro da sua autoria intitulado 'Da Fábrica ao Museu. Identificação, Patrimonialização e Difusão da Cultura Técnico-Industrial' da DGPC]. Pois. Que é o seguinte, eu percebo que

o seu enfoque seja o objeto de design, mas o objeto de design é um objeto antes de mais. E todos os objetos devem ter o mesmo tratamento dentro do museu, porque todos eles são objetos de design, no fundo. E todos eles são objetos, eles todos têm, digamos, o mínimo dos mínimos e todos eles têm o máximo dos máximos. Ou seja, eles todos são objetos, portanto, eles partilham... é como nós, nós somos todos homens ou somos todas mulheres, não é? E nós somos todas iguais, todas diferentes. Os objetos são todos iguais e todos diferentes. O dizer que é de design, lá está, é atribuir-lhes uma determinada estética que, no fundo, todos os outros objetos têm mais ou menos, não é? Um Black & Decker, por exemplo, que estávamos há pouco a falar, do perfurador, ele tem design, ele tem marca, até. Também pode ter marca branca. Mas ele tem design e forma e função. É evidente que quando ele tem lá a dito Black & Decker, eu associo a uma empresa, não é? E a uma marca, mas todos eles objetos, não é? E dentro de um museu, e porque ele passou a fronteira de entrar dentro de um museu, ao entrar dentro do museu, ele é objeto igual a todos os outros porque está dentro do museu. E dentro do museu, os objetos que lhe são iguais ou parecidos, permitem criar-nos um universo de objetos que, por comparação, uns podem ser mais ricos em termos estéticos ou outros mais ricos em termos de funcionalidade, até, não é? E não ser tão, esteticamente, tão produzidos. Mas são todos objetos, cumprem todos a mesma função. Só que estão associados a contextos sociais diferentes que devem ser valorizados dentro de um museu. E nós, no museu, devemos valorizar os contextos sociais. Nós não devemos ser o museu – aí o museólogo e o conservador têm aqui... a sua formação também deve passar por isso, por não ter preconceito social. Porque aí está, ao ter preconceito sobre os objetos, está a ter preconceito social. Não sei se faço entender. Porque na medida em que os objetos são nossos representantes, são representantes dos contextos sociais, se nós, dentro do museu, não tratarmos todos os objetos da mesma forma, estamos, realmente, a ser preconceituosos socialmente. Porque estamos a beneficiar determinados contextos sociais em detrimento de outros. A ficha do inventário deve ser igual para todos. E dentro da exposição nós até podemos ser provocadores, no sentido de criar aqui justaposições, não é? E nós quando somos um bocadinho provocadores também estamos a ajudar a que as pessoas interiorizem determinados conceitos que,

se calhar, na altura, nunca foram interiorizados. E o papel dos museus também é esse, é de ser provocador, é de criar novos discursos. É de fazer pensar, é de ser *enfant terrible*, digamos assim, de trocar um pouco as voltas às pessoas e de lhes demonstrar que, se calhar, há outros pontos de vista, não é? Aí eu acho que a museologia, a formação em museologia deve, também, incutir nos profissionais – a formação que se dá – deve incutir nos profissionais esta necessidade de até passarmos algumas fronteiras que, às vezes, as nossas tutelas não gostam.

SS: É bem verdade. Considera que – eu estou quase a terminar – nos sistemas de inventário deve existir a denominação objeto de design?

MLS: Não. Por acaso, acho que isso que não.

SS: É uma provocação! [risos]

MLS: É uma provocação. Faz pensar! Mas, é assim, se estivermos num museu de design, ainda acho que fará sentido. Num museu, museu, acho que a questão do design deve ser tratada na ficha, quer dizer, quem é o autor, quem foi o seu conceptor. É uma informação muito relevante e importante, mas [hesitação] acho que design é um campo. Percebe? É um campo. É evidente que... Isso, eu devo-lhe dizer, que isto passa para aquela primeira pergunta, que é o que é um objeto de design? Que nós atribuímos ao tal objeto com a estética, não é? E que é, talvez, a definição mais normal e que, se calhar, quando agora acabamos a entrevista estamos a chegar à conclusão de que é evidente que a gente vai naquela de dizer: “– Ah, o objeto de design é aquele que tem estética, tem designer, tem não sei quê”. Mas todos eles têm, não é? Todos eles têm! O que é comum é o comum da definição. O que é, se calhar, e para a sua pesquisa e para a sua reflexão, quando somos confrontados é que, se calhar, eu por mim, acho que todos são objetos, todos são objetos. O que nos diferencia é aqueles que vão atrás da definição mais simples e aqueles que poderão dizer: “– Atenção, design é mais um atributo dos outros atributos que o objeto tem que ter, nomeadamente, a funcionalidade, a operacionalidade”. Enfim, e que eu, por mim, considerava mais um campo, sim, igual a todos os outros. Porque eu, devo-lhe dizer, e há bocadinho dizia-lhe isso, o objeto de

design é um objeto com desenho e todos eles têm um desenho, porque todos eles quando são concebidos, alguém tem que os desenhar previamente para, depois, os cortar, os limar, os polir. Eles têm que ter desenho. Agora, depois, há um desenho que passa a ser comercialmente mais divulgado, não é? E que, depois, também ganha corpo, porque, por exemplo, os do Alessi ou do Breuer ou não sei quê, todos eles, depois, têm um denominador comum. Não é? E todos eles, depois, a gente já diz que é daquele designer, que não é daquele, porque eles, depois, têm um denominador comum. E porque, entretanto, vamos dizer é como uma pintura, não é? A pintura, também, nós não dizemos que é do Picasso ou que é do Salvador Dali ou que é não sei quê. Portanto, porque eles têm um denominador comum. Mas são todos são pinturas e todos têm cabimento dentro do museu, certo? E todos eles têm a mesma ficha, não é? São inventariados da mesma forma e até conservados quase da mesma forma. Enfim, o acrílico e o óleo e não sei quê, mas todos eles são objetos de arte e, portanto, dentro dos outros objetos, nós devemos de considerá-los todos da mesma forma.

SS: Face a esta interdisciplinaridade, deste cruzamento de disciplinas que perpassam o conceito do objeto de design, ou que passam a ideia do que é um objeto de design, considera que é importante refletir sobre os modos, não só do objeto de design, mas agora em termos gerais do objeto, de classificar objetos em museus?

MLS: Desculpe, não percebi a sua pergunta.

SS: Peço desculpa. Fui muito rápida. Face a esta interdisciplinaridade da cultura material, considera que é necessário refletir sobre os modos de classificar em museus?

MLS: Eu acho que o inventário deve ser sempre aperfeiçoad, mas isto em forma geral, não é? Quer dizer, provavelmente, daqui a cinco ou seis anos, a ficha de inventário já é outra, não é? Portanto, nós estamos sempre a aperfeiçoar a forma de inventariar e de estudar a nossa cultura material. Por isso, todos os contributos que possam aperfeiçoar as metodologias, os pontos de vista, as reflexões que possam aperfeiçoar – olhe, nomeadamente, a sua – que possam aperfeiçoar, acho que são um contributo importante que deve ser congregado. Quem dera que os museus tivessem essa

capacidade de estar sempre a atualizarem-se, que não têm, não é? Não têm, porque, depois, compra-se um determinado tipo de *software*, esse *software* tem determinadas características e, depois, é preciso adaptar e até se faz uma adaptação inicialmente, se for o caso, mas, depois, quer dizer, depois estamos ali anos a usar o software intensamente, não é? E... Pronto, e ainda bem. Porque fez-se, de certeza, fez-se um bom trabalho, mais completo, menos incompleto, mas fez-se um bom trabalho. Pronto, e depois vem outra coisa nova e pronto, nós temos que estar abertos a isso. E, sobretudo, trabalhar esse trabalho interdisciplinar, se conseguirmos congregar para dentro de um museu os investigadores e se conseguirmos cruzar a universidade e a museologia e o património, etc.

SS: As parcerias...

MLS: ... melhor ainda! As parcerias. Os projetos feitos em conjunto, oh! Maravilha, não será, mas isso é um bocado ideal, não é?

SS: Estou a terminar. Já alguma vez visitou museus de design, em Portugal?

MLS: Há o MUDE, em Lisboa, não é? Há o MUDE, em Lisboa, que está, neste momento, fechado e vai reabrir tanto quanto eu sei.

SS: Recorda-se de algum designer ou objeto de design?

MLS: Eu lembro-me da cadeira, de lá, de uma série de cadeiras, de mobiliário feito... agora não me lembro o nome dos designers, mas lembro-me de cadeiras de design português. Essencialmente, lembro-me de cadeiras. Mobiliário. Quer dizer, é assim, eu vi outras coisas, mas já foi há algum tempo. Entretanto, o museu fechou, também.

SS: Portanto, não identifica designers?

MLS: Agora não... Eu sei que tinha peças da Moviflor.

SS: Da Moviflor?

MLS: Da Moviflor. Parece-me que era da Moviflor. Tinha também aquelas cadeiras de plástico muito conhecidas, também. De quem são? Eu agora estou péssima, então, mas estou cansada, ao final da tarde, estou bastante cansada, hoje. Mas são estrangeiras, aquele era estrangeiro. Mais...? Deixe-me só pensar. Não... agora não me vem o nome, mas sei que tinha de estrangeiros, tinha, acho que tinha cadeiras da Moviflor. E agora, não lhe posso não lhe posso dizer, que eu não me recordo.

SS: E noutras museus portugueses, já encontrou algum? Esta é a última questão.

MLS: Objetos de design? Não...

SS: Sem ser o MUDE.

MLS: ... como objetos de design. Não como objetos de design. Mais como objetos associados a períodos históricos, não como objetos de design propriamente, percebe? Porque a gente passa a vida a ver exposições com objetos, não é? Ou exposições de pintura ou exposições de escultura ou exposições de fotografia. Menos com objetos.... Estava-me aqui a lembrar que, por exemplo, vi uma exposição – mas cá está, é estrangeira – no Museu de São João da Madeira de chapéus de origem francesa. Chapéus franceses. Linda, muito bonita, a exposição era muito bonita.

SS: Esse museu, por exemplo, poderia ser considerado museu de design?

MLS: Não. Lá está, porque, no entanto, podemos dizer que aqueles chapéus também estão associados à moda, não é? E ao design de moda, não é? Aliás, por exemplo, lembro-me do museu do traje, que visitei há algum tempo, que, no fundo, aquilo acaba por ser... não estão associados... agora, estão, engraçado, que, ultimamente, começam a estar associados a costureiros e a designers internacionais e portugueses. Porque, lá está, nos últimos anos há uma valorização do design, não é? Do design português, também. E no do traje lembro-me de ver fatos de designers portugueses. Até vestidos de casamento e coisas assim. Há uma exposição, já há algum tempo atrás.... Devo confessar que eu visito [risos] muito museus da indústria e, por isso, acabam esses

museus por estar muito associados ao produto, à máquina, ao fabrico, aos seus empresários. E, portanto, estão lá os objetos, mas não são vistos como de objetos de design. São vistos como objetos portugueses, não é? Produtos portugueses, não é? Olhe, eu, por exemplo, um dos museuzinhos pequeninos que eu visitei recentemente, foi um museu em Moura, um lagar de varas, em Moura, um lagar, que foi musealizado. E os objetos que lá estavam, sobretudo as grandes bilhas de azeite, e estava uma pequena exposição, uns painéis sobre o azeite de Moura, que é dos melhores azeites portugueses. Porque Moura é um dos maiores produtores de azeite em Portugal e tinha, portanto, o azeite enquanto produto. Cá está! E Moura não era a marca. Percebe? Mas é o azeite de Moura. E, portanto, há uma valorização do produto, mais do que da garrafa de azeite, não é? Isto só para lhe dar assim uma ideia. Muitos dos museus da técnica e da indústria acabam por valorizar muito a associação com o mecanismo de produção, a máquina de produção e, depois, o produto final. Por exemplo, neste caso, era o azeite de Moura. Aliás, os serviços educativos faziam ateliers com os miúdos para provarem o azeite. E faziam lá provas de azeite com pão e azeite de Moura! Do azeite de Moura! A conservadora lá, que é uma rapariga muito engraçada – ai como é que ela se chama? – Bacalhau, ela é... Ai, ai como é que ela se chama? Alexandra Bacalhau, acho que é assim. Ai, como é que é? Não é Alexandra. Mas o apelido é Bacalhau, como aquela cantora...

SS: Ana Bacalhau.

MLS: Ana Bacalhau. E uma das coisas que ela faz, com os miúdos, é as migas de azeite alentejanas. Ela faz um trabalho muito engraçado com a valorização do azeite. Do produto, da terra. Não é? E, entretanto, também, nesse mesmo dia, visitei a cooperativa de azeite lá de Moura, que é uma cooperativa que vai a todas as feiras internacionais e tem até colheitas específicas que estão identificadas como colheitas de alta qualidade e que foram premiadas em feiras. E, portanto, Moura é quase uma marca, não é? E eles têm desenvolvido, é engraçado, desenvolveram uma garrafa preta, para os tais azeites DOPs [Denominações de Origem Protegida], os tais azeites de origem, de região demarcada, por assim dizer. E eles desenvolveram uma garrafa preta, magnífica. E, vou-lhe dizer, do lado espanhol – porque isto, depois, entra em ligação com a Andaluzia – do

lado espanhol, na zona ali perto de Sevilha, em Jaén, que é outra zona demarcada de produção de azeite, desenvolveram uma [risos] garrafa branca, para apresentar o produto, também, de região demarcada. Isto é só para perceber que, nós hoje temos as garrafas de azeite que, para além daquelas que nós usamos correntemente nas nossas cozinhas, temos garrafas de azeite que são embalagens todas muito cuidadas, com um design específico, para associar à importância daquele azeite específico, há uma embalagem, também, que, normalmente, é em cerâmica ou um vidro especial. E, portanto, o design a favorecer e a valorizar o produto que está dentro, percebe? E a categoria, enfim, a categoria, a qualidade – aquilo tem uma categoria específica – a categoria, a qualidade, o ano daquele azeite específico. Assim como a garrafa do vinho do Porto, também tem isso no vinho do Porto. E, portanto, é interessante verificar esta ligação em o design está ao serviço do produto, percebe? Para o colocar no mercado com mais-valia e mais caro.

SS: [risos] Muito obrigada.

MLS: De nada.

Entrevistado | Carlos Coutinho (E8)

Data de realização da entrevista | 29 de maio de 2018

Local | Museu de Cerâmica, Caldas da Rainha

Hora | 14:00

Tempo de duração da entrevista | 39:54

CC: Pronto, o que eu estava a dizer é que agradecia o interesse pelo Museu da Cerâmica, uma vez que, realmente, é um museu que é diferente dos outros museus e que, a nível de conteúdos, também tem objetos mais para a vertente utilitária, mas também tem outros objetos para a questão do design. E nós estamos a falar de um museu que, essencialmente, foca uma produção do final do século XIX início do século XX, mas que tem, precisamente, a questão dos diretores artísticos das fábricas. Tem peças que vêm, precisamente, dessas origens. Nós temos a produção da Fábrica de Faianças Raphael Bordallo Pinheiro, onde teve vários diretores artistas e tivemos Raphael Bordallo Pinheiro, onde temos muitas peças de Raphael Bordallo Pinheiro. Portanto, temos as chamadas peças mais de cariz industrial, de produção em série, mas também temos outras peças mais com sentido decorativo, que são aquelas peças mais artísticas.

SS: A chamada cerâmica artística.

CC: Artística. Exatamente. O que nos suscita, também, essas questões todas que aqui traz hoje, porque, de facto, cada vez mais, os objetos são olhados de formas diferentes e até porque nós temos aqui a Escola Superior de Arte e Design e temos muitas colaborações com a própria escola. E eles têm, também, a questão do design cerâmico e vamos trabalhando em conjunto estas ideias e vamos tentando, também, olhar de outra forma para os objetos. E, depois, esta produção por vários diretores artísticos da Fábrica Raphael Bordallo Pinheiro, da Fábrica de Faianças das Caldas – que eu estava a referir o caso de Raphael Bordallo Pinheiro – tivemos Costa Mota Sobrinho, o próprio filho de Raphael Bordallo Pinheiro, o Manuel Gustavo, que também deu um salto qualitativo na questão do design e da forma como apresentar o objeto final, é extremamente interessante fazer essa relação toda. Depois temos, também, outros

objetos que vêm de outras fábricas, o caso da Secla – que entretanto encerrou a sua produção – e estamos a falar de um período bastante forte do anos 50 que teve como diretora artística Hansi Staël, uma artista húngara que esteve, precisamente, nos anos 50, com um conceito diferente de criar peças, num design completamente diferente que até então não estávamos habituados. E é precisamente o próprio Visconde – e agora voltando ao Museu da Cerâmica – o próprio Visconde de Sacavém – que é o proprietário da Quinta – e que, também, ele próprio teve uma oficina onde convidou um austríaco, o Joseph Füller, para poder desenvolver peças dentro da sua própria oficina. Ele próprio, o Visconde, acaba por ser mecenat de artistas, também, um mecenat dos artistas locais. E ele próprio, também, produz as suas próprias peças e cria as suas próprias peças. Isto tudo encontramos no Museu da Cerâmica. E, de facto, o Museu da Cerâmica tem muito ainda para contar e muito para dar em relação às peças que nós vamos encontrando. Também o design passa um bocadinho pelo colecionismo. As questões do colecionismo e o próprio Visconde também era um colecionador. E nós temos peças, no Museu da Cerâmica, relacionadas com esse hábito que ele tinha de adquirir peças, também, para o acervo porque, no fundo, o palacete era uma casa de lazer, não era uma casa de habitação. E, então, foi adquirido pelo Estado nos anos 80, isto em 1982, depois abre portas em 1983. Mas, de facto, reúne uma coleção, não só local, regional, mas também nacional. Obviamente que essa componente de design mais contemporâneo, nós necessitávamos de uma ampliação, de um projeto, para que o museu pudesse crescer, para poder trabalhar um pouco mais estas questões. Fazemo-las nas exposições temporárias, tentamos fazer essa ponte, para, precisamente, fazer essa relação com os objetos industriais, mas, que, no fundo, tentar ver as diferenças daqueles que saiam em série, daqueles que, depois, tinha, precisamente...

SS: Edições limitadas.

CC: ... edições mais limitadas e mais específicas. E eu penso que é isso que temos que questionar e temos que olhar de outro modo para este tipo de museus é que poderemos chegar mais perto daquilo que pretende, no sentido de verificarmos se podemos considerar tudo peças de cariz industrial em série ou se algumas das peças poderíamos

utilizá-las para esse fim de ser de design, consideradas peças de design, porque vamos ter algo diferente, com outras linhas, com outra forma e com outro objetivo para a comunidade e para o público. A questão aqui é que o design, o conceito de design, quer dizer, o Homem produziu as peças para utilizar. Não sei se estou certo ou errado, mas penso que a origem da palavra design, depois, foi mudando ao longo dos tempos, mas, inicialmente, o Homem produzia as peças para as utilizar, ou seja, um lápis uma, uma caixa, que são objetos que, até então, nunca antes tinham sido olhados como objetos museológicos e que agora, hoje, podem ter outra leitura e podemos musealizá-los. Mas que eram um pouco postos de parte, não eram assim tão observados como objetos de design. Agora, hoje em dia, as coisas estão a mudar, as abordagens também estão a mudar, as pessoas estão a olhar para os objetos que nós utilizamos como uma simples caneta [agarra uma caneta BIC], diariamente, mas podemos olhar para ela de outro modo. Existe toda uma história, todo um conjunto de sensações que é intrínseca ao próprio objeto e que, a partir disso, podemos musealizá-lo e podemos diferenciá-lo e passa a ser um objeto de design que é olhado e que passa a ter outra função.

SS: Aliás, o MOMA tem uma BIC [risos] nas suas coleções.

CC: Exato. Exatamente. Exatamente.

SS: Então, o que é que considera ser um objeto de design? Duas características que entenda como fundamentais para o caraterizar, por exemplo? Há pouco estava a falar do ser industrial seriado e da questão da edição limitada. Que diferenças é que podemos encontrar entre eles quando musealizados?

CC: É assim, o objeto seriado, não foi pensado para ser um objeto de destaque, era um objeto mais utilitário, a meu ver. Ou seja, é um objeto que é produzido em série a nível comercial para ser vendido e para ser utilizado. Não deixa de ter design, mas que, por vezes, fica posto de lado porque olhamos mais para as linhas diferenciadas e dizemos que essas linhas é que são os objetos de design. No senso comum. A nível científico, não é isso, quer dizer [risos]... E eu acho que o facto de nós olharmos para as coleções museológicas e podermos repensá-las e podermos, se calhar, chegar mais perto dessa

definição em questão do que é que é um objeto museológico de design, quer dizer, e nesta questão da cerâmica, então, temos muito para explorar e para refletir.

SS: A parte das técnicas ...

CC: Das técnicas. Mas depois temos a questão do estilo, que já não é o design, mas que as pessoas misturam muito o estilo com o design. Eu penso que há aqui assim uma confusão, muitas das vezes.

SS: Quando se refere ao estilo, refere-se aos movimentos artísticos?

CC: Não, não. O estilo mesmo da peça, ou seja, a questão, podemos referir, a constituição da peça, a origem da peça em termos de tudo o que é intrínseco à peça, não é? Quer dizer, a questão do design é mais a questão, a meu ver, como disse não é o meu forte, mas, a meu ver, a questão do design é mais a questão de como é que a peça foi produzida, mas em termos de utilização para o Homem, qual é a função da peça para o Homem?

SS: Portanto, a tecnologia e a funcionalidade.

CC: A tecnologia. Exatamente. Funcionalidade. Até porque eu penso que a questão de estar sempre a produzir design, agora o design atual, tem que fazer sempre essa ligação às sensações. Qual é o impacto que a peça vai provocar, diferenciado dos outros objetos que até então já existem? O que é que vai suscitar na pessoa, quando esse objeto é produzido e o que é que a pessoa vai ganhar com esse objeto? Ou seja, se for uma cadeira com design, pode haver a questão do conforto, pode haver a questão da estética, pode haver a questão da... vamos lá, como um objeto, não só de peça utilitária, mas ao mesmo tempo um objeto de moda, [risos] um objeto, vamos lá, decorativo. Quer dizer, ele é pensado para onde? Para que espaço? Para que contexto? E isso está tudo ligado, hoje em dia, não é? Dantes não se pensava, sequer, nestas questões. Eu acho que isto é um pensamento muito recente, dos anos 80, provavelmente, a partir daí, não sei.

SS: 70...

CC: 70. Pronto. Exato. Eu estava a pensar início de 80, sim.

SS: Mesmo a disciplina de design teve, como todas as disciplinas tiveram, as suas quebras de paradigmas, dos seus ideais fixos. As coisas ampliaram de uma forma que ainda hoje se discute, no fundo, que acaba por trazer para os museus e para as questões do design. O termo que lhe chamam é museologia do design. Não sei se foram os italianos que inventaram, mas em Itália houve uma conferência que se chamava “Museologia del design”. E, precisamente, nela debatiam [telefone a tocar]

...

CC: Peço desculpa.

SS: Eu posso parar.

CC: Não, não, não, não.

SS: Precisamente debatiam as questões dos objetos, como é que estes objetos, os industriais, o que diferenciava o industrial do decorativo ou o decorativo do utilitário. Todas estas questões que esteve aqui a falar – e muito bem [risos] diz que não entende, mas já entende parece-me, pois está a dar respostas muito válidas – e que, precisamente são, no fundo, as questões dos museus.

CC: Eu só julgo que, nessa altura, as pessoas ainda não pensavam, porque ainda não tinha surgido essa questão do design, não é? Quer dizer, estamos a falar num período que essas questões não estavam em cima da mesa. A questão era mais o diferenciar pela questão dos diretores artísticos, à época e o que estava a ser feito na Europa, na altura. E, depois, era receber, precisamente, essas lições...

SS: É uma mimetização, no fundo, não é?

CC: Exatamente. Agora, se nós poderemos dizer que esses objetos são objetos de design? Quer dizer, se calhar, à época não eram, mas agora poderemos aproximar-los a estes conceitos e olhar para eles de uma forma diferente, uma abordagem diferente,

questionarmos. Porque, se eles não tinham o conceito de design – não é – tinham de direção artística...

SS: Sim. Sim. Era sempre variável.

CC: Mas isso já era design, porque, muitas das peças, atualmente, que nós vemos em exposição, nos museus, nomeadamente – estou-me a lembrar das peças do Costa Mota Sobrinho, por exemplo, no Museu da Cerâmica – há peças que são atualíssimas, nós olhamos para eles e dá a sensação que foram feitas agora, com estas questões todas intrínsecas de design. Quer dizer, há uma peça com vidrado azul-cobalto, que eu agora estou-me a recordar, que é um design incrível e é uma peça que eu diria que tinha sido feita recentemente.

SS: Na atualidade.

CC: Exato. Ou seja, porquê? Porque, na altura, estes diretores artísticos tinham uma visão muito, muito à frente. Muito! E isso nota-se, precisamente, agora. Na altura as pessoas, com certeza que ficavam muito contentes, porque viviam algo diferente, mas não imaginariam que, passado estas décadas, que atualmente nós dizemos: “Esta peça poderia ser uma peça que fosse agora feita nesta altura”, quer dizer, isso é extremamente interessante. Eu acho que é por aí, se calhar, que temos que fazer essa distinção de peças que, realmente, foram produzidas em série e peças que foram feitas, numa altura, por diretores artísticos e que tiveram uma atenção especial, uma forma diferente a nível de tratamento e também para uma outra função. São essas peças que vêm contribuir para que a cerâmica em vez de ser um parente pobre, venha a ser um objeto cada vez mais enobrecido e fique um objeto mais rico. É através desses diretores artísticos e desses objetos que, depois, as universidades também trabalham muito à volta disso e que hoje estamos aqui a discutir estas questões todas e que evoluímos, depois, para as questões também do design. Contudo, não se limitam a ser peças apenas decorativas, mas sempre, também, com um conceito de utilidade, porque, muitas delas, são meramente decorativas. Temos que ter atenção, também olhar para as que têm o conceito de design utilitário e o design decorativo.

SS: Pode-se entender como “de design” um objeto concebido e construído para efeitos decorativos?

CC: Exatamente. Ou mesmo, às vezes como objeto simbólico, porque...

SS: ... no fundo, quase de fruição.

CC: ... muitas das vezes, estes diretores artísticos, por exemplo – recordo-me da passagem da Rainha Dona Maria Pia, pelas Caldas da Rainha –, Raphael Bordallo Pinheiro produziu peças especificamente para oferecer à Rainha. E são peças que têm toda a simbologia intrínseca relacionada com esse acontecimento. Com a própria Rainha e com as Caldas da Rainha. Por exemplo, Raphael Bordallo Pinheiro, padeceu de uma doença e foi curado pelo Dr. Feijão. Há uma peça que ele criou especificamente para oferecer ao Dr. Feijão e então colocou as mãos do médico, com as asinhas se anjo, autorretratou-se na própria peça...

SS: Que engraçado! Não conheço. Que história tão interessante.

CC: ... tem, precisamente, a leguminosa do feijão à volta da peça. Era o Dr. Feijão. Pronto, quer dizer, há também estas histórias, que são histórias extremamente interessantes, que nós vimos a descobrir dentro destes diretores artísticos. Quer dizer, e é muito interessante tudo isto, o conceito, a forma como eles pensavam à época, se calhar, também temos que aprofundar qual era a leitura que eles faziam naquela época, onde é que eles se baseavam para, depois, conseguirem produzir algo tão fantástico, não é? [risos]

SS: Num inventário, que campos é que considera necessários para descrever um objeto de design, por exemplo? Considerando que, como disse, o Museu de Cerâmica pode ter objetos de design ou quase de certeza que os tem, numa ficha de inventário, quais são os campos que considera mais importantes para a sua compreensão, para a sua identificação? Parece que lhe estou a fazer perguntas difíceis [risos]. Provavelmente serão.

CC: Sim.

SS: Mas não elas não têm truques!

CC: Não! Os campos que nós temos, em questões do inventário. Para já começo a descrever os campos que nós, normalmente, temos na questão do inventário. Temos uma pequena identificação, temos o autor, temos a identificação da peça, o título da peça. Temos, depois, a matéria-prima, temos as dimensões, temos o número de inventário e uma pequena descrição. Obviamente que a descrição, a meu ver, nesta questão é mais importante para nós conseguirmos ter...

SS: A descrição física do objeto?

CC: A descrição física e a matéria da peça. Através da matéria, nós conseguimos... Ah, e temos a fotografia, temos a fotografia [risos].

SS: [risos]

CC: A nível do inventário. Agora, eu não sei, com esta questão...

SS: O que é que ressaltaria?

CC: O que é que ressalta? Temos que ver a história da peça e analisando a história da peça, nós, provavelmente chegaremos e conseguimos compreender o período da produção. Saber, precisamente, contextualizá-la e depois então aí, verificar se, realmente, poderemos olhar para ela como sendo um produto de design ou não.

SS: E no espaço expositivo?

CC: No espaço expositivo, aí, também, depende da função que nós queiramos dar ao visitante, ou seja, em termos de leitura, porque um objeto que esteja contextualizado num ambiente, pode-se considerar um objeto de design, mas se estiver noutro, noutra situação, contextualizado de outro modo, pode ser apenas um objeto e não ser considerado objeto de design. Às vezes, depende também da forma como nós pretendemos evidenciá-la e pretendemos apresentá-la ao público. Aí tem que ser consoante a função em termos expositivo, que nós queiramos passar para o visitante, para o público, assim também ele ganha ou não essa dimensão. Em alguns objetos eles podem, simplesmente, passar despercebidos ou ganhar essa função de realce como objeto de design.

SS: E que perspectivas disciplinares devem estar em evidência? Que disciplinas?

CC: Aí quando fala de disciplinas é a questão da disciplina da museologia?

SS: Não. Da disciplina associada ao estudo do objeto.

CC: Eu acho que a questão da disciplina da museologia, a questão da disciplina estética, também, a parte da indústria é muito importante, mas eu estou a falar neste caso, nas peças da cerâmica. Contudo, não temos só a questão industrial, temos a produção, também, manual, não é. Porque nós temos as peças que foram criadas pelos próprios oleiros. E aí é uma produção diferenciada, já não estamos a falar de produção em série, em fábrica, mas estamos a falar de peças que poderiam ser duplicadas, nunca seriam iguais, porque não saem em série. Ou seja, não é industrial. É manual. É na roda de oleiro.

SS: E pode ser objeto de design?

CC: Pois, são questões muito pertinentes, porque a maior parte delas, dessas peças, é com cariz utilitário e pode-se considerar, a meu ver, peças de design, também...

SS: Mesmo feito pelo oleiro...

CC: Mesmo feitos pelo oleiro.

SS: ... ou pela fábrica... com o cunho da fábrica.

CC: Exatamente. Exatamente.

SS: Não tem que ter uma autoria...

CC: Mas, mas são peças que podemos abordar esses conceitos de design à época, que, na altura, ainda não se chamava design, mas que podemos olhar para eles, se calhar, de outro modo, de outra forma, sim.

SS: Parecem perguntas com rasteira, mas não entenda como tal! [risos]. A ideia é mesmo perceber quais são as percepções sobre a cultura material, no fundo, que se pode aplicar a qualquer objeto, digamos assim. Na construção do inventário, quem é que constrói o inventário? É uma equipa? É o diretor?

CC: Não, não, não. Não, diga. O inventário. O objeto chega ao museu, tem que ser um objeto que tem que ser inventariado, obrigatoriamente, para pertencer à coleção do museu e há regras de inventariação, que foram, na altura, foi um trabalho muito longo feito no tempo do Instituto Português dos Museus. Temos os manuais de inventariação, que nós seguimos. Depois, são as equipas dos museus, são os técnicos superiores e os diretores que depois, também, acabam por mandar para as tutelas, para, depois, ser autorizada a sua integração na coleção. O Museu da Cerâmica é tutelado pela Direção Regional de Cultura do Centro e, por sua vez, está ligado ao Ministério da Cultura. Por isso, nós temos que inventariar as peças, mandar depois para a Direção Regional de Cultura do Centro, para depois ser autorizado pelo Sr. Ministro a integração das peças na coleção.

SS: E segue, portanto, as normas de inventário da cerâmica e da cerâmica utilitária?

CC: Sim. Sim, sim, sim, sim. Seguimos.

SS: Acha que os sistemas de inventário devem comportar a denominação objeto de design? Assim como há objeto de arte, objeto de arte decorativa, objeto industrial, objeto de técnico. Portanto, as denominações chavão... acha que deverá comportar esta designação?

CC: Eu penso que era uma forma de podermos esclarecer o que é que é o design, porque, muitas das vezes, as pessoas não têm – e eu próprio tenho algumas dúvidas em algumas coisas, mas acho que estamos sempre a questionar esta palavra. O que é que é o design? [risos] O que é que... Porque parece uma coisa... nós falamos de design, design, design, mas, quer dizer, eu acho que nós temos de ir aos primórdios da essência da palavra design para perceber se poderemos, depois, aplicar isso nos objetos, nomeadamente nesta questão do inventário e atribuir, precisamente, essa palavra, a denominação no inventário dos objetos. Eu penso que sim e acho que poderíamos fazê-lo, até é uma forma, é mais uma categoria que fica classificada. Acho que acaba por ajudar a compreender um pouco melhor e a diferenciar um pouco as coleções que, a meu ver, ainda estão muito agrupadas e não são olhadas, se calhar, com muito atenção, porque acaba por ser um objeto de cerâmica e pronto. Quer dizer, dentro da cerâmica, não há essa...

SS: Essa subdivisão.

CC: Essa subdivisão. No caso do objeto de design, engloba muito mais, vai para além da cerâmica – eu só estou a falar especificamente da cerâmica –, mas temos mobiliário e temos outras peças...

SS: Também têm mobiliário aqui?

CC: Não, não, mas os museus temos sempre. Noutras áreas, eu acho que o seu caso irá abordar essas questões. Aqui estava-me a questionar a cerâmica, mas isso passa por todos...

SS: Mas, o Museu de Cerâmica tem outras coleções para além da cerâmica que se relacionem com o conceito do objeto de design? Não?

CC: Não. Temos só pouco mobiliário, mas é mais a questão da cerâmica. Mas aquilo que eu que eu estava a referir é que valorizáramos a questão da palavra design e o conceito de design, seria muito mais aceite, talvez, e mais percutível atribuído a um objeto. Nós temos a imagem do objeto, ou seja, associamos a palavra, depois, ao objeto. E estando o objeto classificado com essa palavra, aquilo que nós temos que, talvez, ter um certo cuidado na questão da cerâmica é que não podemos apenas... é difícil catalogá-lo apenas por ser objeto de design. Quer dizer, às vezes, pronto, podemos colocar a palavra, mas há ali assim algumas reticências. Temos sempre que contextualizar a época e temos que verificar... Porque, na altura, não poderíamos classificar assim. Quer dizer, agora classificamos, porque já temos mais conhecimento sobre as questões do design e, se calhar, podemos chegar lá. Mas, em todo o caso, não podemos dizer que, na altura, era um objeto de design. Nós consideramos atualmente que sim. Mas, quer dizer, à data ainda não havia essa preocupação, mas eu acho que é importante...

SS: É necessário, então, refletir sobre essas questões da interdisciplinaridade...

CC: É mais fácil atribuir aos objetos mais recentes do que, propriamente, aos objetos museológicos de um passado. Eu acho que é mais fácil a partir de agora definir o que é que é um objeto de design do que, propriamente, olhar para os objetos das coleções dos museus, nesta área da cerâmica, e dizer: “Este é de design e o outro não é de design”. Contudo, se calhar, com o estudo que estamos aqui a falar, talvez seja possível aproximarmo-nos e dessa definição e dessa catalogação, desse modo de abordagem à peça. Talvez por essas questões todas, das questões das fases dos diretores artísticos e ver, precisamente, as diferenças entre eles e aí podemos, se calhar, chegar.

SS: Já alguma vez visitou museus de design em Portugal? Qual?

CC: Já. Estamos a falar da moda, o MUDE, sim.

**SS: E lembra-se de algum objeto que tenha no museu que tivesse chamado a atenção?
Nem que seja de cerâmica, por exemplo?**

CC: Não, por acaso, foi uma cadeira, não foi... [risos]. Foi uma cadeira.

SS: Lembra-se do autor?

CC: Não me lembro, não me lembro. Também já foi há algum tempo, não foi agora recentemente. Agora, não tenho ido lá, mas sei que foi uma exposição que tinha uma cadeira pendurada e eu fiquei assim a olhar. Mas não, não me lembro do autor. Já foi assim há uns anos, talvez há uns quatro, cinco anos. Sim.

SS: Identifica designers ou objetos de design outros museus portugueses que não museus de design? Por exemplo, se já alguma vez encontrou objetos de cerâmica, do Museu da Cerâmica, outros museus, por exemplo? Que considere objeto de design.

CC: [risos] É assim, nós fazemos empréstimos para exposições temporárias, para outros museus. Há objetos, peças de cerâmica, que saem do Museu da Cerâmica para, por exemplo, o Panteão Nacional, exposições que eles fazem e, por vezes, diferenciam a forma de apresentação do objeto. Depois, é isolada, quer dizer, há ali todo um contexto histórico envolvente e o objeto acaba por ter essa componente mais de objeto de design, para além de ser meramente um objeto de museu. Quer dizer...

SS: Mas das suas coleções, das coleções que conhece dos museus que dirige, consegue encontrar ou identificar autores do seu museu outros museus?

CC: Sim, sim, sim, sim.

SS: Quais?

CC: Ah, o Malhoa, por exemplo [risos], o pintor, cuja pintura nós identificamos logo à partida. Consigo identificar peças da Hansi Staël, do Manuel Mafra, do Raphael Bordallo Pinheiro, do Manuel Gustavo. Quer dizer, tudo quanto seja peças que o Museu da Cerâmica possui mais ou menos os autores, como já estou familiarizado com essas peças, esses objetos, consigo.

SS: E que museus?

CC: No Raphael Bordallo Pinheiro, por exemplo, em Lisboa. Nós encontramos imensas peças. Depois, quer dizer, outros museus. Deixe ver aqui assim, ainda relacionado com a cerâmica. Estamos a falar mais para a cerâmica. Há o museu Underground, por exemplo, do Berardo que também tem peças. Depois, temos outras peças que não são de Raphael, que Raphael está um pouco por todo, mas encontramos, depois, outro tipo de peças... a loiça de Coimbra, de Alcobaça, por exemplo. De Aveiro. Quer dizer, são tudo peças que também encontramos em Aveiro, encontramos em Coimbra, em Alcobaça... sim, conseguimos. Consigo identificar.

SS: Estou a terminar. Já falou que até fazem parceiras com a faculdade...

CC: Escola Superior de Arte e Design.

SS: ... a Escola Superior de Arte e Design, aqui das Caldas. Portanto, acabo por pensar que desenvolvem novas investigações sobre os objetos, de que forma é que o museu procura introduz essas investigações no próprio conhecimento do museu, para que esses objetos acabem por ter outro tipo de projeção dentro do museu?

CC: Normalmente, isso é feito através de exposições temporárias. E as exposições temporárias têm todo um objetivo. Pode ser uma exposição ontológica, no caso da exposição que nós temos agora do Armando Correia, é um ceramista caldense. É uma exposição ontológica, apresenta um pouco do percurso de vida e obra do próprio artista. E aí, sim, fazemos um contacto com os particulares, que tenham coleções dos autores e que, depois, venham a integrar a exposição. É toda feita uma investigação prévia sobre o autor e a sua obra e, também, uma série de contactos que vamos sabendo onde é que existem peças desse autor nas instituições museológicas, nos privados, noutro tipo de instituições e vamos aí fazendo, reunindo, os objetos para depois apresentá-los... No fundo, é isso. Não sei se...

SS: Sim, sim, sim.

CC: Sim?

SS: E as novas investigações, por exemplo, sobre objeto de design? Por exemplo, as peças Bordallo Pinheiro, atualmente, estão muito em voga e até são muito vendidas em todo o lado, mas já há estudos que acabam por dizer que são peças de design ou protodesign, como lhe chamam. Estas investigações são, também são absorvidas pelo museu?

CC: Relacionado com o design, não é? Que está agora a fazer?

SS: Sim, sim.

CC: Sim. É assim, lá está, eu considero que nós temos outras pessoas, também, que deveriam de ser consideradas peças de design. Não só Raphael Bordallo Pinheiro.

SS: Falou da Secla...

CC: Exatamente. Porquê? Porque eu acho que nós, agora como está muito em voga a questão do design, as pessoas olham para Raphael Bordallo Pinheiro, porque é um dos cânones da cerâmica que é conhecido internacionalmente. Então, eu que sou um expert do design, agora vou catalogar aquelas peças como sendo peças belíssimas na questão do design, porque aí ninguém me vai contrariar, porque é uma figura emblemática que marca uma série muito transversal de questões, não é? Que estamos a falar, não é só a questão do design, mas de ter sido uma figura tão diversa. Porque tem a questão, também, da parte humorística, da criatividade, quer dizer, está tudo ali. E ter sido uma figura, também, bastante acarinhada nas artes e na questão das elites, para a época. Pronto. Mas, se calhar, há outras peças que, se calhar, poderão considerar mais de design. Quer dizer, isso agora é muito discutível. O que eu acho sim, que poderemos, mas não poderemos apenas nos limitar a esses grandes, vamos lá, mestres, porque senão, então, aí estávamos a dar primazia. Eu acho que não se pode estar a criar um design elitista. Se vamos catalogar e se vamos inventariar as peças como sendo uma peça de design, tanto pode ser uma de Raphael Bordallo Pinheiro, como pode ser uma peça de Maria dos Cacos, por exemplo, que foi a primeira ceramista que nós conhecemos nas Caldas da Rainha.

SS: Maria dos Cacos?

CC: Maria dos Cacos, sim. Que são peças que são de cariz utilitário, mas que não estão assinadas, porque, provavelmente, podia ser analfabeta, quer dizer, nós não sabemos. Exato. Acho que temos que ter um certo cuidado nessas escolhas. Sim, muito bem, mas não só. Quer dizer...

SS: Sim. Pronto, basicamente, era isto que lhe queria perguntar. Muito obrigada! Mas deixe-me só uma última pergunta: o museu tem coleções da Secla?

CC: Temos. Sim. Temos coleções da Secla, as coleções ficaram para o Município e foram depositadas no Museu, porque são depósitos do Município...

SS: Fantástico! E estão estudadas?

CC: Sim, sim. Estão e agora estamos a fazer exposições, também, com a ESAD [Caldas da Rainha] para marcar estes períodos de direção artística, sim. Neste momento, estão a ser estudadas, sim.

SS: Porque são peças de valor.

CC: Sim. Sim.

SS: Muito obrigada!

CC: De nada! Mas espero ter correspondido, de algum modo, às suas expectativas.

SS: Sim, Sim.

Entrevistado | Honorata Massano (E9)

Data de realização da entrevista | 1 de junho de 2018

Local | Museu do Artesanato e do Design, Évora

Hora | 10:00

Tempo de duração da entrevista | 08:09

Sandra Senra: Bom dia!

Honorata Massano: Portanto, o espólio que temos agora pertence ao Centro de Artes Tradicionais. Que era o formato que tinha anteriormente, antes de passarmos para Museu do Artesanato e do Design. Temos um espólio com cerca de duas mil peças, um número considerável, e estão todas inventariadas.

SS: É possível enviar-me, depois, uma ficha de inventário destas peças mais tradicionais?

HM: Sim. Está, neste momento, em papel. Portanto, nós tínhamos tudo informatizado, entretanto houve um problema e perdemos o inventário digital. Portanto, neste momento só está inventariado em papel.

SS: É possível enviar-me uma fotocópia?

HM: Não, porque elas são individuais.

SS: Está bem.

HM: Se pudesse enviava, mas como estão em papel. Depois posso-lhe mostrar no final.

SS: Está bem.

HM: Esta é a parte relacionada com o artesanato. Temos desde a madeira, desde a olaria, desde a cortiça, o corno. É tudo que era utilizado como material pelas pessoas.

SS: Portanto, disse-me que o museu tinha três áreas...

HM: A parte do artesanato começa aqui [delimita o espaço], a parte do artesanato utilitário. Depois, aqui em frente, temos agora uma exposição de cortiça, de objetos de cortiça, muito interessante, que é de uma coleção particular e, depois, esta é a parte correspondente ao design [delimita o espaço]. A coleção do professor Paulo Parra, que tem objetos de todo o tipo. Neste momento a coleção presente é sobre os 25 mestres do design internacional.

SS: Sim, foi aquele livro que me vendeu. E de objetos portugueses?

HM: Não. Inicialmente era para ser três núcleos: o design internacional e o nacional. Esta parte do professor...

SS: Só ele me poderia explicar o critério de seleção, a escolha sobre o modo como estão expostos foram catalogados por eles.

HM: Sim. Como pode ver são muito objetos, mas eu não lhe consigo responder exatamente o que pretende. O professor é que fez esta exposição.

SS: E foi ele que concebeu o espaço expositivo?

HM: Não! O espaço já estava. As vitrinas eram nossas, mas quando foi feito este formado de exposição foram utilizados.

SS: Portanto, os objetos de artesanato alentejano é o primeiro núcleo, depois, o segundo núcleo...

HM: Depois havia o segundo núcleo que era para ser o tal núcleo dos objetos de design portugueses. E o terceiro núcleo é este, o dos mestres internacionais.

SS: Tudo isto aqui à nossa volta?

HM: Sim. São muitos objetos.

SS: Eu poderei fotografar o espaço?

HM: Sim. Nós temos aqui esta parte que são os novos artesãos.

SS: Um espaço dedicado à nova geração de designers?

HM: Sim. Este objeto foi concebido pelo Professor Paulo Parra.

SS: Este eu conheço. É uma sela.

HM: Aqui temos uma cadeira...são objetos feitos por alunos dele, com os materiais de cá. Não lhe consigo, de facto, explicar mais...

SS: Eu estou a tentar contactar o professor. Já o tentei contactar algumas vezes, mas ainda não consegui. Pelo que pude perceber, só ele é que me consegue responder a estas questões do inventário, dos critérios da exposição, da abordagem disciplinar no inventário. Era importante saber se existe e como é que ele o pensou. Que categorias foram selecionadas, como é que os objetos foram distribuídos. Qual foi a base disciplinar, a história da arte, o design... não me sabe explicar...

HM: Não. Sei que essas eram as questões que queria ver respondidas, mas olhe, vale pelo passeio.

SS: Sim, eu nunca cá tinha estado. E não poderia estar a falar do museu sem o conhecer. Mas perguntava-lhe, o museu estabelece parcerias com as universidades?

HM: Em termos de design, eram para ter sido feitas algumas coisas com o Professor, mas, entretanto, por uma série de contingências, infelizmente não foram concretizadas.

SS: E pronto. Penso que agora é melhor visitar a exposição. Muito lhe agradeço!

HM: Esteja à vontade!

SS: Obrigada!

Entrevistado | Bárbara Coutinho (E10)

Data de realização da entrevista | 11 de junho de 2018

Local | Torreão Poente, Ministério do Exército, Praça do Comércio, Lisboa (instalações provisórias da equipa do MUDE)

Hora | 16h00

Tempo de duração da entrevista | 01:41

Bárbara Coutinho (BC): Recorde-me só, portanto, está a fazer a tese...

Sandra Senra (SS): Vou-me apresentar. [risos]

BC: Sim, porque nós falámos muito foi pelo telefone.

SS: Sim, é verdade.

BC: E por e-mail.

SS: Posso-lhe pedir autorização para gravar?

BC: Pode sim, eu disse-lhe isso, aliás, que era o melhor.

SS: Dr.^a Bárbara, como já tive oportunidade de lhe mencionar, também, da outra vez quando a convidei para fazer parte como oradora na nossa conferência dos objetos de design, no Porto, eu estou a desenvolver uma investigação de doutoramento em museologia, que procura perceber como é que os museus portugueses compreendem o objeto de design no âmbito das suas coleções e em que contextos estes objetos se encontram no museu – contextos, nomeadamente disciplinares – sobre quais as disciplinas constroem esse objeto e o que é que procuram transmitir através desse objeto. Basicamente, estas são as questões. Fiz uma primeira fase da investigação teórica, que procurou perceber o que é que era objeto de design, dada a sua complexidade – sabe melhor que eu – das suas barreiras estanques, mas, ao mesmo tempo, muito ténues, e que medeiam o que é que pode ser uma coisa e o que pode ser

outra. Estas questões emergem face às investigações que têm sido feitas sobre objeto de design, nomeadamente em Portugal, e face às exposições que o próprio MUDE acabou por desenvolver, que me levaram a pensar se nos outros museus portugueses, para além do MUDE, não existiriam objetos de design. E todas estas minhas questões andam em torno desta ideia. [risos] Teoricamente, reuni um conjunto de autores internacionais e nacionais, que falam sobre o objeto de design e apresentam, na sua perspetiva, o que é que deve ser evidenciado, digamos assim, para o construir e apresentar [o objeto de design] e agora estou a reunir com algumas pessoas do contexto português, os chamados especialistas, no fundo, para recolher pontos de vista de áreas diferentes, sobre o que é que é objeto de design e, no fundo, tentar responder às questões que aqui lhe trago.

SS: No fundo, são perguntas genéricas... [inicia a leitura das questões]. No MUDE existem objetos de design?... [risos]. Sim. Isso é uma provocação.

BC: Sim, claro! Sim.

SS: Portanto, posso-lhe dizer que já falei com a Dr.^a Maria João Vasconcelos, do Museu Nacional Soares dos Reis.

BC: Sim, sim.

SS: Já falei com o Dr. Carlos Coutinho, do Museu da Cerâmica. Também com a Professora Filomena Silvano, com o Professor Fernando Moreira da Silva...

BC: Diferentes perspetivas, muito diferentes perspetivas.

SS: Diferentes perspetivas, sim. No sentido de construir diferentes facetas do objeto de design.

BC: Que bom! Que bom!

SS: E faltava a Dr.^a Bárbara. [risos]

BC: Pronto, então, vamos lá. Vamos lá...

SS: Porque uma tese a falar sobre objetos de design, se não estivesse o contributo do MUDE e da sua diretora sobre os objetos de design, não era tese. [risos]

BC: Pronto. Então, obrigada.

SS: Daí o seu contributo ser completamente necessário.

BC: Claro. Pronto, então vamos lá. Vamos lá começar. Vamos lá começar e diga-me uma coisa, portanto, calculo que como uma boa tese de doutoramento, tem que ser e o que vai ser, de certeza, isto vai-se traduzir num anexo?

SS: Estas questões vão ser trabalhadas. Portanto, vou cruzar todas as respostas dadas por todas as pessoas inquiridas sobre este tema. Vão ser trabalhadas, depois, em termos de análise de conteúdo, no programa NVivo, no sentido de criar categorias e formar...

BC: Grandes grupos. Grandes, grandes famílias.

SS: Exato.

BC: Famílias de tipologia de respostas...

SS: ... de percepções, digamos assim.

BC: ... de percepções. Sim.

SS: E cruzar com a parte teórica.

BC: Mas está a pensar transcrever a entrevista?

SS: Sim!

BC: Pronto. Pronto, porque isso é um trabalhão. Transcrever é um trabalhão.

SS: Muito. [risos]

BC: Pronto.

SS: Sim. E tem aqui exatamente o protocolo. Aquele protocolo que se faz para pedir autorização para utilização dos valores qualitativos obtidos.

BC: Pronto.

SS: Depois, peço para que o leia e se concorda com o que aí está escrito.

BC: Claro. Claro.

SS: Um fica consigo, outro vai comigo.

BC: Está bem.

SS: Irei publicar algumas destas questões – poderá não ser tudo – mas em anexo, sobretudo na tese irá, certamente. Mas irá ser utilizado, portanto...

BC: Pois. Está bem. E, depois de transcrever, posso dar ainda uma última leitura?

SS: Sim! Eu posso-lhe enviar e se quiser pode fazer acrescentos.

BC: Pronto. Porque uma coisa é o discurso oral, outra coisa, é o discurso escrito.

SS: Sim, pode haver aqui alguma coisa que falhe...[risos], que queira fazer ajustes.

BC: Claro, alguma coisa que seja redutora.

SS: Pronto, então, estamos combinadas.

BC: Pronto.

SS: ... logo que eu faça a transcrição, envio.

BC: Isso... e eu passo uma vista de olhos.

SS: Está bem.

BC: ... porque, senão até fazia por escrito e não acho que essa seja a ideia...

SS: Sim, a ideia é conversarmos e algumas coisas irem surgindo naturalmente...

BC: Exatamente. Só que depois, quando no fim... é capaz de ser pela preocupação...

SS: É briosa. [risos]

BC: Sim! Da minha preocupação de formação que vem de história de arte, da origem. Para um historiador é fundamental que as coisas sejam mesmo rigorosas. Ou pelo menos... não é rigorosa... - rigoroso é uma palavra que eu não gosto muito. Rigor, parece que é uma coisa muito... - É mais a palavra correta. Corretas, do ponto de vista científico. E aí eu acho que é bom, porque fica no papel e uma coisa que fica no papel...

SS: Perdura.

BC: ... perdura! E, portanto, nesse sentido, muito embora seja um trabalho até mais para mim do que para a pessoa, porque a pessoa vai ter mesmo que transcrever, eu faço sempre isso e sou rápida. Depois, sou célere a ler. Está bem?

SS: Está bem.

BC: Pronto.

SS: Combinado.

BC: Vá, vamos lá! Vamos embora.

SS: Então vamos lá começar com esta provocação...

BC: Vamos lá. O que é que considera ser um objeto de design? Não sei se se já está a gravar ou não está...

SS: Já está.

BC: Ah, já está, pronto, ótimo.

SS: E caraterísticas e qualidades considera fundamentais para o caraterizar? Duas ou três. Ou uma ou duas.

BC: O que é que considera ser um objeto de design? É logo assim uma pergunta que dá para escrever um livro! Um Tratado de teoria sobre o que é que é um objeto de design... Eu vejo o design sobretudo como um verbo e não como um subjetivo, como um verbo que está relacionado com o processo projetual de encontrar uma solução que responda a um problema. E, portanto, tudo é objeto de design. Esta questão do objeto, leva-nos para uma materialização ou uma corporalização enquanto produto, gráfico ou moda ou, então, agora irmos mais para outros universos mais digitais do web design, etc., mas leva-nos para uma corporalização enquanto matéria palpável, enquanto forma palpável mesmo que seja dentro do universo digital e, portanto, este seja um outro nível de materialização. Mas há muitas outras coisas que podem ser vividas e que são objeto de um processo de design, que são, como por exemplo, uma rentabilização de um serviço, uma organização de um organograma de uma empresa, um projeto de um museu de design. Para mim é um objeto de design! Pressupõe uma análise de um determinado ponto de partida, de um problema, de uma necessidade que é preciso responder, de um processo de análise... E de análise de quê? Análise do contexto, análise dos materiais, análise das técnicas, análise do objetivo que se quer atingir e, depois, um processo quase que de tentativa e erro e, portanto, de procura, de experimentação, até chegarmos a uma solução. E essa solução é já o produto de um processo de design que, depois, acaba por ter esta materialização que é uma forma que responde a uma função, a uma utilidade. Para mim, é mais interessante pensar enquanto processo, enquanto verbo, ação! E aí é um processo que tem que ter um desígnio e tem que ter um desenho, que está associado ao desenho. Portanto, é quase como voltar à origem etimológica da palavra e vamos voltar ao desenho. A esse desenhar, o passar para fora de nós e para o papel – podendo este papel, agora, ser o nosso tablet – mas passar para o papel, materializar uma ideia. E, portanto, essa relação entre o pensamento e a mão e aquilo que a mão também lança ao pensamento e materializa no pensamento. E o pensamento ganha, muitas vezes, outra materialização com o exercício da mão. Acaba por ser tudo design. Acaba por ser esse processo de design existir em tudo o que nos rodeia. A

arquitetura, também é um trabalho, conceptualmente e materialmente, que tem toda esta análise, esse processo criativo. Esta noção da utilidade e da relação entre o útil e o belo é já começarmos, a meu ver, a procurar e irmos à escala, não à escala da cidade ou à escala do edifício, mas irmos para a escala que se relaciona mais diretamente com o nosso corpo. É começarmos a entrar já num campo disciplinar que, tradicionalmente, ou academicamente, se designou como áreas mais relacionadas com o design. Não querendo logo parar aqui muito nesta pergunta – até porque eu acho que, depois, ela vai-se concretizando nas restantes – para mim, a definição que eu gosto de pensar de design, vai antes da definição proveniente de uma sociedade industrial. Está muito mais relacionado com aquilo que um autor – que eu gosto particularmente de citar, que, para mais, é um português, eu também acho que é importante fazê-lo – que era o António Sena da Silva – que era um arquiteto de formação e que, depois, foi um homem muito importante na institucionalização do design em Portugal e na sua pedagogia, estando à frente, inclusive, do Centro Português de Design – e o Sena da Silva dizia que, para ele, o *Homo Sapiens* era já um *Homo Designer*. Na medida em que, quando descobre o fogo, quando faz a pedra lascada, quando pensa nos primeiros utensílios e ferramentas, ele já está neste processo de invenção de algum artefacto que o faz alterar, modificar, melhorar o seu meio ambiente e torná-lo mais capaz de viver nele. E, portanto, também já é processo de cultura. Já é uma ação de cultura. Entendendo a cultura como tudo aquilo que é resultado desse processo do homem de transformação do seu meio ambiente, do seu... do seu...

SS: Do seu entorno.

BC: ... do seu meio, onde vive, e que tem muitas traduções, mas que é um processo de cultura, porque, também, traduz já uma série de outros níveis, interiores e exteriores, nesse processo de desenho e de produção. E, portanto, eu gosto particularmente de pensar muito mais que o design é essa capacidade humana que tem tradução em muitas coisas do nosso dia a dia, em quase tudo, ou tudo, do nosso dia a dia, desde que nos deitamos, até que acordamos e vice-versa. Desde que nós nascemos até que morremos. E que se liga a essa capacidade humana de associação entre a mão e o espírito e de uma

coisa que, também, – há pouco falou das exposições do MUDE – e eu faço essa relação, não é por acaso que eu, enquanto programadora do MUDE, tenho escolhido algumas exposições que, se calhar, são pouco canónicas para um museu de design, porque eu creio que, também, da mesma forma que o Homem sempre necessitou de responder a uma necessidade muito utilitária, muito prática de ter um teto, de ter uma cama, de ter um prato para comer ou de ter uma lança para matar. E, portanto, estamos, estamos a esse nível de objetos de cultura material. Ao mesmo também, eu acho que quando olhamos para estes artefactos, os mais antigos no tempo, os tais artefactos feitos pelo Homo Sapiens, nós sentimos, também, que o Homem teve sempre necessidade do belo. E, portanto, para mim, esta relação do que é que é útil... o útil nem sempre é apenas aquilo que é prático, que corresponde a uma necessidade prática, funcional. O belo é uma necessidade, também. E, portanto, quando esta subpergunta diz: “- Que características e que qualidades considera fundamentais para o caracterizar?”. Eu acho que é a qualidade. A excelência do desenho, a qualidade, no seu acabamento, na sua formalização, na sua formatação é muito importante. Esta justa medida do útil e do belo é, também, para mim, algo que é uma qualidade que é importante reconhecer. Mas, depois, também se abre aqui uma... eu estou a falar e estou a pensar ao mesmo tempo e acaba por afunilar muito, não é? Porque, depois, nós temos variadíssimos aspectos dentro do design e variadíssimas expressões e podemos ter completamente um design conceptual que não reponde a nada disto, sem ser outro nível também muito importante que é uma reflexão sobre a sua própria ontologia, a sua própria epistemologia e também é válido. E é útil. E é particularmente interessante para o desenvolvimento da própria prática e da teoria da disciplina. Há um denominador que, se calhar, era até antes da utilidade e da beleza e da qualidade, talvez, sobretudo hoje em dia, se calhar colocaria como um denominador, ao qual eu dou particular atenção, que é o intuito, o propósito ético da ação. E nós estamos a falar em junho de 2018 e seria tudo diferente se estivéssemos a falar em 1998 ou, até mesmo [risos], se calhar, em 2008 já seria diferente. E eu creio que hoje a responsabilidade ética de todos os agentes: designers, professores, gestores de equipamentos de design. A responsabilidade ética e essa preocupação com outras questões que, no passado até já

houve momentos em que foram muito predominantes e outras não, mas que hoje são, de facto, importantíssimas nós considerarmos que é perceber qual é a nossa pegada para o futuro. Perceber qual é a validade, hoje, do design. É mais objetos de design? É continuar a desenhar cadeiras? O ensino deve continuar a desenhar, a ensinar a desenhar mais outros produtos? Ou é outra coisa? Ou é pensar mais enquanto utilizadores e não tanto enquanto consumidores. E, portanto, aí o museu de design tem uma grande, grande importância. Tem uma grande importância nessa sensibilização e nessa consciencialização do que é que é o design. Mesmo que não exista, ninguém vai escrever à porta “- O design é...”. E agora vamos lá pôr a definição do Dieter Rams ou vamos lá buscar a definição, depois, diametralmente oposta de um, sei lá, de um Mendini... Não vale a pena, neste momento, estar a categorizar logo “O design é...”. Ou “O design não é...”.

SS: Porque ele tem muitos contextos?

BC: Porque ele tem muitos contextos. Tem muitos contextos, tem muitas realidades, tem muitas perspetivas. E essa multiplicidade é que o faz, também, tão rico e tão plural. Agora, cada instituição – e a instituição é feita de pessoas – cada instituição, tem que assumir essa responsabilidade de que expor uma coisa, decidir expor, fazer uma exposição ou decidir outra, tem um impacto pedagógico, tem impacto político, tem um impacto disciplinar, no sentido da disciplina, da prática disciplinar, que importa cada vez mais sublinhar. E, portanto, esse contexto ético, esse propósito que está por detrás do projeto, e que nos leva mais, sobretudo, ao autor, ao designer, eu acho que é particularmente importante conhecer no dia de hoje e perceber. Mas, é por aí. É por aí.

SS: E agora outra provocação. [risos] E no MUDE existem objetos de design? E pode enumerar alguns e relacionar com o conceito de objetos de design, que apontou? E depois partilhar uma ficha de inventário, por exemplo?

BC: Pronto, a ficha de inventário eu partilho. Mando por e-mail para si.

SS: Muito obrigada.

BC: E a ficha de inventário é uma ficha de inventário *standard* que é utilizada por muitos outros museus e, portanto, é uma base digital e que é uma base utilizada para inventário e levantamento de objetos museológicos. No MUDE existem objetos de design? Sim!

SS: [risos]

BC: Sim, claro que sim, eu creio. [risos] Claro que sim. Agora, são muitos os diferentes conceitos de objetos de design que vivem debaixo deste teto que é o MUDE. E isto prende-se com a própria natureza da coleção. Sendo uma coleção que é uma coleção privada, que nasceu como coleção privada, tem, por exemplo, nas peças que foram reunidas, nos autores que estão representados, na ponderação, inclusive, do seu âmbito cronológico - falo da coleção Francisco Capelo, que é sobretudo de design de produto e design de moda internacional, portanto a representação portuguesa limitava-se a um conjunto muito reduzido de peças - como qualquer coleção privada foi idealizada por uma pessoa que tem uma sensibilidade muito particular para o ato de colecionar e tem uma sensibilidade estética muito particular, como qualquer um de nós, portanto, é subjetivo, mas que tem uma lógica interna, ela prima um determinado conceito de objeto de design. Há pouco eu não falei e que é um outro fator interessante – vou deixar cair e depois ele há de aparecer, porque se não falei é porque, de facto, não estava a dar muita importância a ele ou pelo menos não estava a dar tanta importância como aos outros. [risos] Portanto, vamos, vamos deixar seguir aqui a intuição, a forma como as coisas estão a surgir. E, portanto, temos um conceito de objeto de design que, depois, tem tradução em diferentes perspetivas, consoante a época histórica e consoante os autores. Portanto, há aqui uma evolução. E isso é a riqueza de um museu, qualquer que seja o seu objeto, a sua missão, essa capacidade que os acervos têm de projetar para diferentes contextos históricos e de perceber que aqueles objetos têm uma qualidade *per si*, mas que, também, são memórias ou são testemunhos de momentos, contextos políticos, económicos, sociais, tecnológicos, enfim, o que for. Civilizacionais. E, portanto, nesse sentido, dentro da casa que é o MUDE, existem inúmeros conceitos de design. Olhar para o núcleo do Grupo Memphis, dos anos 80, é olhar para um determinado

entendimento de design. Se nós olharmos para uma produção do Charles e da Ray Eames é olhar para outro entendimento de design. E, se formos para o contexto nacional e percebermos a obra do Eduardo Afonso Santos, também é um outro entendimento, já relacionado mais com um design industrial, com uma perspetiva muito direcionada, dessa relação do design com a produção e com a qualidade dessa produção. E, portanto, são variadíssimos os conceitos de design... O que, depois, é importante fazer, é que uma coleção – e, neste caso, a coleção Francisco Capelo – não é sinónimo de um museu e, portanto, a política de incorporações de um museu, normalmente, e é aquilo que fazemos aqui, primeiro, vai tentar preencher os núcleos que são menos representativos, do ponto de vista histórico, mas, depois, também, a começar a encontrar linhas que são linhas que consideramos, que cada instituição considera, prioritárias para representar essa diversidade e essa riqueza e essa evolução do design. E aí, por exemplo, vou buscar um dado que, há pouco, na primeira pergunta não referi. Normalmente é importante, quando nós vamos recolher a peça, ou quando decidimos adquirir uma peça ou vamos recebê-la como doação, há uma análise que se faz ao objeto. Portanto, há uma avaliação que se faz a esse objeto, onde se vai avaliar a representatividade em relação à obra do autor, a representatividade, também, em relação ao seu momento histórico, o grau de inovação que ela representa. Portanto, o design aí sempre associado à inovação. À inovação, à transformação, à modernidade, ao progresso. Hoje, também, se começa a valorizar, não só, esse lado da modernidade e do progresso, mas a olhar, também, para perceber onde é que ele se relaciona, onde é que ele se interseca, por exemplo, com áreas que, há uns anos atrás, não eram entravam tanto nos museus de design, que é, por exemplo, o lado das artes populares ou da cultura vernacular ou do artesanato. E, portanto, esse lado de perceber que, afinal, há uma inovação e há uma modernidade que faz parte do próprio processo projetual do design e do designer, mas que também há um legado cultural, sobretudo, por exemplo, quando há um trabalho sobre setores da produção tradicionais. Há, também, estas continuidades, não é? Portanto, há aqui uma leitura que pode ser feita de uma forma diagonal em relação à história, ao eixo linear da história. Pode-se fazer essa leitura e vai-se encontrando pontos e leituras que são, a meu ver, muitíssimo interessantes de perceber. Apesar de toda a evolução que o

homem teve e que a civilização teve, no seu todo, consegue-se encontrar, através da cultura material, algumas características que são essenciais da nossa condição humana e é muito interessante perceber, a meu ver, essa presença do outro, que é um outro que pode ter vivido antes de mim, centenas de anos, mas que é tão próximo. E eu sou tão próxima dele. E esse, a meu ver, permite que um meu contemporâneo que vá a um museu e visita e olha e através do seu olhar e daquilo que é a sua cultura visual, pode encontrar uma série de pontos e pode dialogar e pode conversar com coisas de tempos muitos diferentes, quando encontra a contemporaneidade desse tempo, quando nós conseguimos mostrar a modernidade que houve em todos os tempos. E essa modernidade dialoga com ele. E, nesse sentido, eu acho que é muito interessante perceber que todos os conceitos de design entram dentro de um museu de design, podem e devem ser objeto de estudo, divulgação, debate, contraposição, sempre, obviamente, com todo o respeito e toda a consideração pela identidade, pelo próprio estado de cada objeto, de cada peça e daquilo que ela representa. Não é chegar ali e criarmos um discurso *ready made* ou mais ou menos provocador ou surreal. Não, não é isso. Mas é conseguir dialogar com esse objeto e a exposição ser esse momento de encontro e de descoberta. E, portanto, a coleção tem a sua matriz. Hoje desenvolve-se já com uma linha, com uma política de incorporações muito sólida, que tem estado a dar os seus os seus frutos. E quanto à ficha é o mais fácil, já disse, entregarei. Acho que respondi, portanto, sim, existem objetos de design, para além do próprio museu ser um objeto de design. [risos]

SS: De que modo é que o MUDE ou os objetos de design no MUDE, se relacionam ou podem relacionar com outros museus de design, por exemplo? Ou outros museus?

BC: Olhe, eu aqui até abria mais a resposta. Exatamente! E diria com, com outros museus. Em toda a ordem! Desde que se garanta – está-me a faltar esta palavra – a integridade – era isso que há pouco estava-me a faltar – a integridade e se respeite, totalmente, essa identidade do próprio objeto. Ou seja, a partir daí, ele pode relacionar-se e deve, a meu ver, quanto mais leituras multidisciplinares se fizer sobre o objeto, não sou eu que o digo, eu subscrevo por baixo, quanto mais uma coleção, ou seja, um

conjunto de objetos é passível a permitir diferentes leituras, mais rica ela se torna. E mais rica ela é. E, portanto, nesse sentido, totalmente. Nós já tivemos peças nossas que foram itinerar para outros museus de design – isso é uma relação mais normal, mais vulgar. Portanto, são peças ou que, numa exposição, o museu não tem ou que nós temos um exemplar que é original e que é mais interessante por ser original...

SS: Mas em Portugal ou internacional?

BC: Também em termos internacionais. Nós não temos estado muito abertos em ceder as peças da nossa coleção a museus internacionais, às vezes, por outros motivos, por questões políticas ou estratégicas, outras têm a ver, também, com a segurança das próprias peças. Mas já têm ido tanto em termos nacionais, como internacionais. Do ponto de vista das outras coleções – estou a fazer este compasso de espera, porque estou a pensar se algum museu nos solicitou a nós ou se fomos... – temos sido, sobretudo nós a solicitar a outros museus de outras disciplinas, a vinda das outras peças. Tivemos relações, já variadíssimas vezes, com o Museu Nacional de Etnologia para, pelo menos, duas ou três exposições que eles nos cederam peças. A exposição que agora está também em exposição “Tanto Mar. Fluxos Transatlânticos do Design”, também tem peças do Museu Nacional de Etnologia. Com o Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, ao nível das artes decorativas, que eu acho que é um campo que deveríamos, de facto, cruzar particularmente, porque é muito interessante perceber aquilo que permanece para lá de toda a inovação. Com o Museu Nacional de Arte Antiga, fizemos duas exposições que sei que também para eles foi bastante interessante. Foi um repto que saiu de mim para o diretor da época, que é o mesmo, que é o António Filipe Pimentel, e pusemos os acervos a dialogar. Portanto, houve acervos do MNAA que veio para o MUDE e acervos do MUDE que foram para o MNAA. Com a Soares dos Reis foi diferente, foi uma exposição nossa que foi para o Soares dos Reis, que foi a dos “Tesouros da Feira da Ladra”. Com o Museu da Chapelaria, com o Museu da Universidade de Coimbra. Com inúmeros museus. Acho que essas relações são absolutamente fundamentais de se desenvolver e de promover.

SS: E com museus de indústria, por exemplo?

BC: Também. Também. Absolutamente. Um Museu de Design é uma plataforma muito interessante, porque tal como o design que é a sua missão, é uma plataforma...

SS: Porosa... 34:14

BC: ... e onde se cruzam muitos eixos! Nós temos o eixo cultural, nós temos o eixo projetual, mas temos depois, também, por exemplo, as marcas, a economia, as indústrias. Falou de indústrias, nós, por exemplo, temos tido, temos conseguido ter, a meu ver, uma boa relação com marcas, sobretudo nacionais, mas também internacionais ou que vêm apresentar os seus produtos ou que cedem peças, quando nós solicitamos para uma exposição ou que até doam algumas peças. Acho que temos conseguido manter sempre uma boa relação sem perder a autonomia e sem pisar essa fronteira, às vezes ténue, que é apresentar um produto, uma nova peça – eu não gosto muito de falar de produto – um novo objeto ou uma nova solução que esteja a ser apresentada sem perder o eixo que estamos a apresentá-lo de um ponto de vista cultural. E, às vezes, é complexo dentro de um museu de design, quando precisamos de mecenatos, quando precisamos de apoios. As negociações nem sempre são fáceis e já houve vezes em que houve mesmo a necessidade de dizer não, por muito que esse apoio fosse útil, mas as repercussões seriam mais negativas do que propriamente aquelas que imediatamente seriam benéficas. E, portanto, relações com os outros museus, com as outras instituições, com os outros centros culturais, sim! Eu acho que é muito importante colocar. Ah! Esqueci-me há pouco! E tivemos uma experiência muito interessante com o Museu de Arte de Elvas, em que colocámos mesmo a relação do design com as artes plásticas. E foi muito inspirador. E fizemos em dois espaços, aqui em Lisboa e em Elvas, e foi um circuito bastante interessante.

SS: Inserido no “MUDE Fora de Portas”, por estar encerrado.

BC: Exatamente. Exatamente. Acho que é muito útil.

SS: No inventário, quais são os campos descritivos que considera mais importantes para se descrever um objeto quando ele entra no museu? Quando se torna parte do acervo...

BC: Eu acho que eles são todos importantes, quase. [risos]

SS: São todos importantes, mas aqui...

BC: Eu acho muito importante ter, claro, a data do desenho desse objeto, a data de protótipo, a data da primeira edição, quando isso acontece – agora estamos mais a virar-nos já para o design de produto ou design de moda –, ou seja, esse historial de perceber o momento do desenho, o momento do protótipo, o momento da produção e as fases dessa produção. Os materiais, obviamente, os materiais, fundamental. Ah! E, claro, o autor e a data. Mas as datas estão relacionadas com essas características que eu elenquei antes. E, por exemplo, há um objeto icónico que nós percebemos a importância que isso tem, que é quando olhamos para a Cadeira Panton, do Verner Panton, e percebemos que há ali quase que dezassete ou dezoito anos – se a memória não me falha – de processo, de investigação sobre os materiais, até conseguir chegar àquela cadeira. Ou, por exemplo, a cadeira La Chaise, do casal do casal Eames, a mesma coisa, quer dizer, o desenho inicial, o primeiro protótipo que não podia ainda sequer ser produzido dada as limitações que existiam em termos materiais e da indústria. E, depois, a sua plena concretização. Portanto, esse faseamento do desenho ao produto ou à produção, eu acho que é muito importante. Os materiais e as suas diferentes fases e depois o resto vai sendo construído..., mas o autor, a data e esses elementos, eu acho que são fundamentais. Depois, há uma outra coisa que eu acho que é muito importante, mas isso já é um trabalho que não tem fim, porque é um trabalho da literatura que existe sobre esse objeto. Da literatura que existe sobre ele e das suas diferentes exposições, porque um objeto na exposição pode suscitar diferentes diálogos e discursos e pontes.

SS: Como é que se consegue gerir essa informação?

BC: Eu acho que é muito interessante que, pelo menos, cada museu consiga fazer isso com a sua própria história da coleção e das suas exposições. Ou seja, perceber que há

um objeto que, em 2008, serviu para este propósito, foi apresentado assim, passado dois anos foi apresentado assado, passado sete anos, foi apresentado de outra maneira e perceber o que é que isso significa e o que é que essas leituras somam ao objeto. Portanto, como é que essas leituras permitem, também, ter um maior conhecimento sobre o objeto. Acho que é um elemento que, para mim, pode ser particularmente interessante do ponto de vista de qualquer museu.

SS: E no espaço expositivo, que dimensões devem ser evidenciadas para o conhecimento desse objeto?

BC: Cada pergunta que faz, isto são campos abertos infinitos [risos], não sei como é que vai transcrever tudo isso ou chegar às tais famílias! Fico curiosa!

SS: Também eu! [risos]

BC: Hei de querer ver. Hei de querer ver, no fim.

SS: Sim e há de ver, claro que sim.

BC: Esse mapa que vai, que vai surgir. Como se procura comunicar o objeto de design? Eu acho que o objeto de design durante [pausa]... ainda hoje continua, de alguma forma, a sua exposição a estar muitas vezes relacionada com uma genealogia, com uma história da exposição, que o lingua mais ao objeto de arte, do que ao objeto da sua própria natureza, que é o design. Ou seja, os museus de design, a meu ver, em termos de exposição, a sua grande referência continua a ser o Museu de Arte Moderna. E o que é que isto faz? Faz com que... muitas vezes nós entramos num museu, em algumas exposições, e temos ou tínhamos – porque eu ponho temos ou tínhamos, porque já vem a segunda parte da resposta – e temos um corredor central ou uma sala, dependendo da organização que o espaço tiver, portanto, se é em *enfilade*, com diferentes salas, ou se é um *open space*, em que temos, depois, plataformas altas, em que os objetos estão expostos e, normalmente, nós temos uma perspetiva sobre o objeto. E, portanto, ele está iluminado de forma a transformá-lo num objeto de desejo e nós olhamos para ele de uma perspetiva. E isso tem muito a ver com esse legado do *white cube*, o legado do

Museu de Arte Moderna. Depois, houve uma outra escola, que começou a questionar a questão de: “- Mas isto é assim que se consegue expor um objeto? Que tem uma utilidade, que tem uma prática, que é utilitário?”. E vem uma escola que diz: “- Bom, mas isto é quase que um paradoxo”. Há quem diga mesmo que um museu de design é um paradoxo. Estou-me a lembrar da Cristina Morozzi que diz isto claramente: “- Um museu de design é um paradoxo”. Como é que um objeto que pode ser mexido, que pode ser tocado, que pode ser utilizado, entra num museu e fica liofilizado e deixa de poder ser tocado. Portanto, entramos numa outra vertente que é o *hands one*. Que é não devemos sentar e devemos ter a noção como é que é. A par disto, existe ainda um terceiro nível, a meu ver, que eu acho que era importante nós estarmos cientes dele, à semelhança de tantos outros museus de outras naturezas, que é a informação que se quer passar, portanto, os níveis de informação que se quer colocar para criar diferentes níveis de interpretação, de um quadro ou – agora vamos para aqui para o design – de um objeto. O que é que eu quero com isto dizer? É preciso dar informação, eventualmente, da forma como ele é produzido, desenhos técnicos, imagens de fabrico, simulações para que a pessoa perceba como é que é vestida com uma peça do Azzedine Alaïa ou com uma peça do Issey Miyake, isto porque se não pode vestir a peça. Em alguns casos já se tem vindo a fazer exposições em que as pessoas podiam vestir algumas das peças. Mas, maioritariamente é isso. Ou, por exemplo, estou-me a lembrar de uma outra situação, que vi agora recentemente e que fiquei particularmente interessada, pois é impactante essa solução, que é, numa exposição de moda haver fotografias em raio-X para perceber como são as costuras, a estrutura, a arquitetura do vestido. E, portanto, a pessoa vê o vestido e vê, ao lado, uma fotografia em raio-X, exatamente com a mesma dimensão ou com uma dimensão semelhante. Para mim, o segredo dessas diferentes dimensões que fala aqui é o equilíbrio e é outra coisa que eu acho que é muito importante que nós não percamos de vista, que é: se nós vamos a um museu, e sobretudo hoje, com tanta parafernália que nós temos de informação, super mergulhados em informação variadíssima, onde não há tempo para o silêncio, onde não há tempo para saber olhar e para nos deixarmos maravilhar. E eu creio que um museu, seja ele de design, seja ele de qualquer outra natureza, tem que ser capaz de expor os

seus objetos, primeiro que tudo, valorizando aquele momento que é eu, o sujeito, estar à frente daquele objeto. É aquela linguagem que eu tenho que entender, não é as outras linguagens todas que vão suportar o objeto. E, portanto, isso é preciso um equilíbrio, porque isto não é algo que seja taxativo dizer “- Então, mas o que é que me está a dizer? É só o objeto em si?”. Não. não é! Mas não pode ser demais nem pode ser de menos. Eu creio que a informação que nós passarmos, que pode ser de muitas diferentes maneiras, nunca deve se sobrepor a essa capacidade de eu estar à frente do objeto e conseguir percebê-lo, olhá-lo e imaginá-lo, ter a percepção de como é que eu o usaria, como é que eu o utilizaria, como é que seria essa utilidade para mim. E, depois, a informação que eu colocar deve suscitar a curiosidade e não retirá-la. Por exemplo, dando um exemplo concreto – porque aquilo que eu estou a dizer, espero que não entenda isto como uma espécie de “- É esta a regra”. Não! São situações e situações! Tudo depende dos objetos que nós estamos a trabalhar, da intenção que queremos com aquela exposição, da forma como queremos fazer. Eu vou-lhe dar um ou dois exemplos concretos. Por exemplo, nas exposições do MUDE, tem sido sempre um tópico importante, no que diz respeito ao display, os objetos estarem ao nível do observador. E, portanto, não estarem apartados do observador, não estarem como objeto de desejo do observador. E estarem em plataformas que a pessoa pode vê-lo nos 360 graus, ou seja, pode dar...

SS: Ronde-bosse...

BC: ... pode dar a volta ao objeto e perceber como é que ele é de frente, de trás, de lado. E, portanto, ter essa percepção do objeto. Isso tem sido sempre importantíssimo. Ao mesmo tempo, reconhecer o seu valor, mas não o fazer de forma mitificada. E, portanto, é reconhecer o valor enquanto objeto, enquanto tradução de um determinado contexto que nós queremos destacar. E, por exemplo, estou-me a lembrar, agora, um outro exemplo, para que sejamos concretos. Quando nós apresentámos os “Tesouros da Feira da Ladra”, que eram utensílios, eram ferramentas, na sua grande maioria, 99% ferramentas, e que estavam organizadas, pelo colecionador, por funções: o cortar, o raspar, o serrar, o martelar. Enfim, portanto, eram verbos que estavam por trás daquela organização taxonómica. Aí a intenção – que foi discutida comigo e com ele, com o

colecionador que é o David Usborne – foi: “- Bom, vamos apresentá-los do ponto de vista escultórico, vamos apresentá-los numa parede branca, expostos de forma a serem iluminados, sem a legenda ao lado – a legenda está noutro nível, para o público, quem tiver curiosidade, vai à procura –, para dar a perceber como é que aqueles objetos do dia a dia, banais, do quotidiano, que ninguém dá valor, têm um valor escultórico também”. Portanto, aí era a questão do belo por detrás do banal. Como é que o nosso olhar... Se nós o virmos aqui [o objeto], agarramos nele e trabalhamos numa plaina, não tem valor. Mas se nós o colocarmos numa parede branca, numa determinada exposição “- Ah! Mas aquela peça é fantástica! Como é que aquela...?” Tudo depende da intenção e de que objeto é que nós estamos a falar. Quando eu decidi abrir os cofres do MUDE com uma exposição sobre sementes, ainda hoje há quem adore e diga que foi a melhor exposição que viu. A melhor, no sentido de que foi inusitado, foi inesperado e há, também, quem diga que detestou a exposição. O que é certo é que, de uma forma ou de outra, aquele gesto acabou por chamar a atenção para uma determinada coisa que, se calhar, todos nós sabemos, mas que andamos distraídos. E, portanto, eu acho que a exposição e a forma como se comunica o objeto é sempre feito do presente. Portanto, o olhar sobre o objeto é sempre sobre o presente. E é sempre este nosso presente – e, por isso, é que eu há bocadinho lhe dizia que, para mim, também é muito interessante perceber o legado que, ao final de tantos anos, a gente percebe que aquele objeto foi exposto pela pessoa tal de uma maneira e outra de outra maneira –, que é entender essas diferentes dimensões. Querer apresentar todas as dimensões, a tecnológica, a sociológica, a cultural, a artística na mesma situação é uma parafernália que torna mudo o próprio objeto. E eu acho que uma exposição tem que fazer falar o objeto. Fazer falar e fazer-nos escutar o objeto que fala. Portanto, é todo um trabalho que, para mim, é fascinante. É um dos trabalhos que, sinceramente, me dá maior prazer fazer, que é tirar o objeto das reservas e levá-lo para exposição. E já me tem acontecido, muitas vezes, ele sair das reservas com um propósito, ou é porque é um discurso linear e que é muito importante, porque foi revolucionário nos anos 50, etc. – estou-me a lembrar de uma cadeira do George Nelson, por exemplo -, porque ela nunca foi exposta, durante muitos anos nunca foi exposta, mas por razões de conservação das peças – porque há aqui todas

estas questões do tempo que a peça é exposta, porque quando nós expomos moda sem pôr vitrine, por exemplo, ou tiramos a peça de dentro da vitrine, tudo isto implica que a peça só pode estar, eventualmente, três ou quatro ou cinco meses e depois volta para as reservas e fica dois ou três anos em, em pouso – a peça vinha assim um bocadinho “- Bom, não há mesmo outra hipótese para vir a outra, vem esta”. E quando ela sai das reservas e entra dentro do espaço expositivo, eu volto a olhar para ela de outra maneira. A peça parece que respirava de outra maneira!

SS: Ganhou vida. [risos]

BC: Ganhou outra vida! Exatamente! Ganhou outra vida! E isso é muito interessante perceber. Estar sensível a isso. E não é por acaso, também, que outras das coisas que hoje cada vez se faz mais, não é replicar, mas é evocar o espaço das reservas dentro do espaço expositivo, por exemplo.

SS: Sim, sim, sim.

BC: O Vitra Design Museum fez agora com o Herzog & de Meuron, como arquitetos uma solução que eu acho, também, bastante interessante, que é, no fundo, transformar a exposição num espaço de arquivo e as peças estão expostas como estão em reservas, as pessoas vêm as peças nas reservas e, também, depois, têm acesso aos arquivos e vão abrindo os arquivos. E aí, lá está, essas diferentes dimensões do objeto, se forem apresentadas de diferentes modos, em diferentes espaços, no diálogo que permita tempos de estada, tempo de emaranilhamento, tempos de reflexão, tempos de análise, tempos de estudo, eu acho que isso é que vai...

SS: Construindo.

BC: ... construindo as dimensões do objeto. Não pode ser tudo ao mesmo tempo.

SS: Uma nova provocação: o que diferencia um objeto de design de um objeto de arte, de um objeto de artes decorativas, de um objeto de ciência e técnica...

BC: Eu acho que cada vez mais, hoje...

SS: ... etnográfico, industrial...

BC: ... as fronteiras são muitíssimo ténues e é muito difícil estar a dizer: “- É isto ou aquilo”, porque se nós formos para uma leitura mais institucional, obviamente que aquilo que difere o objeto de design do objeto de arte é que o objeto de arte, na sua natureza, na sua ontologia, é claro, é um objeto de contemplação! É uma expressão de uma subjetividade que não partiu de qualquer necessidade externa – e quando eu digo externa, externa ao sujeito, portanto, – ela não parte de uma necessidade externa de um problema, de uma resposta que tem que ser dada, de uma encomenda de nada e, portanto, ela é uma expressão dessa subjetividade e fica aí. E quando eu digo fica aí, não quer dizer que seja mais ou menos. Obviamente, ela fica nessa dimensão e é uma dimensão em que, depois, no meu contacto enquanto sujeito com essa dimensão de um outro sujeito, é que pode haver toda uma elevação e uma transcendência e o objeto artístico tornar-se um objeto de arte. E, portanto, essa é a grande diferença, obviamente. Portanto, essa diferença entre uma utilidade prática, um destino ou uma relação de utilidade e não utilidade. Bom, quanto à questão das artes decorativas, já não faço assim tanta distinção, pelo aquilo que eu disse há pouco de que, para mim, o Homo Sapiens, eu subscrevo por baixo aquilo que o Sena da Silva dizia e fazia com os seus alunos na escola, que era, era ele fazer uma série de exercícios sobre os objetos de design mais diversos. E a ciência e técnica, a indústria e a moda... a forma como hoje o design é cada vez mais uma disciplina que... ele sempre foi intersetado pela técnica e pela arte e pela inovação, e pela indústria e pela economia, ponto. Portanto, sempre estas plataformas giratórias, onde, no fundo, ele vive nessas confluências todas. Hoje em dia, a relação, por exemplo, com a ciência e com a técnica é muito, muito forte e aquilo que eu acho que é mais interessante, mais do que estamos a ver o que é que diferencia, é perceber que hoje vivemos um tempo em que muito projetos multidisciplinares existem e desenvolvem-se, exatamente, nestas sobreposições que acontecem ou nestas interseções, se calhar é mais, é mais interessante – porque sobreposições parece que vem uma a seguir à outra.

SS: Uma em cima da outra, sim.

BC: E são interseções que ocorrem entre a genética, a engenharia, a microbiologia, o design, a arquitetura... de forma a que cada disciplina concorre com o seu saber e com a sua formulação específica para obtenção de algo que seja humanamente mais ergonómico, com atenção mais relacionada com a anatomia, com a ergonomia, com a antropometria, com aquilo que se relaciona, exatamente, com o saber fazer de cada uma destas disciplinas. O que, no caso do design, tem muito a ver com essa componente da estética e do útil, da forma e da função. E, portanto, eu não vejo grandes diferenças – à parte desta que eu estou a dizer do objeto de arte – grandes diferenças... entre as outras áreas.

SS: E voltando ao inventário, como é que o MUDE estabelece essa distinção? Quais são os critérios que estão na base da distinção do objeto de design, do objeto de artes decorativas, do objeto de ciências, do objeto técnico.

BC: Nós, normalmente, não queremos complicar a esse nível, a nível do inventário. Dito de outra maneira, a nossa organização é por secções ou por expressão de design: design de produto, design gráfico, design de moda. E, portanto, acessórios entram dentro do design de moda, não vamos a esse nível de... por exemplo, há peças que nós poderíamos dizer que estão, de facto, aqui entre o objeto de arte ou o objeto decorativo e o objeto de design, mas, se são, se têm uma tradução como produto, são produto. Entram no design de produto. Não há essa distinção, quando se inventaria. Quando se inventaria entram naquelas classificações mais canónicas...

SS: Mais clássicas...

BC: Mais clássicas. Exatamente.

SS: ... do design?

BC: Mais clássicas do design.

SS: Então, estava-me a falar, há pouco, que utilizam as normas nacionais, ou melhor, se baseiam nalgumas normas, que a construção do objeto no inventário...

BC: É o... como é que se chama? É que, entretanto, mudou. Mas eu posso-lhe...

SS: O Matriz?

BC: O Matriz. É o Matriz?

SS: Para as artes decorativas? Ou para as artes?

BC: Para as artes decorativas e para o design. É. É o Matriz.

SS: O Matriz, tenho ideia que não tem design.

BC: Espera aí, deixe-me só confirmar: “- Oh Maria dos Anjos!” Porque eu acho que é o In Patrimonium. Deixe-me ver, só ver. “- Oh Maria dos Anjos, pode chamar só aí a Inês, se faz favor? A Inês Correia, se ela estiver aí”.

SS: É da Sistemas do Futuro?

BC: É da Sistemas do Futuro! É o In Patrimonium, não é?

SS: Será o In arte, uma coisa assim.

BC: É. É o In Arte! In Arte! “- Maria dos Anjos! Já não é preciso! Já não é preciso!” Não, não. Porque o Matriz, como é que isto era? O Matriz...

SS: O Matriz é nacional.

BC: O Matriz... não, não é isso que eu estou a pensar. Estou só a pensar porque é que eu estava a fazer esta confusão. Porque eu acho que nós estivemos associados ao Matriz, quando a coleção ainda estava no CCB, eventualmente. Bom, qualquer coisa assim. Mas agora é o In Patrimonium ou o In Arte.

SS: In Arte online, uma coisa assim.

BC: É, é o In arte. É.

SS: E não têm disponível online...

BC: Não, não temos. Não temos. Não temos.

SS: É, é uma perspetiva de futuro.

BC: É. Sem dúvida que sim. É uma perspetiva de futuro, estamos a fazê-lo, mas que ainda não conseguimos atingir aquilo que achámos.... Minto! Há uma parte, só que não está no In arte. Está dentro de uma plataforma que nós, entretanto, fizemos dentro da Europeana.

SS: Sim, sei. Conheço. Conheço.

BC: A moda está toda.

SS: A moda está? Ai está toda?

BC: A coleção de moda está toda dentro da Europeana, está toda disponível na Europeana.

SS: Portanto... e aqueles níveis de catalogação da peça são...

BC: São os nossos.

SS: ... são os vossos essenciais.

BC: Nós fizemos parte, desde o início!

SS: Sim, sim.

BC: ... nós agora, hoje, fazemos parte da fundação, porque, entretanto, o Europeana Association virou uma fundação. Nós fazemos parte, somos uma das instituições que faz parte da fundação, mas este trabalho, já não sei quando é que começou, acho que foi 2012, talvez 2011, 2012. E a Europeana hoje, de facto, é aquela *database* fantástica de moda que nós estamos a tentar ver, com outros parceiros, se conseguimos fazer o mesmo para o design de produto.

SS: Ah, isso é fantástico!

BC: Ou seja, para o design de produto e para o design gráfico, porque são as duas outras áreas. Mas esta de moda, sim. Portanto, o que não está online, é a parte de produto.

SS: Pois. E vai ser internacional?

BC: A ideia é que seja internacional, também. Vamos ver. Vamos ver.

SS: Exato. E considera que nestes sistemas de inventário que existem: o In arte ou o Matriz ou etc., que deve existir a denominação objeto de design para a classificação de objetos? Há pouco dizia-me que segmentar pode ser um problema.

BC: É, mas eu acho que é preciso nós, também, como seres humanos que somos, nós precisamos de ter algumas categorias que permitam, depois, destruir essas categorias. Ou relativizar essas categorias. Se nós estivermos todas a falar aqui de que não há nada, que não é preciso... quer dizer... [risos].

SS: Anarquia.

BC: É, é uma coisa que não, acho que é... Por isso é que eu lhe disse, não é aquele momento em que nós estamos a discutir se é ou não é um objeto de design ou se é mais um objeto artístico ou não. Isso, depois, é já um trabalho a posteriori dos investigadores ou da nossa equipa quando se pensa numa exposição, quando pensa num catálogo, quando pensa no que for. Quando se faz um estudo. Aí já é um segundo momento. Agora no primeiro, eu acho que essas categorizações são muito úteis. E, sobretudo, uma coisa que, até pela experiência que tivemos com a Europeana, onde fizemos um dos trabalhos mais difíceis e fizemos todos juntos, foi o *Thesaurus* para perceber a terminologia da moda.

SS: Eu tive acesso.

BC: Pronto.

SS: Enviaram-me.

BC: Pronto. E a passagem... o que é que é em português, o que quer dizer em inglês, o que é que é em espanhol, o que é que é não sei o quê. É muito bom que nós tenhamos alguns eixos que todos nós, quando estamos sentados a uma mesa, seja um dinamarquês, um americano, uma portuguesa, nos entendamos e saibamos: “- Ok, estamos a falar disto”, mesmo que seja para depois discutir se aquele é mesmo um objeto de design. “- Mas ele foi catalogado dessa forma”. Se foi dentro de um museu é por razões que estão explícitas.

SS: Tem que ver com a missão e com os objetivos de cada instituição...

BC: Exatamente! E, portanto, deixá-los estar assim, porque se se muda um quadro de análise de um museu só – e por isso é que existem estas plataformas que são comuns, não é – porque se se muda só o quadro de análise de um museu, depois a comunicação é alguma que é, ainda, mais difícil. Portanto, eu aí, não me chateia nada. Não me chateia nada.

SS: Fantástico! E face a esta interdisciplinaridade, considera que é necessário refletir sobre os modos de classificar?

BC: Isso aí acho que sim. Mas isso, acho, de facto...

SS: Como é que se poderia fazer? [risos]

BC: É mesmo como a sua pergunta indica. É refletir, é reunir dentro dos organismos próprios. Ir percebendo como é que é necessário encontrar outros conceitos e outros termos de classificação – nada é consensual –, mas que tenham um quórum maioritário científico...

SS: Que passe pela gestão de coleções?

BC: Sim, sim. Sim.

SS: Da informação. Do cruzamento de bases de dados.

BC: Sim. Sim.

SS: Ainda na base de dados e estou quase a terminar...

BC: Não, não, não. Eu, de vez em quando, vou só olhando aqui [relógio], que é para nós controlarmos, mas está tudo ok. Acho que estamos a ir bem.

SS: Esta, esta classificação, estas palavras-chave, digamos assim, de design de produto, design gráfico, design de moda. Foi uma premissa que teve que se manter com a doação do espólio? Portanto, foi o próprio colecionador que criou essa classificação, no seu imaginário? E o MUDE teve que dar continuidade ou entendeu como necessário dar continuidade a esse modo de classificar?

BC: Não.

SS: Não sei se me fiz entender!

BC: Fez, fez, fez. A minha expressão não tem a ver com aquilo... foi muito clara naquilo que perguntou. Não. O processo foi diferente, ou seja, a decisão de seguirmos esta categorização prendeu-se mais com a existência de outros museus municipais e, por exemplo, inclusive, a escolha do sistema informático prendeu-se também muito com essa criação de uma uniformização em relação a todos os outros museus do município de Lisboa, do que propriamente com uma indicação do colecionador. A coleção, quando foi adquirida, vinha, de facto, definida como dois grandes núcleos, núcleo de design de produto e núcleo de design de moda. Design gráfico não existia. Ponto. E, basicamente, foram essas as duas categorias. E nós, quando começámos a trabalhar – quando eu digo nós, eu – quando comecei a trabalhar em 2006, quando fui convidada pela Câmara Municipal de Lisboa para vir idealizar, conceber um novo museu – claro que a primeira coisa, antes de começar sequer a pensar num novo museu dedicado ao design, foi salvaguardar, retirar a coleção de onde ela estava, no Centro Cultural de Belém em depósito – a moda estava, ainda, com o colecionador – e reunir os dois acervos. Havia uma base de informação que vinha do CCB e, portanto, ela transitou, emigrou para o

nosso novo sistema de inventariação, ela emigrou toda no que diz respeito ao design de produto. E, portanto, com essa parte, no fundo, vem já essa categorização. E, depois, a moda foi dada, exatamente, por essa matriz, por esta identidade que a coleção tinha. À medida que a coleção tem vindo a ser estudada e tem vindo a crescer, estamos, de facto, num momento – não é, quase que parece, enfim, não há coincidências – mas estamos num momento que dada a natureza dos acervos, que estamos, neste momento a integrar, há uma necessidade de repensar essa mesma categorização. Porque nós estamos prestes a receber um grande acervo do Carlos Rocha, que era um grande designer português, de comunicação, de publicidade... E que já a recebemos, inclusive! Estamos no processo de formalização da proposta legal, mas que vem com ele, por exemplo, imensa ilustração. Originais. Porque o acervo do Carlos Rocha tem o acervo do pai e tem um acervo do pai, portanto, isto remete para o início da publicidade em Portugal e vai permitir fazer 100 anos, no fundo, do design da publicidade, do design gráfico. O que quer dizer que, por exemplo, aqui, esta Inês que eu agora estava a falar, a Inês Correia, que eu interpelei, há pouco, ela está, por exemplo, a trabalhar em detalhe, sobre como é que nós vamos..., qual é a repercussão, qual é a forma como nós nos vamos reorganizar em termos destas classificações, destas grandes categorias, de maneira a integrar esses diferentes acervos. E quando comparamos, por exemplo, peças, também, já que têm mais a ver com design digital, que são visualizações de *data*, etc., “- Ele não pode entrar em produto, ele não pode entrar em moda, ele não vai poder entrar em gráfico... Ele tem de ficar onde?” Portanto, isso é, de facto, o sinal de um crescimento. E não é um crescimento só de uma direção, mas é uma pluralidade, uma diversidade muito grande de meios e de suportes. O que faz com que, muito provavelmente, eu acho que daqui a um ano, dois anos, se a gente voltar aqui a fazer uma conversa, já lhe digo: “- Olhe, afinal, sabe, isto já mudou, não radicalmente, mas tivemos que incluir aqui mais algumas categorias”. De certeza! “– E de ajustar aquelas que tínhamos”. Isso sem dúvida. E, sobretudo, depois, por haver aqui subgrupos.

SS: Sim, claro, é uma constante construção o inventário... tem de ser...

BC: É. Exatamente. Exatamente.

SS: É outra provocação... já alguma vez visitou museus de design, em Portugal? Quais? Ou qual? Ou quais?

BC: [pausa] Eu já visitei exposições de design em Portugal.

SS: [risos]

BC: [risos] Isso sim, já, já visitei exposições de design em Portugal. E bastantes exposições...

SS: Em Lisboa?

BC: Sim, em Lisboa, no Porto. Em muitos outros sítios. Agora, quer dizer, em muitos outros sítios também não é assim muitos outros sítios que existem. Mas, quer dizer, existem muitos outros sítios, mas eu não me estou a lembrar agora de grandes exposições de design que eu tenha visto fora destes principais meios. Mas isso, por problema meu, por falta de tempo meu. Não quer dizer que elas não existam. Mas, sim, já visitei muitas exposições de design em Portugal.

SS: E que objetos de design ou designers destaca desses museus que visitou? Desses museus? Pode-me enumerar algum? Pode-me dizer algum que se recorde?

BC: Eu como lhe falei de exposições e não lhe falei de museus... [risos]

SS: [risos] Pergunto-lhe então, de quais exposições se recorda...

BC: É assim, não querendo ser incorreta institucionalmente – e essa é uma parte que eu vou ter mesmo que ver, que é para, depois, não causar problemas institucionais – é assim, sim, já fui ver um museu, que é o Museu de Artesanato e Design de Évora. Fui visitar. E, por exemplo, aí – falando em museus especificamente – aí, deixe-me ver, eu fixei variadíssimos objetos, mas eram, sobretudo, dentro da categoria artesanato, digamos assim. Os objetos que me... que fiquei com mais...

SS: Que lhe captaram mais a atenção...

BC: ... que destacaria, utilizando uma palavra da sua pergunta, eram daquilo que se chamava vulgarmente artesanato. Não me consigo recordar agora, mas vou contornar a pergunta, respondendo-lhe de outra forma. Por exemplo... não é um museu de design, claro que não, mas, para mim, a visita ao Museu Nacional de Etnologia é um manancial de informação sobre design absolutamente... é algo absolutamente riquíssimo. É das visitas que eu vou e repito e vou outra vez e volto a ir. E maravilha-me sempre e fico sempre presa a diferentes objetos. Nunca é sempre o mesmo. Nunca é o mesmo. E gosto imenso de perceber, de ver como é que são... os detalhes construtivos daquelas diferentes peças que estão ali, dos utensílios, das ferramentas. Por exemplo, não se chama arado, mas é aquela que é, que é uma madeira – posso-lhe, depois, mandar isso por e-mail – mas é uma madeira cheia de pequenos silex /ciletetes [imperceptível] de pedra, que é para arar os campos, que eram puxados a bois. Que é uma peça que eu acho admirável. Já para não falar daqueles que os pastores usam capas feitas em...

SS: Palha?

BC: Em palha e que já tivemos expostos no MUDE, por dentro e por fora. Agora, até vamos editar um catálogo sobre Joaquim de Vasconcelos, uma exposição que fizemos sobre o “Museu Infinito”. Olhe, aí está! Um museu que eu tenho pena de não poder ter visitado, porque ele fechou [risos] há muitos anos, era o Museu da Indústria do Porto e também havia aqui o de Lisboa.

SS: Vamos lá ver se ele reabre.

BC: Pois, já ouvir dizer, não é?

SS: Ouve-se qualquer coisa, mas honestamente não lhe sei dizer se sim ou se não.

BC: Pois. Era ótimo, era, era...

SS: Sim.

BC: Eu acho que era muito bom e...

SS: E com peças de design. Com peças de industriais!

BC: Pois. Claro. E, portanto...

SS: Dava-me muito jeito a mim! [risos]

BC: Essa peça, por exemplo, eu acho admirável. E gosto de ver. Não é só pela questão mais etnológica, mas é ver. Como é que se produz? Como é que foi elaborada? Como é que ela foi produzida? Como é que ela...

SS: E sem haver desenho...

BC: E sem haver desenho... pois. Porque, lá está. Voltamos ao início da nossa conversa, essa capacidade que a mão tem, também, de traduzir um desenho, mesmo que não...

SS: Do Pensamento.

BC: Exatamente. E a ação! E ação, que permite, também, o desenvolvimento do pensamento e vice-versa. E, portanto, eu virava a sua pergunta e diria, sim, já visitei várias exposições de design em Portugal.

SS: Muito bem.

BC: O Museu de Évora. “- Objetos de design e designers que destaca desses museus?” Quer dizer, agora, agora abriu para o estrangeiro. Mas, em Portugal, o Museu Nacional de Etnologia, sim. Por exemplo, obviamente, outro museu, que também não tem a ver estritamente com design, mas o Museu da... – isto é cansaço – Museu de Arte, de... o Museu Nacional de Belas Artes. Ai, não! O MNAA.

SS: O Museu Nacional de Arte...

BC: ... de Arte Antiga. De Arte Antiga! É. Isto é o que o dá o cansaço! Por isso é que eu lhe estava a dizer...

SS: Está ótima!

BC: Todo aquele núcleo que existe das artes decorativas é impressionante... E, nesse sentido, não destaco uma peça, mas todas elas, porque é mais uma relação de ir e ver e de consoante, também, ou já vi ou já conheci ou consoante aquilo que estou, neste momento, a investigar, o meu olhar direciona-se para uma ou outra coisa. Mas é sempre um manancial de informação, de conhecimento enorme, tanto um como outro. Tanto um como outro.

SS: Que bom!

BC: Em termos internacionais, sim, já fui ver! Já visitei muitos museus de design.

SS: Não faz outra coisa, com certeza! [risos]

BC: Se eu destacaria um museu... “- Que objeto de design ou designer destaca”, Ai, não é para destacar um museu, é para destacar a peça.

SS: A peça.

BC: [pausa] Já tenho tido boas surpresas e grandes desilusões, também, com aquilo que se vê ou não se vê. Eu não destacaria tanto as peças, eu destacaria mais o modo de expor. Porque isso, se calhar, é um daqueles problemas de formação. A pessoa vê, mas vê também a forma como é que aquele objeto está exposto...

SS: Está mais interessada na conceção do espaço expositivo... na forma como o objeto é apresentado.

BC: É. E lembro-me... por exemplo, foi marcante, para mim – hoje eu não sei se seria tanto -mas foi marcante, para mim o MAK, em Viena, sobretudo pela ação que o Peter Noever fez no final dos anos 80 e anos 90, quando convidou alguns artistas a desenharem o design expositivo das exposições. E, por exemplo, lembro-me de um núcleo, que ainda hoje, ainda lá está – pelo menos estava há um ano atrás, um ano e meio atrás – que era Barbara Bloom, que é uma artista que agarrou nas cadeiras todas daquela série do final do século XIX: Cadeiras Thonet, cadeiras de madeira, arte nova ...

e as projeta – se for ao site, vai ver Barbara Bloom, MAK e aparece – e desenhou um corredor como se fossem sombras chinesas: pôs as cadeiras por detrás de dois grandes écrans brancos, retroiluminados, e a pessoa, no corredor, só via as linhas da cadeiras e, depois, se quisesse perceber a cadeira, tinha que contornar e via-a... Mas esses dois tempos de observação eram muito interessantes, porque, ao mesmo tempo, as linhas revelavam a essência da própria cadeira e para quem tinha já um conhecimento sobre a peça ou que não tivesse um conhecimento, as reações eram muito diferentes. Mas a memória daquelas linhas projetadas, que, depois, levavam-nos a “- Ai, deixa cá ver que cadeira é que é”, eu achei que era muito bem feito. Que era um exemplo daquela forma – que há pouco estávamos a falar – de suscitar a curiosidade, passar a informação, mostrar com um outro olhar. De outra forma de olhar. Mas esse seria, por exemplo, um exemplo que eu destacaria. Acho que se eu me lembrar de mais alguma té ao fim, direi.

SS: Vamos terminar, então. Já percebi, pelas respostas que me foi dando ao longo do tempo de entrevista, que têm feito parcerias com outras entidades como museus. Também através dos catálogos tenho percebido que têm feito, também, parcerias com as próprias academias, por exemplo, aquele, aquele catálogo que está ali à entrada, das exposições de design em Portugal, as primeiras exposições de design em Portugal. Esse projeto, para mim foi, digo-lhe com toda a sinceridade, uma das minhas maiores surpresas, porque eu não tinha ideia, pois foi quando comecei a trabalhar...

BC: Pois.

SS: ... nestas questões e vi aqueles objetos, eu disse: “- Realmente, o design português”.

BC: Veio cá ver? Veio cá ver a exposição?

SS: Eu não, eu não consegui...

BC: Não conseguiu ver. É pena. É pena.

SS: Ai não! Essa eu vi! Mas vi no último dia e já não haviam folhetos. Eram aqueles que se arrancavam...

BC: Aqueles que se arrancavam.

SS: Foi isso. Eu vim no último dia, porque soube...

BC: Pois. Porque nós prolongámos a exposição. Em que terminava com uma entrevista do Sena da Silva. Era um programa que ele dava para a RTP, que ele tinha na RTP...

SS: Eu confesso que nessa, nessa fase da minha vida... estava bastante cansada [risos].

BC: E não viu! Mas esse era um programa interessantíssimo, que o Sena da Silva dizia, interpelava – eu já não me recordo como é que era o nome do programa, mas está no catálogo, certamente – e que ele dizia, interpelava os telespetadores e dizia: “- Você que está aí sentado nesse sofá, vamos lá então falar de design”. E começava a discorrer sobre os mais diferentes assuntos. E nós conseguimos com a parceria que temos já há muitos anos com a RTP, que eles nos cedessem esses programas. E era muito curioso. Mas a exposição acho que foi um...

SS: Foi um sucesso.

BC: Não sei se foi um sucesso, sabe? Acho que era importantíssimo fazer. E acho que nos competiu a nós fazer.

SS: Sim e lá está, esses objetos representados e essa questão da representação das mulheres suscitou-me curiosidade, digamos assim, quando se falava em design e sobre os designers, eram sempre os mesmos que eram falados...

BC: Pois.

SS: ... E questionei-me: “- Mas, então, existem estas peças não são ser faladas porquê?”.

BC: Pois. Este tema é, de facto, uma grande descoberta. É uma descoberta, é um processo... Eu vou-lhe, vou-lhe dizer isto de outra maneira, não sei se encaixa ou não,

mas olhe. Sugere-me, aquilo que me está a dizer, sugere-me partilhar consigo isto. Eu quando – portanto, eu já lhe disse que a minha formação de base é História de Arte, mas era História e ainda não havia a História de Arte, era História variante de História de Arte...

SS: Variante de História de arte, exatamente. Antes era assim.

BC: E a primeira aula que eu tive, com o António Espanha, que era um historiador, é um historiador bastante conhecido, ele sentou-se na secretaria – lembro-me perfeitamente, que ele fechava muito e abria os olhos muito – sentou-se em cima da secretaria, assim com os pés a abanar e nós numa plateia, tudo fresquinho, não é?, acabados de chegar à faculdade, teríamos 19, 18, 18-19 anos e ele diz: “- Eu tenho a dizer que a História não é uma ciência é um género literário”. E nós... eu lembro-me que nós discutimos isso imenso, depois, no intervalo! “- Mas o que é que ele quer dizer com isso? Um género literário?!”, não sei quê. Grandes prós e contras, argumentos prós e contras sobre o género literário. E, de facto, eu acho que é preciso uma grande maturidade – e voltamos à questão dos conceitos, para depois os desconstruir – todo o curso, apesar daquilo que ele disse, foi sempre muito: “- Não, não, mas a História, a História, o rigor... História..., a objetividade histórica, o contexto histórico, etc. Quer dizer, se é História, é, pronto. É. Está e está provada a causa-efeito e etc.”. E, depois, é preciso ganhar uma maturidade para começar a perceber: “- Ah, espera lá, pois, porque isto, de facto, são ficções”. Tudo é uma ficção. E trabalhar em museu é uma ficção. É construir ficções.

SS: Adoro! [risos] Adoro o que disse!

BC: Mas é! É uma construção da ficção.

SS: Tudo é uma construção.

BC: Não é? E, se nós tivermos essa consciência de que estamos a criar uma narrativa, que é uma narrativa, mas não é a única narrativa...

SS: Não é A narrativa.

BC: Não é A narrativa. É uma, não é? É uma leitura, é uma ficção, que é a minha ficção daquilo que eu sei, daquilo que eu sou, hoje [risos], em 2018, com as minhas limitações, com aquilo que eu aprecio, com aquilo que eu não aprecio, aquilo que eu reconheço de valor, aquilo que eu não consigo reconhecer e que se projeta, obviamente, com objetividade que resulta da nossa formação, porque senão... não pode ir qualquer pessoa... Quer dizer, hoje em dia, já qualquer pessoa pode fazer comissariado no seu Facebook, no seu Instagram, onde for.

SS: Pois.

BC: Mas, dentro de um museu, com o enquadramento institucional, com esta moldura institucional que o museu significa, não deixa de ser uma ficção. Não deixa de ser uma proposta. E isso... surgiu-me esta ideia, agora, e lembrei-me desta memória, quando disse... é aquela questão, também, agora das mulheres e das minorias e daquilo que disse, mas porque é que se continuava a repetir sempre as mesmas peças?

SS: Sim e lá está...

BC: A história do design em Portugal, tem sempre as mesmas peças! Eu vou-lhe dizer, eu acho que, outro dia perguntavam-me, também: “- Mas o MUDE está preocupado em constituir o acervo do amanhã?”, ou seja, o acervo da contemporaneidade. Eu disse: “- Está! Claro que sim! Claro que está, mas estamos aqui com um atraso bastante grande, pois não havia museu de design antes do início do século XXI, comparativamente com os outros museus que a gente conhece”. Museus de artes decorativas que, depois, desembocam em museus de – não é desembocam, mas derivam – os museus de design derivam dos museus de arte decorativas...

SS: Sim e da matriz do Reino Unido...

BC: Sim! Pronto! E depois a França, os Estados Unidos, a Áustria e por aí fora... e vem por aí fora... Mas que, portanto, que têm essa história toda. Nós não temos essa relação.

SS: A nossa realidade era outra.

BC: Era outra e, portanto, é, de facto, muito importante colecionar o que é hoje, o que fará parte do museu de design do futuro. Mas quando nós temos, depois, imensos acervos, que é preciso – eu nem digo salvaguardar – é preciso resgatar, porque eles estão em algumas situações que são, de facto, de resgate! E que é preciso resgatar, porque, caso contrário, nós podemos estar a fazer para a frente, então, mas e depois e o para trás? Depois... o que leva a que as pessoas...

SS: Sim, quer dizer, depois perde-se ali um manancial de informação...

BC: É um hiato de tempo enorme! Não é? E, por exemplo, isso tem sido uma das nossas grandes preocupações. Que é tentar, sempre que existe alguma peça-chave, que são peças que nós percebemos que, que são de autores, por exemplo, o Frederico Jorge. Toda a gente fala do Frederico Jorge, do papel pioneiro que o Frederico Jorge teve, mas onde é que estão as peças dos Frederico Jorge para ver? Onde é que está um? E, portanto, nós conseguimos adquirir três peças do Frederico Jorge, que acho que são muito importantes para um museu de design poder ter. Tal como, também, de um Vítor Pala e de tantos outros. Do José Espinho. Mas é um resgate. Portanto, é mesmo esse nível de: “- Onde é que as peças estão? Como é que elas estão? Como é que podemos ter aquela? E se não é a outra, é aquela?”, de maneira a que, daqui a dez anos, se possa, de facto, fazer uma nova história do design em Portugal.

SS: É verdade.

BC: Uma nova! Não é? Porque já se fez uma história das cadeiras. Não se chamava história do design, era história da cadeira. Depois há várias coisas, enfim, que eu acho que umas têm melhor qualidade do que outras, mas não é isso que agora faz sentido falar aqui, mas que têm vindo a ser feitas. Agora, na minha opinião, é preciso, ainda, produzir muitas coisas sectoriais, ir à procura de figuras fundamentais e cuja história ainda não se conhece ou quase nada, fazer, estudar, conhecer, avaliar, para depois voltar outra vez a coser e dizer :“- Ah, espera, então, vamos lá outra vez olhar para a

história, fazer uma nova história do design, porque senão estamos sempre a repetir a mesma coisa”.

SS: É verdade.

BC: A mesma coisa. E a cair nos mesmos erros. E a cair nos mesmos erros.

SS: Sim. O Professor Jonathan Woodham, que foi orador da conferência...

BC: Infelizmente, não consegui. Não consegui ir.

SS: ... ele dizia que – e por acaso acabou por validar um bocadinho das coisas que eu acabava por me questionar – porque como museóloga, como estudiosa de cultura material e agora... neste caso, ligada ao design. E ele dizia, quando visitava países e ia a museus de design, ficava sempre muito desiludido, porque via sempre as mesmas peças em todos os museus. A máquina de escrever vermelha...

BC: A Valentine do Ettore Sottsass.

SS: ... que via os Eames e, depois, não conseguia conhecer os produtos nacionais. Dizia: “-Reconheço os ingleses, os americanos, os alemães, os não sei quê”. E no caso português ele falou, também, muito disso.

BC: Não tenha dúvidas. Não tenha dúvidas.

SS: Eu disse-lhe: “- Mas tem havido algumas exposições que têm mostrado alguns objetos que até podemos reconhecê-los noutras museus e isso é fabuloso”. E ele ficou encantado e, pronto, validou-me aqui alguns dos meus pensamentos...

Entrevistado: Isso é fundamental. Eu acho que é fundamental, isso. É uma das missões.

SS: E o MUDE, a meu ver, tem feito, neste sentido, um excelente trabalho com os recursos que tem e com os meios que tem, obviamente.

BC: Obrigada.

SS: E os catálogos são a minha fonte, são o meu manancial de informação... em termos visuais, na verdade, porque... obviamente que não se pode expor tudo.

BC: Pois [risos].

SS: Não é por ser o nacional, por ser o design nacional, não é isso que está em causa, mas para conhecer os nossos objetos.

BC: Não é isso que está em causa. É a nossa História! Pois. E é também perceber que houve gente que pensou, refletiu, errou, desistiu, persistiu, teve resiliência, conseguiu atingir os seus objetivos. Parte? Não? Porquê? É perceber, não com os olhos fixados lá no passado, mas perceber que há um caminho e que há aqui questões que são importantes conhecer, para não voltar a fazer o mesmo. E também para perceber e dar o justo ao seu valor, reconhecer o valor a cada entidade, a cada equipamento, a cada pessoa, de que as coisas não nascem do nada! As coisas, todas elas, se desenvolvem, a meu ver, de uma herança, de uma memória coletiva, de um passado e até mesmo... Em termos pessoais, nós sabemos quando nós “matamos o pai ou matamos a mãe”, metaforicamente, nós temos uma referência para a matar. Caso contrário, a gente não avança! E isso eu acho que é fundamental fazer. Por exemplo, esse trabalho de mapear estas fases, ainda está muito por fazer, mas acho que já fizemos bastante, mas que é importante continuar, porque, caso contrário...

SS: E estas ligações que fazem entre os museus...

BC: Sim. Não...

SS: são uma... não queria utilizar continuidade, porque não gosto muito da palavra continuidade. Continuidade parece que algo que é linear, mas esta ligação... não uso muito a palavra rizomática... na museologia agora usam muito.

BC: Sim, sim, sim. Mas é! Mas acaba por ser. Sim, é o novo paradigma. [risos]

SS: [impercetível 01:34:52] rizoma, aparece rizoma em todo o lado.

BC: É o rizoma, é a narrativa, é o paradigma...

SS: É um bocadinho assim. Mas é isto!

BC: É.

SS: Estas ligações entre museus são quase complementares...

BC: É.

SS: Não sei! Eu, pelo menos, vejo assim, porque agora tenho uma visão dos objetos um bocadinho mais abrangente, o que, às vezes, me traz problemas. Então com o design é um problema enorme! [risos]

BC: Traz. Sim. Eu estou mesmo aqui nas minhas horas, já estou mesmo na hora...

SS: Eu não sei se me respondeu, porque agora, entretanto, perdi-me com outras coisas...

BC: Diga! Mas, diga, diga.

SS: Portanto, estas investigações, estas exposições que fizeram com as Faculdades ...

BC: Era aí que estava, sim, quando eu a interrompi.

SS: Essa informação foi incorporada, na história dos objetos, no inventário?

BC: Quando nós temos os objetos connosco, sim.

SS: Quando não têm...

BC: Quando não temos, não. Quando não temos, ficamos com a informação.

SS: Visual, escrita, a que sai no catálogo.

BC: Sim, ficamos. Não com tudo aquilo que está em exposição, nós ficamos com os textos, com as legendas, com as imagens da exposição, com o desenho expositivo, portanto, cada exposição tem a sua, tem a sua pasta dentro do computador. É onde está toda a história do próprio processo curatorial, da seleção das peças, do desenho expositivo, das peças que foram integradas, de onde é que vieram, das suas legendas,

da informação que constou e do catálogo. E fica esse manancial todo. Quando a peça faz parte do nosso acervo, entra um bocadinho aquilo que eu estava a dizer há pouco, que é essa história das leituras que aquele objeto teve, para além da sua própria informação intrínseca. Porque, obviamente, se nós sabemos agora que a Cadeira Sena, afinal, teve um processo muito mais complicado ou, então, só foi produzida de 71 a 73 e, depois, a seguir, enfim... Agora, agarrei a Cadeira Sena, porque é uma das peças que nós temos.

SS: Aquela empilhável?

BC: Sim, aquela empilhável. Portanto, integra-se na informação.

SS: Eu falei com a bibliotecária do Museu de Sacavém, portanto...

BC: Mas a de Sacavém não lhe deve ter falado Sena. Deve ter falado...

SS: Falou-me de uma cadeira que foi um senhor da fábrica que a fez e que, depois, houve alguém que se inspirou sobre ela e eu acho que é a Cadeira Sena... Agora não tenho a certeza, tenho que cruzar essa informação.

BC: Ah, sim! Não, isso, porque a Cadeira Sena foi feita por três pessoas, pelo Sena da Silva, pela Leonor Sena da Silva, pelo Gastão, qualquer coisa, Machado, creio eu. E, portanto, deve ter havido essa relação com a Olaio. É essa é outra questão. Que são as questões das autorias, aqueles anos 50 e 60, onde toda a gente colaborava com toda a gente. E porque era assim. E era a única maneira de o fazer. Portanto, é outra questão. Mas, mas sim, é capaz de ser essa a cadeira. Mas, portanto, quando nós temos peças que são parte do nosso acervo ou que integram o nosso acervo em resultado da exposição – porque é também uma política que nós temos de incorporação, é incorporar as peças, a exposição ser um motivo, ser uma prática que leva à incorporação de, pelo menos, algumas peças – integramos logo imediatamente essa informação. Quando não, fica connosco e sabe-se lá se nós não iremos tê-la mais tarde ou se for necessária. Quando nós reabirmos aqui, haverá uma biblioteca de design, agora, que acabámos de ver aprovada com unanimidade em sessão de Câmara, a receção de uma doação de uma parte da antiga biblioteca do CPD, do Centro Português de Design. Portanto, ela vai

integrar a biblioteca de arte, de design, que tem vindo a ser muito enriquecida com compras e com doações e com partilhas entre outros museus. E, portanto, nessa altura, também estará lá, para as pessoas para os investigadores poderem consultar.

SS: E a exposição nova vai continuar com as coleções do Francisco Capelo?

BC: Não. Porque agora nós agora estamos a começar a ter várias coleções. Agora, por exemplo, nós já temos coleção António Garcia, temos a coleção Eduardo Afonso Santos, temos a coleção Daciano da Costa... Eu estou a falar das coleções, porque, depois, temos muitas peças soltas, que estão dentro do MUDE, não estão dentro da coleção Francisco Capelo. Entram dentro da coleção do MUDE. Do espólio do MUDE, mas são mais individuais, não se constituem enquanto coleção. Estamos a fechar uma que é a coleção Carlos Galamba. A coleção Carlos Rocha, essa sim, vai ter um grande impacto, pela sua dimensão e pela sua diversidade. Ah, temos também o Nuno Baltasar, que está a vir agora para cá. Bom, enfim, várias outras surpresas, o que quer dizer que temos várias coleções dentro do acervo do MUDE, cuja coleção fundadora é a coleção Francisco Capelo. A coleção do MUDE tem, também, peças que não pertencem a uma coleção específica, mas que fazem parte do seu acervo. E, por isso, por exemplo, depois não chegámos até aí, mas nós quando temos o P de produto, depois, temos outra sigla, que é a da coleção. Portanto, CFC, é a coleção Francisco Capelo. Ou CR é a coleção Carlos Rocha. E o número à frente. E, depois, mas isso já é dentro da caracterização... e quando também apresentamos – há de reparar nos catálogos que tivemos – muitas vezes pomos MUDE. E as iniciais do acervo ou então quando é coleção Francisco Capelo, pomos de outra maneira, MUDE.CFC. Tem na legenda, percebe-se que há... Se depois quiser mais algum esclarecimento, diga, está bem? Agora...

SS: Se puder enviar... obrigada!

BC: Ai! Já estou em cima da hora. Tenho que preencher hoje ou posso ficar com isto para preencher-lhe amanhã?

SS: Eu enviei isso por e-mail... Mas isso basta...

BC: Eu só posso é preencher um, porque já estou mesmo em cima...

SS: Não, não, um é para si, um é para si.

BC: Ah, um é para mim. Então, eu... [assina documentação]

SS: Mas leia! [risos]

BC: Não, mas eu agora não vou conseguir ler, porque tenho que ir para o exame às seis e meia. Já estou mesmo...

SS: Está bem, está bem. Desculpe. Peço imensa desculpa...

BC: Não, fui eu que me deixei...

SS: Eu também! [risos] Também.

BC: E já estou... Portanto... Diretora do MUDE, Lisboa, dia nove, dez, não é?

SS: Hoje são 11.

BC: Onze. Ai Jesus! Eu ainda estou a nove. Pronto. Está bem. Eu confio. [despede-se e sai do gabinete]

SS: Muito obrigada Dr.^a Bárbara!

BC: De nada! Vamos falando! Eu ligo-lhe!

Apêndice 5. Quadro-síntese. Modelo de estudo de objetos na perspetiva do design.

JUSTIFICAÇÃO DAS DIMENSÕES DE INFORMAÇÃO

Grupo de informação (CIDOC/CCO - Adaptado ao objeto de design – autora)	Categoria de informação (CIDOC/CCO - Leitura interpretativa – autora)	Dimensão descritiva (CIDOC/CCO – Leitura interpretativa – autora)	Justificação (CIDOC/CCO – Leitura interpretativa – autora)	
DESIGNAÇÃO DO OBJETO Referente à identificação do objeto	C1_Denominação	Sc1_Tipo de objeto	Refere-se à natureza do objeto. Identifica o nome genérico do objeto. A sua identificação pode provir da sua forma ou função.	
		Sc2_Nome do objeto	Refere-se ao nome do objeto de acordo com contextos cultural, histórico, material, proveniência, estilo.	
		Sc3_Título do objeto	Refere-se ao título do objeto.	
		Sc4_Otros designações	Refere-se a outros títulos que o objeto possa ter.	
INFORMAÇÃO DO AUTOR/criADOR Referente ao criador do objeto	C2_Autoria Refere-se à condição do autor. Aquele que cria ou produz.	Sc5_Anónima	Não possui autoria e/ou marca. Foi replicado ao longo do seu processo evolutivo. Vernacular. Assume características similares em diferentes contextos geográficos.	
		Sc6_Autoral	Individual	Possui autoria e/ou marca. Realizado por uma pessoa em ambiente doméstico, académico ou empresarial. Descrever nome.
			Coletiva	Possui autoria e/ou marca. Realizado por uma ou várias pessoas (equipa e cliente), em ambiente doméstico, académico ou empresarial. Descrever nomes.
			Colaborativa	Possui autoria e/ou marca. Realizado por diferentes entidades (equipas e cliente), em ambiente doméstico, académico ou empresarial. Descrever nomes.
		Sc7_Atribuída	Incerteza em relação à autoria. Concede-se a atribuição a alguém.	
		Sc8_Nome do autor/criador	Refere-se ao nome do indivíduo, grupo de indivíduos ou entidades envolvidas na conceção, desenvolvimento e concretização do objeto. Descrever nome completo e o nome pelo qual é conhecido.	
		Sc9_Função do autor/criador (profissão)	Refere-se à profissão ou atividade que à qual o criador se dedica ou dedicou.	
CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Referente à aparência e características físicas do objeto	C3_Medidas Grandeza física do objeto – comprimento, largura, altura.	Sc10_Forma/formato/estrutura	Unidimensional/monodimensional. Bidimensional. Tridimensional. Dados digitais.	
		Sc11_Dimensão total do objeto	Dimensões total considerando unidades e tipos de medidas.	
		Sc12_Dimensão parcial do objeto	Dimensões parciais considerando unidades e tipos de medidas.	
		Sc13_Componente/constituintes	Divisível	Constituído por diferentes elementos.
			Indivisível	Elemento unitário.
		C4_Material/ Materia-prima Substância de fabricação.	Sc14_Natural	Animal, vegetal, mineral.
			Sc15_Transformado/sintético	Artificial.
	C5_Cor	Sc16_Paleta cromática	Tonalidades da matéria-prima e/ou da coloração aplicada.	
	C6_Técnica/ Tecnologia de produção Métodos ou processos técnicos e científicos utilizados sobre o material e sua aplicação.	Sc17_Artesanal	Referente aos métodos ou processos técnicos utilizados sobre o material e sua aplicação manual. Saber-fazer da produção manual. Descrição geral e específica.	
		Sc18_Maquinal	Pré-industrial	Referente aos métodos ou processos técnicos e científicos utilizados sobre o material e sua aplicação num regime de manufatura sem máquina industrial. Pode envolver engenhos. Descrição geral e específica.
			Industrial	Referente aos métodos ou processos técnicos e científicos utilizados sobre o material e sua aplicação em maquinaria industrial. Saber-pensar e saber fazer da produção industrial. Descrição geral e específica.

			Sc19_Digital	Referente aos métodos ou processos digitais de produção. Recorre a ferramentas de comunicação visual para manipulação de imagens, textos e formas.
			Sc20_Manufatura aditiva	Referente aos métodos ou processos de produção por meio de uma ferramenta impressora 3D.
		<p>C7_Estado e edição/Sistema de produção Classificação dos processos de produção e tipo de representação.</p>	Sc21_Versão (Estado)	<p>Modelo funcional Modelo Original Protótipos e variantes Réplica representativa</p> <p>Exemplar teste. Exemplar final. Exemplares do modelo pré-produção. Cópia ou imitação representativa do original.</p>
			Sc22_Número de exemplares (Edição)	<p>Edição limitada Em série (seriado) Peça única Peça de conjunto</p> <p>Quantidade limitada. Com características uniformizadas ou diferenciadas. Massificado. Com características uniformizadas. Uma unidade. Com características uniformizadas ou diferenciadas. Um ou vários elementos de um conjunto.</p>
			C8_Condição física do objeto Avaliação física	<p>Sc23_Historial de tratamentos de conservação e de restauro Sc24_Descrição atual</p> <p>Regista todas as intervenções de tratamento e de restauro. Regista o estado de conservação no qual o objeto se encontra.</p>
			C9_Características físicas adicionais	<p>Sc25_Inscrições Sc26_Marcas</p> <p>Registo do conteúdo textual escrito. Registo do conteúdo não textual gráfico inscrito no objeto.</p>
		<p>LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA Referente ao registo de localização geográfica</p> <p>C10_Localização</p>	Sc27_Local de conceção/ Local de produção	<p>Atelier Empresa Escola Estúdio Fábrica Oficina</p>
			Sc28_Tipo de produção	<p>Integral. Parcial.</p>
			Sc29_Local Atual	Regista a localização e número de inventário atual e anterior – história administrativa do objeto.
			Sc30_Local de descoberta	Regista o local onde foi encontrado.
			Sc31_Localização anterior	Regista o proprietário, o doador, o local de compra, o local onde esteve exposto – história administrativa do objeto.
<p>ASSUNTO Referente à história do objeto e às suas representações.</p>		<p>C11_Tipo de consumo material pessoal O modo como foi utilizado e vivenciado.</p> <p>Domesticidade do objeto, da sua finalidade tangível ou intangível até à sua inutilização.</p> <p>O objeto como experiência.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Colecionador • Grupo ou comunidade • Museu • Exposição 	Sc32_Função/uso do objeto – Utilitária	<p>Supressão de um problema/atividade do quotidiano. Conceito original e significados subjacentes.</p>
			Sc33_Função/uso do objeto – Decorativa e ornamental	<p>Forma inteligível (praticável ou não praticável)</p> <p>Forma não inteligível (praticável ou não praticável)</p> <p>Utilização do objeto com finalidade decorativa/ornamental. Variabilidade vivencial. Domesticação do objeto.</p>
			Sc34_Função/uso do objeto – Simbólica e subjetiva	<p>Utilização do objeto como experiência, variável pela subjetividade do utilizador.</p>
		<p>C12_Valor cultural contextual</p>		<p>Podendo relacionar-se com:</p> <ul style="list-style-type: none"> • o pensamento cultural e ou identitário; • estético – o belo; • o funcional; • a relação forma-função-ergonomia-estética; • o material utilizado; • o simbolismo conceitual; • o trabalho de execução; • o ativar de emoções; • pela interação-sensorial; • a tradição-memória identitária; • pela mitificação; • de memória relacional; • pelo ritual; • motivos religiosos; • por motivos fetichistas; • por ser indispensável - para a sobrevivência, para a qualidade de vida; • porque conceder segurança; • para o deleite; • para a fruição/usufruto; • para o bem-estar/satisfação; • pela performatividade do uso [modo como é construído, modo como é guardado, modo como é utilizado/manuseado]; • para a obtenção de status social; • por desencadear desejo; • para exibição de luxo, poder de compra, etc.
			Sc35_Ambiental	Modelo que considera a eficiência produtiva, sustentabilidade, durabilidade e o fator reciclável. Considera a obsolescência dos materiais.
			Sc36_Autoral	Relacionado com a importância do autor. Iconicidade do autor.

	<p>Contextos de valor e de significado do objeto – podem resultar da combinação de diversos valores.</p> <p>Representações do objeto.</p> <p>O objeto como significado.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Colecionador • Grupo ou comunidade • Museu • Exposição 	<table border="1"> <tr> <td>Sc37_Conceptual</td><td>Relacionado com a reflexão conceitual, com a novidade do conceito, com o seu caráter inovador. Pelo seu caráter pioneiro, icônico.</td></tr> <tr> <td>Sc38_Cronológico</td><td>Relacionado com um determinado período épocal. Regista a data ou datas de criação, desenho, produção construção e alteração da obra.</td></tr> <tr> <td>Sc39_Cultural/patrimonial</td><td>Relacionado com o saber-pensar e saber-fazer (reflexão conceptual) do seu inventor. Expressão da identidade material (artesanal ou industrial) e imaterial de uma comunidade.</td></tr> <tr> <td rowspan="2">Sc40_Económico/comercial</td><td>Valor e peso da marca/autor na sociedade (mercado e consumidor). Pode potenciar reedições, réplicas, Fac-similes, redesigns.</td><td rowspan="2"> <ul style="list-style-type: none"> • Exemplar de sucesso. Icônico permanente; • Exemplar de sucesso efêmero. O interesse é passageiro. Obsolescência; • Exemplar de insucesso. </td></tr> <tr> <td>Eficiência produtiva. Utilização racionalizada e eficiente dos processos e recursos para alcançar um maior desempenho quantitativo, qualitativo e de custo.</td></tr> <tr> <td>Sc41_Emancipação/ liberdade sexual</td><td>Considera questões relacionadas com a identidade sexual e de género (LGBTQI+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, Queer, Intersexuais e mais) e a igualdade de género.</td></tr> <tr> <td>Sc42_Enquadramento institucional</td><td>Refere-se à importância do objeto no enquadramento das coleções da instituição que o possui, nomeadamente da relação que se estabelece com a natureza da formação das suas coleções, da sua missão e dos seus objetivos institucionais para a mediação (classificação/interpretação) desses objetos. Por vezes, os seus pressupostos podem sugerir ou condicionar o conhecimento sobre os objetos. Devem ser referidos e tornados claros.</td></tr> <tr> <td>Sc43_Epistemológico</td><td>Conhecimento dos sistemas de crenças associados aos termos utilizados. A sua dimensão cognitiva. Considerar os sistemas linguísticos de cada região. Não globalizar palavras.</td></tr> <tr> <td>Sc44_Estético-artístico</td><td>Relacionado com características e atributos de natureza estético-artística, que podem relacionar-se com criatividade artística ou engenhosidade técnica. Esses princípios podem ter proveniência internacional (movimentos estéticos), nacional, local ou regional.</td></tr> <tr> <td>Sc45_Ético-moral</td><td>Considera os valores humanos universais democráticos e que potenciam o alcance dos mesmos. Que considera os direitos humanos – civis, políticos, económicos, sociais e culturais. Contribui para a equidade e felicidade universal.</td></tr> <tr> <td>Sc46_Etimológico</td><td>Conhecimento da origem da formação das palavras. Considerar os sistemas linguísticos de cada região. Não globalizar palavras.</td></tr> <tr> <td>Sc47_Fenomenologia</td><td>Estudo da essência dos objetos [forma e configurações] e como estes são experienciados e percecionados pelo ser humano. Os fenômenos são variáveis de acordo com as experiências individuais.</td></tr> <tr> <td>Sc48_Histórico</td><td>Relacionado com a ideia ou invenção (objeto com características inovadoras) que testemunha um momento da história.</td></tr> <tr> <td>Sc49_Imaterial</td><td>Relacionado com o processo de execução, na relação que se estabelece entre o trabalho material (execução manual) com o trabalho de conceção (intelectual-cognitivo). Processo que ocorre entre o movimento do corpo e a mente.</td></tr> <tr> <td>Sc50_Interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar</td><td>Refere-se à disciplina de design e à relação estabelece com outras disciplinas relativamente ao seu estudo e investigação. Salientam-se as disciplinas: Arte Antropologia Antropometria Arqueologia Arqueologia Industrial Artes Decorativas Ciência Ciência e Técnica Comunicação (leituraabilidade e legibilidade) Economia Etnologia Etnografia Estudos da Ciência e da Tecnologia Estudos Culturais Estudos da Cultura Material Estudos do Design Engenharia Ergonomia (conforto físico) Filosofia História História da Arte História do Design Media Museologia </td></tr> </table>	Sc37_Conceptual	Relacionado com a reflexão conceitual, com a novidade do conceito, com o seu caráter inovador. Pelo seu caráter pioneiro, icônico.	Sc38_Cronológico	Relacionado com um determinado período épocal. Regista a data ou datas de criação, desenho, produção construção e alteração da obra.	Sc39_Cultural/patrimonial	Relacionado com o saber-pensar e saber-fazer (reflexão conceptual) do seu inventor. Expressão da identidade material (artesanal ou industrial) e imaterial de uma comunidade.	Sc40_Económico/comercial	Valor e peso da marca/autor na sociedade (mercado e consumidor). Pode potenciar reedições, réplicas, Fac-similes, redesigns.	<ul style="list-style-type: none"> • Exemplar de sucesso. Icônico permanente; • Exemplar de sucesso efêmero. O interesse é passageiro. Obsolescência; • Exemplar de insucesso. 	Eficiência produtiva. Utilização racionalizada e eficiente dos processos e recursos para alcançar um maior desempenho quantitativo, qualitativo e de custo.	Sc41_Emancipação/ liberdade sexual	Considera questões relacionadas com a identidade sexual e de género (LGBTQI+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, Queer, Intersexuais e mais) e a igualdade de género.	Sc42_Enquadramento institucional	Refere-se à importância do objeto no enquadramento das coleções da instituição que o possui, nomeadamente da relação que se estabelece com a natureza da formação das suas coleções, da sua missão e dos seus objetivos institucionais para a mediação (classificação/interpretação) desses objetos. Por vezes, os seus pressupostos podem sugerir ou condicionar o conhecimento sobre os objetos. Devem ser referidos e tornados claros.	Sc43_Epistemológico	Conhecimento dos sistemas de crenças associados aos termos utilizados. A sua dimensão cognitiva. Considerar os sistemas linguísticos de cada região. Não globalizar palavras.	Sc44_Estético-artístico	Relacionado com características e atributos de natureza estético-artística, que podem relacionar-se com criatividade artística ou engenhosidade técnica. Esses princípios podem ter proveniência internacional (movimentos estéticos), nacional, local ou regional.	Sc45_Ético-moral	Considera os valores humanos universais democráticos e que potenciam o alcance dos mesmos. Que considera os direitos humanos – civis, políticos, económicos, sociais e culturais. Contribui para a equidade e felicidade universal.	Sc46_Etimológico	Conhecimento da origem da formação das palavras. Considerar os sistemas linguísticos de cada região. Não globalizar palavras.	Sc47_Fenomenologia	Estudo da essência dos objetos [forma e configurações] e como estes são experienciados e percecionados pelo ser humano. Os fenômenos são variáveis de acordo com as experiências individuais.	Sc48_Histórico	Relacionado com a ideia ou invenção (objeto com características inovadoras) que testemunha um momento da história.	Sc49_Imaterial	Relacionado com o processo de execução, na relação que se estabelece entre o trabalho material (execução manual) com o trabalho de conceção (intelectual-cognitivo). Processo que ocorre entre o movimento do corpo e a mente.	Sc50_Interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar	Refere-se à disciplina de design e à relação estabelece com outras disciplinas relativamente ao seu estudo e investigação. Salientam-se as disciplinas: Arte Antropologia Antropometria Arqueologia Arqueologia Industrial Artes Decorativas Ciência Ciência e Técnica Comunicação (leituraabilidade e legibilidade) Economia Etnologia Etnografia Estudos da Ciência e da Tecnologia Estudos Culturais Estudos da Cultura Material Estudos do Design Engenharia Ergonomia (conforto físico) Filosofia História História da Arte História do Design Media Museologia
Sc37_Conceptual	Relacionado com a reflexão conceitual, com a novidade do conceito, com o seu caráter inovador. Pelo seu caráter pioneiro, icônico.																															
Sc38_Cronológico	Relacionado com um determinado período épocal. Regista a data ou datas de criação, desenho, produção construção e alteração da obra.																															
Sc39_Cultural/patrimonial	Relacionado com o saber-pensar e saber-fazer (reflexão conceptual) do seu inventor. Expressão da identidade material (artesanal ou industrial) e imaterial de uma comunidade.																															
Sc40_Económico/comercial	Valor e peso da marca/autor na sociedade (mercado e consumidor). Pode potenciar reedições, réplicas, Fac-similes, redesigns.	<ul style="list-style-type: none"> • Exemplar de sucesso. Icônico permanente; • Exemplar de sucesso efêmero. O interesse é passageiro. Obsolescência; • Exemplar de insucesso. 																														
	Eficiência produtiva. Utilização racionalizada e eficiente dos processos e recursos para alcançar um maior desempenho quantitativo, qualitativo e de custo.																															
Sc41_Emancipação/ liberdade sexual	Considera questões relacionadas com a identidade sexual e de género (LGBTQI+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros, Queer, Intersexuais e mais) e a igualdade de género.																															
Sc42_Enquadramento institucional	Refere-se à importância do objeto no enquadramento das coleções da instituição que o possui, nomeadamente da relação que se estabelece com a natureza da formação das suas coleções, da sua missão e dos seus objetivos institucionais para a mediação (classificação/interpretação) desses objetos. Por vezes, os seus pressupostos podem sugerir ou condicionar o conhecimento sobre os objetos. Devem ser referidos e tornados claros.																															
Sc43_Epistemológico	Conhecimento dos sistemas de crenças associados aos termos utilizados. A sua dimensão cognitiva. Considerar os sistemas linguísticos de cada região. Não globalizar palavras.																															
Sc44_Estético-artístico	Relacionado com características e atributos de natureza estético-artística, que podem relacionar-se com criatividade artística ou engenhosidade técnica. Esses princípios podem ter proveniência internacional (movimentos estéticos), nacional, local ou regional.																															
Sc45_Ético-moral	Considera os valores humanos universais democráticos e que potenciam o alcance dos mesmos. Que considera os direitos humanos – civis, políticos, económicos, sociais e culturais. Contribui para a equidade e felicidade universal.																															
Sc46_Etimológico	Conhecimento da origem da formação das palavras. Considerar os sistemas linguísticos de cada região. Não globalizar palavras.																															
Sc47_Fenomenologia	Estudo da essência dos objetos [forma e configurações] e como estes são experienciados e percecionados pelo ser humano. Os fenômenos são variáveis de acordo com as experiências individuais.																															
Sc48_Histórico	Relacionado com a ideia ou invenção (objeto com características inovadoras) que testemunha um momento da história.																															
Sc49_Imaterial	Relacionado com o processo de execução, na relação que se estabelece entre o trabalho material (execução manual) com o trabalho de conceção (intelectual-cognitivo). Processo que ocorre entre o movimento do corpo e a mente.																															
Sc50_Interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar	Refere-se à disciplina de design e à relação estabelece com outras disciplinas relativamente ao seu estudo e investigação. Salientam-se as disciplinas: Arte Antropologia Antropometria Arqueologia Arqueologia Industrial Artes Decorativas Ciência Ciência e Técnica Comunicação (leituraabilidade e legibilidade) Economia Etnologia Etnografia Estudos da Ciência e da Tecnologia Estudos Culturais Estudos da Cultura Material Estudos do Design Engenharia Ergonomia (conforto físico) Filosofia História História da Arte História do Design Media Museologia																															

			<p>Psicologia da Forma (conforto visual) Sêmantica Semiótica Sociologia Teoria crítica, etc.</p>
		Sc51_Luta de classes	Considera os conflitos das diferentes classes sociais que existem na sociedade. Entre as classes dominantes e os trabalhadores. Evoca as injustiças das economias, da política e da sociedade em geral que, por vezes, desencadeiam guerrilhas.
		Sc52_Marketing	Relacionado para o público-alvo (ao grupo específico de pessoas) ao qual se dirige.
		Sc53_Minorias	Considera as questões das minorias religiosas, étnicas, raciais, sexuais, sociais, culturais e pessoas com deficiência.
		Sc54_Ontológico	Refere-se ao estudo da natureza do ser, da existência e da realidade, que se podem fundamentar em diferentes posicionamentos filosóficos.
		Sc55_Origem/naturalidade	Representativo da expressão e da produção de um país e das suas idiossincrasias geográficas – nacionais, regionais, locais.
		Sc56_Pedagógico-educativo	Que tem valor didático. Procura ensinar, orientar.
		Sc57_Político	Relacionado com valores de autoridade e de poder.
		Sc58_Praxiológica	Conhecimento e estudos das práticas e processos que desencadeiam as ações/ comportamento humano.
		Sc59_Processo projetual	<p>Refere-se ao método relativo ao processo de design. Dossier do processo de design desde a identificação do problema até ao resultado final.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Definição de um problema – problematização; ● Investigação e criatividade; ● Pesquisa e análise [pontos fortes e pontos fracos]; ● Identificação de oportunidade – ideia – criatividade; ● Definição do objetivo – conceito. ● Apresentação de proposta(s) – conceito-finalidade-tipo de consumidor – anteprojeto – esquícos; ● Projeto final – avaliação, decisão e escolha; ● Realização de desenhos técnicos, maquetas 3D; ● Realização de protótipo e variantes; ● Modelo funcional – teste. Experimentação-usabilidade-leituraabilidade, avaliação, validação; ● Modelo final produzido. Modelo original.
		Sc60_Social	Relacionado com o impacto que inflige na sociedade. Valor para as comunidades e sociedade contemporânea.
		Sc61_Técnico-científico	Relacionado com a inovação do processo técnicos, tecnológicos e científicos.
		Sc62_Tecnologia material	Relacionado com a inovação das tecnologias dos materiais.

CLASSE Referente a uma categoria genérica do objeto, com base em características de similaridade. Um objeto pode pertencer em simultâneo a diferentes classes	C13_Classificação Esquema de classificação de objetos na perspetiva do design.	Sc63_Categoria/subcategoria	<p>Relaciona-se com a categoria genérica para a classificação do objeto utilizada pela instituição, por meio das suas características básicas similares. As categorias de informação devem considerar as normas para classificação de objetos em museus, que sugerem e fomentam a utilização listas de campos e vocabulários controlados para a classificação e descrição de objetos. As categorias de informação surgem-se como lentes mediadoras de informação. A seleção e manipulação de determinados campos de informação pelas diferentes instituições produzem diferentes tipos de conhecimento sobre os objetos.</p> <p>Para o design emergiram da bibliografia as seguintes classes para organização dos objetos (esta organização não é hierárquica):</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Comunicação/Gráfico – Relativo à comunicação visual de uma mensagem. Esta emerge a partir de uma gramática visual, entre outros, ponto, linha, plano, ritmo, equilíbrio, textura, cor, enquadramento, hierarquia, modularidade, padrão, movimento, e o conteúdo que se pretende transmitir. Nesta categoria inserem-se: <ul style="list-style-type: none"> ○ Identidade corporativa ○ Ilustração ○ Produção editorial ○ Publicidade ● Moda – Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de artigos de vestuário e acessórios. Nesta categoria inserem-se: <ul style="list-style-type: none"> ○ Vestuário ○ Acessórios ● Equipamento/Produto – Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de bens de consumo para satisfação das necessidades e bem-estar humano, podendo situar-se na dimensão humana e estender-se à dimensão urbana. Nesta categoria inserem-se os produtos tridimensionais ligados à vida quotidiana e os meios utilizados para produzir esses bens de consumo (bens de capital). Os bens de consumo podem envolver, ou não, processos de fabricação maquinaria. Nesta categoria inserem-se: <ul style="list-style-type: none"> ○ Desporto ○ Doméstico
---	--	------------------------------------	--

				<ul style="list-style-type: none"> ○ Escolar ○ Escritório ○ Geriátrico ○ Hospitalar ○ Hotelaria ○ Restauração ○ Urbano <ul style="list-style-type: none"> ● Interiores (espaço) – Relativo ao planeamento, desenvolvimento, coordenação e gestão de projetos de interiores. Compreende a composição cenográfica organizada e funcional do espaço, observando, entre outros, o conhecimento dos materiais, a paleta cromática, os estudos da luz e a acústica. Estas características podem estabelecer, ou não, relações com a componente decorativa. Nesta categoria inserem-se: <ul style="list-style-type: none"> ○ Cenografia ○ Decoração ○ Exposição/exibição ○ Projeto ● Gestão do design – Relativo aos princípios, estratégias e práticas que auxiliam diferentes organizações na criação de valores e significados para os seus produtos e serviços, que contribuem para o desenvolvimento da sua marca e da sua competitividade no mercado. Utilização do pensamento criativo coletivo e da comunicação multilateral, multidisciplinar e holística. Nesta categoria inserem-se: <ul style="list-style-type: none"> ○ Organizações ○ Projetos ○ Serviços ● Digital/Multimédia/Interação – Web Design – Relativo à conceção e desenvolvimento de produtos e serviços no domínio dos novos media digitais. A linguagem é construída a partir de diferentes tecnologias de informação para a comunicação, percepção e interação com o mundo. Nesta categoria inserem-se: <ul style="list-style-type: none"> ○ Websites ○ PDAs ○ Jogos eletrónicos ○ Realidade aumentada ○ Softwares ● Investigação científica – Relativo à produção científica sobre o objeto de design em Portugal, no âmbito museológico e académico. Nesta categoria inserem-se obras no âmbito da: <ul style="list-style-type: none"> ○ História do design ○ Teoria do design ○ Cultura do design ○ Museologia do design
--	--	--	--	--

DESCRIPÇÃO Referente ao texto breve sobre o conteúdo e contexto do objeto. Contextualização do objeto de modo sucinto e esclarecedor (Introdução ao objeto)	C14_Descrição	Sc64_Introdução ao objeto	Texto livre que contextualiza o objeto de modo sucinto e esclarecedor.		
HISTORIAL Referente à história administrativa do objeto. Descreve alguns contextos para o enquadramento da sua procedência, formas de documentação, contextos e locais onde esteve em exposição ou pormenores para	C15_Historial	Sc65_Informação sobre modos de incorporar e colecionar/ Desenvolvimento das coleções	Tipo de objeto	Type of object. Refers to the nature of the object. Identifies the generic name of the object or its classification that was attributed to it. Its identification can come from its: <ul style="list-style-type: none"> ● form, ● function, ● provenance, ● materials, ● cultural, historical, stylistic, topical, etc. 	Type of object. Refers to the nature of the object. Identifies the generic name of the object or its classification that was attributed to it. Its identification can come from its: <ul style="list-style-type: none"> ● form, ● function, ● provenance, ● materials, ● cultural, historical, stylistic, topical, etc.
Proprietário depositante Colecionador, Grupo ou Comunidade			Faz referência aos anteriores proprietários e aos percursos do objeto (a quem pertenceu, a quem pertence, a quem encontrou e a quem o depositou na instituição).	Faz referência aos anteriores proprietários e aos percursos do objeto (a quem pertenceu, a quem pertence, a quem encontrou e a quem o depositou na instituição).	
Tipo de incorporação			Descreve e justifica a história e procedência do objeto. Enuncia os registos de entrada do objeto no museu/modos de aquisição.	Descreve e justifica a história e procedência do objeto. Enuncia os registos de entrada do objeto no museu/modos de aquisição.	

o seu tipo de conservação				<ul style="list-style-type: none"> ● Modo como objeto foi adquirido e legitimado como objeto museológico na instituição: <ul style="list-style-type: none"> a) Compra b) Doação c) Legado d) Herança e) Recolha f) Achado g) Transferência h) Permuta i) Afectação permanente j) Preferência l) Dação em pagamento * Desconhecido * Outro ● os documentos associados ao objeto (p.e. documentos que comprovam a propriedade legal do objeto e da transferência para o museu); ● a data de entrada/incorporação no museu.
Usos do objeto				<p>Descreve o modo como os anteriores proprietários vivenciaram o objeto. A natureza das representações dos colecionadores e o tipo de consumo do objeto, bem como as suas datas de consumo. (Vincular a Tipo de Consumo C11 e Valor contextual C12).</p> <p>Descreve o uso atual do objeto.</p>
Critérios de aquisição/incorporação				<p>Refere-se aos contextos e critérios de valor e de significado do objeto em relação às premissas da missão e objetivos da instituição aquando da sua entrada na instituição.</p> <p>A importância de preservar esses objetos relaciona-se com motivos de expressão:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● artísticos; ● culturais; ● económicos; ● históricos; ● representatividade nacional, regional, local; ● políticos; ● sociais; ● religiosos; ● espirituais; ● potencial de investigação; ● outro (proveniência, raridade e representatividade, condição, potencial interpretativo, por ser um protótipo, outro); ● outro. <p>Valor institucional: o lugar do objeto em relação à missão e objetivos do museu, nomeadamente os critérios de valor e de significado do objeto. Os contextos que enquadram de valor e significado do objeto podem ser abrangentes ou específicos. O significado do objeto relaciona-se com a informação documentada que o contextualiza. Por vezes pode não ser clara.</p> <p>O valor do objeto pode relacionar-se com:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● as percepções pré-entrada no museu; ● a sua classificação/categorização realizada na instituição; ● ou fruto das diferentes intervenções/interpretações curatoriais.
Obras relacionadas				<p>Refere-se à relação conceitual ou física (pode fazer parte de) que se estabelecia ou estabelece entre o objeto com:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● a informação que o acompanha (p.e. informação material e imaterial sobre os testemunhos documentais desse objeto [dossiers do projeto, desenhos, campanhas publicitárias, catálogos, exposições realizadas, atas de reuniões,

				<p>depoimentos fotográficos, áudio, vídeo, outros, desde os fundamentos da sua conceção, processos de produção, consumo];</p> <ul style="list-style-type: none"> ou com o grupo de objetos que integrava a mesma coleção aquando da sua entrada no museu. Pode, também, estabelecer uma relação com outros objetos já existentes na instituição (relacionar com C14).
			<p>Sc66_ Informação sobre modos de documentar e investigar/ Informação sobre as coleções</p>	<p>Incidência disciplinar e temática do programa museológico</p> <p>Descreve e justifica a área disciplinar que enquadra o objeto na instituição.</p> <ul style="list-style-type: none"> Antropologia, Arqueologia, Arquitetura, Arte, Artes decorativas, Cultura clássica, Cultura material, Filosofia, Folclore, História, História da arte, História da ciência, História do design, História da indústria, Sociologia, Outro.
			<p>Catalogação</p>	<p>Descreve e justifica o modo como os objetos e coleções são registadas e organizadas em termos de informação. Informa se o objeto é independente, parte de um grupo de objetos ou de uma coleção e como se relacionam. Informa sobre os que itens os acompanham, por exemplo:</p> <ul style="list-style-type: none"> informação material e imaterial sobre os testemunhos documentais desse objeto [dossiers do projeto, desenhos, campanhas publicitárias, catálogos, exposições realizadas, atas de reuniões, depoimentos fotográficos, áudio, vídeo, outros, desde os fundamentos da sua conceção, processos de produção, consumo]; ou com o grupo de objetos que integrava a mesma coleção aquando da sua entrada no museu; pode, também, estabelecer uma relação com outros objetos já existentes na instituição.
			<p>Classificação e categorização (organização da informação)</p>	<p>Descreve e justifica o modo como os objetos são organizados e agrupados de acordo com as suas características:</p> <ul style="list-style-type: none"> Morfologia (forma) Função (vestuário, mobiliário, iluminação, eletrodoméstico, etc.); Material/materia-prima (cerâmica, têxtil, vidro, etc.); Técnica/tecnologia de produção (escultura/esculpir); Proveniência; Contextos – cultural, histórico, cronológico, estilístico, outro.; Outro.
			<p>Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais</p>	<p>Descreve e justifica o modo como os objetos e as coleções são diferenciados, atendendo à incidência disciplinar e temática da instituição. Informa sobre as fronteiras, sobreposições e pontos de união com outras áreas do conhecimento.</p>
			<p>Inventário</p>	<p>Registo que identifica, disponibiliza e mantém atualizada a informação sobre o objeto.</p> <ul style="list-style-type: none"> Número de inventário atual e anteriores; Localização no museu; Historial de empréstimos - entradas e saídas; Estado de conservação;

				<ul style="list-style-type: none"> ● Informa sobre referência do objeto em catálogos, livros, etc.; ● Outro. <p>Informa sobre os campos do inventário que sumarizam o objeto, os critérios dessa seleção e o responsável pelo registo.</p> <p>Procura apurar como é integrada a informação adicional externa ao objeto (de outros museus, de investigações, etc.).</p>
			Organização dos bens culturais no espaço	<p>Descreve e justifica o modo como os objetos e coleções se organizam no espaço da instituição e sobre o modo como os objetos se relacionam.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Espaço de acolhimento; ● Espaço expositivo; ● Áreas administrativas; ● Espaço das reservas; ● Fora da instituição; ● Outro. <p>Estrutura da Exposição:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Com circuitos; ● Por salas; ● Por núcleos. <p>Distribuição no espaço (dentro ou fora de vitrinas):</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Isolamento; ● Dispersão; <p>Agrupamento de objetos, podendo pertencer ou não à mesma categoria do inventário.</p>
			Mediação expositiva	<p>Descreve o tipo de mediação expositiva onde sevê integrado:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Autoral; ● Coletiva; ● Histórica; ● Cronológica; ● Temática; ● Outro.
			Planos interpretativos das exposições	<p>O programa expositivo foi concebido:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Internamente; ● Individualmente; ● Interdepartamental; ● Com apoio de um coletivo de experiências e outros recursos. <p>Propósito expositivo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Representação institucional; ● Promover a mudança de atitudes e comportamentos; ● Contribuir para a construção do conhecimento; ● Outro. <p>Plano interpretativo do objeto na exposição: modelos de circuitos expositivos onde estão ou estiveram:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Permanente; ● Temporária; ● Itinerante. <p>A ficha da exposição deve incluir:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Período em que esteve patente; ● Organização da exposição; ● Montagem – ficha técnica; ● Título; ● Número de obras destacadas do acervo; ● Legendagem.
			Interpretação dos bens culturais	<p>Descreve e justifica os objetos selecionados para a exposição. Informa sobre os critérios utilizados nessa seleção e sobre a autenticidade dos objetos. Verificação no modelo dos Contextos de valor e de significado do objeto. Campos e temas mais explorados. Representações do colecionador ou do museu.</p>

				(Vincular a Tipo de Consumo C11 e Valor contextual C12).
			Dispositivos de comunicação	Informa e justifica sobre os dispositivos de comunicação que apoiam a mediação dos objetos (físicos, sensoriais, digitais, sociais). <ul style="list-style-type: none"> ● Dispositivos de apoio à mediação; ● Mobiliário; ● Iluminação; ● Legendagem; ● Painéis gráficos; ● Painéis textuais; ● Audiovisuais; ● Visitas guiadas; ● Recursos físicos; ● Sem informação associada; ● Informação à imprensa; ● Catálogo; ● Outro.
			Públicos	Informa e justifica a quem se dirige a exposição, temporária ou permanente. Anuncia a intenção e o modo como pretende que o visitante interaja: <ul style="list-style-type: none"> ● Orientado com informação básica; ● Educacional com muita informação; ● Conceitual/Interpretativo; ● Outro.
		Sc68_Informação sobre modos de preservar e conservar as coleções/ Gestão de informação sobre conservação	Estado de conservação	Descreve e justifica a atual integridade física do objeto. Informa sobre a sua composição.
			Historial de tratamentos de conservação e de restauro	Descreve todas as intervenções de tratamento e restauro.
			Conservação preventiva	Elabora recomendações de proteção quanto ao seu manuseamento, manutenção, controlo, conservação, acondicionamento e plano de segurança.
REGISTO DE IMAGEM Referente à representação visual do objeto	C16_Obras, Autoridades, Imagens	Sc69_Fotografia do objeto		Refere-se à informação visual (fotográfica, digital) sobre o objeto documentado. Sempre que possível, fazer o registo do proprietário e do autor da imagem.
OBSERVAÇÕES				
		Notas	9 Grupos de informação 16 Categorias 69 Subcategorias	
		Data	Revisão final 26 de agosto 2021.	
		Fontes bibliográficas e documentais	Registo das fontes documentais acedidas.	
		A informação foi fornecida por:	Regista o nome do técnico do museu que forneceu e apoiou o levantamento da informação.	
		A informação foi recolhida por:	Sandra Senra	
		Data de recolha da informação	Regista o dia da recolha da informação.	

Apêndice 6. Matriz para documentação de objetos. Instrumento de recolha de informação – Guião

GRUPO/UNIDADE DE INFORMAÇÃO	ÂMBITO	QUESTÕES	OBSERVAÇÕES Relação com modelo de estudo
ENQUADRAMENTO INSTITUCIONAL			
ORGANIZAÇÃO			
ORGANIZAÇÃO – NOME PRINCIPAL	Registo do nome da organização.	Quem é?	— CMM CMP ESAD – IDEA
ORGANIZAÇÃO – ENDEREÇO	Registo da morada da instituição.	Onde está?	— CMM CMP ESAD – IDEA
ORGANIZAÇÃO – HISTÓRIA	Registo da história da organização. Registo sobre a data de quando a PDB foi criada.	Como começou? Quando começou? O que expõe Como expõe	— Declaração de Missão Tipo de Bens Culturais Recursos Humanos Públicos Cooperação Científica

			Edição 2019 Edição 2020
ORGANIZAÇÃO – FUNÇÃO	Registo da atividade da organização.	O que faz?	— CMM CMP ESAD – IDEA
ORGANIZAÇÃO – DATA DE FUNDAÇÃO	Registo sobre a data de quando a organização foi criada.	Quando começou?	— CMM CMP ESAD – IDEA
ORGANIZAÇÃO – LOCAL DE FUNDAÇÃO	Registo sobre o local onde a organização foi criada.	Onde começou?	— CMM CMP ESAD – IDEA
ORGANIZAÇÃO – DATA DE EXTINÇÃO	Registo sobre a data de quando a organização foi extinta.	Quando terminou?	— CMM CMP ESAD – IDEA
NOME DA INSTITUIÇÃO (ENTIDADE COMODANTE)	Registo do nome da entidade que gere o bem cultural.	Quem é?	* Ver ORGANIZAÇÃO – NOME PRINCIPAL

MORADA DA INSTITUIÇÃO (ENTIDADE COMODANTE)	Registo da morada da entidade que gere o bem cultural.	Onde está?	* Ver ORGANIZAÇÃO – ENDEREÇO
NOME DO DEPOSITANTE (ENTIDADE COMODANTE)	Registo do nome da entidade que empresta o bem cultural que irá ser devolvido. Aquele que empresta por comodato.	<p>Quem é? Quem empresta? <ul style="list-style-type: none"> ● Quem é o proprietário? ● Quem detém habitualmente o bem cultural? </p>	(Collections Trust 2014, p. 176; 221) (Organização – nome principal; Exposição – organizador; Organização – nome principal; Proprietário atual) * Ver ORGANIZAÇÃO – NOME PRINCIPAL
MORADA DO DEPOSITANTE (ENTIDADE COMODANTE)	Morada da entidade que empresta o bem cultural que irá ser devolvido.	<p>Onde está?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Onde se localiza habitualmente o bem cultural? 	* Ver ORGANIZAÇÃO – ENDEREÇO
TITULAR DO DIREITO DE PROPRIEDADE LEGAL E INTELECTUAL	Registo do nome da entidade detentora dos direitos sobre um objeto.	<p>A quem pertence direito de propriedade legal e intelectual?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Quem detém os direitos sobre o bem cultural? 	—
NOME DA ENTIDADE DE ACOLHIMENTO OU ENTIDADE COMODATÁRIA	Registo do nome da entidade de acolhimento ou entidade comodatária. Aquela que toma por empréstimo os bens	<p>Quem é? Quem possuiu? <ul style="list-style-type: none"> ● Quem recebe o bem cultural? </p>	—

	culturais para exposição e se associa a um evento da sua história.		
MORADA DO DESTINATÁRIO DE ACOLHIMENTO OU ENTIDADE COMODATÁRIA	Registo da morada da entidade de acolhimento ou entidade comodante. Aquela que toma por empréstimo os bens culturais para exposição.	Onde está? ● Onde se localiza a entidade que recebe o bem cultural?	—
ASSOCIAÇÃO – TIPO	Registo do modo como a entidade se associa a determinado bem cultural.	Como se associa?	* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.

HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE EXPOR E INTERPRETAR			
ACESSO ÀS COLEÇÕES – USO DAS COLEÇÕES			
PORUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA			
INFORMAÇÃO GERAL DO EVENTO			
ASSOCIAÇÃO – NOME DO EVENTO (PORTO DESIGN BIENNALE)	Registo do evento histórico associado aos bens culturais.	Qual a natureza do evento associado aos bens culturais?	PORTO DESIGN BIENNALE'19 * Leitura e análise interpretativa de informação documental pré-existente
ASSOCIAÇÃO – NOME DO EVENTO (EXPOSIÇÃO)	Registo do evento histórico associado aos bens culturais.	Qual a natureza da associação dos bens culturais ao evento?	EXPOSIÇÃO PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA * Leitura e análise interpretativa de informação documental pré-existente
ASSOCIAÇÃO – LOCAL DO EVENTO (ESPAÇO DE EXIBIÇÃO)	Registo do espaço reservado à exposição, podendo ser interna ou externamente. Registar a dimensão da área expositiva em metros quadrados.	Onde esteve? Qual o espaço reservado à exposição na entidade que recebe o bem cultural?	Distribuição dos objetos no espaço expositivo: <ul style="list-style-type: none"> ● Internamente (na instituição proprietária do objeto) <ul style="list-style-type: none"> ● espaço de acolhimento ● espaço expositivo ● áreas administrativas

			<ul style="list-style-type: none"> ● espaço das reservas ● Externamente (fora da instituição) ● Noutra instituição museologia ● Numa galeria ● Outro* <p>* Leitura e análise interpretativa de informação documental pré-existente</p>
TÍTULO DA EXPOSIÇÃO	Registo do nome/título completo da exposição.	Como se designa? <ul style="list-style-type: none"> ● O título da exposição comunica o assunto da exposição? 	* Leitura e análise interpretativa de informação documental pré-existente
DATA DE INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO	Registo da data de inauguração da exposição. Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)	Quando inicia?	* Leitura e análise interpretativa de informação documental pré-existente
DATA DE ENCERRAMENTO DA EXPOSIÇÃO	Registo da data de encerramento da exposição. Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)	Quando termina?	* Leitura e análise interpretativa de informação documental pré-existente

RESPONSABILIDADE CURATORIAL			
ASSOCIAÇÃO – INDIVÍDUO	Registo do nome do indivíduo associado à história do bem cultural.	<p>Quem é?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Por quem foi concebido e desenvolvido o programa expositivo? ● Quem selecionou os bens culturais presentes na exposição? 	<p>—</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE – PAPEL EM RELAÇÃO AO OBJETO	Registo do tipo de entidade responsável pela curadoria expositiva.	Como se relacionou com os bens culturais?	<ul style="list-style-type: none"> ● Investigador ● Visitante ● Utilizador ● Curador ● Outro*
NOTA BIOGRÁFICA DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	<p>Informação sobre a história pessoal e curricular da entidade responsável pela curadoria expositiva.</p> <p>Registo da ocupação ou emprego da entidade curatorial.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Que percurso pessoal ou curricular estão na base da seleção da entidade com responsabilidade curatorial? 	<p>—</p>

CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	Registo que justifica a seleção da entidade responsável pela curadoria expositiva e o seu papel e responsabilidade na conceção e desenvolvimento da exposição (cooperação científica).	<ul style="list-style-type: none"> ● Que argumentos justificaram a seleção dessa entidade curatorial (conhecimento especializado)? ● E qual a sua contribuição na conceção e desenvolvimento da exposição? 	<p>—</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
CONTATO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	Registo da informação de contato do indivíduo e/ou entidade responsável pela curadoria.	—	—
PLANO INTERPRETATIVO DA EXPOSIÇÃO – PROJETO CURATORIAL			
PROCESSO DE CONCEÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO	Registo que detalha o modo como a exposição foi concebida e desenvolvida.	<ul style="list-style-type: none"> ● De que modo foi concebido e desenvolvido o programa da exposição? ● Como se estabeleceu o intercâmbio de conhecimento científico? 	<p>O programa expositivo foi concebido:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Internamente (PDB) ● Individualmente (curadores) ● Coletivamente (PDB e curadores) ● Colaborativamente (PDB, curadores e comunidades –

			<p>académica, empresarial – um coletivo de experiências)</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
NATUREZA DA EXPOSIÇÃO	Registo do estado temporal da exposição.	<ul style="list-style-type: none"> • Qual o arco temporal adotado para a realização da exposição? 	<p>A exposição tem natureza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Permanente • Temporária • Itinerante (Belcher 1991, p. 44-55;86)
DESCRIÇÃO/ RESUMO DA EXPOSIÇÃO	Descrição sumária da exposição, da sua relevância e do seu conteúdo.	<p>Que história conta?</p> <ul style="list-style-type: none"> • O que é? • Qual o tema principal? • Quais os temas secundários? • Que mensagem se pretende transmitir efetivamente? 	—
POLÍTICA E CONTEXTO	Descrição sobre como a exposição se relaciona com a missão e objetivos estratégicos da Porto Design Biennale.	<ul style="list-style-type: none"> • Como se relaciona? • O conteúdo da mensagem reflete o conhecimento do 	<p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>

		momento e contribui para o debater?	
PROpósito expositivo	Descrição dos objetivos e metas que procura atingir.	O que procura transmitir? <ul style="list-style-type: none"> ● O que se expõe? ● E com que objetivo? 	Propósito expositivo que procura: <ul style="list-style-type: none"> ● A representação institucional ● Promover a mudança de atitudes e comportamentos ● Contribuir para a construção do conhecimento ● Outro* <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
PÚBLICOS ou COMUNIDADES	Descrição dos públicos e comunidades a quem se dirige a exposição.	Porque é que é importante para as pessoas? Como é que elas se relacionam com os bens cultuais? <ul style="list-style-type: none"> ● Para quem se expõe? ● Para quem se dirige a exposição? ● A exposição foi concebida tendo em consideração decisões das comunidades ou públicos a quem se dirige? 	A exposição dirige-se a um público: <ul style="list-style-type: none"> ● Geral ● Especializado ● Académico ● Séniор ● Júnior ● Internacional ● Outro*

			* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.
BENS CULTURAIS EM EXIBIÇÃO			
PRODUÇÃO DO OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo individual do nome do proprietário, entidade ou organização produtora do bem cultural.	<ul style="list-style-type: none"> ● Onde foi encontrado? ● Por quem foi produzido. ● Que argumentos justificaram a seleção daquelas empresas e bens culturais? 	* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.
TIPO DE ENTIDADE * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo sobre a natureza da entidade associada ao bem cultural.	—	<ul style="list-style-type: none"> ● Associação ● Autor ● Editor ● Entidade depositária ● Empresa produtora ● Entidade individual ● Estabelecimento de ensino ● Faculdade ● Fábrica ● Fundação ● Município ● Museu

			<ul style="list-style-type: none"> ● Outro* <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
FUNÇÃO DA ENTIDADE PRODUTORA DO BEM CULTURAL * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo da atividade que representa o principal negócio da entidade associada ao bem cultural.	—	* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.
SELEÇÃO DOS BENS CULTURAIS	Registo da informação que justifica a seleção dos objetos presentes na exposição.	Como é que os objetos me ajudam a compreender? O que o torna único? <ul style="list-style-type: none"> ● Com o que se expõe? ● Quais os elementos que constituem a exposição? ● Que características estiveram na base da seleção dos objetos? 	Identificar o tipo de objetos por nome ou pela classificação que lhe foi atribuída. * Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista. * Relacionar com CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO e TIPO DE OBJETO.

TIPO DE OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo do termo que descreve a natureza do objeto.	O que é?	<p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>O termo relacionado com a natureza tipológica do objeto foi normalizado de acordo com a Função (Nomenclature 2018)</p> <p>*relacionar com CONTEÚDO – CONCEITO DOS BENS CULTURAIS, SELEÇÃO DOS BENS CULTURAIS, TIPO DE OBJETO e CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO</p>
NOME DO OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo do nome do objeto.	Qual a denominação do bem cultural? * Relacionar com o TÍTULO DO OBJETO	<p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>Pode ser descrito de acordo com:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Forma ● Função ● ou tipo de objeto

TIPO DO NOME DO OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo da natureza do nome do objeto.	Qual a natureza do nome do objeto? * Relacionar com o TIPO DO TÍTULO DO OBJETO	<ul style="list-style-type: none"> ● Atribuído pelo autor ● Atribuído pelo produtor ● Atribuído pela instituição ● Científico ● Coleção ● Comercial ● Comum ● Popular ● Série ● Outro* <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
TÍTULO DO OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo do título atribuído pelo autor ou produtor do objeto ou grupo de objetos.	Qual o título do objeto? * Relacionar com o NOME DO OBJETO	* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.
TIPO DE TÍTULO	Registo da natureza do título do objeto.	Qual a natureza do título do objeto?	<ul style="list-style-type: none"> ● Atribuído pelo autor ● Atribuído pelo produtor ● Atribuído pela instituição

* Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel		* Relacionar com o TIPO DO NOME DO OBJETO	<ul style="list-style-type: none"> ● Científico ● Coleção ● Comercial ● Comum ● Popular ● Série ● Outro* <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
DESCRÍÇÃO FÍSICA * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo da informação sobre a aparência visual do objeto. Descrever a forma, o formato ou a estrutura do objeto, o local onde está decorado, como está montado, como foi construído, como funciona, qual a paleta cromática e qual a sua escala.	O que é? Como é?	*Leitura interpretativa dos bens culturais

<p>NÚMERO TOTAL DE BENS CULTURAIS REPRESENTADOS</p> <p>* Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel</p>	<p>Registo do número de objetos presentes na exposição.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Quantos bens culturais constroem a exposição? ● Os bens culturais representados são suficientes para expressar a mensagem? 	<p>*Leitura interpretativa dos bens culturais</p>
<p>DATA-PERÍODO (cronologia dos bens culturais)</p> <p>* Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel</p>	<p>Registo da idade numérica, cronologia, dos bens culturais.</p>	<p>Quantos anos tem?</p>	<p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
<p>AUTORIA/CRIADOR</p> <p>* Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel</p>	<p>Registo sobre a condição do autor.</p>	<p>Por quem foi feito?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Como foi concebido? 	<ul style="list-style-type: none"> ● Anónima ● Atribuída ● Colaborativa ● Coletiva ● Individual ● Por identificar ● Sem autoria conhecida

			* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.
LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo individual do local ou locais onde foi concebido o objeto.	Onde foi concebido o objeto?	<ul style="list-style-type: none"> ● Atelier ● Empresa ● Escola ● Estúdio ● Fábrica ● Oficina ● Outro* <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
DATA DE CONCEÇÃO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Data inicial AAAA-MM-DD (ano, mês, dia) / data final AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).	Quando foi concebido o objeto?	* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.
FORMA, FORMATO OU ESTRUTURA	Registo do tipo de forma, formato ou estrutura do bem cultural.	Qual a sua forma?	* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.

* Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel			<p>Forma/formato/estrutura</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Unidimensional/monodimensional ● Bidimensional ● Tridimensional ● Dados digitais
DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo da dimensão total do objeto.	<p>Qual a sua dimensão?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Quanto mede? 	<p>Dimensão de acordo com o formato LAP: largura x altura x profundidade</p> <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
TIPO DE MATERIAL * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo das substâncias de fabricação do objeto.	De que material é feito?	<ul style="list-style-type: none"> ● Indeterminado ● Por identificar ● Natural <ul style="list-style-type: none"> ○ Animal ○ Vegetal ○ Mineral ● Transformado/sintético

			* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.
IDENTIFICAÇÃO DAS CORES DO OBJETO	Registo das cores do objeto.	Qual a sua cor?	De acordo com o Sistema de cores RYB e VOG. * dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.
TIPO DE MÉTODO OU PROCESSO TÉCNICO OU CIENTÍFICO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo do método ou processo técnico ou científico utilizado sobre o material e sua aplicação.	Como foi feito?	Regime de produção: <ul style="list-style-type: none">● Artesanal● Maquinal<ul style="list-style-type: none">○ Pré-industrial○ Industrial● Digital● Manufatura aditiva
FUNÇÃO/USO DO OBJETO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo dos tipos de finalidades ou usos que teve o objeto com um termo simplificado.	Qual o seu contexto? Para que é feito? ● Para que serve?	Construções com base no tipo de finalidade do objeto (Tipo de consumo material/pessoal): <ul style="list-style-type: none">● Utilitário

			<ul style="list-style-type: none"> ● Decorativo/ornamental ● Simbólico/subjetivo <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
<p>ASSOCIAÇÃO – CONCEITO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel</p>	<p>Registo da informação sobre o modo como os bens culturais expressam a mensagem da exposição.</p>	<p>Que contextos de valor enformam ou procuram transmitir?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● O conteúdo a ser transmitido encontra nos bens culturais da instituição os veículos mediadores da mensagem? ● O que representam ou descrevem os bens culturais? ● O bem cultural é representativo de algum contexto específico? ● Que padrões ou referências estão associados a esse contexto? 	<p>Identificar lentes que constroem os objetos e as mensagens que veiculam.</p> <p>Construções com base nos contextos de valor e de significado (Representações do objeto):</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Ambiente ● Cultural/patrimonial ● Económico/comercial ● Epistemologia do design ● Fenomenologia do design ● Político ● Processo projetual ● Origem/naturalidade ● Outro.

			<p>*Relacionar com CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO</p> <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
CONTEÚDO – DESCRIÇÃO DOS BENS CULTURAIS OU COLEÇÃO	Registo de informação suficiente para identificar rapidamente os objetos/coleções (Descrição sumária)	O que é? <ul style="list-style-type: none">● O que são?● Para que servem?● Qual a importância dos bens culturais?	<p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO DA ÁREA DISCIPLINAR * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo da natureza do objeto dentro da área disciplinar de design.	Qual o seu contexto de classificação na área disciplinar? <ul style="list-style-type: none">● Em que categoria do design está incluída?	<p>Categoria/subcategoria:</p> <ul style="list-style-type: none">● Comunicação<ul style="list-style-type: none">○ Identidade corporativa○ Ilustração○ Produção editorial○ Publicidade● Digital/multimédia/Interação<ul style="list-style-type: none">○ Websites○ PDAs

			<ul style="list-style-type: none">○ Jogos eletrónicos○ Realidade aumentada○ Softwares● Equipamento/Produto<ul style="list-style-type: none">○ Doméstico○ Escolar○ Escritório○ Geriátrico○ Hospitalar○ Hoteleira e Restauração○ Urbano○ *Outro● Gestão<ul style="list-style-type: none">○ Organizações○ Projetos○ Serviços● Interiores<ul style="list-style-type: none">○ Cenografia○ Decoração○ Exposição○ Projeto
--	--	--	---

			<ul style="list-style-type: none"> ● Investigação científica <ul style="list-style-type: none"> ○ História do design ○ Teoria do design ○ Cultura do design ○ Museologia do design ● Moda <ul style="list-style-type: none"> ○ Vestuário ○ Acessórios <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO DE FUNÇÃO * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	Registo da natureza tipológica do objeto.	<p>Por que motivo foram selecionados e recolhidos esses bens culturais?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Qual o contexto que esteve na base da sua classificação? ● Que características estiveram na base da seleção dos objetos? 	Categoría/subcategoria: O objeto como experiência pela: <ul style="list-style-type: none"> ● Função (Nomenclature 2018) <ul style="list-style-type: none"> ○ 01 – Objetos do ambiente construído ○ 02 – Móveis e acessórios ○ 03 – Objetos pessoais ○ 04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais

			<ul style="list-style-type: none"> ○ 05 – Ferramentas e equipamentos para ciência e tecnologia ○ 06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação ○ 07 – Manuseio e transporte de objetos ○ 08 – Meios de expressão ○ 09 – Objetos recreativos ○ 10 - Objetos não classificáveis ● The British Museum Materials Thesaurus (1997) ● Conteúdo (e.g. contextos de valor e significado ou iconografia) * <p>*relacionar com CONTEÚDO – CONCEITO DOS BENS CULTURAIS, SELEÇÃO DOS BENS CULTURAIS E TIPO DE OBJETO</p> <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p>
--	--	--	---

			* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.
INTERPRETAÇÃO DOS BENS CULTURAIS	Registo dos discursos mediadores e narrativas associadas aos objetos.	<p>Como se conectam os bens culturais?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Como se expõe? ● De que modo esse objeto veicula a mensagem da exposição? ● As ideias mediadas pelos bens culturais são perceptíveis para os visitantes? ● O que se pretendeu provocar no pensamento dos visitantes? 	<p>Tipo de exposição:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <u>Orientada para os objetos</u> – atenção voltada para os bens culturais, que são o centro da informação. As informações disponíveis são limitadas e os valores e significados não são explícitos. Quase sempre uma abordagem centrada na dimensão estética ou de apresentação (Dean 1996, p.4) ● <u>Orientada para o conceito</u> – atenção voltada para a exposição e transmissão da mensagem. Não apresenta bens culturais, uma vez que o objetivo principal é o de transmitir uma ideia através de outros materiais visuais (p. e. textos, fotografias, documentos em papel) (Dean 1996, p.5)

		<ul style="list-style-type: none"> ● <u>Orientada para um tema – temáticas</u> – encontram-se próximas das exposições orientadas para os objetos. estão organizadas em torno de um tema, apresentando informações textuais elementares em títulos e em legendas (Dean 1996, p.5) ● <u>Orientada para a ação de educar</u> – educacionais – encontram-se mais próximas das exposições orientadas para o conceito. Utilização de informação textual em larga escala para que a mensagem seja transmitida (Dean 1996, p.5) e de diagramas, mapas, fotografias, modelos ou outros objetos no sentido de complementar a mensagem (Belcher 1991, p. 62-63) ● <u>Orientada para provocar emoções</u> – nomeadamente aquelas que evocam a contemplação e experimentação do critério estético dos objetos e do
--	--	--

			<p>ambiente interpretativo gerado em torno destes (que pouco interfere visualmente) ou aquelas que evocam as emoções através da teatralização da atmosfera e que convida à participação (Belcher 1991, p. 59 -61)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <u>Orientada para o entretenimento</u> – quando a abordagem expositiva procura a diversão dos seus visitantes através da utilização de jogos de entretenimento e aprendizagem (Belcher 1991, p. 64-65; 155) <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
--	--	--	--

ORGANIZAÇÃO DOS BENS CULTURAIS NO ESPAÇO	<p>Registo do tipo de exposição relativamente à organização dos bens culturais no espaço.</p>	<p>Como foram organizados os bens culturais no espaço expositivo?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Que tipo percurso expositivo é adequado à exposição e ao público que a visita? 	<p>Padrões de circulação de acordo com Lehmbruck (1974) citado do Belcher (1991):</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Arterial – caminho contínuo ou reto, quase sempre adota uma só direção. É rígido e causa congestionamento. (Linear) ● Pente – caminho contínuo ou reto com espaços de recolha. Possibilitam o fluxo bidirecional (linear ou bidirecional com nichos) ● Encadeado – semelhante ao arterial linear. Mas com espaços independentes, que podem adotar fluxos diversos (Linear com espaços independentes) ● Estrela ou leque – sistema irradiante que separa temas por núcleos. A zona central pode concentrar visitantes (Livre)
--	---	--	---

			<ul style="list-style-type: none"> ● Bloco – circulação aleatória de acordo com a vontade do visitante (Livre) (Belcher 1991, p. 111-115) <p>Combinar padrão de circulação com fluxo de tráfego (Belcher 1991, p. 111-115; Dean 2002, p. 54-55):</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Linear ● Livre ● Corredor ● Nichos ● Compósito (Belcher 1991, p. 111-115; Dean 2002, p. 54-55) <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
--	--	--	---

FORMATO DE DISPOSIÇÃO DOS BENS CULTURAIS	<p>Registo dos formatos utilizados para a apresentação e comunicação/transmissão da mensagem.</p>	<p>Como foram organizados os bens culturais?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Como estão dispostos os bens culturais? ● Quais os conteúdos e as hierarquias dos bens culturais, caso existam? 	<p>Planos:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Bidimensional – geralmente pendurados, inclinados em superfícies ou no solo. <ul style="list-style-type: none"> ○ Dimensão comprimento ○ Dimensão largura (Dean 2002, p. 55-56) ● Tridimensional – geralmente dispostos de modo a favorecer a movimentação dos visitantes <ul style="list-style-type: none"> ○ Dimensão comprimento ○ Dimensão largura ○ Dimensão em profundidade (Dean 2002, p. 55-56) <p>Distribuição dos bens no espaço (dento ou fora de vitrinas)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Isolamento – quando o objeto fala por si. Não apresenta informações associadas. Há uma dramatização (Dean 2002, p. 61)
--	---	---	--

		<ul style="list-style-type: none"> ● Dispersão – ● Agrupamento/ Associação – agregam aspectos relacionais. Deve haver cuidado para não ser retirada a importância de cada um dos bens culturais representados (Dean 2002, p. 61). O bem cultural pode pertencer ou não à mesma categoria: <ul style="list-style-type: none"> ○ Pela tipologia ○ Pelo material ○ Pela técnica de fabricação ○ Ou relacionar-se por associações aleatórias, de proximidade ou antagónicas... <p>Informação organizada acordo com princípio:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Cronológico ● Temático <ul style="list-style-type: none"> ○ Autoral ○ Estético
--	--	---

			<ul style="list-style-type: none"> ○ Histórico ○ Material ○ Função ○ Outro ● Síncronico ● Sinergético ● Exemplar – demonstrativo – representativo ● Apontado – orientado <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
DIPOSITIVOS DE COMUNICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS	Registo dos dispositivos de comunicação que a poiam a	<p>Como se medeia a informação?</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Que formatos são mais adequados para a transmissão da mensagem da exposição e 	Considerar recursos de apoio à mediação nos formatos físico, digital e social:

	<p>mediação dos bens culturais no espaço.</p> <ul style="list-style-type: none"> para alcançar os objetivos e as metas pretendidas? Que dispositivos apoiam os bens culturais (físicos, digitais, sensoriais) para que a experiência da exposição seja cumprida? 	<ul style="list-style-type: none"> Físicos – bens culturais (objetos) – original, fac-simile; documentos de apoio* Visuais – fotografias, cartografia, diagramas, ilustrações, etc. Media – vídeo, áudio Interativos – eletromecânicos e digitais Sensoriais – modelos tácteis Textual – parietal ou numa etiqueta, na forma de duas ou três dimensões. <p>*História da instituição, Temáticas do museu, Inventário coleções, Catálogos, Legendagens.</p> <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
--	--	--

<p>TEXTO PARA A LEGENDA/RAISONNÉ</p> <p>* Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel</p>	<p>Registo sobre o texto utilizado na exposição.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Que tipo de informação revela a legendas dos bens culturais? ● A leitura das legendas ou painéis de informação são inteligíveis? 	<ul style="list-style-type: none"> ● Que campos de descrição são colocados em evidência para mediar o objeto? E porquê ● Como o objeto é perpetuado na mensagem? <p>* dados qualitativos provenientes da observação direta, recolha, análise e interpretação do catálogo da exposição.</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>
<p>PÚBLICO DA LEGENDA</p>	<p>Registo do público ou comunidade ao qual se dirige a legenda.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Para quem se dirige a informação veiculada? 	<p>Tipo de legenda:</p> <p>Percetível</p> <p>Impercetível</p> <p>De acordo com o público a quem se dirige.</p> <p>* Complementar com dados qualitativos provenientes da entrevista.</p>

Apêndice 7. Matriz de questões e subquestões entrevistas. Curadores da exposição “Portugal Industrial – Ligações Entre o Design e a Indústria”.

PRINCÍPIO	GRUPO/UNIDADE DE INFORMAÇÃO	QUESTÃO/ SUBQUESTÃO		OBJETIVO
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	ASSOCIAÇÃO – INDIVÍDUO	Q.1.	Começava por lhe pedir para se apresentar. Quem é Michel Charlot?	Registo do nome do indivíduo associado à história do bem cultural.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	NOTA BIOGRÁFICA DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	S.q.1.1.	Como surgiu o seu interesse pelos objetos?	Conhecimento da história pessoal e curricular do indivíduo que se associa à história dos bens culturais.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	Q.2.	De que modo se viu associado à primeira Bienal de Design realizada na cidade do Porto e como curador de uma exposição de uma exposição dedicada ao objeto de produção portuguesa?	Conhecimento das circunstâncias que ditaram a sua associação à bienal. Qual a motivação para trabalhar na primeira bienal de design do Porto. Porque foram convocados curadores internacionais
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	PROCESSO DE CONCEÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO	S.q.2.1.	Como foram distribuídas as responsabilidades na conceção e desenvolvimento do projeto expositivo?	Conhecimento sobre qual a responsabilidade e contribuição da entidade na conceção e desenvolvimento da exposição.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE – PAPEL EM RELAÇÃO AO OBJETO	Q.3.	De que modo foi concebido e desenvolvido o programa expositivo?	Conhecimento sobre o modo como foi concebido e desenvolvido o programa da exposição.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE – PAPEL EM RELAÇÃO AO OBJETO	S.q.3.1.	Como se estabeleceu a relação entre os curadores e as empresas?	Conhecimento sobre o modo como os curadores estabeleceram relação com as empresas e objetos portugueses. Intercâmbio de conhecimento científico no desenvolvimento da exposição.
Historial – Informação sobre	CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE – PAPEL EM RELAÇÃO AO OBJETO	Q.4.	Quem teve responsabilidade na seleção	Conhecimento sobre o modo os curadores se relacionaram com os bens culturais e sobre os

Modos de Expor e Interpretar			dos bens culturais expostos?	critérios que estiveram na base dessa seleção.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	DESCRÍÇÃO/ RESUMO DA EXPOSIÇÃO	Q.5.	Q.5. O título da exposição “Portugal Industrial – Relações entre o design e a indústria” é explícito na mensagem geral da exposição. Considera que a plataforma bienal configurou o veículo ideal para contar uma camada da história do design industrial português? Que ecos se esperou surtir?	Conhecimento da mensagem, geral da exposição e da relevância do seu conteúdo. Porquê de uma exposição ligada ao design industrial português?
	POLÍTICA E CONTEXTO			Conhecimento sobre como exposição se relaciona com a missão e objetivos estratégicos da Porto Design Biennale'19.
	PROPÓSITO EXPOSITIVO			Conhecimento dos objetivos e das metas que se procuraram atingir.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	PÚBLICOS OU COMUNIDADES	Q.6.	Para quem se dirigiu a exposição? A exposição foi concebida tendo em consideração decisões das comunidades ou públicos a quem se dirigia?	Conhecimento dos públicos e comunidades para quem se dirigiu a exposição. Conhecimento do envolvimento destes na exposição.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	PRODUÇÃO DO OBJETO	Q.7.	Que argumentos justificaram a seleção daquelas empresas?	Conhecimento dos argumentos justificaram a seleção das empresas.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	SELEÇÃO DOS BENS CULTURAIS	Q.8.	Que argumentos ou características justificaram a seleção dos bens culturais?	Conhecimento dos argumentos justificaram a seleção dos bens culturais.
		S.q.8.1.	Que objeto destacaria na exposição? E porquê?	O bem cultural é representativo de algum contexto específico? Que padrões ou referências estão associados a esse contexto?
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	ASSOCIAÇÃO – CONCEITO	S.q.8.2.	Em que medida os objetos veiculam a mensagem da exposição? Como é que os objetos me ajudam a compreender a mensagem?	Conhecimento sobre os bens culturais representados são suficientes para expressar a mensagem. Sobre o que representam ou descrevem, como é que os objetos nos ajudam a compreender.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	ORGANIZAÇÃO DOS BENS CULTURAIS NO ESPAÇO	Q.9.	Que contextos determinaram a sua organização no espaço expositivo?	Conhecimento sobre como foram organizados os bens culturais no espaço expositivo. Estratégia expositiva: padrão de circulação.

Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	INTERPRETAÇÃO DOS BENS CULTURAIS	S.q.9.1.	Como se conectam os bens culturais?	Conhecimento sobre os sobre o modo como se conectam os bens culturais.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	FORMATO DE DISPOSIÇÃO DOS BENS CULTURAIS		Que hierarquias foram imputadas aos bens culturais, caso existam?	Conhecimento sobre os formatos utilizados para a apresentação e comunicação/transmissão da mensagem através de relações categoriais ou não.
Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar	DIPOSITIVOS DE COMUNICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS	Q.10	O texto introdutório da exposição, as legendas individuais dos objetos, a folha de sala e o catálogo da exposição foram os dispositivos de comunicação físicos utilizados para revelar a mensagem da exposição. Considera que estes formatos de comunicação foram os mais adequados para a transmissão da mensagem da exposição e para alcançar os seus objetivos e as metas pretendidas?	Conhecimento dos modos de mediar a informação.

Apêndice 8. Matriz de questões e subquestões entrevistas. Bilingue

Entrevista\Interview

“Portugal Industrial – Links between Design and Industry Porto Design Biennal’19”

Preparação para a Entrevista

1. Apresentação do entrevistador e do protocolo da entrevista. Agradecer pelo tempo disponibilizado para a realização da entrevista.

2. Introdução sintética sobre o que se pretende com a entrevista: questões e objetivos da investigação.

3. Gravador para registo de entrevista. Testar.

4. Local de entrevista cuidado, calmo, sem ruído, privado.

5. Entrevistador com atitude de aceitação em relação às opiniões expressadas pelo entrevistado: abster-se de julgamentos, mostrar compreensão e simpatia, etc.

6. Pedir autorização para gravar, com data, local, hora de realização. Assinar documento.

7. Colocar em modo de voo. Gravar a entrevista.

Ver Guião de Entrevista

Interview Preparation

1. Presentation of the interviewer and the interview protocol. Thank you for the time available to carry out the interview.

2. Synthetic introduction about what the interview is intended for: research questions and objectives.

3. Test Recorder for Interview Recording.

4. Careful, quiet, noise-free, private interview location.

5. Interviewer with an attitude of acceptance towards the opinions expressed by the respondent: abstaining from judgment, showing understanding and sympathy, etc.

6. Request authorization to record, with date, place, time of performance. Sign the document.

7. Put phone in flight mode. Record the interview.

See Interview Guide

Sobre o entrevistado**Michel Charlot**

- Nasceu em Lausanne, na suíça;
- É um designer industrial graduado desde 2009 pela Ecole Cantonale d'Art (ECAL);
- É docente da disciplina de Design Industrial na École Cantonale d'Art de Lausanne e na Tama Art University, em Tóquio;
- Colaborou com a Jasper Morrison Ltd em Paris, Londres e Tóquio durante 18 meses;
- Em 2011 estabelece o seu próprio estúdio em Basel e começa a trabalhar com as empresas NAVA Design, Eternit, Camper, Belux, Vitra e L&Z.
- Em 2013 com o produto U-turn projetado na Belux vence o Design Preis Schweiz e o Swiss Federal Design Award importantes prémios de design suíços atribuídos a produtos industriais;
- O seu trabalho procura criar produtos intuitivos baseados numa boa relação custo-benefício, numa busca constante pela eficiência na conceção, produção e design.
- Tem desenvolvido e produzido objetos em diferentes empresas: Belux, Kettal e Vitra algumas das mais conhecidas.
- Atualmente encontra-se a viver no Porto, Portugal e a desenvolver projetos com as empresas NAVA Design, Belux e Vitra

About the interviewee**Michel Charlot**

- Was born in Lausanne, Switzerland;
- • He is an industrial designer graduated since 2009 by Ecole Cantonale d'Art (ECAL);
- • He teaches Industrial Design at École Cantonale d'Art in Lausanne and at Tama Art University in Tokyo;
- • He Collaborated with Jasper Morrison Ltd in Paris, London and Tokyo for 18 months;
- • In 2011 he established his own studio in Basel and started working with NAVA Design, Eternit, Camper, Belux, Vitra and L&Z.
- • In 2013, with the U-turn product designed at Belux, it won the Design Preis Schweiz and the Swiss Federal Design Award, important Swiss design awards for industrial products;
- • His work seeks to create intuitive products based on a good cost-benefit ratio, in a constant search for efficiency in conception, production and design.
- • He has developed and produced objects in different companies: Belux, Kettal and Vitra, some of the best known.
- • He is currently living in Porto, Portugal and developing projects with the companies NAVA Design, Belux and Vitra

Megan Dinius

- Designer e escritora de origem anglo-holandesa que nasceu na Suíça;
- Graduada em Design Industrial pela École

Megan Dinius

- Anglo-Dutch designer, curator and writer who was born in Switzerland;
- Graduated in Industrial Design from École

- Cantonale d'Art de Lausanne, em 2015;
- Mestrado em Design Curating & Writing na Design Academy de Eindhoven, nos Países Baixos, em 2017.
 - Tem estado ativamente envolvida na curadoria de exposições para diversas entidades, tais como o Vevey Festival Images, o Van Abbemuseum, em Eindhoven e diversos espetáculos universitários no Salone del Mobile, em Milão e, mais recentemente, a Porto design Biennale 2019.
 - Paralelamente ao seu trabalho curatorial, é investigadora e escritora freelance, criando conteúdos para editores e ateliers.
- Cantonale d'Art de Lausanne, in 2015;
- Master in Design Curating & Writing at the Design Academy Eindhoven, The Netherlands, in 2017.
 - Has been actively involved in curating exhibitions for various entities such as Vevey Festival Images, Van Abbemuseum in Eindhoven and several university shows at Salone del Mobile in Milan and, more recently, the Porto design Biennale 2019.
 - Alongside her curatorial work, she is a freelance researcher and writer, creating content for editors and studios.

Áreas de investigação

Michel Charlot

Design

Design industrial

Research areas

Michel Charlot

Design

Industrial design

Megan Dinius

Design

Educação e design

Megan Dinius

Design

Education and design

Alguns conceitos

Sugestão dos orientadores.

Megan Dinius e Michel Charlot, são duas entidades que têm vindo a desenvolver curadorias em torno da cultura material ligada ao design.

Sobre a exposição, Megan considera que o design português é muito mais sobre cortiça, cerâmica ou moveis caros.

Some concepts

Suggestion from advisors.

Megan Dinius and Michel Charlot are two entities that have been developing curatorships around material culture linked to design

About the exhibition, Megan believes that portuguese design is much more about cork, ceramics or expensive furniture.

As empresas portuguesas são como um canivete suíço: fazem tudo com grau elevado de funcionalidade e com design contido.

Portuguese companies are like a Swiss army knife: they do everything with high levels of functionality and contained design.

As empresas portuguesas emergiram da crise a pensar diferentes sobre o seu produto e assumiram compromisso com o design.

Portuguese companies had emerged from the crisis, thinking differently about their product and committed to design.

PT

Olá Michael e Megan, obrigada por me receberem no atelier/online. Como disse no e-mail, encontro-me a desenvolver uma investigação de doutoramento que procura conhecer quais os conceitos subjacentes às representações do objeto de design em contexto museológico.

No fundo, pretendo mapear dimensões que enquadram o objeto para compreender a cultura material relacionada com a disciplina de design, no sentido de construir um instrumento que possa ser utilizado por instituições museológicas para documentar as múltiplas percepções sobre o objeto de design e permitir estabelecer relações com outros objetos do museu.

Temos algumas instituições museológicas portuguesas que têm vindo a fazer exposições sobre o design português e acho muito interessante a ideia de vocês desenvolverem uma exposição sobre objetos de design industriais portugueses no contexto de uma bienal.

Neste sentido, tornou-se importante compreender as circunstâncias e decisões que determinaram a seleção e organização dos objetos de design portugueses presentes na exposição “Portugal Industrial - Links entre Design e Indústria”.

Assim, a ideia é a de recolher algumas informações para melhor documentar a exposição – uma vez que nesta fase a mesma está baseada numa análise e interpretação documental pessoal (documentação fenomenológica).

Mas antes começo por solicitar suas autorizações para gravação de áudio para futura transcrição.

Também tenho um documento que explica os objetivos da entrevista, que peço que leiam e assinem para cumprir as formalidades da academia.

Hello Michael and Megan, thanks for having me in the studio/online. As I said in the e-mail, I am developing a PhD research that seeks to understand the concepts underlying the representations of the design object in museological contexts.

Basically, I intend to map dimensions that frame design objects to understand the material culture related to the design discipline, to construct an instrument that can be used in museum institutions to document the multiple perceptions about the design object and enable to establish relations with other objects in the museum.

We have a few Portuguese museological institutions that have been making exhibitions about Portuguese design and I find very interesting the idea of you developing an exhibition about Portuguese industrial design within the context of a biennale.

In this sense, it became important to understand the circumstances and decisions that determined the selection and organization of Portuguese design objects present in the exhibition "Portugal Industrial – Links between Design and Industry".

The idea is to collect some information to better document the exhibition – at this stage it is based on a personal documental analysis and interpretation (phenomenological documentation).

But first, I start by requesting your authorizations to record the interview in audio format for future transcription and translation.

I also have a document that explains the objectives of the interview, which I ask you to read and sign to comply the academy formalities.

Olá, muito bom dia Michel Charlot e Megan Dinius e muito obrigada, uma vez mais, por me receberem.

Hello, Michel and Megan thank you once again for having me.

Q.1. Começava por lhe pedir para se apresentar. **Q.1. I started by asking you to introduce yourself.**

Quem é Michel Charlot \ Megan Dinius?

Conhecimento da história pessoal e curricular do individuo que se associa à história dos bens culturais.

Knowledge of the individual's personal and curricular history associated with the history of cultural objects.

S.q.1.1. Como surgiu o seu interesse pelos objetos? **S.q.1.1. How did your interest in objects start?**

Conhecimento sobre o relacionamento do curador com a cultura material e sua percepção sobre o que é um objeto de design.

Knowledge about the curator's relationship with material culture and his perception of what a design object is.

Q.2. De que modo se viu associado à primeira Bienal de Design realizada na cidade do Porto e como curador de uma exposição dedicada ao objeto de produção portuguesa? **Q.2. In what way did you find yourself associated with the first Design Biennial held in Porto and as curator of an exhibition dedicated to Portuguese design objects?**

Conhecimento das circunstâncias que ditaram a sua associação à bienal. Qual foi sua motivação para trabalhar na primeira bienal de design do Porto? Porque foram convocados curadores internacionais?

Knowledge of the circumstances that dictated its association with the biennial.

What was your motivation for working in Porto's first design biennial?

Why were international curators invited?

S.q.2.1. “Portugal industrial” foi uma exposição com co-curadoria. Como foram distribuídas as responsabilidades na conceção e desenvolvimento do projeto expositivo? **S.q.2.1. It was a co-curated exhibition. How were the individual responsibilities distributed for designing and developing the exhibition project?**

Conhecimento sobre qual a responsabilidade e contribuição da entidade na conceção e desenvolvimento da exposição.

Knowledge of individual responsibility and contribution to the design and development of the exhibition.

Qual foi a sua posição / tarefa no contexto da bienal?

What was your position/task in the context of the biennial?

Q.3. De que modo foi concebido e desenvolvido o programa expositivo?	Q.3. How was the exhibition program conceived and developed?
Qual o ponto de partida para a conceção e desenvolvimento do projeto da exposição?	What was the starting point for the conception and development of the exhibition project?
Durante quanto tempo? Qual o tempo de duração?	How long did it take to conceive and implement?
S.q.3.1. Como se estabeleceu a relação entre os curadores e as empresas?	S.q.3.1. How was the relationship between curators and companies established?
Conhecimento sobre o modo como os curadores estabeleceram relação com as empresas e objetos portugueses. Intercâmbio de conhecimento científico no desenvolvimento da exposição.	Did you already know the companies? How do you find them? Knowledge of how the curators established relationships with Portuguese companies and objects. Exchange of scientific knowledge in the development of the exhibition.
Q.4. Quem teve responsabilidade na seleção dos bens culturais expostos?	Q.4. Who was responsible for selecting the exhibited cultural objects?
Conhecimento sobre o modo os curadores se relacionaram com os bens culturais e sobre os critérios que estiveram na base dessa seleção.	Knowledge about the way the curators related to cultural objects and about the criteria that formed the basis of this selection.
Q.5. O título da exposição “Portugal Industrial - Relações entre o design e a indústria” é explícito na mensagem geral da exposição. Considera que a plataforma bienal configurou o veículo ideal para contar uma camada da história do design industrial português? Que ecos se esperou surtir?	Q.5. The exhibition title “Portugal Industrial - Relations between design and industry” is explicit in the general message of the exhibition. Do you consider that the biennial platform was the ideal vehicle to tell a layer of Portuguese industrial design history? What echoes were expected to arise? Knowledge of the general message of the exhibition and the relevance of its content. Why an exhibition linked to Portuguese industrial design?

<p>Conhecimento da mensagem, geral da exposição e da relevância do seu conteúdo. Porquê de uma exposição ligada ao design industrial português? O conteúdo da mensagem reflete o conhecimento do momento e a plataforma bienal contribui para o debater?</p>	<p>Does the message reflect current knowledge and does the biennial platform contribute to the debate? Knowledge of the objectives and goals sought to be achieved with the exhibition. Can biennials be autonomous vehicles to tell the story of design?</p>
<p>Conhecimento dos objetivos e das metas que se procuraram atingir com a exposição. A bienais podem ser veículos autónomos para contar a história do design?</p>	
<p>Q.6. Para quem se dirigiu a exposição? A exposição foi concebida tendo em consideração decisões das comunidades ou públicos a quem se dirigia?</p>	<p>Q.6. Who was the exhibition for? Was the exhibition designed considering the decisions of the communities or audiences that it was dedicated to?</p>
<p>Conhecimento dos públicos e comunidades para quem se dirigiu a exposição. Conhecimento do envolvimento destes na exposição.</p>	<p>Knowledge of the audiences and communities for whom the exhibition was aimed. Knowledge of their involvement in this exhibition.</p>
<p>Q.7. Que argumentos justificaram a seleção daquelas empresas?</p>	<p>Q.7. What arguments had justified the selection of those companies?</p>
<p>Conhecimento dos argumentos justificaram a seleção das empresas representadas. Essa seleção recaiu sobre que critérios? Como tiverem conhecimento dessas empresas? Pelo tipo de atividade? Pelo tipo de produto? Pelo tipo de tecnologia? Pelo tipo de produção?</p>	<p>Knowledge of the arguments that had justified the selection of represented companies. This selection fell on what criteria? How did you find out about these companies? By type of activity? By type of product? By type of technology? By type of production?</p>
<p>Q.8. Que argumentos ou características estiveram na base da seleção dos objetos? O que os tornam únicos?</p>	<p>Q.8. What arguments or characteristics were at the basis at these objects' selection? What makes those objects unique?</p>
<p>Com que tipo de objetos de expõe? Quais os elementos que constituem a exposição?</p>	<p>With what kind of objects do you expose? What elements make the exhibition?</p>

Os objetos foram escolhidos: pela sua função? O seu material? A sua cor? A sua cronologia? O seu valor contextual?	Were the objects chosen: for their function? Their material? Their color? Their chronology? Their contextual value?
Que características ou argumentos estiveram na base dessa seleção?	What features or arguments were at the basis of this selection?
Categoria de Objeto industrial, semi-industrial e outro: o que significa esse outro?	Industrial, semi-industrial and other object category: what does this other mean?
Pelo contexto/lente/dimensão: do processo projetual e contextos de desenvolvimento e produção; sustentabilidade ambiental; cultural/patrimonial; tecnológico; económico-comercial; estético; outro?	By context/lens/dimension: of design process, development, and production contexts; environmental sustainability; cultural/heritage; technological; economic-commercial; aesthetic concerns; other?
Quais as dimensões a considerar para o conhecimento do objeto de design português?	What are the dimensions to consider for understand the Portuguese design object?
De que modo foram recolhidas as informações sobre os objetos e que tipo de informações foram particularmente relevantes?	How was the information about the objects collected and what kind of information was particularly relevant?
Quais são os objetos que não são enquadráveis nas categorias industrial ou semi-industrial? Que designação para esses objetos?	What are the objects that do not fall into the industrial or semi-industrial categories? What designation for these objects?
S.q.8.1. Que objeto destacaria na exposição? E porquê?	S.q.8.1. What object would you highlight in the exhibition? And for what reason?
O bem cultural é representativo de algum contexto específico?	Is the cultural property representative of any specific context?
Que padrões ou referências estão associados a esse contexto?	What standards or references are associated with this context?

S.q.8.2. Em que medida os objetos veiculam a mensagem da exposição? Como é que os objetos me ajudam a compreender a mensagem?	S.q.8.2. How do objects help me understand the exhibition's message?
Os bens culturais representados são suficientes para expressar a mensagem? Com o que se expõe?	Are the cultural objects represented enough to express the message?
O que representam ou descrevem os bens culturais? Como é que os objetos me ajudam a compreender?	What do cultural objects represent or describe? How do objects help me understand?
O bem cultural é representativo de algum contexto específico?	Is the cultural property representative of any specific context?
Que padrões ou referências estão associados a esse contexto?	What standards or references are associated with this context?
Q.9. Que contextos determinaram a sua organização no espaço expositivo?	Q.9. What contexts had determined their organization in the exhibition space?
Estratégia expositiva. Padrão de circulação. Formato expositivo	Exhibition strategy. Circulation pattern. Exhibition format.
O padrão da exposição seguiu algum modelo preexistente?	Did the exhibition pattern follow any pre-existing models of exhibition?
Que tipo percurso expositivo entenderam como mais adequado à exposição e ao público que a visita?	What kind of exhibition path did you see as the most suitable for the exhibition and the public that visits it?
S.q.9.1. Como se conectam os bens culturais? Que hierarquias foram imputadas aos bens culturais, caso existam?	S.q.9.1. How were cultural objects connected? What hierarchies have been attributed to them, if any?
Como foi pensada a conexão entre os objetos.	How the connection between objects was thought.
Como foram organizados os bens culturais?	How were cultural objects organized?
Que relações foram estabelecidas entre os objetos?	What relationships have been established between the objects?
	By its size?

Pela sua dimensão?	By its chronology?
Pela sua cronologia?	By its color?
Pela sua cor?	By its function? For its material? For its contextual value?
Pela sua função? Pelo seu material? Pelo seu valor contextual?	Knowledge about the formats used for the presentation and communication/transmission of the message through categorical relationships or not.
Conhecimento sobre os formatos utilizados para a apresentação e comunicação/transmissão da mensagem através de relações categoriais ou não.	
Q.10. O texto introdutório da exposição, as legendas individuais dos objetos, a folha de sala e o catálogo foram os dispositivos de comunicação físicos utilizados para revelar a mensagem da exposição. Considera que estes formatos de comunicação foram os mais adequados para a transmissão da mensagem da exposição e para alcançar os objetivos e as metas pretendidas?	Q.10. The exhibition introductory text, the objects individual labels, the room sheet and the exhibition catalog were the physical communication devices used to reveal the exhibition's message. Do you consider that these communication formats were the most suitable for transmitting the exhibition's message and for achieving your objectives and intended goals?
Como se medeia a informação?	How is information mediated?
Houve mais algum dispositivo que merecesse atenção.	There was one more device that deserved attention?
E que dispositivos poderia ter apoiado os bens culturais (físicos, digitais, sensoriais) para que a experiência da exposição fosse cumprida?	And <u>what devices could have supported cultural assets</u> (physical, digital, sensory) <u>so that the exhibition experience could be fulfilled?</u>
O catálogo – <u>imagens fotográficas</u> e os seus <u>detalhes das fábricas</u> , de <u>alguns processos técnicos</u> e da <u>vida comunitária</u> dos seus <u>trabalhadores</u> . – Importância de se salientar esse <u>lado social das empresas</u> .	The catalog – <u>photographic images</u> and their <u>factories details</u> , some <u>technical processes</u> , and the <u>workers life in community</u> – <u>Importance of highlighting this social side of companies</u> .
Folha de sala	Room sheet
Web – redes sociais.	Web – social networks.
Muito obrigada!	Thank you!

Apêndice 9. Transcrição das entrevistas. Curadores da Exposição

Entrevistado | Michel Charlot

Data de realização da entrevista | 7 de julho de 2021

Local | Estúdio do designer, Porto

Hora | 16h00

Tempo de duração da entrevista | 21:54

Sandra Senra (SS): Espero eu que se ouça a gravação. Com estas máscaras torna-se mais difícil conversar.

Michel Charlot (MC): Sim, é verdade.

SS: S.q.1.1. e Q.8. Michel, uma vez mais, muito obrigada por me receber no seu estúdio e me conceder esta entrevista. Como lhe disse, encontro-me a mapear dimensões contextuais para compreender a cultura material relacionada ao design para construir um instrumento que possa ser utilizado por instituições museológicas para documentar as múltiplas percepções sobre o objeto de design e permitir estabelecer relações com outros objetos do museu.

MC: Penso que é importante clarificar uma coisa, que é: tudo está desenhado. Não há objetos de design e objetos que não são de design! Ok? Tudo está desenhado de determinada maneira e há algumas coisas que são bem desenhadas do que outras. É como o vinho ou a comida, ou seja, toda a gente faz vinho, o vinho que quer, mas há alguns que são melhores do que outros. Há alguns que são bons sem muito esforço e outros que são maus com muitos esforços. E também há os que são bons com muitos esforços também [risos]. A única coisa que nós fizemos foi escolher objetos, hum... que segundo o nosso critério estava bastante interessante.

SS: Q.8. E que critérios foram esses? Como olhou para esses objetos? O que considerou interessante? A sua função, a sua forma, a sua cor, o seu material?

MC: Hum... Penso que se trata de algo muito pessoal. E o que me agradou particularmente, e penso que será muito importante, foi o facto de estar habituado a tratar de objetos e quando alguns me agradam eu procuro perceber porque me agradam. E depois tento reproduzir esses mecanismos. Por vezes penso que são mais importantes as proporções e os materiais, já depois, hum... e dependendo de como as coisas são misturadas, acontece... não sou músico, mas penso que acontece o mesmo com a música: uma maneira de combinar as coisas e, de repente, fica algo harmonioso e agradável.

SS.: Visualmente harmonioso...

MC: Visualmente, mas também funcionalmente.

SS.: Mecanicamente...

MC: Sim.

SS.: Q.9 e S.q.9.1. E foi esse sentido de proporção, por exemplo, o critério utilizado quando organizaram a exposição por painéis ou secções? O que é que pesou nessa decisão sobre a organização dos objetos?

MC: Isso foi puramente estético.

SS.: Puramente estético?

MC: Sim.

SS.: Por exemplo, pensaram elevar o objeto como se fosse um objeto de arte?

MC: Não. A ideia era hum... o que interessava mostrar era os objetos, então desenvolvemos um sistema hum... de apresentação de modo a valorizar o objeto. E havia essa ideia de um objeto assim ou de um objeto qualquer: quando fazes isso [coloca o objeto em suspenso relativamente a um plano horizontal] ...

SS.: Eleva...

MC: Eleva e... [procura colocar o objeto numa posição elevada e fixa sobre a secretária. Utiliza duas ferramentas que possibilitam suspender o objeto]. Quando fazes isto [eleva o objeto] crias uma sombra em baixo. Essa sombra graficamente converte o objeto em algo mais interessante. E isto num fundo branco faz com que as pessoas tenham mais atenção no objeto. É uma maneira aparentemente simples, mas que não foi assim tão simples de desenvolver. A maneira de pendurar todos os objetos e ficar o mais discreto possível, de valorizar o objeto e de lhe criar enfoque e dizer: olha para isto, isto não está tão mal. Está bom!

SS.: S.q.3.1., Q.9., Q.7 e S.q.9.1. Falou que a organização dos objetos se estabeleceu por meio de uma harmonia entre as proporções formais dos objetos e os seus materiais. E como foram estabelecidas as relações entre os objetos exibidos? Foram pensadas hierarquias?

MC: Não, não, não. Foi tudo pensado de modo muito mais simples. A ideia era a de fazer uma exposição sobre a produção industrial em Portugal. Achamos que íamos, sem dúvida, encontrar objetos interessantes. E foi só visitar as fábricas, olhar para os catálogos e escolher coisas que sobressaíssem.

SS.: S.Q. 3.1. e Q.7. E como foi estabelecido esse contacto com as fábricas? Como tomaram conhecimento dessas empresas portuguesas?

MC.: Pela internet [risos].

SS.: Pela internet? Curioso! [risos]. Julguei que o contacto tivesse tido um enredo mais elaborado.

MC.: Não, não [risos].

SS.: S.q.8.1. e Q.4. Sei que já passou algum tempo, mas que objeto destacaria daquela exposição? E porquê?

MC.: Penso que é interessante o conjunto de objetos mais do que um objeto em particular. Penso que é uma maneira de demonstrar que se as coisas são escolhidas com cuidado se consegue se consegue fazer algo harmonioso e interessante. ... e é uma pena não ter isso nos catálogos, porque muitas vezes o catálogo geral das empresas é uma catástrofe [risos] e escolhemos um e ah! Ok e saímos.

SS.: Q.10. Considera que esse lado social das empresas teria sido, também, importante retratar?

MC.: Sim, mas... eu percebi... geralmente no meu trabalho eu percebo que toda a gente acha que faz as coisas muito bem! E que tem uma vontade de fazer as coisas muito bem. E quando visitas uma empresa, uma fábrica, dizem: " - ah isso dá para melhorar", mas em geral nós achamos que não, achamos que já estão a fazer o melhor.

SS.: Sim...

MC.: E também o design é um pouco como a arquitetura no sentido que... Quando a gente... hum... parte o braço vai ver um doutor. Quanto a gente quer fazer um objeto ou uma casa, faz... não vai ver um designer ou um arquiteto [risos]. Muitas vezes nós visitamos empresas onde, por exemplo, o catálogo foi escolhido por alguém que não lhe competia, que não era o seu trabalho... quer dizer, agora um exagero, mas um contabilista decidia como ia ser o catálogo [risos].

SS.: [risos].

MC.: ... às vezes encontras coisas fantásticas! O contabilista da SIBINA [das vassouras] fez o logótipo nos anos 70 e o logo é fixe! Mas isso não é tão comum acontecer.

SS.: Q.5. Considera que a exposição é uma espécie de catálogo? De catálogo das empresas portuguesas?

MC.: Não, não, não. É demasiado limitado e demasiado pessoal para ser representativa da indústria portuguesa.

SS.: Q.5. e Q.7. Mas a ideia era projetar um pouco essa indústria.

MC.: Sim, sim, sim. Essa era a ideia. Mostrar ao próprio público, e também tivemos imprensa internacional, para demonstrar que a indústria em Portugal não é só cortiça e barro. Tem mais coisas! Especialmente gente fantástica, como a gente da NELO que é claramente acima do resto [risos] e a AMTROL-ALFA, também era muito interessante.

SS.: S.q.1.1. Como surgiu o seu interesse pelos objetos? E pela curadoria de objetos?

MC.: Penso que desde jovem, muito antes de saber o que era o design já percebia a diferença. Tinha agrado por alguns espaços e por alguns objetos e desagrado por outros. E então penso que essa, digamos, sensibilidade para essas coisas me levou a fazer objetos.

SS.: Q.3., Q.4 e Q.9. Portanto, o Michel e a Megan selecionaram os objetos por catálogo e pelas visitas, tendo por critério o gosto pessoal. E o quanto ao programa da exposição, que modo foi concebido e desenvolvido? Foi estabelecido à partida ou foi sendo desenvolvido ao longo do processo?

MC.: Nós fomos escolhendo os objetos e depois, hum... eu tinha uma ideia bastante precisa de como podíamos exibi-los, porque já havia utilizado noutra exposição algo semelhante...

SS.: Q.9. Qual exposição se refere?

MC.: Uma exposição no Museum für Gestaltung em Zurich². Era para uma seleção de objetos de Jasper Morrison na coleção do museu e eu tinha como tarefa fazer o seu

² Ver: <https://www.emuseum.ch/en/exhibitions/1800/jasper-morrison--thingness>. Ver também: <https://jaspermorrison.com/exhibitions/recent/thingness>.

desenho expositivo. Essa exposição ocorreu no âmbito de uma retrospectiva do Jasper no Museum für Gestaltung.

SS.: Eu cheguei a ver uma exposição do Jasper Morrison na Tate Modern, em Londres, creio que em 2016. Trata-se da mesma exposição?

MC.: Sim. É a mesma.

SS.: "Thingness", creio?

MC.: Sim, "Thingness" é essa³. É o mesmo sistema, fui eu que o desenhei.

SS.: A sério? Não sabia! [risos] Por acaso vai constar da minha investigação de doutoramento.

MC.: [risos]. OK! Esse sistema foi desenhado para uma primeira exposição na Bélgica em [incompreensível - minuto 12:55]⁴ que no livro do Jasper você vê a imagem dessa primeira exposição.

SS.: Qual dos livros?

MC.: Hum, vou a ver aqui ao lado.

[ausenta-se da sala durante 3 minutos e surge com o livro ""A Book of Things"]

Este livro, conheces? "A Book of Things"

SS. Sim conheço, mas não o tenho.

[começa a procurar a página com as imagens da primeira exposição]

MC.: Aqui está!

SS. Exatamente, foi esse o modelo da exposição.

MC.: Sim! E aqui estou eu [aponta para fotografia]! [risos]. Esta foi a primeira sobre os *eighties*.

³ Ver: <https://www.aram.co.uk/blog/jasper-morrison-thingness-at-tate-modern-switch-house.html>.

⁴ Ver: http://www.cid-grand-hornu.be/en/expositions/Jasper_Morrison/96/.

SS. Esta primeira foi em 2010.

MC.: Sim. A da Tate era pequeninha, comparada com a de Zurich. A maior foi a última e foi em Seul, na Coreia, e a anterior acho que foi a Leipzig.

SS.: Q.3. E a ideia é replicar a exposição "Portugal Industrial" noutras locais?

MC.: Sim, foi ideia no início, mas infelizmente no final não havia orçamento e depois tivemos outras coisas para fazer e não aconteceu. Uma coisa era a Bienal organizar, mas nós não iríamos fazer trabalho extra. Tínhamos outras coisas para fazer. [risos]. Não sei se tenho imagens... vou ver se tenho imagens da exposição de Zurich.
[ausenta-se da sala por 1 minuto].

SS.: Se quiser também me pode enviar por email. Caso não encontre agora.

MC.: Não estou seguro de que ainda as tenha. Não as tenho.

SS.: Deixe lá, não tem mal. Michel, muito lhe agradeço a suas contribuições. Serão muito importantes para agregar à informação que já extraí do catálogo. É sempre importante conversar com quem concebe as exposições. Muito obrigada!

MC.: De nada! Obrigado, eu e boa sorte para a investigação!

SS.: Muito obrigada!

Entrevistado | Megan Dinius

Data de realização da entrevista | 22 de julho de 2021

Local | Via Google Meet

Hora | 16h00

Tempo de duração da entrevista | 25:25

Sandra Senra (SS): Olá Megan, nice to meet you! I am very pleased. It is an honour.

Megan Dinius (MD): Hello Sandra, nice to meet you too!

SS.: Megan, thank you for attending me in this videocall, also for sending me previously the consent form for the university formalities. As I said in the email, I'm conducting an investigation that seeks to understand what concepts underly de representations of design object in museum contexts. I'm trying to map contextual dimensions to understand material culture related to design to construct an instrument that can be use by museums to document multiple perceptions about the design object and enable to establish relations with other objects, inside or outside the museum. The instrument can be used in collection management policies, for example, namely in data structure and terminology for cataloguing objects. We have a few Portuguese museological institutions that have been making exhibitions about Portuguese design and I find very interesting the idea of you developing an exhibition about Portuguese design industrial products whiting the context of a biennale. In this sense, it became important to understand the circumstances and decisions that determine the selection and organization of Portuguese design objects present in the exhibition "Portugal Industrial – Links between Design and Industry". The major idea is to collect some information to better document the exhibition. At this stage it is based on a personal interpretation of: Exhibition catalogue; exhibition introductory text, individual objects labels, room sheet. I already had the opportunity to send you a document that explains the objectives of the interview and you has already sent me your authorization for audio recording. Can we start? I'm going to start record.

Megan Dinius (MD): Ok. Yep.

SS.: Q.1. So, Megan thank you once again for attending me in this videocall. You already know the questions that I'm going to do, but... I started by asking you to introduce yourself. Who is Megan Dinius?

MD: [risos] Yes! So, I have a bit of strange background, but essentially, I grow up in Switzerland, but I am half Scottish and Dutch, so not Swiss. [risos]. I have a graduation in Industrial Design in ECAL in Switzerland, then I moved to Holland for two years where I did an MA in a bright new program called Design Curating & Writing, a program that since then was transformed into something along the line of critical design... I forgot what the new title is [risos]...

SS.: [risos].

MD: ... they changed it because the format that I had wasn't, I think, quite-tuned yet. And after that I have moved by chance to Porto because my partner here was working with Michel Charlot, but you probably know. And I just stay here since then because I am just happy, happy in Porto [risos].

SS.: [risos]. Porto is as irresistible city.

MD: Yes, it is beautiful! And the people, the people who make the city [risos].

SS.: [risos]. I think so!

SS.: S.q.1.1. How did your interest in objects start? In design objects or in objects, in general.

MD: Hum. I say my interest is very variant and across the cultural sector. Everything that is created in this industry. So, it is not necessarily a design object or industrial production, but it can also be art, contemporary art, or even graphic design. Actually, before industrial design I started with architectural studies for two years, and then moved into industrial design hoping that it had a quickier response, because architecture would last a very long time, so I thought: "- Oh, this is more immediate", which it was a misconception at the time [risos]. I always been fascinated about objects around us:

what it takes to make them, what it takes ... what distinguish, let's say, a high-end object from just something you could find in the supermarket. And, in actual fact, everything kinds of links them in the same way. It is the same process that goes in creating any object. So is this interesting kind of flux between the different typologies, if we consider within design, which is quite interesting.

SS.: Q.2. In what way did you find yourself associated with the first Design Biennial held in the city of Porto and as curator of an exhibition dedicated to the object of Portuguese production?

MD: By chance! [risos]

SS.: You were invited?

MD: Yes! [risos] I was invited together with Michel. I think Michel already knew from ESAD, Magda [Seifert] & Sérgio [Afonso]. The thing was orbiting kind within that area, and he was super, like... I think it was one of the discussions, a kind of problem in discussion. They were like: “– Oh, it would be really great If you could curate something”, and he knew I has the one with, let's say, the curating skills and he was like: “- It is a very good combination”.

SS.: S.q.2.1. e Q.3. It was a co-curated exhibition. We can say that Megan had developed a more theoretical part of the exhibition project and Michel a more practical one? How were the responsibilities for designing and developing the exhibition project distributed?

MD: Hum. Well, one of my strengths in this research: I have research all the companies that I could find in Portugal and I...

SS.: In Internet?

MD: Yes! Mainly Internet, also what I saw and... you know, when you are driven about and you suddenly see a billboard or a factory, like: “Oh, that looks interesting”. So was a lot of googling, also asking about to people here if there was something they could thing they would be interest in or curious about... Even if you take, for example, VIGOR, the milk from LACTOGAL, both, Michel, and I, discover that we were both fascinated for

the packaging and separably and thought: "Oh, that has to go in", because... which feel that had a release from visual identity. So, it was the combination of me doing the first research and then we would go through together with Michel. Hum, and afterwards it was kind of divided. We have work on the exhibition design together, so that was a together thing. The exhibition set was also... let's just say I did the initial digging about and then we would find it together.

SS.: S.q.3.1. e Q.7. And how was the relationship between the curators and the companies established?

MD: We get a lot of help from the Biennale at first. There were a few people there that knew some people in certain companies, but also that we were very ad in to get in to contact, because for lot of the demanded required a lot of phoning at the beginning just to get to the right people or to get the right attentions, so hum that was important to have let's say, a formal introduction, and then one, three were in contact with one on one with the person there. It was much easier.

SS.: Q.4. And who was responsible for selecting the exhibited cultural assets?

MD: Hum. We always went to the companies with a, more or less, fixed idea of what we wanted from them, but we were open to discovering new things. For us, being industrial designers, the big fascination was to visit the companies, see how things, were made, talking with the different people, and sometimes you would discover something that you haven't notice before and like: " – Oh, actually this is better", or sometimes you were interested in this specific product and then saw it in real in the factory and were a bit underwhelm, to like: " – Oh, we have to reconsider this". And then we choose something else or chose a different company. There were one or two instances like that.

SS.: Q.8. And what arguments or characteristics were at the basis of the selection of objects? What makes them unique?

MD: Hum. It depended, really. We had a first, that went very wide with: " – What can we find?", and them we were more specific like: " – What is important for us? Having some

tools? Having some really everyday objects or more graphic design led? Having some furniture? Having what you would call it like “discrete icons”, although the “Cadeira Portuguesa” it is not a “discrete icon” [risos] it is an icon. Hum, but if you take for example the Grelha [Aliados] that goes around the trees on Aliados, that, for us, was a “discrete icon”, it was something that make you think twice. So, there was a bit of a combination of these barely anonymous iconic objects and then mixed with things that were, like for example, if you take the NELO kayak. NELO is the world leader in what they do so, was to be able to show these different, let's say, types of objects with different connotations and to reach of something that with the diverse as possible.

SS.: “Discrete icons”. I never heard this expression. It is yours?

MD: Hum. I don't know if somebody else for said it before, but [risos] I just use it. But for me it is something that everybody probably seen before and appreciate it for its value, but never had associated it with a famous name. This was also something that we really were insistent, Michel and me. We wanted that all objects would be relatively anonymous. There were a few exceptions, you know, Siza Vieira and Souto de Moura did the Grelha [Aliados], but no nobody really knows that, because it is on the floor and relatively unseen. So, was this combination of also authorships that could be debated. If you have the “Cadeira Portuguesa” you have ARCALO, and you have the company that we were working with... ARCALO they did the “Gonçalo chair” and the other company which it is actually more known is [Adico]... Oh, escapes me. It is a much bigger company that also thinks the “Cadeira Portuguesa”. It is a similar name. Is just an example. [Adico] It is a really big company with a lot of backing that makes it, more or less, exactly the same product. And there is another company that is much smaller. And both have been fighting for years saying: “– We were first!”. And we had preference for the smaller companies because there's always this kind of thing of the underdogs with the... the world was interested in underdogs.

SS.: S.q.8.1. What object would you highlight in the exhibition if you remember? And for what reason?

MD: Hum. They are so many! I have mentioned the tree grill before, the kayak as well, it is an amazing piece! And also, the story behind it's beautiful. It is this one-man passion for canoeing, and he starts making its own canoes and kayaks that turns him into world leader, basically, in Olympic kayaks. It is an incredible factory because it is all super high-tech, and everything has to be handmade. So, there is no robots involved, which is great. And it takes so many steps of polishing layers, polishing, polishing. It is pretty crazy.

SS.: Q.10. The factories details. It would be interesting for you to include them in the exhibition.

MD: Yes. Well, that's why we had the catalogue, because each visit we did to the factory... we took a photographer called Victor Staaf, it is Swedish. I can send to you the details after.

SS.: Thank you!

MD: And he made a photo-documentary of each factory. For us it was really important to highlight all major approaches and also all kind of ambience that was in these factories. To capture the details and also the hands of the people that makes them. The hands offer an alternative to protect people rights because whit the new European laws you can't show their faces unless everybody given express permissions. So that why we end it up focussing just on hands which is quite nice, because can really see them differently.

SS.: Q.9. What contexts determined your organization in the exhibition space?

MD: We have organized the exhibitions elements on computer. We have prepared illustrations of the objects, like small icons, and them we had to scale on the computer where we try to place everything. We had a quite limited space at this gallery, which is quite small, so all challenge was to fitting it all in but not having to much so that everything could have its own aura, its own presence.

SS.: Can you please show me these drawings and concede me some examples for document the exhibition in my thesis please?

MD: Yes! I was going send them to you today, but they are on a separated hard disk. So, I have to look for them.

SS.: That's ok. You can send to me later. And I said to you, all credits will be attributed to you.

MD: Ok, ok. No problem

SS.: S.q.9.1. How were cultural goods connected? What hierarchies have been attributed to cultural assets, if any?

MD: We wanted to keep captions as simple as possible, because the classic caption always has like, hum title, date, material, author, and for us it was important that was an author. The author was the company and that was it. We often see the histories of these objects, and nobody really knows who the one author his because they were like collaborative within a company. So, first, the important thing was like de name of the product, or description of the product if it didn't really have a name and the company. For example, for certain, if we have added it the name of Távora to the wooden table, which is by Távora, or added de name Siza or Souto de Moura [Grelha Aliados], the authors names on the one that had authors, those would gain more importance, maybe, for certain people. We didn't want that.

SS.: Thank you Megan!

MD: Your welcome! I hope that I was helpful.

Apêndice 10. Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo

DOCUMENTAÇÃO DE OBJETOS

“PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”

PORTO DESIGN BIENNALE DE 2019

Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo.

Introdução

O presente documento foi construído no âmbito da tese de doutoramento em Estudos do Património – Ramo de especialidade Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e configura o instrumento concebido para orientar nos critérios e processos de inventariação e documentação dos bens culturais presentes na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” ocorrida no âmbito da Porto Design Biennale de 2019⁵.

Foram articuladas as especificidades contextuais do modelo de investigação “Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspetiva caleidoscópica” produzido na Primeira Parte da tese (estrutura de dados para a catalogação organizada e termos controlados para uma classificação e categorização consistente e normalizada) e os requisitos mínimos de preenchimento de cada unidade de informação de acordo com o SPECTRUM 4.0 (Collections Trust 2014). Na concretização da tarefa de catalogação e classificação e categorização foram criadas novas informações complementares com campos de informação, classificações e terminologia controlada devidamente referenciados. Entre outros documentos, foram ainda considerados:

No âmbito nacional

- Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto, que aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Assembleia da República, 2004);
- Despacho normativo n.º 3/2006, que aprova o formulário de candidatura à credenciação de museus (Ministério da Cultura, 2006);

No âmbito internacional

- Código Deontológico do ICOM para museus (ICOM 2004/2008);
- Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC” (CIDOC 1995/2014);

⁵ Ver Apêndice 19. “Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019.”

- SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/Collections Trust (Collections Trust 2014);
- Roteiros do CIDOC e Glossário da Norma SPECTRUM (CIDOC 2015);
- CCO – Tratamento técnico do património cultural (Baca *Et al.* 2017);
- Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais (Harpring 2016);
- Museum Registration Methods (Simmons & Kiser 2020);
- Nomenclature for Museum Cataloging (Nomenclature 2018);
- The British Museum Materials Thesaurus (1997);
- Norma ISO (ISO 2016) e BIPM (2012)⁶.

Serve esta estrutura conceitual e de experimentação como um modelo para recolha de informação que possibilite enquadrar discursivamente os objetos num contexto expositivo a partir da lente do design⁷. A singularidade do fenómeno investigado poderá servir de base de compreensão de contextos semelhantes relacionados com os processos de musealização e patrimonialização do objeto de design.

⁶ Ver “Apêndice 12. Matriz para documentação de objetos. Instrumento de recolha de informação – Guião” e “Apêndice 20. Documentação da exposição. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da exposição”

⁷ Ver Apêndice 12. “Matriz para documentação de objetos. Instrumentos de recolha de informação – guião” e Apêndice 13. “Matriz para documentação de objetos. Instrumentos de recolha de informação – Preenchimento”.

Informação sobre os bens culturais PDB2019

Constituem os documentos e procedimentos relacionados com o registo da informação sobre os bens culturais que a exposição acolhe, para uma gestão acurada e eficiente dessa informação. A informação sobre os bens culturais inclui o processo de registo mínimo de informação de inventário e o processo de catalogação (também apelidado por inventariação) mais extenso em termos de contextos e conteúdos.

Definição de conceitos

- **INVENTÁRIO.** Referente à compilação, registo e manutenção de informações-chave que identificam e descrevem os bens culturais de acordo com os requisitos mínimos de preenchimento de informação.
- **CATALOGAÇÃO.** Referente à compilação, registo e manutenção estruturada de todas as informações que identificam e descrevem formalmente os bens culturais. É um processo que vai para além dos registos mínimos de informação determinados pelo inventário.
- **CLASSIFICAÇÃO.** Referente ao modo como os bens culturais são organizados e agrupados de acordo com as suas características.

Para a concretização da tarefa de catalogação e classificação e categorização foram criadas informações complementares com campos, classificações e terminologia controlada devidamente referenciados (elementos-chave indexados).

No processo de inventariação dos bens culturais presentes exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” recorreu-se ao modelo de investigação “Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspetiva caleidoscópica” enquanto quadro conceitual de recolha de informação, por este articular dimensões para a investigação, organização e mediação do conhecimento a partir de uma perspetiva crítica da disciplina de design. Ainda por configurar uma estrutura dados

e base terminológica para registo e catalogação de objetos a partir da perspetiva da disciplina de design.

Os bens culturais foram observados nas suas diferentes dimensões: Designação; Informação do Criador; Características Físicas; Localização e Geografia; Assunto; Classe; e Descrição. Considerou-se, de igual modo, um protocolo para atribuição de um número de inventário e para o registo fotográfico dos bens culturais (os mesmos foram individualizados). Estas duas foram acrescentadas ao “Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design. Perspetiva caleidoscópica”.

Por não configurar uma coleção de âmbito museológico, que prevê o cumprimento de um conjunto de princípios e requisitos aquando processos de entrada, aquisição (incorporação), depósito e alienação de bens culturais, nem sempre foi possível preencher alguns esses campos de informação. Houve necessidade de explorar e aprofundar algumas dimensões do modelo, designadamente a que respeita ao registo de HISTORIAL – Informação sobre MODOS DE EXPOR E INTERPRETAR/ ACESSO ÀS COLEÇÕES, articulando as questões colocadas relativas às circunstâncias e decisões que determinaram a seleção e organização dos objetos de design portugueses e, em particular, os critérios subjacentes às representações da cultura material ligada ao design português, com alguns dos grupos e unidades de informação do SPECTRUM (Collections Trust 2014), nomeadamente as relativas à:

- Informação da descrição do objeto;
- Histórico do objeto e informação associada;
- Informação de identificação do objeto;
- Informação da localização do objeto;
- Informação sobre a produção do objeto;
- Informação de uso do objeto;
- Informação de contribuição de uma entidade sobre o objeto;
- Informação de uso das coleções;
- Informação de endereço;
- Informação da localização;
- Informação da organização;

- Informação sobre avaliação técnica do Estado de Conservação.

Foram considerados no registo da informação dados qualitativos e quantitativos provenientes do documento Excel fornecido pela Porto Design Biennale 2019, que organizava a informação sobre a exposição e cujos dados foram submetidos a uma normalização de acordo com critérios e padrões de documentação museológica, mas, de igual modo, os dados qualitativos provindos da observação direta, recolha, leitura, análise e interpretação de dispositivos textuais pré-existentes que apoiaram a exposição, entre os quais a declaração curatorial, o comunicado à imprensa, o catálogo da exposição e de alguns dos catálogos das empresas representadas na exposição.

O processo de classificação e categorização permite agrupar e organizar os bens culturais, entre outros, a partir de contextos disciplinares, Morfológicos, Materiais, Funcionais, Técnicos. Optou-se pela **classificação, categorização e subcategorização** dos objetos de acordo com a **ÁREA DISCIPLINAR DE DESIGN**, considerando as suas especificidades, mas, de igual modo, pelo contexto de **FUNÇÃO** do objeto. Os **sistemas de referência** que orientaram na classificação dos objetos e os termos controlados facilitadores do acesso e organização acurada da informação foram, respetivamente: o “Projeto CLIP – Compatibilização de Linguagens de Indexação em Português” (Resende, Ventura & Duarte 1996). Dada a natureza multidisciplinar do campo de ação do design, houve necessidade de reajustar e acrescentar outros termos e conceitos, nomeadamente os presentes no modelo teórico de investigação de objetos; e o sistema de referência “Nomenclature for Museum Cataloging” (Nomenclature 2018) (para denominação/nome do objeto por função).

As normas e procedimentos sugeridos constituem instrumentos de uniformização no preenchimento de uma Ficha de inventário do objeto analógica. A Ficha de Inventário do objeto está organizada em grupos e unidades de informação (campos de preenchimento) e faz-se acompanhar por informações complementares de apoio ao preenchimento, que apresentam critérios normalizados e uniformizados para um registo de informação rigoroso e eficiente.

A presente fase investigação não previu o estudo dos objetos e consequente desenvolvimento de alguns desses campos de informação. Os mesmos encontram-se, presentemente, sem registo escrito, no entanto apresentam-se orientações e procedimentos para o registo dessa informação de modo normalizado para a condução sistematizada de futuras investigações.

I. FICHA DE INVENTÁRIO DO OBJETO

A ficha de inventário do bem cultural tem por objetivo o registo de todas as informações consideradas pertinentes sobre o mesmo e de forma individualizada. Deve ser preenchida de modo a fornecer a informação suficiente para identificar o objeto ou grupo de objetos nas suas semelhanças e dissemelhanças, também de modo a permitir a recuperação de outros registos ou outras fontes de informação relevantes, através de referências cruzadas.

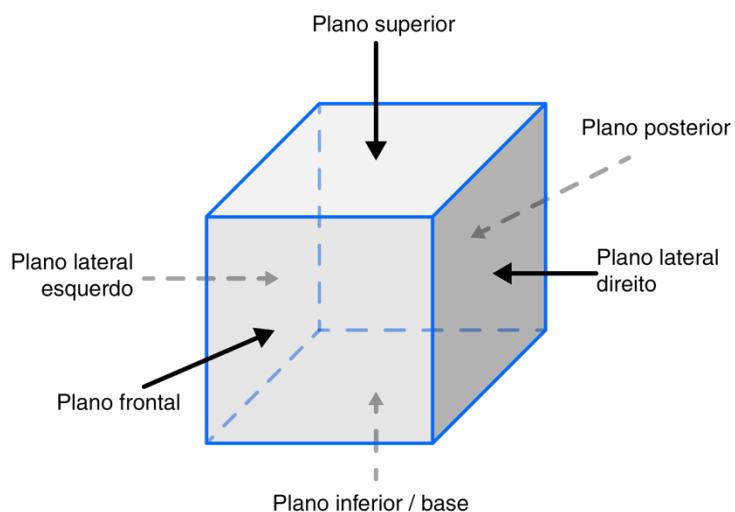
Cada uma dessas fichas de registo deve fazer-se acompanhar por um registo de imagens correspondente de acordo com um protocolo estabelecido. A inclusão de imagens tem por objetivo a identificação acurada e imediata do objeto, consubstanciar a sua descrição e destacar os seus aspetos ou pormenores significativos. As fotografias dos bens culturais foram associadas no Inventário dos objetos - Portugal Industrial - PDB2019, respeitando, de igual modo, o protocolo do processo de registo fotográfico.

1. Registo de imagem

FOTOGRAFIA DO OBJETO

O **registro fotográfico** do objeto serve para identificação do mesmo⁸. Captação ou digitalização de diferentes planos e ângulos do objeto com recurso a um equipamento de qualidade e num fundo neutro e contrastante. Sugere-se que o registo fotográfico seja **orientado** do seguinte modo:

- Plano frontal,
- Plano lateral esquerdo,
- Plano lateral direito,
- Plano superior,
- Plano inferior/base
- E plano posterior.



A **fotografia do objeto** deve ser **identificada** de modo individual, incluindo os seus constituintes/componentes integrantes, devendo o seu registo ser único, permanente e intransmissível.

⁸ Este procedimento não foi implementado por inacessibilidade aos bens culturais, circunstância provocada pela pandemia COVID19. Registam-se, no entanto, os procedimentos a executar no futuro.

O **código de registo da fotografia** de um objeto assume um formato alfanumérico, que inclui ano de registo da fotografia, acrónimo da Porto Design Biennale 2019 (PDB2019) seguido por numeração de inventário associada ao objeto e nome do plano de acordo com o protocolo de registo fotográfico.

Registar **ano de registo da fotografia** no formato AAAA, símbolo ponto final, acrónimo da Porto Design Biennale 2019 (PDB2019) seguido por numeração de inventário associada ao objeto, símbolo ponto final, nome do plano de acordo com o protocolo de registo fotográfico⁹.

Exemplo Identificação de um registo fotográfico de um objeto:

- 2019.PDB.2019.0001.plano.frontal (registo analógico)
- 2019_PDB_2019_0001_plano_frontal (registo digital e no Excel)

Exemplo Identificação de um registo fotográfico de um objeto composto panela, tampa, asa amovível (3 peças constituintes/componentes integrantes amovíveis):

- 2021. PDB.2019.0001.a_plano_frontal (registo analógico)
- 2021. PDB.2019.0001.b_plano_frontal (registo analógico)
- 2021. PDB.2019.0001.c_plano_frontal (registo analógico)
- 2021_PDB_2019_0001_a_plano_frontal (registo digital e no Excel)
- 2021_PDB_2019_0001_b_plano_frontal (registo digital e no Excel)
- 2021_PDB_2019_0001_plano_frontal (registo digital e no Excel)

As fichas de inventário do objeto, quer física como digital, devem sempre conter uma fotografia do objeto para facilitar a sua identificação.

⁹ Nota: O “símbolo ponto final” foi substituído no documento Excel e na fotografia digital pelo “símbolo underscore” por razões de interoperabilidade. Na identificação de uma fotografia analógica, mantém-se o “símbolo ponto final”.

2. Número de inventário (atribuição)

Este documento considera como bem cultural:

Objeto individual – constitui um bem, "uma coisa" completa, unidimensional;

Objeto composto – constitui um bem, "uma coisa" com elemento(s) **constituinte(s) ou componente(s) integrante(s)** amovíveis que faz(em) parte sua composição e que, quando ausente(s), o faz(em) perder a leitura. Considera-se objeto composto o objeto que apresenta:

- partes necessárias ao seu funcionamento;
- partes não necessárias ao seu funcionamento, mas que contribuem para a sua precisão, leitura e compreensão;
- partes associadas, por exemplo embalagens, caixas, estojos.

Grupo de objetos (objetos de conjunto) – são todos os objetos que, embora tenham existências autónomas, só quando são agrupados possibilitam a leitura de todo um conjunto (e.g. conjunto de cutelaria, serviço de chá).

Cada **objeto, incluindo os objetos compostos** (com **constituíntes/componentes integrantes amovíveis**) e os **objetos** que fazem parte de um **grupo de objetos** (objetos de conjunto), deve ser **identificado de modo individual**, devendo o seu registo ser único, permanente e intransmissível. Esse número de registo de inventário não deve ser reutilizado, mesmo quando o objeto que contém esse número é alienado ou abatido, uma vez que pode promover equívocos na informação.

O sistema de numeração de objetos da “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” é alfanumérico e sequencial, composto por siglas das instituições parceiras (símbolo ponto final) ano (da exposição) no formato AAAA (símbolo ponto final) e por 4 dígitos que se inicia a partir do algarismo 1¹⁰.

¹⁰ Nota: O “símbolo ponto final” foi substituído no documento Excel que acompanha este manual pelo “símbolo underscore” por razões de interoperabilidade

Exemplo: PDB.2019.0001

PDB (correspondente a PORTO DESIGN BIENNALE)

. (Símbolo ponto final)

2019 (correspondente ao ano da exposição)

. (Símbolo ponto final)

0001 (correspondente ao número que inicia a contagem).

Identificação de **um objeto individual** – registar acrónimo das instituições parceiras (símbolo ponto final) ano (da exposição) no formato AAAA (símbolo ponto final) e por 4 dígitos que se inicia a partir do algarismo 1. Exemplo: **PDB.2019.0001; PDB.2019.0002; PDB.2019.0003**

Legenda:

PDB – Acrónimo PORTO DESIGN BIENNALE

. – Símbolo ponto final

2019 – Correspondente ao ano da exposição

. – Símbolo ponto final

0001 – Numeração sequencial de 4 dígitos

0002 – Numeração sequencial de 4 dígitos

0003 – Numeração sequencial de 4 dígitos

Identificação de **um objeto individual composto**, ou seja, objeto que possui **constituintes/componentes integrantes amovíveis** – registar acrónimo das instituições parceiras (símbolo ponto final) ano (da exposição) no formato AAAA (símbolo ponto final) numeração sequencial de 4 dígitos (símbolo ponto final) ordenação alfabética a começar na letra “a” (minúscula) e desdobrar, correspondendo ao número de itens que compõem o objeto.

Exemplo **objeto composto** por três itens: panela, tampa, asa amovível

PDB.2019.0001.a

PDB.2019.0001.b

PDB.2019.0001.c

Legenda:

PDB (acrônimo PORTO DESIGN BIENNALE)

. – Símbolo ponto final

2019 (Correspondente ao ano da exposição)

. – Símbolo ponto final

0001 (numeração sequencial de inventário)

. – Símbolo ponto final

a (ordenação alfabética, desdobramento – panela)

b (ordenação alfabética, desdobramento – tampa)

c (ordenação alfabética, desdobramento – asa amovível)

Cada parte do objeto composto deve referenciar o total e cada um dos elementos que compõem o objeto composto. Esta informação deve ser repetida em todas as fichas individuais tantas vezes quantas as peças que constituem o objeto composto.

Identificação de um **grupo de objetos** (objetos de conjunto). Cada objeto que forma parte de um grupo de objetos deve ser considerado individualmente no inventário, pois pode coexistir sem esse todo e assumir valor e significado individual. Exemplo de **grupo de objetos**, constituído por objetos e objetos compostos, ou seja, objetos com constituintes/componentes integrantes amovíveis:

Baixela constituída por 10 objetos:

PDB.2020.0024/1

PDB.2020.0024/2

PDB.2020.0024/3

PDB.2020.0024/4

PDB.2020.0024/4.a

PDB.2020.0024/4.b

PDB.2020.0024/5

PDB.2020.0024/6.a

PDB.2020.0024/6.b

PDB.2020.0024/6.c

PDB.2020.0024/7

PDB.2020.0024/8

PDB.2020.0024/9

PDB.2020.0024/10

Legenda:

PDB (acrónimo PORTO DESIGN BIENNALE)

2020 (Correspondente ao ano da exposição)

0024/1 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – prato)

0024/2 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – prato)

0024/3 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – prato)

0024/4 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – travessa)

0024/5.a (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo + desdobramento do item – terrina)

0024/5.b (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo + desdobramento do item – tampa de terrina)

0024/6.a (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo + desdobramento do item – molheira)

0024/6.b (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo + desdobramento do item – tampa de molheira)

0024/6.c (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo + desdobramento do item – base de molheira)

0024/7 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – colher)

0024/8 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – faca)

0024/9 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – garfo)

0024/10 (numeração sequencial de inventário + número de item do grupo – saladeira).

A atribuição de um **número de conjunto** não constitui um número de inventário próprio. A criação de uma ficha de conjunto com determinado **código** é uma unidade no inventário que comporta todos os registo de inventário individuais com os respetivos desdobramentos, informando sobre o número de objetos que estão interrelacionados entre si e sobre **natureza** dessa união.

Identificação de um número de conjunto – registar acrónimo das instituições símbolo ponto final diminutivo de conjunto símbolo ponto final numeração sequencial símbolo ponto final ano do registo no sistema de informação – Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019.

Exemplo de **número de conjunto: PDB.conj.4.2019**

PDB (acrónimo PORTO DESIGN BIENNALE)

. Símbolo ponto final

conj (conjunto)

. Símbolo ponto final

4 (número sequencial para o conjunto)

Símbolo ponto final

2019 (Correspondente ao ano da exposição)

Exemplo de **número de objeto de conjunto** e **natureza** dessa relação:

24 objetos – correspondente a um conjunto de chá

200 objetos – correspondente a um painel de azulejos

NÚMEROS DE INVENTÁRIOS ANTERIORES

Devem ser identificados e registados **outros números de inventário anteriores**, números temporários e números atribuídos pelos anteriores proprietários.

Exemplo outros números do objeto:

PI_CLA_MR_S01; PI_BUR_M01 - exemplos de números temporários atribuídos no âmbito da exposição Portugal Industrial PDB2019.

Tipo do outro número de inventário do objeto regista outros registo numéricos atribuídos ao objeto. Deve ser registada a **natureza dos outros números do objeto**: n.º de série, n.º do comodante, n.º obsoleto, n.º desconhecido, n.º de inventário anterior, n.º de inventário temporário.

3. Designação do objeto

DESIGNAÇÃO DO OBJETO

Refere-se ao **nome genérico do objeto**. A denominação ou nome do objeto, dependendo do contexto, pode ser identificado com base na **forma ou função** que o objeto desempenha. Também pelo **contextos** cultural, histórico, material, proveniência ou estilo. No seu registo deve utilizar-se termos simples, padronizados e com base em fontes terminológicas conhecidas. Deve mencionar-se o **sistema de referência** utilizado na denominação do objeto. No presente instrumento, foram observados os termos controlados sugeridos pelo “Nomenclature for Museum Cataloging” (Nomenclature 2018) apoiado nos contextos da **função** e de **classe** (este último será descrito mais adiante).

Alguns exemplos de objetos por função:

- Chávena
- Caixa
- Calçado
- Panela
- Bebedor de aves
- Garrafa
- Banco
- Mesa

Por serem usados nomes de objetos a um nível específico ou genérico, devem, ainda, ser incluídas **outras designações** pelas quais o objeto também é conhecido, de origem local, regional ou especializada/científica. Quando se desconhecer a denominação\nome do objeto deve colocar-se “**designação desconhecida**”, “**sem designação**” ou “**por identificar**”, referindo-se este último ao objeto que se encontra a ser investigado.

Esta unidade de registo deve relacionar-se com a descrição sumária, devendo esta última conter uma frase objetiva que faça a descrição do objeto.

A designação\ nome do objeto diferencia-se do título do objeto, que unicamente se refere ao nome atribuído pelo autor ou produtor do objeto (ver procedimento de Título do objeto).

TÍTULO DO OBJETO

Registo do **nome do objeto atribuído** pelo **autor** ou **produtor** do objeto ou grupo de objetos ou de títulos atribuídos, específicos ou genéricos, atribuídos numa fase posterior. Deve registar-se o título tal e qual como foi atribuído. No caso de o título do objeto ser “Sem título”, o mesmo deve ser considerado e registado como título do objeto. Os bens culturais devem ser constituídos de um modo simplificado, podendo ser contextualizados pelo assunto, matéria, forma, função ou conteúdo iconográfico que o bem cultural enforma.

Sempre que possível, os títulos devem ser designados a partir de uma consulta académica e científica ou a partir dos documentos que acompanham os objetos que sejam relevantes do ponto de vista da informação. Devem ser verificadas e consultados:

- Inscrições ou marcas gravadas no bem cultural
- Catálogos produzidos por museus ou por outros repositórios da obra
- Catálogos de exposição, livros ou artigos sobre o autor
- Fontes académicas

Todos os **títulos** devem ser registados e ser identificada a **natureza** da sua origem.

Exemplos:

- Atribuído pelo autor
- Atribuído pela instituição

Cada um dos títulos deve ser registrado no **idioma** original e **traduzido** para **português**, na eventualidade de serem outro idioma.

4. Informação do criador

AUTORIA/CRIADOR

Identifica o **criador** do objeto. Aquele que **cria ou produz**, podendo ser **individual, coletivo ou colaborativo**. Registar, também, a nacionalidade e as datas e locais de nascimento e falecimento. Incluir, caso exista, nota biográfica, profissão e de que modo o autor se associa ao objeto, ou seja, qual o tipo de autoria.

O **registo do nome é individual para cada autor**, mesmo que o bem cultural tenha sido concebido em **coautoria**. Deve ser descrito o **nome completo de cada um dos indivíduos (nome e sobrenome)** envolvidos na conceção, desenvolvimento e produção do bem cultural. Devem, ainda, ser incluídos **outros nomes ou alcunhas** pelos quais o indivíduo é conhecido e, também, **informações adicionais** ao nome. Na eventualidade de terem estado envolvidas múltiplas entidades na conceção, desenvolvimento e realização do objeto, configurando um volume de trabalho de registo muito volumoso, devem registar-se aquelas mais representativas.

Quando se desconhecer a autoria, deve colocar-se “**sem autoria conhecida**”, “**anónimo**” ou “**por identificar**”, referindo-se este último à autoria do objeto que se encontra a ser investigado.

Natureza da associação. Registo **individual para cada indivíduo envolvido**. Deve ser descrito o **nome completo** do indivíduo e a **natureza do processo de conceção, desenvolvimento, produção ou de distribuição** no qual participou. Registo individual para cada **entidade** envolvida.

Nota biográfica. Registo individual sobre a história pessoal do autor ou autores: percurso escolar, profissional, artístico, etc.

5. Características físicas

As características físicas descrevem a **forma**, **formato** e **estrutura** do bem cultural e a sua dimensão total e parcial. Incluem-se, ainda, a matéria-prima, a cor, os métodos, técnicas e processos de produção envolvidos na sua produção. Regista, por fim, o seu estado de conservação.

FORMA, FORMATO E ESTRUTURA

Descrição do objeto no seu modo, podendo ser:

- Unidimensional/monodimensional
- Bidimensional
- Tridimensional
- Dados digitais

DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO

O objeto deve ser medido na sua dimensão total e posteriormente no seu desdobramento, caso apresente elementos constituintes/componentes amovíveis.

Sugere-se o seguimento do protocolo de medição LAP:

- Largura
- Altura
- Profundidade

E também

- Diâmetro
- Peso
- Capacidade

Registrar individual (total e parcial) de acordo com diferentes tipos e unidades de medida: **altura**, **largura**, **comprimento**, **diâmetro**, **profundidade**, **espessura**, **peso**, **capacidade**, **numeração (vestuário)**, **escala**, **circunferência**, **raio**, **quilate/carate (gemas)**, **adarme (armas de fogo)**, **cavalos-motor** (**veículos motorizados**). Associar a

unidade de medida e o **tipo de medida** utilizado ao número de registo de inventário do objeto/objeto composto correspondente.

MATERIAL/MATÉRIA-PRIMA

Identificação das **substâncias de fabricação do objeto**. Possibilita a descrição individual de todos os componentes materiais utilizados (naturais e compostos) e das suas cores. Descrever em primeiro lugar o material estrutural e, posteriormente, os materiais dos restantes componentes.

Registar individualmente o **tipo de material** do qual se compõe o objeto e associação desse material a uma categoria maior. Não incluir nome de marcas nem descrever revestimentos de superfície (e.g. verniz, tinta, etc.).

Exemplos:

- Natural\Fibra\Linho;
- Mineral\Pedra\Granito;
- Vegetal\Madeira\Mogno;
- Transformado\Sintético\Plástico\Polímero

Quando se desconhecer o material, deve colocar-se “**indeterminado**” ou “**por identificar**”, referindo-se este último ao material do objeto que se encontra a ser investigado.

COR

Regista a **cor** identificando um código de um **sistema de cores**. Especificar a parte do objeto que contém essa cor. Na eventualidade de ser multicolor, mencionar a cor predominante do material.

Foi utilizado o sistema de cores simplificado **RYB** e **VOG**. O **RYB** é formado por vermelho, amarelo, azul (cores primárias) e **VOG** formado por violeta, laranja e verde (cores complementares secundárias).

TÉCNICA/TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO

Registo individual dos **métodos ou processos técnicos ou científicos utilizados sobre o material e sua aplicação**. A informação refere-se à **produção do objeto**, mas sugere-se acrescentar informações relativas a projetos, esboços e moldes utilizados na conceção e concretização desse objeto. Registar com **detalhe as técnicas e processos utilizados na produção, construção e decoração**. Registar as organizações e autores responsáveis por essa produção.

O TIPO DE MÉTODO OU PROCESSO TÉCNICO OU CIENTÍFICO pode resultar do saber-fazer da aplicação manual – **Artesanal**; do regime de manufatura sem máquina industrial, mas que pode envolver engenhos – **Maquinário-Pré-industrial**; do regime de reprodução múltipla que envolve o processo de fabricação maquinaria, que reflete o saber-pensar e saber fazer da produção industrial – **Maquinário-Industrial**; de métodos ou processos digitais de produção que recorre a ferramentas de comunicação visual para manipulação de imagens, textos e formas – **Digital**; ou através de uma ferramenta impressora 3D – **Manufatura aditiva**.

MONTAGEM

Descrição da estrutura de montagem que possibilita a articulação e o funcionamento pleno dos constituintes/componentes integrantes e amovíveis do objeto. Sempre que possível associar documentação relativa a manuais ou relatos orais relativos ao seu funcionamento e operacionalidade.

ESTADO E EDIÇÃO/SISTEMA DE PRODUÇÃO

Enquadramento do objeto nos seus estádios de produção (Versão) e num tipo de produção de quantidade (Número de exemplares).

Estado (Versão). Deve-se mencionar se se trata de um exemplar teste – **Modelo funcional**; de um exemplar final – **Modelo original**; de exemplares pré-produção –

Protótipos e variantes; ou de uma cópia ou imitação do original – **Réplica representativa.**

Edição (Número de exemplares). Identifica se o objeto se enquadra num tipo de produção de quantidade limitada, com características uniformizadas ou diferenciadas –

Edição limitada; massificada, com características uniformizadas – **Em série. Seriado;** ou

se corresponde a uma unidade, com características uniformizadas ou diferenciadas –

Peca única. Deve referir-se se configura um ou vários elementos de um conjunto – **Peca de conjunto.**

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Informa sobre a **condição física do objeto**, sobre o seu estado de conservação e práticas de conservação, nomeadamente sobre o tipo de acondicionamento. Deve registar-se pormenorizadamente o estado geral de conservação do bem cultural através de uma observação direta relativamente a alterações materiais, físicas, químicas e biológicas dos materiais que o compõem.

As alterações da condição física do objeto mais comuns relacionam-se com:

- Alteração da cor – Amarelecimento, desvanecimento, escurecimento
- Alteração da forma – Contração, dilatação
- Alteração da matéria – Disseminada, oxidação, patina nobre/ não nobre, pontual ativa/ passiva, profunda, redução, superficial
- Lacuna de material – Desagregação granular, desgaste, galerias, lixiviação, orifícios, perfuração, pulverização
- Sujidade – Colonização de organismos, concreção, dejetos, depósito de partículas, eflorescências de sais, mancha, nódoa
- Ruptura – Destacamento parcial ou total, fissura macro ou micro, fratura, laceração, rasgo

Deve ser atribuída uma **percentagem** aproximada sobre a condição do objeto de acordo com seguinte **escala de classificação**:

- Mau – 100% a 80% - Peça muito mutilada, com graves problemas de conservação;
- Deficiente – 80% a 60% - Peça com deformações ou falhas que põem em risco a sua estabilidade física. É urgente intervir;
- Regular – 60% a 40% - Peça apresenta lacunas ou falhas e que necessita de intervenção de conservação ou restauro;
- Bom – 40% a 20% - Peça sem problemas de conservação (materiais estabilizados), mas que pode apresentar algumas lacunas ou falhas;
- Muito bom – 20% a 0% - Peça em perfeito estado de conservação.

Exemplos:

- Condición física do objeto – alteração da forma.
- Estado de conservação - Regular - 60% a 40% - Peça apresenta lacunas ou falhas e que necessita de intervenção de conservação ou restauro.

Registrar a data de avaliação do estado de conservação do objeto da PDB2019 no formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).

CARACTERÍSTICAS ADICIONAIS.

INSCRIÇÕES

Inscrição refere-se ao **conteúdo textual escrito**, podendo fazer parte da decoração ou da construção do objeto, podendo ser resultante de um processo de gravação, pintura, incisão, impressão ou gravação. Alude, por exemplo, a textos, assinaturas, abreviaturas, títulos, datações, rótulos de propriedade, etiqueta, marca do criador, decoração, etc. A transcrição do conteúdo textual deve ser rigorosa e exata na ortografia, pontuação, maiúsculas, minúsculas e espaçamentos. Na eventualidade do texto ocupar várias linhas usar **ESPAÇO/ESPAÇO** e no caso de ser elegível colocar entre parênteses retos [].

Sugere-se a tradução do texto quando o mesmo se apresentar noutro idioma que não o português. O registo textual deve ser realizado individualmente para cada objeto. Especificar a parte do objeto que contém o texto, a técnica e a grafia utilizada.

MARCAS

Marca refere-se ao **conteúdo não textual gráfico** inscrito no objeto. Configuram registos apostos nos objetos aquando do processo de fabrico, podendo configurar, por exemplo, placas, inscrições ou gravações relativas à marca do fabricante, ao número de série, ao modelo, ao representante/distribuidor ou a marcas do criador. A transcrição do conteúdo não textual deve anotar o seu formato, tamanho e conteúdo. Especificar a parte do objeto que contém a marca e a técnica utilizada.

6. Localização e geografia

PRODUÇÕES

Registo individual do **local ou locais** onde foi **concebido e produzido** o objeto. Registo do **tipo de produção**, das **diferentes entidades** e dos responsáveis pela produção do objeto e **respetivas datas**. Se necessário, fazer vários registas de data, pois o objeto **pode ser concebido e produzido em diferentes períodos cronológicos**, bem como a morada.

Registar, individualmente, da data mais antiga para a mais recente no formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).

PROPRIETÁRIO

Registo individual do nome de **todas as entidades que detiveram** o objeto e a data de detenção desse bem cultural. Informa sobre o **proprietário atual** e sobre os **proprietários anteriores**

PROVENIÊNCIA

Referente ao registo individual das **proveniências históricas conhecidas do objeto**, bem como as suas **localizações (habitual e atual)** e **respetivas datas**. Esta unidade de informação está relacionada com **anteriores e atuais proprietários**.

LOCALIZAÇÃO HABITUAL

Localizar e registrar o objeto individualmente **dentro da instituição**. Indicar a **localização habitual** no edifício de acolhimento: piso; departamento; sala; unidade de armazenamento, espaço expositivo, outro.

LOCALIZAÇÃO ATUAL

Indicar a **localização atual** no edifício: piso; departamento; sala; unidade de armazenamento, espaço expositivo, outro. Registar a natureza dessa localização atual.

Registrar, individualmente, no formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).

7. Assunto

Referente à história do objeto e às suas representações. Divide-se em **Tipo de consumo material pessoal** e em **Valor cultural contextual**.

Tipo de consumo material/pessoal refere-se ao modo como o objeto foi utilizado e vivenciado, por colecionador, grupo ou comunidade e pelo museu – domesticidade do objeto, da sua finalidade tangível ou intangível até à sua inutilização – objeto como experiência.

O objeto pode ser utilizado e vivenciado para **suprimir um problema ou atividade do quotidiano**, podendo a sua configuração ser inteligível ou ininteligível, praticável ou não praticável (Função/uso do objeto – utilitária). Pode ser utilizado com **finalidade decorativa e ornamental** (Função/uso do objeto – Decorativa e ornamental) ou a sua **utilidade ser simbólica e subjetiva** (Função/uso do objeto – simbólica e subjetiva).

Qual qualquer modo de utilização, vivência e experimentação do objeto é variável pela subjetividade do utilizador, podendo relacionar-se com:

- o pensamento cultural e ou identitário; o estético – o belo;
- o funcional; a relação forma-função-ergonomia-estética;
- o material utilizado; simbolismo conceitual;
- o trabalho de execução;
- o ativar de emoções;
- a interação-sensorial;
- a tradição-memória identitária;
- a mitificação;
- a memória relacional;
- o ritual;
- motivos religiosos;
- motivos fetichistas;
- indispensabilidade para a sobrevivência ou para a qualidade de vida;
- por outorgar segurança;
- proporcionar deleite;

- a fruição/usufruto;
- a fruição estética;
- o bem-estar/satisfação;
- a performatividade do uso [modo como é construído, modo como é guardado, modo como é utilizado/manuseado];
- a obtenção de status social;
- o desencadear de desejo;
- para exibição de luxo, poder de compra, etc.

Valor cultural contextual refere-se contextos de valor e de significado do objeto.

Configuram os significados e representações imputados ao objeto pelo colecionador, grupo ou comunidade e pelo museu. Podem resultar da combinação de diversos valores.

Esses contextos de investigação podem relacionar-se com:

- a eficiência produtiva, sustentabilidade, durabilidade e o fator reciclável, considerando a obsolescência dos materiais (**Ambiental**);
- a importância do autor e da sua iconicidade (**Autoral**);
- a reflexão conceitual, a novidade do conceito, com o seu caráter inovador, ou seja, pelo seu caráter pioneiro, icónico (**Conceitual**);
- um determinado período epocal (**Cronológico**);
- o saber-pensar e saber-fazer [reflexão conceptual] do seu inventor ou expressar a identidade material [artesanal ou industrial] e imaterial de uma comunidade (**cultural/patrimonial**);
- o valor e peso da marca/autor na sociedade – mercado e consumidor –, podendo potenciar reedições, réplicas, fac-símiles, redesigns; e com a eficiência produtiva, ou seja, com uma utilização racionalizada e eficiente dos processos e recursos para alcançar um maior desempenho quantitativo, qualitativo e de custo. Podendo o objeto configurar um exemplar de sucesso, um icónico permanente; um exemplar de sucesso efémero, sendo o interesse passageiro, obsolescente; ou um exemplar de insucesso (**Económico/comercial**);

- ou manifestar questões relacionadas com a identidade sexual e de género [LGBTQI+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, transexuais, travestis e transgéneros, Queer, Intersexuais e mais] e a igualdade de género (**Emancipação/liberdade sexual**);
- a variabilidade dos contextos e importância dos objetos de acordo com o enquadramento das coleções da instituição que o possui, nomeadamente da relação que se estabelece com a natureza da formação das suas coleções, da sua missão e dos seus objetivos institucionais para a mediação [classificação/interpretação] desses objetos. Por vezes, esses pressupostos podem sugerir ou condicionar o conhecimento mais acurado dos objetos. A seleção e manipulação dos contextos devem ser referidas e tornados claras no inventário (**Enquadramento institucional**);
- os sistemas de crenças associados aos objetos (**Epistemológico**);
- as características e atributos de natureza estético-artística, podendo esses princípios ter proveniência internacional, nacional, local ou regional (**Estético-artístico**);
- os valores humanos universais democráticos e que potenciam o alcance dos mesmos [considera os direitos humanos – civis, políticos, económicos, sociais e culturais. Se contribui para a equidade e felicidade universal] (**Ético-moral**);
- a origem da formação das palavras, que deve considerar os sistemas linguísticos de cada região. Esta desconstrução visa a não globalização das palavras (**Etimologia**);
- o estudo da essência dos objetos [forma e configurações] e como estes são experienciados e percepionados pelo ser humano, sendo estes fenómenos variáveis de acordo com a experiências individuais (**Fenomenologia**);
- a ideia ou invenção (objeto com características inovadoras) que testemunha um momento da história (**Histórico**);
- ou o processo de execução, na relação que se estabelece entre o trabalho material [execução manual] com a trabalho de conceção [intelectual-

cognitivo = Processo que ocorre entre o movimento do corpo e a mente] (Imaterial);

- a construção contextual pode e deve estabelecer relação com outras disciplinas para o seu estudo e investigação, nomeadamente com: Arte; Antropologia; Antropometria; Arqueologia; Arqueologia Industrial; Artes Decorativas; Ciência; Ciência e Técnica; Comunicação (leiturabilidade e legibilidade); Economia; Etnologia; Etnografia; Estudos da Ciência e da Tecnologia ; Estudos Culturais; Estudos da Cultura Material ; Estudos do Design; Engenharia; Ergonomia (conforto físico); Filosofia; História; História da Arte; História do Design; Media; Museologia; Psicologia da Forma (conforto visual); Semântica; Semiótica; Sociologia, Teoria crítica, etc. (Interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar);
- os conflitos das diferentes classes sociais que existem na sociedade [entre as classes dominantes e os trabalhadores. Evoca as injustiças das economias, da política e da sociedade em geral que, por vezes, desencadeiam guerrilhas] (Luta de classes);
- o público-alvo ao qual se dirigiu [ao grupo específico de pessoas] (Marketing); representar as minorias religiosas, étnicas, raciais, sexuais, sociais, culturais e pessoas com deficiência (Minorias);
- o estudo da natureza do ser, da existência e da realidade, que se podem fundamentar em diferentes posicionamentos filosóficos – os contextos que representa esse conhecimento (Ontológico);
- os contextos representativos da expressão e da produção de um país e das suas idiossincrasias geográficas – nacionais, regionais, locais (Origem/naturalidade);
- o valor didático (Pedagógico-educativo);
- valores de autoridade e de poder (Político);
- o conhecimento e estudos das práticas e processos que desencadeiam as ações/ comportamento humano (Praxiológica);

- o método relativo à metodologia do processo de design, ou seja, o dossier do processo de design desde a identificação do problema até ao resultado final. Este compõe-se sobretudo pelas premissas: Definição de um problema – problematização; Investigação e criatividade. Pesquisa e análise [pontos fortes e pontos fracos]; Identificação de oportunidade – ideia – criatividade; Definição do objetivo – conceito; Apresentação de proposta(s) – conceito-finalidade-tipo de consumidor – anteprojeto – esquiços; Projeto final – avaliação, decisão e escolha; Realização de desenhos técnicos, maquetas 3D; Realização de protótipo e variantes; Modelo funcional – teste. Experimentação-usabilidade-leiturabilidade, avaliação, validação; e Modelo final produzido - Modelo original (**Processo projetual**);
- o impacto que inflige nas comunidades e sociedade contemporânea (**Social**);
- a com a inovação do processo técnicos, tecnológicos e científicos (**Técnico-científico**);
- a inovação das tecnologias dos materiais (**Tecnologia material**).

8. Classe

No processo de classificação de uma coleção, a categoria constitui um conceito muito geral que procura exprimir a relação que se pode estabelecer entre os diversos conjuntos ou séries de bens culturais. O objetivo desta classificação é o de alcançar um nível mais apurado de sistematização dos agrupamentos dos objetos, de modo a viabilizar uma melhor gestão e acessibilidade à informação do inventário da coleção. No interior de cada uma dessas categorias a inventariação recorre ao critério da subcategoria, fazendo destaque de modo mais apurado da sua funcionalidade.

A classificação dos bens culturais presentes na “Exposição Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” foi orientada pela categorização e subcategorização dos objetos de acordo com a **área disciplinar de design**, considerando as suas especificidades. Nesta organização foi considerada a “Terminologia Controlada para a Indexação de Documentos na Área do Design” (Resende, Ventura & Duarte 1996), desenvolvida no âmbito do Projeto CLIP – Compatibilização de Linguagens de Indexação em Português, tendo sido acrescidos outros termos e conceitos que decorrem de uma tese de doutoramento no âmbito da musealização do design.

Optou-se, em simultâneo, pela orientação baseada no sistema de referência “Nomenclature for Museum Cataloging” (Nomenclature 2018). Numa lógica de categorização e subcategorização, os bens culturais são inseridos num contexto macro para um contexto micro que se relaciona com a sua **função**, que contém uma lista estruturada e controlada de termos para a categorização de objetos produzidos pelo homem. Esta lista de termos está organizada em 10 categorias principais.

PELO CONTEXTO DA ÁREA DISCIPLINAR

	Âmbito	Categoria	Subcategoria
Classificação (natureza do objeto dentro da área disciplinaria de design)	Relativo à comunicação visual de uma mensagem. Esta emerge a partir de uma gramática visual, entre outros, ponto, linha, plano, ritmo, equilíbrio, textura, cor, enquadramento, hierarquia, modularidade, padrão, movimento, etc., e o conteúdo que se pretende transmitir. Nesta categoria inserem-se identidade corporativa, ilustração, produção editorial e publicidade.	Comunicação	<ul style="list-style-type: none"> • Identidade corporativa • Ilustração • Produção editorial • Publicidade
	Relativo à conceção e desenvolvimento de produtos e serviços no domínio dos novos media digitais. A linguagem é construída a partir de diferentes tecnologias de informação para a comunicação, percepção e interação com o mundo. Nesta categoria inserem-se o desenvolvimento de websites, PDAs, jogos eletrónicos, realidade aumentada e softwares.	Digital/multimédia/Interacção	<ul style="list-style-type: none"> • Websites • PDAs • Jogos eletrónicos • Realidade aumentada • Softwares
	Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de bens de consumo para satisfação das necessidades e bem-estar humano, podendo situar-se na dimensão humana e estender-se à dimensão urbana. Nesta categoria inserem-se os produtos tridimensionais ligados à vida quotidiana e os meios utilizados para produzir esses bens de consumo (bens de capital).	Equipamento/Produto	<ul style="list-style-type: none"> • Desporto • Doméstico • Escolar • Escritório • Geriátrico • Hospitalar • Hoteleira • Restauração • Urbano • *Outro
	Relativo aos princípios, estratégias e práticas que auxiliam diferentes organizações na criação de valores e significados para os seus produtos e serviços, que contribuem para o desenvolvimento da sua marca e da sua competitividade no mercado. Utilização do pensamento criativo coletivo e da comunicação multilateral, multidisciplinar e holística. Nesta categoria inserem-se organizações, projetos e serviços.	Gestão	<ul style="list-style-type: none"> • Organizações • Projetos • Serviços
	Relativo ao planeamento, desenvolvimento, coordenação e gestão de projetos de interiores. Compreende a composição cenográfica organizada e funcional do espaço, observando, entre outros, o conhecimento dos materiais, a paleta cromática, os estudos da luz e a acústica.	Interiores	<ul style="list-style-type: none"> • Cenografia • Decoração • Exposição • Projeto

	Estas características podem estabelecer, ou não, relações com a componente decorativa. Nesta categoria inserem-se cenografia, decoração, exposição e projeto.		
	Relativo à produção científica sobre o objeto de design em Portugal, no âmbito museológico e académico. Nesta categoria insere-se obras no âmbito da história do design, teoria do design, cultura do design e museologia do design.	Investigação científica	<ul style="list-style-type: none"> • História do design • Teoria do design • Cultura do design • Museologia do design
	Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de artigos de vestuário e acessórios. Nesta categoria inserem-se produtos de vestir (vestuário) e acessórios.	Moda	<ul style="list-style-type: none"> • Vestuário • Acessórios
CATEGORIAS DO DESIGN			

● 1 – Comunicação/gráfico

Relativo à comunicação visual de uma mensagem. Esta emerge a partir de uma gramática visual, entre outros, ponto, linha, plano, ritmo, equilíbrio, textura, cor, enquadramento, hierarquia, modularidade, padrão, movimento, etc., e o conteúdo que se pretende transmitir. Nesta categoria inserem-se identidade corporativa, ilustração, produção editorial e publicidade.

● 2 – Digital/multimédia/interação

Relativo à conceção e desenvolvimento de produtos e serviços no domínio dos novos media digitais. A linguagem é construída a partir de diferentes tecnologias de informação para a comunicação, percepção e interação com o mundo. Nesta categoria insere-se o desenvolvimento de websites, PDAs, jogos eletrónicos, realidade aumentada e softwares.

● 3 – Equipamento/Produto

Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de bens de consumo para satisfação das necessidades e bem-estar humano, podendo situar-se na dimensão humana e estender-se à dimensão urbana. Nesta categoria inserem-se os produtos

tridimensionais ligados à vida quotidiana e os meios utilizados para produzir esses bens de consumo (bens de capital).

- 4 – Gestão

Relativo aos princípios, estratégias e práticas que auxiliam diferentes organizações na criação de valores e significados para os seus produtos e serviços, que contribuem para o desenvolvimento da sua marca e da sua competitividade no mercado. Utilização do pensamento criativo coletivo e da comunicação multilateral, multidisciplinar e holística. Nesta categoria inserem-se organizações, projetos e serviços.

- 5 – Interiores

Relativo ao planeamento, desenvolvimento, coordenação e gestão de projetos de interiores. Compreende a composição cenográfica organizada e funcional do espaço, observando, entre outros, o conhecimento dos materiais, a paleta cromática, os estudos da luz e a acústica. Estas características podem estabelecer, ou não, relações com a componente decorativa. Nesta categoria inserem-se cenografia, decoração, exposição e projeto.

- 6 – Investigação científica

Relativo à produção científica sobre o objeto de design em Portugal, no âmbito museológico e académico. Nesta categoria insere-se obras no âmbito da história do design, teoria do design, cultura do design e museologia do design.

- 7 – Moda

Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de artigos de vestuário e acessórios. Nesta categoria inserem-se produtos de vestir (vestuário) e acessórios.

Exemplos de organização por área disciplinar:

- Comunicação\identidade corporativa
- Equipamento\urbano
- Produto\hotelaria
- Moda\vestuário

PELO CONTEXTO DA FUNÇÃO

	Âmbito	Categoria	Subcategoria	Objeto
Classificação (natureza do objeto pela sua função)	01 – Objetos de ambiente construído	“Objetos originalmente concebidos para definir o espaço para atividades humanas ou para serem usados como componentes de objetos que definem o espaço.”	Elementos do lugar	<ul style="list-style-type: none"> ● Grelha de árvore ● Azulejo de parede ● Bebedouro\Fonte ● Pináculo ● Telha (canudo) ● Telha de cumeeira ● Torneira
			Elementos de construção	
			Estruturas	
02 – Móveis e acessórios		“Objetos originalmente concebidos para facilitar a atividade humana e atender às necessidades físicas das pessoas, geralmente oferecendo conforto, comodidade ou proteção. O vestuário é excluído desta categoria, porque atende às necessidades exclusivas de um indivíduo. Móveis não são objetos que desempenhem um papel ativo noutros processos, como ferramentas ou equipamentos, por exemplo. Eles habilitam passivamente a atividade humana.”	Acessórios domésticos	<ul style="list-style-type: none"> ● Chaveiro
			Equipamento de controle da temperatura	<ul style="list-style-type: none"> ● Fogão de aquecimento (salamandra)
			Equipamento de iluminação	<ul style="list-style-type: none"> ● Lâmpada ● Luz de emergência ● Suporte de lâmpada
			Roupa de cama	<ul style="list-style-type: none"> ● Cobertor\Manta
			Mobiliário	<ul style="list-style-type: none"> ● Banco ● Cadeira ● Mesa
			Coberturas de janelas e portas	...
			Revestimento de pavimento	...
03 – Objetos pessoais		“Objetos originalmente concebidos para atender às necessidades pessoais	Adorno	
			Vestuário	<ul style="list-style-type: none"> ● Outersole (Sapato) ● Sapato

	de um individuo, como roupas, adornos, proteção corporal ou produtos de higiene pessoal.”		<ul style="list-style-type: none"> ● Soca
		Equipamentos pessoais	<ul style="list-style-type: none"> ● Cabide
		Artigos de higiene	...
		Ferramentas e equipamentos – Agricultura	<ul style="list-style-type: none"> ● Tesoura de videira
		Ferramentas e equipamentos – Pecuária	<ul style="list-style-type: none"> ● Bebedor de aves
		Ferramentas e equipamentos – mineração e extração de minerais	...
		Ferramentas e equipamentos – Fabricação de papel	...
		Ferramentas e equipamentos – Florestais	...
		Ferramentas e equipamentos – Pesca e caça com armadilhas	...
		Ferramentas e equipamentos – Pintura	...
04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais	“Ferramentas, equipamentos e suprimentos inicialmente concebidos para gerir, supervisionar, capturar, colher ou reunir recursos ou para transformar ou modificar certos materiais, sejam eles brutos ou transformados. Esses objetos são normalmente concebidos para oferecer uma solução para problemas inerentes aos próprios materiais. Por exemplo, a madeira requer certos dispositivos de corte, os peixes requerem certos tipos de iscos e a comida requer certos utensílios de serviço.”	Ferramentas e equipamentos – Serviço de alimentação	<ul style="list-style-type: none"> ● Biberon ● Conjunto de Chávena e pires ● Conjunto de cutelaria ● Chávena ● Colher de sopa/caldo ● Espátula de cobrir ● Faca de mesa ● Faca de pão ● Faca de trinchar ● Garfo de escultura ● Garfo de mesa ● Garrafa de beber água ● Prato de comida ● Saladeira ● Tesoura de uva

			<ul style="list-style-type: none"> ● Tigela de comida ● Tigela de sopa
	Ferramentas e equipamentos – Transformação e preparação de alimentos		<ul style="list-style-type: none"> ● Caçarola ● Colher de misturar ● Faca de Chef ● Faca de cozinha ● Faca de descascar\aparar ● Faca de desossar ● Faca de filé ● Faca de ostras ● Faca de pastelaria ● Faca de Santoku ● Grelhador a gás ● Panela ● Tampa de caçarola ● Tampa de panela
	Ferramentas e equipamentos – Trabalho com fibra		...
	Ferramentas e equipamentos – Cantaria e Alvenaria		...
	Ferramentas e equipamentos – Metalurgia		...
	Ferramentas e equipamentos – Marcenaria		...
	Ferramentas e equipamentos – Couro, chifre e concha		...
	Ferramentas e equipamentos – Têxtil		...
	Ferramentas e equipamentos – Trabalho em vidro, plástico e cerâmica		<ul style="list-style-type: none"> ● Ferramenta de corte de espuma
	Ferramentas e equipamentos de utilização múltipla para processamento de materiais		<ul style="list-style-type: none"> ● Cabo
	Outras ferramentas e equipamentos para		...

		processamento de materiais	
		Armamento	...
		Ferramentas e equipamentos – Acústica	...
		Ferramentas e equipamentos – Topografia e Navegação	...
		Ferramentas e equipamentos – Astronomia	...
		Ferramentas e equipamentos – Biologia	...
		Ferramentas e equipamentos – Química	● Condensador de laboratório
		Ferramentas e equipamentos – Cronometragem	...
		Ferramentas e equipamentos – Comércio	● Embalagem de produto ○ Caixa
		Ferramentas e equipamentos – Construção	...
		Ferramentas e equipamentos – Elétrica e Magnética	● Terminal elétrico
		Ferramentas e equipamentos – Energia térmica	...
		Ferramentas e equipamentos – Cuidados e manutenção	● Caixote do lixo\lixeria ● Tesoura de poda
		Ferramentas e equipamentos – Geologia	...
		Ferramentas e equipamentos – Mecânica	...
		Ferramentas e equipamentos – Medicina e Psicologia	...

		Ferramentas e equipamentos – Meteorológica	...
		Ferramentas e equipamentos – Peso e Medida (Metrologia)	...
		Ferramentas e equipamentos – Ótico	...
		Ferramentas e equipamentos – Física nuclear	...
		Ferramentas e equipamentos – Produção de energia	...
		Ferramentas e equipamentos – Aplicação da lei e Proteção	...
06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação	<p>"Ferramentas, equipamentos e suprimentos usados para permitir a comunicação. Esta categoria compreende as classes para a comunicação literal e abstrata em "Ferramentas e equipamentos de impressão" e "Ferramentas e equipamentos de música". Esta categoria não inclui coisas produzidas como comunicação, obras de arte ou documentos. Esses são os objetos criados pelas ferramentas dessa categoria e estão listados em "Meios de comunicação".</p>	Ferramentas e equipamentos – Comunicação escrita	<ul style="list-style-type: none"> ● Caderno ● Lápis
		Ferramentas e equipamentos – Comunicação e som	...
		Ferramentas e equipamentos – Comunicação visual	<ul style="list-style-type: none"> ● Sinal de direção
		Ferramentas e equipamentos – Gráficos	...
		Ferramentas e equipamentos – Impressão	...
		Ferramentas e equipamentos – Música	...
		Ferramentas e equipamentos – Fotografia	...
		Ferramentas e equipamentos – Telecomunicação	...
		Ferramentas e equipamentos – Processamento de dados	...
		Contentores	<ul style="list-style-type: none"> ● Embalagem

		"Objetos originalmente projetados para transportar ou distribuir objetos e substâncias. Esta categoria também inclui objetos originalmente concebidos para facilitar esse transporte ou como um complemento desse transporte. Esta categoria inclui veículos com propulsão, como automóveis ou carrinhos de mão, bem como contentores que facilitam a distribuição. Estão incluídas peças de aeronaves, engenhos espaciais, veículos terrestres, veículos ferroviários e embarcações."	● Engradado de armazenamento ● Garrafão
		Equipamento de transporte ferroviário	...
		Equipamento de transporte aquático	● Caiaque
		Ferramentas e equipamentos –	...
		Transporte aeroespacial	
		Ferramentas e equipamentos –	...
		Transporte terrestre	
		Meios publicitários	...
		Arte	...
		Objetos ceremoniais	...
		Objetos documentais	● Agenda
		Meios de troca	...
		Símbolos pessoais	...
		Brinquedos	...
		Dispositivos de entretenimento público	...
		Dispositivos recreativos	● Prancha de surf

		atividades desportivas, jogos de apostas ou entretenimento público.”	Equipamentos desportivos	...
			Equipamentos para jogo	...
10 – Objetos com função indeterminada	“Objetos originalmente projetados para servir uma finalidade que não pode ser identificada no momento em que o objeto é catalogado.”	Fragmento	...	
		Tesouro (depósito) de riqueza	...	
		Amostra material	...	
		Objeto não identificado	...	
		Material trabalhado	...	

- 01 – Objetos do ambiente construído

“Objetos originalmente concebidos para definir o espaço para atividades humanas ou para serem usados como componentes de objetos que definem o espaço.” (Nomenclature 2018).

- 02 – Móveis e acessórios

“Objetos originalmente concebidos para facilitar a atividade humana e atender às necessidades físicas das pessoas, geralmente oferecendo conforto, comodidade ou proteção. O vestuário é excluído desta categoria, porque atende às necessidades exclusivas de um indivíduo. Móveis não são objetos que desempenhem um papel ativo noutros processos, como ferramentas ou equipamentos, por exemplo. Eles habilitam passivamente a atividade humana.” (Nomenclature 2018).

- 03 – Objetos pessoais

“Objetos originalmente concebidos para atender às necessidades pessoais de um indivíduo, como roupas, adornos, proteção corporal ou produtos de higiene pessoal.” (Nomenclature 2018).

- 04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais

“Ferramentas, equipamentos e suprimentos inicialmente concebidos para gerir, supervisionar, capturar, colher ou reunir recursos ou para transformar ou modificar

certos materiais, sejam eles brutos ou transformados. Esses objetos são normalmente concebidos para oferecer uma solução para problemas inerentes aos próprios materiais. Por exemplo, a madeira requer certos dispositivos de corte, os peixes requerem certos tipos de iscos e a comida requer certos utensílios de serviço.” (Nomenclature 2018).

- 05 – Ferramentas e equipamentos para ciência e tecnologia

“Ferramentas, equipamentos e suprimentos utilizados para a observação de fenómenos naturais ou para aplicar os conhecimentos adquiridos por meio dessa observação. Os objetos nesta categoria geralmente têm a intenção de expandir ou registar a nossa compreensão do mundo ou expressar essa compreensão. As classes nesta categoria estão relacionadas em virtude de incluírem objetos criados para empregar um determinado corpo de conhecimento. Elas baseiam-se em conhecimento e não em materiais.” (Nomenclature 2018).

- 06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação

“Ferramentas, equipamentos e suprimentos usados para permitir a comunicação. Esta categoria compreende as classes para a comunicação literal e abstrata em "Ferramentas e equipamentos de impressão" e "Ferramentas e equipamentos de música". Esta categoria não inclui coisas produzidas como comunicação, obras de arte ou documentos. Esses são os objetos criados pelas ferramentas dessa categoria e estão listados em "Meios de comunicação." (Nomenclature 2018).

- 07 – Objetos de distribuição e transporte

“Objetos originalmente projetados para transportar ou distribuir objetos e substâncias. Esta categoria também inclui objetos originalmente concebidos para facilitar esse transporte ou como um complemento desse transporte. Esta categoria inclui veículos com propulsão, como automóveis ou carrinhos de mão, bem como contentores que facilitam a distribuição. Estão incluídas peças de aeronaves, engenhos espaciais, veículos terrestres, veículos ferroviários e embarcações.” (Nomenclature 2018)

- 08 – Meios de comunicação

“Objetos originalmente concebidos como expressões do pensamento humano. Os objetos de comunicação comentam, interpretam ou melhoram o ambiente das pessoas. Os objetos de comunicação podem funcionar simbolicamente ou literalmente. Esta categoria exclui ferramentas e equipamentos usados para criar objetos de comunicação.” (Nomenclature 2018).

- 09 – Objetos recreativos

“Objetos concebidos para serem usados como brinquedos ou para a realização de jogos, atividades desportivas, jogos de apostas ou entretenimento público.” (Nomenclature 2018).

- 10 – Objetos com função indeterminada

“Objetos originalmente projetados para servir uma finalidade que não pode ser identificada no momento em que o objeto é catalogado.” (Nomenclature 2018).

Exemplos de organização por função:

- 01 – Objetos de ambiente construído\Elementos do lugar\Grelha de árvore
- 03 – Objetos pessoais\Vestuário\Calçado\Calçado
- 04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais\Ferramentas e equipamentos – Serviço de alimentação\Recipientes para comer\Prato de comida\Tigela de sopa (consomé)
- 06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação\Ferramentas e equipamentos – Comunicação escrita\Dispositivos de escrita\Lápis

A ordenação dos bens culturais deve ser controlada e repetível e os termos devem ser retirados de fontes publicadas (neste caso do sistema de referência “Nomenclature for Museum Cataloging website” (Nomenclature 2018) ou de fontes não publicadas, desde que justificadas.

9. Descrição

DESCRIÇÃO

Texto livre que contextualiza o objeto de modo sucinto e esclarecedor. Existem dois tipos de descrição: sumária e física. A **descrição sumária** deve conter a informação suficiente para identificar rapidamente o objeto, quer no seu apelo visual como no plano documental. A **descrição física** regista a aparência visual do objeto. Descrever a forma, o formato ou a estrutura do objeto, o local onde está decorado, como está montado, como foi construído, como funciona, qual a paleta cromática e qual a sua escala.

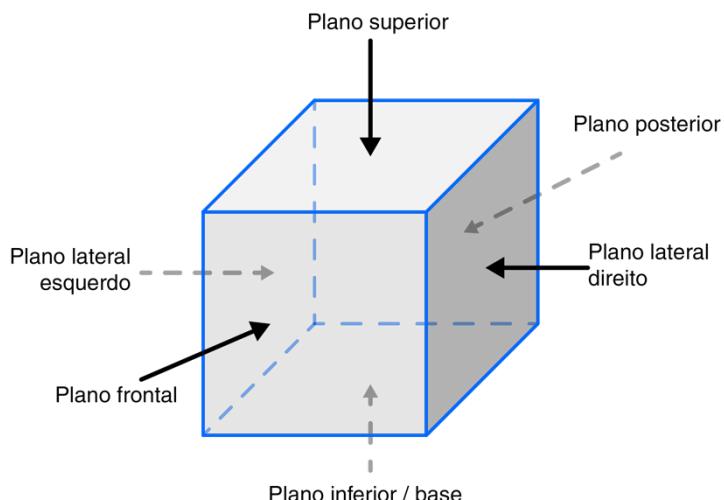
A descrição sumária deve ser um registo descriptivo dos aspectos gerais, que possibilitem a identificação célere do objeto. Preferencialmente numa só frase, com o texto restringido a 15 palavras.

Descrição física. Descreve com detalhe a sua condição e integridade física, os itens que o compõem e o modo como se articulam. Sugere-se como protocolo de leitura a descrição completa e rigorosa do objeto do seguinte modo:

- descrição do objeto do geral para o particular
- identificação da forma, formato ou estrutura
- identificação dos elementos decorativos
- identificação dos constituintes e componentes no caso dos objetos compostos

O protocolo de leitura e descrição completa e rigorosa dos objetos deve orientar-se do seguinte modo:

- frontal,
- lateral esquerdo,
- lateral direito,
- superior,
- inferior/base
- e posterior.



O protocolo de leitura e descrição completa deve estabelecer, também, um controlo na paleta cromática (ver procedimento de atribuição de cor em INFORMAÇÃO COMPLEMENTAR COR).

Forma, formato ou estrutura do objeto. Registo do tipo de dimensões do objeto: unidimensional, bidimensional, tridimensional, dados digitais.

Sistema de montagem. Descrição da estrutura de montagem que possibilita a articulação dos constituintes/componentes integrantes do objeto.

Paleta cromática. Registo da tonalidade da matéria-prima e da coloração aplicada. Especificar a parte do objeto que contém essa cor.

Constituintes/Componentes ou elementos integrantes do objeto. Identifica total e individualmente todos os **constituintes/componentes** ou **elementos** de cada objeto, caso se trate de um **objeto composto**, descrevendo-os de modo breve.

Finda a descrição sumária e física, admite-se a inclusão de comentários mais personalizados, fundamentados, por exemplo, em apreciações estético-formais ou técnicas, desde que consideradas pertinentes.

10. Historial

Referente à informação administrativa do objeto. Descreve alguns contextos para o enquadramento da sua procedência, formas de documentação, contextos e locais onde esteve em exposição ou pormenores para o seu tipo de conservação. Este item, que permite cruzar informações relevantes para o conhecimento do objeto, relaciona-se com as políticas, normas e procedimentos estabelecidos por cada instituição, que são variáveis de acordo com os seus enquadramentos institucionais (visão, declaração de missão, tipo de bens culturais a que se dedica, etc.). O conhecimento dos fundamentos científicos que enquadram o objeto numa instituição também são importantes para a sua compreensão. Foram selecionadas algumas unidades de informação que se julga importante conhecer e que se dividem por 4 temas:

- Historial – Informação sobre modos de incorporar e colecionar/
Desenvolvimento das coleções
- Historial – Informação sobre modos de documentar e investigar/ Informação
sobre as coleções
- Historial – Informação sobre modos de expor e interpretar/ Acesso às coleções
- Historial – Informação sobre modos de preservar e conservar as coleções/
Gestão de informação sobre conservação

HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE INCORPORAR E COLECCIONAR/ DESENVOLVIMENTO DAS COLEÇÕES

- **Tipo de objeto** – Refere-se à natureza do objeto. Identifica o nome genérico do objeto ou a classificação que lhe foi atribuída. A sua identificação pode provir da sua forma, função, proveniência, materiais, contextos cultural, histórico, estilístico, tópico, outro;
- **Proprietário depositante** Colecionador, Grupo ou Comunidade – Faz menção aos anteriores proprietários e aos percursos do objeto (a quem pertenceu, a quem pertence, a quem o encontrou e a quem o depositou na instituição);
- **Tipo de incorporação** - Descreve e justifica a história e procedência do objeto. Enuncia os registos de entrada do objeto no museu/modos de aquisição;

- **Usos do objeto** – Descreve o modo como os anteriores proprietários vivenciaram o objeto. A natureza das representações dos colecionadores e o tipo de consumo do objeto, bem como as suas datas de consumo. (Vincular a Tipo de Consumo e Valor cultural contextual). Descreve o uso atual do objeto;
- **Critérios de aquisição/ incorporação** – Refere-se aos contextos e critérios de valor e de significado do objeto em relação às premissas da missão e objetivos da instituição aquando da sua entrada na instituição;
- **Obras relacionadas** - Refere-se à relação conceitual ou física (pode fazer parte de) que se estabelecia ou estabelece entre o objeto com: a informação que o acompanha (e.g. informação material e imaterial sobre os testemunhos documentais desse objeto [dossiers do projeto, desenhos, campanhas publicitárias, catálogos, exposições realizadas, atas de reuniões, depoimentos fotográficos, áudio, vídeo, outros, desde os fundamentos da sua conceção, processos de produção, consumo]; ou com o grupo de objetos que integrava a mesma coleção aquando da sua entrada no museu. Pode, também, estabelecer uma relação com outros objetos já existentes na instituição.

HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE DOCUMENTAR E INVESTIGAR/ INFORMAÇÃO SOBRE AS COLEÇÕES

- **Incidência disciplinar e temática do programa museológico** – Descreve e justifica a área disciplinar que enquadra o objeto na instituição;
- **Catalogação** – Descreve e justifica o modo como os objetos e coleções são registadas e organizadas em termos de informação. Informa se o objeto é independente, parte de um grupo de objetos ou de uma coleção e como se relacionam. Informa sobre os que itens os acompanham, por exemplo: informação material e imaterial sobre os testemunhos documentais desse objeto [dossiers do projeto, desenhos, campanhas publicitárias, catálogos, exposições realizadas, atas de reuniões, depoimentos fotográficos, áudio, vídeo, outros, desde os fundamentos da sua conceção, processos de produção, consumo]; ou com o grupo de objetos que integrava a mesma coleção aquando

a sua entrada no museu; pode, também, estabelecer uma relação com outros objetos já existentes na instituição;

- **Classificação (organização da informação)** – Descreve e justifica o modo como os objetos são organizados e agrupados de acordo com as suas características;
- **Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais** – Descreve e justifica o modo como os objetos e as coleções são diferenciados, atendendo à incidência disciplinar e temática da instituição. Informa sobre as fronteiras, sobreposições e pontos de união com outras áreas do conhecimento;
- **Inventário** – Registo que identifica, disponibiliza e mantém atualizada a informação sobre o objeto. Informa sobre os campos do inventário que sumarizam o objeto, os critérios dessa seleção e o responsável pelo registo. Procura apurar como é integrada a informação adicional externa ao objeto (de outros museus, de investigações, etc.).

HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE EXPOR E INTERPRETAR/ ACESSO ÀS COLEÇÕES

Houve necessidade de aprofundar esta dimensão para investigação dos bens culturais associados à exposição.

Nesta dimensão procura-se **identificar, descrever ou interpretar** sobre os **bens culturais** representados na exposição. Torna-se importante **compreender** as **circunstâncias** e decisões que determinaram a **seleção e organização** dos objetos de design portugueses e, em particular, os **critérios subjacentes às representações** da cultura material ligada ao design português, observando:

- **Informações gerais do evento Porto Design Biennale 2019** – enquadramento da exposição;
- **Responsabilidade curatorial** – critérios de seleção e contributos para exposição;
- **Plano interpretativo da exposição** – projeto curatorial, suas motivações e propósitos;

- **Bens culturais em exposição** e seus critérios de seleção e contextos de valor e significado cultural – discursos e representações imputadas aos bens culturais que encapsulam a mensagem da exposição;
- **Modelo expositivo adotado** – critérios de organização dos bens culturais no espaço (hierarquias interpretativas);
- **Dispositivos de comunicação** que apoiaram a mediação dos bens culturais (físicos, sensoriais, digitais, sociais).

INFORMAÇÃO GERAL DO EVENTO

ASSOCIAÇÃO – NOME DO EVENTO (PORTO DESIGN BIENNALE)

Referente ao registo do evento histórico associado aos bens culturais.

ASSOCIAÇÃO – NOME DO EVENTO (EXPOSIÇÃO)

Referente ao registo do evento histórico associado aos bens culturais.

ASSOCIAÇÃO – LOCAL DO EVENTO (ESPAÇO DE EXIBIÇÃO)

Referente ao registo do espaço reservado à exposição, podendo ser interna ou externamente. Registar a dimensão da área expositiva em metros quadrados.

TÍTULO DA EXPOSIÇÃO

Referente ao registo do nome/título completo da exposição.

DATA DE INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO

Referente ao registo da data de inauguração da exposição. Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)

DATA DE ENCERRAMENTO DA EXPOSIÇÃO

Referente ao registo da data de encerramento da exposição. Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)

RESPONSABILIDADE CURATORIAL**ASSOCIAÇÃO – INDIVÍDUO**

Referente ao registo do nome do indivíduo associado à história do bem cultural.

CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE – PAPEL EM RELAÇÃO AO OBJETO

Referente ao registo do tipo de entidade responsável pela curadoria expositiva.

NOTA BIOGRÁFICA DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL

Informação sobre a história pessoal e curricular da entidade responsável pela curadoria expositiva. Registo da ocupação ou emprego da entidade curatorial.

CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL

Referente ao registo que justifica a seleção da entidade responsável pela curadoria expositiva e o seu papel e responsabilidade na conceção e desenvolvimento da exposição (cooperação científica).

CONTATO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL

Referente ao registo da informação de contato do indivíduo e/ou entidade responsável pela curadoria.

PLANO INTERPRETATIVO DA EXPOSIÇÃO – PROJETO CURATORIAL**PROCESSO DE CONCEÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO**

Referente ao registo que detalha o modo como a exposição foi concebida e desenvolvida.

NATUREZA DA EXPOSIÇÃO

Referente ao registo do estado temporal da exposição.

DESCRIÇÃO/ RESUMO DA EXPOSIÇÃO

Descrição sumária da exposição, da sua relevância e do seu conteúdo.

POLÍTICA E CONTEXTO

Descrição sobre como a exposição se relaciona com a missão e objetivos estratégicos da Porto Design Biennale.

PROPÓSITO EXPOSITIVO

Descrição dos objetivos e metas que procura atingir.

PÚBLICOS OU COMUNIDADES

Descrição dos públicos e comunidades a quem se dirige a exposição.

BENS CULTURAIS EM EXIBIÇÃO

PRODUÇÃO DO OBJETO

Referente ao registo individual do nome do proprietário, entidade ou organização produtora do bem cultural. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

TIPO DE ENTIDADE

Referente ao registo sobre a natureza da entidade associada ao bem cultural. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

FUNÇÃO DA ENTIDADE PRODUTORA DO BEM CULTURAL

Referente ao registo da atividade que representa o principal negócio da entidade associada ao bem cultural. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

SELEÇÃO DOS BENS CULTURAIS

Referente ao registo da informação que justifica a seleção dos objetos presentes na exposição.

TIPO DE OBJETO

Referente ao registo do termo que descreve a natureza do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

NOME DO OBJETO

Referente ao registo do nome do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

TIPO DO NOME DO OBJETO

Referente ao registo da natureza do nome do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

TÍTULO DO OBJETO

Referente ao registo do título atribuído pelo autor ou produtor do objeto ou grupo de objetos. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

TIPO DE TÍTULO

Referente ao registo da natureza do título do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

DESCRIÇÃO FÍSICA

Referente ao registo da informação sobre a aparência visual do objeto. Descrever a forma, o formato ou a estrutura do objeto, o local onde está decorado, como está montado, como foi construído, como funciona, qual a paleta cromática e qual a sua escala. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

NÚMERO TOTAL DE BENS CULTURAIS REPRESENTADOS

Referente ao registo do número de objetos presentes na exposição. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

DATA-PERÍODO (cronologia dos bens culturais)

Referente ao registo da idade numérica, cronologia, dos bens culturais. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

AUTORIA/CRIADOR

Referente ao registo sobre a condição do autor. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO

Referente ao registo individual do local ou locais onde foi concebido o objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

DATA DE CONCEÇÃO

Data inicial AAAA-MM-DD (ano, mês, dia) / data final AAAA-MM-DD (ano, mês, dia). * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

FORMA, FORMATO OU ESTRUTURA

Referente ao registo do tipo de forma, formato ou estrutura do bem cultural. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO

Referente ao registo da dimensão total do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

TIPO DE MATERIAL

Referente ao registo das substâncias de fabricação do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

IDENTIFICAÇÃO DAS CORES DO OBJETO

Referente ao registo das cores do objeto.

TIPO DE MÉTODO OU PROCESSO TÉCNICO OU CIENTÍFICO

Referente ao registo do método ou processo técnico ou científico utilizado sobre o material e sua aplicação. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

FUNÇÃO/USO DO OBJETO

Referente ao registo dos tipos de finalidades ou usos que teve o objeto com um termo simplificado. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

VER ASSUNTO

ASSOCIAÇÃO – CONCEITO

Referente ao registo da informação sobre o modo como os bens culturais expressam a mensagem da exposição. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel VER ASSUNTO

CONTEÚDO – DESCRIÇÃO DOS BENS CULTURAIS OU COLEÇÃO

Referente ao registo de informação suficiente para identificar rapidamente os objetos/coleções (Descrição sumária)

CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO DA ÁREA DISCIPLINAR

Referente ao registo da natureza do objeto dentro da área disciplinar de design. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO DE FUNÇÃO

Referente ao registo da natureza tipológica do objeto. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

INTERPRETAÇÃO DOS BENS CULTURAIS

Referente ao registo dos discursos mediadores e narrativas associadas aos objetos.

ORGANIZAÇÃO DOS BENS CULTURAIS NO ESPAÇO

Referente ao registo do tipo de exposição relativamente à organização dos bens culturais no espaço.

FORMATO DE DISPOSIÇÃO DOS BENS CULTURAIS

Referente ao registo dos formatos utilizados para a apresentação e comunicação/transmissão da mensagem.

DISPOSITIVOS DE COMUNICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS

Referente ao registo dos dispositivos de comunicação que apoiam a mediação dos bens culturais no espaço.

TEXTO PARA A LEGENDA/RAISONNÉ

Referente ao registo sobre o texto utilizado na exposição. * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel

PÚBLICO DA LEGENDA

Referente ao registo do público ou comunidade ao qual se dirige a legenda.

INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE PRESERVAR E CONSERVAR AS COLEÇÕES/ GESTÃO DE INFORMAÇÃO SOBRE CONSERVAÇÃO

- **Estado de conservação** – Descreve e justifica a atual integridade física do objeto.
Informa sobre a sua composição;
- **Historial de tratamentos de conservação e de restauro** – Descreve todas as intervenções de tratamento e restauro;
- **Conservação preventiva** – Elabora recomendações de proteção quanto ao seu manuseamento, manutenção, controlo, conservação, acondicionamento e plano de segurança.

11. Inventariante

Registo do **nome do inventariante** associado ao registo de informação sobre o objeto ou coleções. Regista o **período de inventariação**.

Registrar a data de inventariação do objeto da PDB2019 no formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).

II. INFORMAÇÃO COMPLEMENTAR

1. Registo de imagem

FOTOGRAFIA DO OBJETO	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
FOTOGRAFIA DO OBJETO	<p>Registo fotográfico do objeto para sua identificação.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Plano frontal ● Plano lateral esquerdo ● Plano lateral direito ● Plano superior ● Plano inferior/base ● Plano posterior 	Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)
TIPO DE REGISTO FOTOGRÁFICO	<p>Identificação do tipo de registo fotográfico existente.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Fotografia analógica ● Fotografia Digital ● Negativo ● Slide 	Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)
NUMERAÇÃO DA FOTOGRAFIA DO OBJETO	<p>Identificação de um registo fotográfico de um objeto:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 2019.PDB2019.2019.0001.plano.frontal (registro analógico) ● 2019_ PDB2019_2019_0001_plano_frontal (registro digital e no Excel) <p>Identificação de um registo fotográfico de um objeto composto com constituintes/componentes integrantes amovíveis. Exemplo: panela, tampa, asa amovível (3 peças constituintes/componentes integrantes amovíveis)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 2021. PDB2019.2019.0001.a_plano_frontal (registro analógico) ● 2021. PDB2019.2019.0001.b_plano_frontal (registro analógico) ● 2021. PDB2019.2019.0001.c_plano_frontal (registro analógico) ● 2021_ PDB2019_2019_0001_a_plano_frontal (registro digital e no Excel) ● 2021_ PDB2019_2019_0001_b_plano_frontal (registro digital e no Excel) 	Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)

	<ul style="list-style-type: none"> • 2021_ PDB2019_2019_0001_plano_frontal (registo digital e no Excel) 		
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

2. Número de inventário (atribuição)

DENOMINAÇÃO DO OBJETO	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
NÚMERO DE INVENTÁRIO	<p>Cada objeto deve ser identificado de modo individual, incluindo os seus constituintes/componentes integrantes, devendo o seu registo ser único, permanente e intransmissível. Esse número de registo não deve ser reutilizado, mesmo quando o objeto que contém esse número é alienado ou abatido, uma vez que pode promover equívocos na informação.</p> <p>PDB2019.AAAA.0001 (objeto individual) PDB2019.AAAA.0002 (objeto individual) PDB2019.AAAA.0001.a (objeto composto) PDB2019.AAAA.0001.b (objeto composto) PDB2019.AAAA.0001/1.a (grupo de objetos com objeto composto) PDB2019.AAAA.0001/1.b (grupo de objetos com objeto composto)</p>	<p>Campo alfanumérico</p>	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NÚMERO DE CONJUNTO	<p>Identificação do conjunto (grupo de objetos) com um código numérico.</p> <p>PDB2019.conj.4.2019</p>	<p>Campo alfanumérico</p>	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NÚMERO DE OBJETOS DO CONJUNTO	Registo do número total de objetos que pertence ao conjunto (grupo) de objetos.	<p>Campo numérico</p>	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
TIPO DE CONJUNTO	<p>Identificação da natureza do tipo de conjunto.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conjunto de chávena e pires • Conjunto de cutelaria • Embalagem – pack • Par de sapatos • Produto • Revestimento • Serviço de chá • Serviço de café 	<p>Campo de texto</p>	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
DATA DE REGISTO DO CONJUNTO DE OBJETOS	Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)	<p>Campo de data</p>	ISO 8601 (ISO 2016)
OUTROS NÚMEROS DE INVENTÁRIO	Devem ser identificados e registados os números de inventário anteriores, números temporários e números atribuídos pelos anteriores proprietários.	<p>Campo de texto</p>	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

NATUREZA DOS OUTROS NÚMEROS DO OBJETO	<p>Identificação da natureza dos números anteriores existentes.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Número de inventário anterior ● Número de catálogo ● Número do comodante ● Número desconhecido ● Número de depósito ● Número de edição ● Número de série ● Número obsoleto ● <u>Número de inventário temporário (T)</u> ● Número de entrada (E) ● Número de Saída (S) ● <u>Número de contexto expositivo</u> 	Terminologia controlada	In Arte (Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
DATA DE REGISTO DOS OUTROS NÚMEROS DO OBJETO	Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)	Campo de data	ISO 8601 (ISO 2016)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

3. Designação do objeto

DESIGNAÇÃO DO OBJETO	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
TIPO DE OBJETO	<p>Termo que descreve a natureza do objeto. Identifica o nome genérico do objeto ou a classificação que lhe foi atribuída.</p> <ul style="list-style-type: none"> • agenda, azulejo de parede, banco, base de alimentação (terminal elétrico), bebedor de aves, bebedouro/fonte, biberão, cabide, cabo de aço, caçarola, cadeira, caderno, caiaque, caixa, caixote do lixo\ lixeira, chaveiro, chávena, cobertor\manta, colher de mesa, colher de misturar, condensador de laboratório, embalagem, engradado de armazenamento, espátula de cobrir, faca de chef, faca de cozinha, faca de cozinha, faca de descascar\ aparar, faca de desossar, faca de filé, faca de mesa, faca de mesa, faca de ostras, faca de pão, faca de pastelaria, faca de Santoku, faca de trinchar, faca de trinchar, ferramenta de corte de espuma, fogão de aquecimento\ salamandra, garfo de escultura, garfo de mesa, garrafa de beber água, garrafão, grelha de árvore, grelhador a gás, lâmpada, lápis, luz de emergência, mesa, panela, pináculo, pires, prancha de surf, prato saladeira, sapato, sapato – outersole, sinal de direção, soca, suporte de lâmpada, tampa de caçarola, tampa de panela, telha – canudo, telha de cumeeira, tesoura de poda, tesoura de uva, tesoura de vindima, tigela de comida, tigela de sopa, torneira (...) • Denominação desconhecida • Sem denominação • Por identificar 	Terminologia controlada	Nomenclature for Museum Cataloging website (Nomenclature 2018) (Collections Trust 2014)
NOME DO OBJETO	Registo do nome do objeto de acordo com contextos cultural, histórico, material, proveniência, estilo.	Terminologia controlada	(Collections Trust 2014, p. 197)
TIPO DO NOME DO OBJETO	Identificação da natureza da denominação utilizada. <ul style="list-style-type: none"> • Científica • Comercial • Comum 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 240) In Arte

	<ul style="list-style-type: none"> ● Empresarial ● Local ● Museológica ● Popular 		
TÍTULO DO OBJETO	Identifica o título atribuído pelo autor ou produtor do objeto ou grupo de objetos.	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 241)
TIPO DE TÍTULO	<p>Identificação da natureza do título utilizado.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Atribuído pelo autor ● Atribuído pelo produtor ● Atribuído pela instituição ● Científico ● Coleção ● Comercial ● Comum ● Popular ● Série 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) In Arte (Collections Trust 2014)
OUTRAS DESIGNAÇÕES DO OBJETO	<p>Identificação de outros nomes do objeto, num nível específico ou genérico. Quando se desconhecer o nome do objeto deve colocar-se:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● designação desconhecida ● sem designação ● por identificar (referindo-se ao objeto que se encontra a ser investigado). 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
TIPO DE OUTRAS DESIGNAÇÕES DO OBJETO	Identificação da natureza de outro tipo de denominações utilizadas.	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) In Arte (Collections Trust 2014)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

4. Informação do criador

AUTORIA/CRIADOR/FUNÇÕES	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
AUTORIA/ CRIADOR Registo sobre a condição do autor.	Anónima	Quando o objeto não possui autoria ou marca. O modelo do objeto foi replicado ao longo do processo evolutivo. Objeto proveniente do vernáculo, que assume características similares em diferentes contextos geográficos.	Terminologia controlada Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Atribuída	Quando há incerteza em relação à autoria do objeto e se atribui a uma entidade individual ou empresarial.	Terminologia controlada Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Colaborativa	Quando o objeto é realizado por diferentes equipas e entidades.	Terminologia controlada Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Coletiva	Quando o objeto é realizado por uma equipa numa entidade.	Terminologia controlada Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Individual	Quanto o objeto é realizado por uma entidade individual.	Terminologia controlada Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Por identificar	Quando a autoria do objeto que se encontra a ser investigada.	Terminologia controlada (Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
	Sem autoria conhecida	Quando se desconhece a autoria.	Terminologia controlada (Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NOME DO AUTOR/CRIADOR	Identificação do nome do autor/criador.	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

FUNÇÃO	DO	Identificação da profissão do autor ou autores.	Terminologia controlada	(Baca <i>et al.</i> 2017)
AUTOR/CRIDOR (PROFISSÃO)		<ul style="list-style-type: none"> ● Arquiteto ● Caricaturista ● Ceramista ● Costureiro ● Desenhador ● Designer ● Engenheiro ● Entalhador ● Ensaiador ● Escultor ● Fabricante ● Fotógrafo ● Gravador ● Ilustrador ● Impressor ● Lacador ● Latoeiro ● Litógrafo ● Marceneiro ● Modelista ● Ourives ● Pintor 	In Arte (Collections Trust 2014)	
NOTAS		Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Collections Trust 2014)

5. Características físicas

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
FORMA, FORMATO OU ESTRUTURA	<p>Registo do tipo de forma, formato ou estrutura do bem cultural.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Unidimensional/monodimensional • Bidimensional • Tridimensional • Dados digitais 	Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO	Registo da dimensão total do objeto. Dimensão de acordo com o formato LAP: largura x altura x profundidade.	Campo numérico	(BIPM 2012)
a) MEDIDAS (Unidades de medida de auxílio à medição)			
UNIDADES DE MEDIDA Unidade pela qual vai ser registada a medida respetiva.	cm	centímetro (medida linear)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	cm ³	centímetro cúbico (medida de volume)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	cm ²	centímetro quadrado (medida de área)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	º	grau (medida de ângulo)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	g	grama (medida de peso)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	l	litro (medida de capacidade)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	dl	decilitro (medida de capacidade)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	cl	centilitro (medida de capacidade)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	ml	mililitro (medida de capacidade)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	kg	quilograma (medida de peso)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	m	metro (medida linear)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	m ³	metro cúbico (medida de volume)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	m ²	metro quadrado (medida de área)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	mm	milímetro (mm) (medida linear)	Terminologia controlada (BIPM 2012)
	'	minuto (media de ângulo)	Terminologia controlada (BIPM 2012)

	“	segundo (medida de ângulo)	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	t	tonelada (medida de peso)	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
TIPO DE MEDIDA Indicação do tipo de medida a ser utilizado no objeto.	Altura	Dimensão de um corpo, a partir da base até à sua extremidade superior; Equivalente a espessura ou profundidade	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Área	Dimensão de uma superfície compreendida dentro de certos limites	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Bitola	Medida-padrão; modelo; valor de referência; NÁUTICA: diâmetro de um cabo ou de uma corda	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Comprimento	Extensão de um objeto considerado na sua maior dimensão	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Diâmetro	Segmento de reta que une dois pontos de uma circunferência e que, ao passar pelo centro, a divide em duas partes iguais; Equivalente a módulo	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Eixo	A relação existente entre as posições (em função do eixo de rotação) dos tipos sobre as duas faces de uma moeda	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Espessura	Grossura; Equivalente a altura ou profundidade	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Largura	Dimensão oposta ao comprimento	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Litro	Medida de capacidade para medir volume de líquidos e gases	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Módulo	Diâmetro comparativo das moedas ou medalhas entre si; Equivalente a diâmetro	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Perímetro	Medida do contorno de uma superfície plana	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Peso	Medida resultante das ações da gravidade sobre os corpos.	Terminologia controlada	(BIPM 2012)
	Profundidade	distância da superfície ou da entrada até ao fundo; uma das três	Terminologia controlada	(BIPM 2012)

		dimensões dos corpos, equivalente à altura ou espessura				
	Raio	Segmento de reta que une o centro de uma circunferência ou de uma superfície esférica a qualquer ponto da circunferência ou da superfície esférica	Terminologia controlada	(BIPM 2012)		
	Volume	Espaço ocupado por um corpo	Terminologia controlada	(BIPM 2012)		
VALOR DE MEDIDA DO OBJETO	—	Valor em número do tipo de medida e da unidade de medida	Campo numérico	(BIPM 2012)		
DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO Dimensionamento total do objeto.	LAP	largura x altura x profundidade	Campo de texto	(BIPM 2012)		
DIMENSÃO PARCIAL – CONSTITUINTES/COMPONENTES DO OBJETO Dimensionamento parcial do objeto. divisível/divisível	LAP	largura x altura x profundidade	Campo de texto	(BIPM 2012)		
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada		Campo de texto	(Collections Trust 2014)		
b) MATERIAL/MATÉRIA-PRIMA						
Materiais						
TIPO DE MATERIAL Identificação das substâncias de fabricação do objeto.	Indeterminado	—	Terminologia controlada	The British Museum Materials Thesaurus (1997)		
	Por identificar	—	Terminologia controlada	The British Museum Materials Thesaurus (1997)		
	Natural	Animal (Compostos químicos em que figura o carbono) <ul style="list-style-type: none"> ● Bexiga <ul style="list-style-type: none"> ○ Porco ● Carapaça <ul style="list-style-type: none"> ○ Tartaruga ● Concha <ul style="list-style-type: none"> ○ Madrepérola 	Terminologia controlada	The British Museum Materials Thesaurus (1997)		

	<ul style="list-style-type: none"> ● Corno ● Dente <ul style="list-style-type: none"> ○ Marfim ● Espinha ● Osso ● Pele <ul style="list-style-type: none"> ○ Couro ● Pelo <ul style="list-style-type: none"> ○ Lã ● Pena ● Produto <ul style="list-style-type: none"> ○ Mel ○ Pérola ● Seda 		
	<p>Hidrocarboneto (Compostos químicos binários de carbono e hidrogénio)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Âmbar ● Azeviche 	Terminologia controlada	The British Museum Materials Thesaurus (1997)
	<p>Vegetal (Compostos químicos de origem vegetal)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Casca <ul style="list-style-type: none"> ○ Cabaça ○ Cortiça ● Fibra <ul style="list-style-type: none"> ○ Algodão ○ Cânhamo ○ Estopa ○ Linho ○ Sisal ● Haste <ul style="list-style-type: none"> ○ Bambu ○ Cana ○ Vime ● Madeira <ul style="list-style-type: none"> ○ Carvalho ○ Casquinha ○ Castanho ○ Ébano ○ Faia ○ Mogno ○ Nogueira ○ Pau-santo ○ Pinho 	Terminologia controlada	The British Museum Materials Thesaurus (1997)

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Salgueiro ○ Teca ○ Vinhático ● Noz ● Coco 		
	<p>Mineral (Compostos químicos de origem mineral)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Pedra <ul style="list-style-type: none"> ○ Alabastro ○ Anfibolito ○ Ardósia ○ Areia ○ Arenito ○ Basalto ○ Brecha ○ Calaíte ○ Calcário ○ Calcite ○ Chert ○ Cristal-de-rocha ○ Diorito ○ Granito ○ Grés <ul style="list-style-type: none"> ▪ Micácia ○ Lioz ○ Mármore ○ Quartzito ○ Quartzo <ul style="list-style-type: none"> ▪ Hialino ▪ Leitoso ○ Sílex ○ Xisto ● Sedimento <ul style="list-style-type: none"> ○ Carvão mineral 	<p>Terminologia controlada</p>	The British Museum Materials Thesaurus (1997)
	<p>Transformado/ Sintético</p> <p>Sintético (Materiais simples ou compostos sujeitos a um processo de produção que implica a transformação do seu estado físico e/ ou químico. Produzido por síntese química. Artificial.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Acrílico ● Argamassa ○ Estuque 	<p>Terminologia controlada</p>	The British Museum Materials Thesaurus (1997)

		<ul style="list-style-type: none"> ○ Gesso ○ Opus signinum ● Borracha ● Cal ● Cerâmica <ul style="list-style-type: none"> ○ Faiança ○ Grés ○ Porcelana ○ Terracota ● Metal <ul style="list-style-type: none"> ○ Alumínio ○ Chumbo ○ Cobre ○ Estanho ○ Ferro ○ Liga metálica <ul style="list-style-type: none"> ■ Aço ■ Aço de carbono ■ Aço inoxidável ■ Bronze ■ Folha de flandres ■ Latão ○ Ouro ○ Prata ○ Zinco ● Papel <ul style="list-style-type: none"> ○ Cartão ○ Cartolina ○ Papel fotográfico ● Plástico- <ul style="list-style-type: none"> Polímero/Elastómero/Borracha ○ Borracha de butadieno estireno (SBR) ○ Borracha Termoplástica (TR) ○ Borracha Termoplástica biodegradável (TPR) ○ Etileno Acetato de Vinila (EVA) ○ Fibra de carbono ○ Formfleece Polyester 100% ○ Melamina ○ Napa 		
--	--	---	--	--

		<ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> Nylon <input type="radio"/> Poliéster <input type="radio"/> Becker <input type="radio"/> Poliuretano (PU) <input type="radio"/> Poliuretano expandido <input type="radio"/> Plástico PET (Polietileno tereftalato) <input type="radio"/> Policarbonato <input type="radio"/> Polietileno de alta densidade (PEAD) (em inglês PE-AH ou HDPE) <input type="radio"/> Polipropileno <input type="radio"/> PVC ● Vidro <ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> Cristal <input type="radio"/> Pasta vítreia 		
LOCALIZAÇÃO DO MATERIAL	Identificar a parte do objeto que contém esse material.		Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada		Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
c) COR				
	Paleta cromática			
IDENTIFICAÇÃO DAS CORES DO OBJETO Identificação das cores do objeto.	Sistema de cores RYB e VOG	<ul style="list-style-type: none"> ● Cores primárias <ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> Amarelo <input type="radio"/> Azul <input type="radio"/> Vermelho ● Cores complementares secundárias <ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> Violeta <input type="radio"/> Laranja <input type="radio"/> Verde 	Terminologia controlada	RYB e VOG
LOCALIZAÇÃO DA COR	Identificação da parte do objeto que contém essa cor.		Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada		Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
d) TÉCNICA/TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO				
TIPO DE MÉTODO OU PROCESSO	Artesanal		Terminologia controlada	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

TÉCNICO OU CIENTÍFICO		Referente aos métodos ou processos técnicos ou científicos utilizados sobre o material e sua aplicação manual.		Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design	
Registo do método ou processo técnico ou científico utilizado sobre o material e sua aplicação.		Referente aos métodos ou processos técnicos ou científicos utilizados sobre o material e sua aplicação.	Pré-industrial Regime de manufatura sem máquina industrial. Industrial Regime de reprodução múltipla que envolve o processo de fabricação maquinaria.	Terminologia controlada Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014) Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design (Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014) Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Maquinal				
	Digital	Referente aos métodos ou processos digitais de produção.		Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014) Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Manufatura aditiva	Referente aos métodos ou processos digitais de produção através de uma ferramenta impressora 3D.		Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014) Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
MONTAGEM	Registo da estrutura de montagem que possibilita a articulação dos constituintes/componentes integrantes do objeto.		Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (CT 2014)	
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada		Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (CT 2014)	
e) Estado e edição/sistema de produção					
ESTADO	Identifica o objeto nos seus diferentes estádios de produção.	Versão 1. Modelo funcional 2. Modelo original	Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017, p.2) (Collections Trust 2014, p. 204-205)	

		3. Protótipos e variantes 4. Réplica representativa		Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
EDIÇÃO	Identifica o objeto num tipo de produção de quantidade	Número de exemplares 5. Edição limitada 6. Em série (seriado) 7. Peça única 8. Peça de conjunto	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014) Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada		Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
f) ESTADO DE CONSERVAÇÃO				
CONDIÇÃO FÍSICA DO OBJETO	Identificação da condição física do objeto. <ul style="list-style-type: none">● Alteração da cor● Alteração da forma● Alteração da matéria● Lacuna de material● Sujidade● Ruptura		Terminologia controlada	Costa <i>Et al.</i> (2010) Canadian Conservation Institute (CCI 2017) (Guichen <i>Et al.</i> , 2018a; 2018b; 2018c)
ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO OBJETO Identifica o estado geral de conservação do objeto.	Mau - 100% a 80%	Peça muito mutilada, com graves problemas de conservação.	Terminologia controlada	Costa <i>Et al.</i> (2010) Canadian Conservation Institute (CCI 2017) (Guichen <i>Et al.</i> , 2018a; 2018b; 2018c)
	Deficiente - 80% a 60%	Peça com deformações ou falhas que podem em risco a sua estabilidade física. É urgente intervir.	Terminologia controlada	Costa <i>Et al.</i> (2010) Canadian Conservation Institute (CCI 2017)

				(Guichen Et al., 2018a; 2018b; 2018c)
	Regular - 60% a 40%	Peça apresenta lacunas ou falhas e que necessita de intervenção de conservação ou restauro	Terminologia controlada	Costa Et al. (2010) Canadian Conservation Institute (CCI 2017) (Guichen Et al., 2018a; 2018b; 2018c)
	Bom - 40% a 20%	Peça sem problemas de conservação (materiais estabilizados), mas que pode apresentar algumas lacunas ou falhas.	Terminologia controlada	Costa Et al. (2010) Canadian Conservation Institute (CCI 2017) (Guichen Et al., 2018a; 2018b; 2018c)
	Muito bom - 20% a 0%	Peça em perfeito estado de conservação.	Terminologia controlada	Costa Et al. (2010) Canadian Conservation Institute (CCI 2017) (Guichen Et al., 2018a; 2018b; 2018c)
DATA DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)		Campo de data	ISO 8601 (ISO 2016)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada		Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)
g) CARACTERÍSTICAS FÍSICAS ADICIONAIS				
Inscrições e marcas				
INSCRIÇÃO	Refere-se ao conteúdo textual escrito inscrito no objeto.	Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)	

TIPO DE INSCRIÇÃO	Registo da natureza da inscrição. <ul style="list-style-type: none"> ● Assinatura ● Decoração ● Dedicatória ● Etiqueta ● Legenda ● Marca do criador ● Marca do Fabricante ● Marca da instituição ● Rótulo de propriedade ● Selo 	Terminologia controlada	In Arte
POSIÇÃO DA INSCRIÇÃO	Registo da localização da inscrição no objeto. <ul style="list-style-type: none"> ● Aresta ● Interior ● Plano frontal ● Plano lateral esquerdo ● Plano lateral direito ● Plano superior ● Plano inferior/base ● Plano posterior ● Vértice 	Terminologia controlada	In Arte (Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
Marcas			
MARCA	Refere-se ao conteúdo não textual gráfico inscrito no objeto.	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
TIPO DE MARCA	Registo da natureza da marca. <ul style="list-style-type: none"> ● Assinatura ● Autoria ● Carimbo ● Contraste ● Decoração ● Dedicatória ● Etiqueta ● Legenda ● Marca do criador ● Marca do Fabricante ● Marca da instituição ● Monograma ● Número de série ● Punção 	Terminologia controlada	In Arte (Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

	<ul style="list-style-type: none"> ● Rótulo de propriedade ● Selo 		
POSIÇÃO DA MARCA	<p>Registo da localização da marca no objeto.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Aresta ● Interior ● Plano frontal ● Plano lateral esquerdo ● Plano lateral direito ● Plano superior ● Plano inferior/base ● Plano posterior ● Vértice 	Terminologia controlada	In Arte (Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

6. Localização e geografia

LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
Produções			
LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO	Registo individual do local ou locais onde foi concebido o objeto. <ul style="list-style-type: none">● Atelier● Empresa● Escola● Estúdio● Fábrica● Oficina	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
DATA DE CONCEÇÃO	Data inicial AAAA-MM-DD (ano, mês, dia) / data final AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).	Campo de data	ISO 8601 (ISO 2016)
LOCAL ONDE FOI PRODUZIDO O OBJETO	Registo individual do local onde foi produzido o objeto. <ul style="list-style-type: none">● Atelier● Empresa● Escola● Estúdio● Fábrica● Oficina	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014) Diagrama circular. Dimensões descriptivas do objeto de design
TIPO DE PRODUÇÃO	Registo da natureza de produção do objeto. <ul style="list-style-type: none">● Integral● Parcial	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
PRODUÇÃO DO OBJETO (neste caso, também configura o Nome do Proprietário Anterior)	Registo individual do nome do proprietário, entidade ou organização produtora do bem cultural. <ul style="list-style-type: none">● ACH BRITO● ADICO● AMF SAFETY SHOES\TO WORK FOR● AMTROL-ALFA● ARCALO● ARTAME● BAQUELITE LIZ● BUREL FACTORY● CERÂMICA SOTELHA● CUTBRIK TOOLS - CUTBRIK PORTUGAL● DALPER● FAPLANA● FASTIO● GHOME - CONTEMPORARY PORTUGUESE DESIGN● ICEL● JMM / IRMÃOS BRANDÃO	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 223)

	<ul style="list-style-type: none"> ● JULCAR ● LACTOGAL ● LARUS ● MISHMASH ● NAUTILUS ● NELO ● NORMAX ● O/M ● PORCELANAS DA COSTA VERDE ● PROCALÇADO - FOREVER® ● PROCALÇADO - WOCK® ● REVIGRÉS ● SERAFIM FERTUZINHOS ● SILAMPOS ● SURFACTORY ● TORNEIRAS RORIZ ● UTIL ● VIARCO ● VIÚVA LAMEGO 		
TIPO DE ENTIDADE	<p>Registo sobre a natureza da entidade associada ao bem cultural.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Associação ● Autor ● Editor ● Entidade depositária ● Empresa produtora ● Entidade individual ● Estabelecimento de ensino ● Faculdade ● Fábrica ● Fundação ● Município ● Museu 	Terminologia controlada	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p.177)
FUNÇÃO DA ENTIDADE PRODUTORA DO BEM CULTURAL	Registo da atividade que representa o principal negócio da entidade associada ao bem cultural.	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 221)
MORADA	Registo morada(s) relacionada(s) com a entidade registada.	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 170-171)
DATA DE PRODUÇÃO	Data inicial AAAA-MM-DD (ano, mês, dia) / data final AAAA-MM-DD (ano, mês, dia).	Campo de data	ISO 8601 (ISO 2016)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

Proprietário			
PROPRIETÁRIO ATUAL	<p>Detalhes sobre proprietário do objeto emprestado, depositado ou sob custódia da organização.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Centro de Investigação esad—idea. Investigação em Design e Arte 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 225)
NOME COMPLETO DO PROPRIETÁRIO ANTERIOR (neste caso, também configura a Entidade Produtora)	Registo individual do nome do proprietário, entidade ou organização detentora do bem cultural a quem foi adquirido o objeto e de todos os proprietários que detiveram o objeto.	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 225)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
Proveniência			
LOCALIZAÇÃO HABITUAL (PRINCIPAL, USUAL)	<p>Informação sobre o local usual do objeto.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Piso • Departamento • Sala • Unidade de armazenamento • Espaço expositivo • Reservas 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014) (Guichen <i>Et al.</i> , 2018a; 2018b; 2018c)
LOCALIZAÇÃO ATUAL	Registo da localização atual do objeto.	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014) (Guichen <i>Et al.</i> , 2018a; 2018b; 2018c)
TIPO DE LOCALIZAÇÃO ATUAL	Registo da natureza da localização atual.	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014) (Guichen <i>Et al.</i> , 2018a; 2018b; 2018c)
DATA(S) DE DETENÇÃO DO BEM CULTURAL	Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)	Campo de data	ISO 8601 (ISO 2016)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

7. Assunto

CLASSIFICAÇÃO	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência

	Marketing Minorias Ontológico Origem/naturalidade Pedagógico-educativo Político Praxiológica Processo projetual Social Técnico-científico Tecnologia material *outro		
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	—	Campo de texto (Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

8. Classe

CLASSIFICAÇÃO	Definição		Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
Classificação	CATEGORIA	SUBCATEGORIA	//////////	//////////
	Comunicação	• Identidade corporativa	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017)

Natureza do objeto dentro da área disciplinar de design.	<ul style="list-style-type: none"> ● Ilustração ● Produção editorial ● Publicidade 		<p>(Collections Trust 2014)</p> <p>Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996);</p> <p>Diagrama circular.</p> <p>Dimensões descritivas do objeto de design</p>
Digital/multimédia/ Interação	<ul style="list-style-type: none"> ● Websites ● PDAs ● Jogos eletrónicos ● Realidade aumentada ● Softwares 	Terminologia controlada	<p>(Baca <i>Et al.</i> 2017)</p> <p>(Collections Trust 2014);</p> <p>Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996);</p> <p>Diagrama circular.</p> <p>Dimensões descritivas do objeto de design</p>
Equipamento/ Produto	<ul style="list-style-type: none"> ● Desporto ● Doméstico ● Escolar ● Escritório ● Geriátrico ● Hospitalar ● Hotteleira ● Restauração ● Urbano 	Terminologia controlada	<p>(Baca <i>Et al.</i> 2017)</p> <p>(Collections Trust 2014);</p> <p>Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996);</p> <p>Diagrama circular.</p> <p>Dimensões descritivas do objeto de design</p>
Gestão	<ul style="list-style-type: none"> ● Organizações ● Projetos ● Serviços 	Terminologia controlada	<p>(Baca <i>Et al.</i> 2017)</p> <p>(Collections Trust 2014)</p> <p>Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996);</p> <p>Diagrama circular.</p> <p>Dimensões descritivas do objeto de design</p>
Interiores	<ul style="list-style-type: none"> ● Cenografia ● Decoração 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017)

		<ul style="list-style-type: none"> • Exposição • Projeto 		(Collections Trust 2014); Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996); Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Investigação científica	<ul style="list-style-type: none"> • História do design • Teoria do design • Cultura do design • Museologia do design 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014); Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996); Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
	Moda	<ul style="list-style-type: none"> • Vestuário • Acessórios 	Terminologia controlada	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014); Projeto CLIP (Resende, Ventura & Duarte 1996); Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada. Pode justificar a razão pela qual é atribuída determinada categoria.	–	Campo de texto	(Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
Classificação	CATEGORIA	SUBCATEGORIA		
Natureza do objeto pela sua função.	01 – Objetos de ambiente construído	Elementos do lugar	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Elementos de construção	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)

	Estruturas	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
02 – Móveis e acessórios	Acessórios domésticos	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Equipamento de controle da temperatura	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Equipamento de iluminação	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Roupa de cama	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Mobiliário	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Coberturas de janelas e portas	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Revestimento de pavimento	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
03 – Objetos pessoais	Adorno	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Vestuário	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Equipamentos pessoais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Artigos de higiene	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais	Ferramentas e equipamentos – Agricultura	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Pecuária	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – mineração e extração de minerais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Fabricação de papel	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Florestais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Pesca e caça com armadilhas	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Pintura	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)

	Ferramentas e equipamentos – Serviço de alimentação	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Transformação e preparação de alimentos	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Trabalho com fibra	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Cantaria e Alvenaria	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Metalurgia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Marcenaria	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Couro, chifre e concha	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Têxtil	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Trabalho em vidro, plástico e cerâmica	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos de utilização múltipla para processamento de materiais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Outras ferramentas e equipamentos para processamento de materiais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
05 – Ferramentas e equipamentos para ciência e tecnologia	Armamento	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Acústica	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Topografia e Navegação	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)

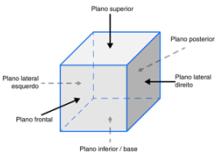
	Ferramentas e equipamentos – Astronomia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Biologia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Química	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Cronometragem	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Comércio	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Construção	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Elétrica e Magnética	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Energia térmica	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Cuidados e manutenção	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Geologia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Mecânica	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Medicina e Psicologia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Meteorológica	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Peso e Medida (Metrologia)	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Ótico	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	Ferramentas e equipamentos – Física nuclear	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)

		Ferramentas e equipamentos – Produção de energia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Aplicação da lei e Proteção	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação		Ferramentas e equipamentos – Comunicação escrita	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Comunicação e som	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Comunicação visual	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Gráficos	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Impressão	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Música	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Fotografia	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Telecomunicação	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Processamento de dados	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Contentores	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
07 – Manuseio e transporte de objetos		Equipamento de transporte ferroviário	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Equipamento de transporte aquático	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Transporte aeroespacial	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Ferramentas e equipamentos – Transporte terrestre	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)

		Meios publicitários	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Arte	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	08 – Meios de expressão	Objetos cerimoniais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Objetos documentais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Meios de troca	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Símbolos pessoais	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Brinquedos	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	09 – Objetos recreativos	Dispositivos de entretenimento público	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Dispositivos recreativos	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Equipamentos desportivos	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Equipamentos para jogo	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Fragmento	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
	10 – Objetos com função indeterminada	Tesouro (depósito) de riqueza	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Amostra material	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Objeto não identificado	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
		Material trabalhado	Terminologia controlada	(Nomenclature 2018)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada. Justificar a razão pela qual é atribuída determinada categoria.	–	Campo de texto	(Collections Trust 2014)

9. Descrição

Descrição	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
Descrição Sumária	Registo de informação suficiente para identificar rapidamente o objeto, quer no seu aspeto visual como no plano documental.	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)
Descrição Física	Registo da informação sobre a aparência visual do objeto. Descrever a forma, o formato ou a estrutura do objeto, o local onde está decorado, como está montado, como foi construído, como funciona, qual a paleta cromática e qual a sua escala.	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

	<p>Descrição do objeto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • do geral para o particular • identificação da forma, formato ou estrutura • identificação dos elementos decorativos • identificação dos constituintes e componentes no caso dos objetos compostos  <p>O protocolo de leitura e descrição completa e rigorosa dos objetos deve orientar-se do seguinte modo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • frontal, • lateral esquerdo, • lateral direito, • superior, • inferior/base <p>Forma, formato ou estrutura do objeto. Registo do tipo de dimensões do objeto: unidimensional, bidimensional, tridimensional, dados digitais (relacionar com o grupo de informação dimensões).</p> <p>Sistema de montagem. Registo da estrutura de montagem que possibilita a articulação dos constituintes/componentes integrantes do objeto.</p> <p>Paleta cromática. Registo da tonalidade da matéria-prima e da coloração aplicada. Especificar a parte do objeto que contém essa cor (relacionar com unidade de informação cores).</p>		
CONSTITUINTE/COMPONENTE OU ELEMENTO INTEGRANTE DO OBJETO	Identificação dos constituintes/componentes ou elementos integrantes do objeto. <ul style="list-style-type: none"> • Asa amovível • Caixa • Embalagem • Estojo • Pasta • Panela • Tampa • Tampa de enroscar 	Terminologia controlada	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)

Descrição	Descrição breve do constituinte/componente registado.	Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca Et al. 2017) (Collections Trust 2014)

10. Historial

HISTORIAL INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE INCORPORAR E COLECIONAR/ DESENVOLVIMENTO DAS COLEÇÕES	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
Para desenvolvimento futuro.		

			(Collections Trust 2014, p. 137)
CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE – PAPEL EM RELAÇÃO AO OBJETO	<p>Registo do tipo de entidade responsável pela curadoria expositiva.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Investigador ● Visitante ● Utilizador ● Curador ● Outro* 	Terminologia controlada	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p.153; 176; 185)
NOTA BIOGRÁFICA DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	<p>Informação sobre a história pessoal e curricular da entidade responsável pela curadoria expositiva.</p> <p>Registo da ocupação ou emprego da entidade curatorial.</p>	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 184)
CONTRIBUIÇÃO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	Registo que justifica a seleção da entidade responsável pela curadoria expositiva e o seu papel e responsabilidade na conceção e desenvolvimento da exposição (cooperação científica).	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 152)
CONTATO DA ENTIDADE COM RESPONSABILIDADE CURATORIAL	Registo da informação de contato do indivíduo e/ou entidade responsável pela curadoria.	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Laurie & Powell 2018, p. 4-5)
PLANO INTERPRETATIVO DA EXPOSIÇÃO – PROJETO CURATORIAL			
PROCESSO DE CONCEÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO	<p>Registo que detalha o modo como a exposição foi concebida e desenvolvida.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Internamente (PDB) ● Individualmente (curadores) ● Coletivamente (PDB e curadores) ● Colaborativamente (PDB, curadores e comunidades – académica, empresarial – um coletivo de experiências) 	Terminologia controlada	(ICOM 2004/2008, p.12). (Shelton 2013) (Pearce 1990) (Laurie & Powell 2018) (Belcher 1991)
NATUREZA DA EXPOSIÇÃO	<p>Registo do estado temporal da exposição. A exposição tem natureza:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Permanente ● Temporária ● Itinerante 	Terminologia controlada	(ICOM 2004/2008, p.12). (Shelton 2013) (Pearce 1990) (Belcher 1991) (MGC 1995, p.)
Descrição/ Resumo da exposição	Descrição sumária da exposição, da sua relevância e do seu conteúdo.	Campo de texto	Museum Exhibition Planning and Evaluation Tools (Laurie & Powell 2018, p. 7) (Dean 1996) (Laurie & Powell 2018, p. 7)

	Ver localização e geografia NOME COMPLETO DO PROPRIETÁRIO ANTERIOR		
TIPO DE ENTIDADE	Registo sobre a natureza da entidade associada ao bem cultural. <ul style="list-style-type: none">● Associação● Autor● Editor● Entidade depositária● Empresa produtora● Entidade individual● Estabelecimento de ensino● Faculdade● Fábrica● Fundação● Município● Museu	Terminologia controlada	(Collections Trust 2014, p.177)
FUNÇÃO DA ENTIDADE PRODUTORA DO BEM CULTURAL	Registo da atividade que representa o principal negócio da entidade associada ao bem cultural.	Campo de texto	(Collections Trust 2014, p. 221)
SELEÇÃO DOS BENS CULTURAIS	Registo da informação que justifica a seleção dos objetos presentes na exposição.	Campo de texto	Pearce 1990) (Shelton 2013) (Antonelli 2009) (Weddell 2016) (Wood 20016) (Belcher 1991)
TIPO DE OBJETO	VER DESIGNAÇÃO DO OBJETO TIPO DE OBJETO	—	—
NOME DO OBJETO	VER DESIGNAÇÃO DO OBJETO NOME DO OBJETO	—	—
TIPO DO NOME DO OBJETO	VER DESIGNAÇÃO DO OBJETO TIPO DO NOME DO OBJETO	—	—
TÍTULO DO OBJETO	VER DESIGNAÇÃO DO OBJETO TÍTULO DO OBJETO	—	—
TIPO DE TÍTULO	VER DESIGNAÇÃO DO OBJETO TIPO DE TÍTULO	—	—
DESCRIPÇÃO FÍSICA	VER DESCRIÇÃO DESCRIPÇÃO FÍSICA	—	—
NÚMERO TOTAL DE BENS CULTURAIS REPRESENTADOS	Registo do número de objetos presentes na exposição.	Campo numérico.	(AAM 2012, p. 3) (Belcher 1991)
DATA-PERÍODO	Registo da idade numérica, cronologia, dos bens culturais. SÉCULO OU DÉCADA	Campo de texto	(Collections Trust 2014, p. 164) ISO 8601

	<ul style="list-style-type: none"> ● Século XIX ● Século XX ● Século XXI ● Cerca de... <p>PERÍODO HISTÓRICO OU CULTURAL</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Modernismo ● Pós-modernismo ● Cerca de... 		
AUTORIA/CRIADOR	VER INFORMAÇÃO DO AUTOR/CRIADOR AUTORIA/CRIADOR	—	—
LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO	VER LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA. LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO	—	—
DATA DE CONCEÇÃO	VER LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA. DATA DE CONCEÇÃO	—	—
FORMA, FORMATO OU ESTRUTURA	VER CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. FORMA, FORMATO OU ESTRUTURA	—	—
DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO	VER CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. DIMENSÃO TOTAL DO OBJETO	—	—
TIPO DE MATERIAL	VER CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. MATERIAL/MATÉRIA-PRIMA	—	—
IDENTIFICAÇÃO DAS CORES DO OBJETO	VER CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. COR	—	—
TIPO DE MÉTODO OU PROCESSO TÉCNICO OU CIENTÍFICO	VER CARACTERÍSTICAS FÍSICAS. TÉCNICA/TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO	—	—
TIPO DE CONSUMO MATERIAL/PESSOAL	VER ASSUNTO. FUNÇÃO/USO DO OBJETO	—	—
TIPO DE VALOR CULTURAL CONTEXTUAL	VER ASSUNTO. ASSOCIAÇÃO CONCEITO	—	—
CONTEÚDO – DESCRIÇÃO DOS BENS CULTURAIS OU COLEÇÃO	VER DESCRIÇÃO SUMÁRIA	—	(Collections Trust 2014, p. 165) (Belcher 1991, 90)
CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO DA ÁREA DISCIPLINAR * Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	VER CLASSE.	—	—
CLASSIFICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS PELO CONTEXTO DE FUNÇÃO *Consultar Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019 Excel	VER CLASSE.	—	—

INTERPRETAÇÃO DOS BENS CULTURAIS	<p>Registo dos discursos mediadores e narrativas associadas aos objetos. Tipo de exposição:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <u>Orientada para os objetos</u> – atenção voltada para os bens culturais, que são o centro da informação. As informações disponíveis são limitadas e os valores e significados não são explícitos. Quase sempre uma abordagem centrada na dimensão estética ou de apresentação ● <u>Orientada para o conceito</u> – atenção voltada para a exposição e transmissão da mensagem. Não apresenta bens culturais, uma vez que o objetivo principal é o de transmitir uma ideia através de outros materiais visuais (p. e. textos, fotografias, documentos em papel) ● <u>Orientada para um tema – temáticas</u> – encontram-se próximas das exposições orientadas para os objetos. estão organizadas em torno de um tema, apresentando informações textuais elementares em títulos e em legendas ● <u>Orientada para a ação de educar</u> – educacionais – encontram-se mais próximas das exposições orientadas para o conceito. Utilização de informação textual em larga escala para que a mensagem seja transmitida e de diagramas, mapas, fotografias, modelos ou outros objetos no sentido de complementar a mensagem ● <u>Orientada para provocar emoções</u> – nomeadamente aquelas que evocam a contemplação e experimentação do critério estético dos objetos e do ambiente interpretativo gerado em torno destes (que pouco interfere visualmente) ou aquelas que evocam as emoções através da teatralização da atmosfera e que convida à participação; ● <u>Orientada para o entretenimento</u> – quando a abordagem expositiva procura a diversão dos seus visitantes através da utilização de jogos de entretenimento e aprendizagem. 	<p>Campo de texto</p>	<p>(Shelton 2013) (AAM 2012, p. 3, 4) (Laurie & Powell 2018) (Belcher 1991) (Dean 1996, p.4-5) (Laurie & Powell 2018, p. 6) (Smithsonian Institution s.d., p. 10) (Belcher 1991) (Dean 1996)</p>
ORGANIZAÇÃO DOS BENS CULTURAIS NO ESPAÇO	<p>Registo do tipo de exposição relativamente à organização dos bens culturais no espaço. Padrões de circulação:</p>	<p>Campo de texto</p>	<p>(Bennett 2005); (Hooper-Greenhill 1992, p.5-8) (Fallan 2007)</p>

	<ul style="list-style-type: none"> ● Arterial – caminho contínuo ou reto, quase sempre adota uma só direção. É rígido e causa congestionamento. (Linear) ● Pente – caminho contínuo ou reto com espaços de recolha. Possibilitam o fluxo bidirecional (linear ou bidirecional com nichos) ● Encadeado – semelhante ao arterial linear. Mas com espaços independentes, que podem adotar fluxos diversos (Linear com espaços independentes) ● Estrela ou leque – sistema irradiante que separa temas por núcleos. A zona central pode concentrar visitantes (Livre) ● Bloco – circulação aleatória de acordo com a vontade do visitante (Livre) <p>Combinar padrão de circulação com fluxo de tráfego:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Linear ● Livre ● Corredor ● Nichos ● Compósito 		(AAM 2012, p. 4) (Laurie & Powell 2018) (Belcher 1991)
FORMATO DE DISPOSIÇÃO DOS BENS CULTURAIS	<p>Registo dos formatos utilizados para a apresentação e comunicação/transmissão da mensagem.</p> <p>Planos:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Bidimensional – geralmente pendurados, inclinados em superfícies ou no solo. <ul style="list-style-type: none"> ○ Dimensão comprimento ○ Dimensão largura (Dean 2002, p. 55-56) ● Tridimensional – geralmente dispostos de modo a favorecer a movimentação dos visitantes <ul style="list-style-type: none"> ○ Dimensão comprimento ○ Dimensão largura ○ Dimensão em profundidade <p>Distribuição dos bens no espaço (dento ou fora de vitrinas)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Isolamento – quando o objeto fala por si. Não apresenta informações associadas. Há uma dramatização ● Dispersão – ● Agrupamento/ Associação – agregam aspectos relacionais. Deve haver cuidado para não ser 	Campo de texto	(Bennett 2005) (Hooper-Greenhill 1992, p.5-8) (Fallan 2007) (AAM 2012, p. 4) (Laurie & Powell 2018) (Belcher 1991) (Dean 2002)

	<p>retirada a importância de cada um dos bens culturais representados. O bem cultural pode pertencer ou não à mesma categoria:</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Pela tipologia ○ Pelo material ○ Pela técnica de fabricação ○ Ou relacionar-se por associações aleatórias, de proximidade ou antagónicas... <p>Informação organizada acordo com princípio:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Cronológico ● Temático <ul style="list-style-type: none"> ○ Autoral ○ Estético ○ Histórico ○ Material ○ Função ● Sincrónico ● Sinergético ● Exemplar – demonstrativo – representativo ● Apontado – orientado 		
DISPOSITIVOS DE COMUNICAÇÃO DOS BENS CULTURAIS	<p>Registo dos dispositivos de comunicação que a poiam a mediação dos bens culturais no espaço. Considerar recursos de apoio à mediação nos formatos físico, digital e social:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Físicos – bens culturais (objetos) – original, fac-símile; documentos de apoio* ● Visuais – fotografias, cartografia, diagramas, ilustrações, etc. ● Media – vídeo, áudio ● Interativos – eletromecânicos e digitais ● Sensoriais – modelos tácteis ● Textual – parietal ou numa etiqueta, na forma de duas ou três dimensões. 	Terminologia controlada	(ICOM 2004/2008, p.13). (Dudley 2012) (Dean 1996, p.6-7) (AAM 2012, p. 4) (Laurie & Powell 2018) (Belcher 1991, p. 148)
TEXTO PARA A LEGENDA/ RAISONNÉ	Registo sobre o texto utilizado na exposição.	Campo de texto	(AAM 2012, p. 5) (ICOM 2004/2008, p.12). (Shelton 2013) (Pearce 1990) (Baca <i>Et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 238)

			Laurie & Powell 2018, p. 10-12)
PÚBLICO DA LEGENDA	Registo do público ou comunidade ao qual se dirige a legenda.	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014, p. 225)
NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Baca <i>et al.</i> 2017) (Collections Trust 2014)

HISTORIAL INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE PRESERVAR E CONSERVAR AS COLEÇÕES/ GESTÃO DA INFORMAÇÃO SOBRE CONSERVAÇÃO	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
Para desenvolvimento futuro.		

11. Inventariante

INVENTARIANTE	Definição	Informação complementar com terminologia controlada e normalizada	Sistemas de referência
NOME DO INVENTARIANTE	Informa sobre o nome dos inventariantes associados à inventariação do objeto ou coleção.	Terminologia controlada	(Collections Trust 2014)
DATA DE INVENTARIAÇÃO	Formato AAAA-MM-DD (ano, mês, dia)	Terminologia controlada	ISO 8601 (ISO 2016)

NOTAS	Notas adicionais para complementar a informação registada	Campo de texto	(Collections Trust 2014)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Legislação

Assembleia da República. (2004). Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto (Aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses). In Diário da República n.º 195/2004, Série I-A de 2004-08-19 (Vol. 1, pp. 5379 - 5394). Lisboa: Diário da República. Disponível em: <https://dre.pt/home/-/dre/480516/details/maximized>. [Consultado a 3 setembro 2021].

Ministério da Cultura (2006). Despacho Normativo n.º 3/2006. In Diário da República n.º 18/2006, Série I-B de 2006-01-25 (pp. 603 - 608). Lisboa: Diário da República. Disponível em: <https://dre.pt/home/-/dre/542018/details/maximized> [Consultado a 3 setembro 2021].

2. Obras de consulta

American Alliance of Museums (AAM) (2012). *Standards for Museum Exhibitions and Indicators of Excellence. Developed by the Professional Networks Council of the American Alliance of Museums* (Updated August 2012). Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/58fa260a725e25c4f30020f3/t/58ff73ed3e00bea8e746d4ce/1493136367751/2012+Standards+for+Museum++Exhibitions+and+Indicators+of+Excellence.pdf>. [Consultado a 30 novembro de 2015].

American Association of Museums & Merritt, E. E. (2008). *National standards & best practices for U.S. museums*. Washington, DC. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5a60c77dd0e628eab9598413/t/5b3185f88a922da300140d59/1529972218195/NatlStandards.pdf>.

Belcher, M. (1991). *Exhibitions in Museums*. Leicester & London, Washington, D.C.: University Press, Smithsonian Institution Press. ISBN 0-7185-1299-5.

BIPM, Bureau International des Poids et Mesures (2012). *Le Système international d'unités - SI [SI - Sistema Internacional de Unidades]*. 1.^a ed. Brasileira da BIPM 8.^a Ed. Rio de Janeiro: INMETRO - Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial. ISBN: 978-85-86920-11-0. Disponível em: http://www.inmetro.gov.br/inovacao/publicacoes/si_versao_final.pdf.

Boylan, P. J. (2004). *Running a Museum: A Practical Handbook*. Paris: International Council of Museums (ICOM).

Boylan, P. J. & Woppard, V. (2006). *The Trainer's manual; for use with Running a museum: a practical handbook*. Paris: International Council of Museums (ICOM).

British Standards Institute. (2009). *PAS 197:2009 Code of practice for cultural collections management*. London: British Standards Institution.

Canadian Conservation Institute (2017) "Agents of deterioration. Understand the 10 primary threats to heritage objects and how to detect, block, report, and treat the damage they cause" In Canadian Conservation Institute. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>.

CCO – Tratamento técnico do património cultural. (2017). In M. Baca, P. Harpring, E. Lanzi, L. McRae, & A. Whiteside (Eds.) *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*. Disponível em: <https://ccortes87.wixsite.com/pcco>.

CIDOC (1995/2014). Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC. In A. Grant, J. Nieuwenhuis, & T. Petersen (Eds.), *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC* (pp. 23-76). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CIDOC. (2012/2014). *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*. In *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC* (Versão 6.2 ed., pp. 17-22). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CIDOC (2015). *Roteiros do CIDOC e Glossário da Norma SPECTRUM 4.0*. São Paulo: Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

Collections Trust (2014). *Spectrum 4.0: Padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Collections Trust (2017). *Spectrum 5.0*. Disponível em:
<https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/>.

Costa, P.F.; IMC; Costa, M.S.; IICT. (2010). *Normas de Inventário. Ciência e Técnica - Normas Gerais*. Lisboa: Departamento de Património Imaterial, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. ISBN: 978-972-776-425-9. Depósito legal: 321121/10. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx>.

Dean, D. (2002). *Museum Exhibition. Theory and Practice*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-08017-7.

Harpring, P. (2016). *Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo; Pinacoteca de São Paulo; ACAM Portinari.

ICOM – International Council of Museums (2004/2008). *Código Deontológico do ICOM para museus*. Lisboa: ICOM Portugal. Disponível em: https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2015/03/CodigoICOM_PT-2009.pdf.

ICOM – International Council of Museums (2010/2013). *Conceitos-chave da museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura.

ICOM – International Council of Museums. (2019). *Museum Definition. Creating a new museum definition – the backbone of ICOM. THE NEED OF A NEW MUSEUM DEFINITION*. Disponível em: <https://icom.museum/en/standards-guidelines/museum-definition/>.

ISO. (2016). *ISO 8601 – DATE AND TIME FORMAT*. Disponível em: <https://www.iso.org/iso-8601-date-and-time-format.html>.

Guichen, G. d.; Lambert, S.; ICCROM & Canadian Conservation Institute. (2018a). *RE-ORG: um método para reorganizar a reserva técnica de museus: I. Apostila*. In (Vol. 1): Programa Ibermuseus, ICCROM. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/>.

Guichen, G. d.; Lambert, S.; ICCROM & Canadian Conservation Institute. (2018b). *RE-ORG: um método para reorganizar a reserva técnica de museus: II. Planilhas de trabalho*. In (Vol. 2): Programa Ibermuseus, ICCROM. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/>.

Guichen, G. d.; Lambert, S.; ICCROM & Canadian Conservation Institute. (2018c). *RE-ORG: um método para reorganizar a reserva técnica de museus: III. Recursos adicionais*. In (Vol. 3): Programa Ibermuseus, ICCROM. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/>.

Laurie, B. & Powell, J. (2018) *A GUIDE TO EXHIBIT DEVELOPMENT. Smithsonian Exhibits' Guide to Exhibit Development*. Disponível em: <http://exhibits.si.edu/wp-content/uploads/2018/04/Guide-to-Exhibit-Development.pdf>. [consultado a 30 novembro de 2015].

Lord, B. & Lord, G. D.(Eds.) (2001). *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: Altamira Press. ISBN: 978-0759102347.

Lord, B. & Lord, G. D. (2009). *The Manual of Museum Management*. California: AltaMira Press. ISBN: 9780759111981.

Nomenclature for Museum Cataloging website (2018). Disponível em: <https://www.nomenclature.info/apropos-about.app?lang=en>.

Resende, J. M.; Ventura, J. & Duarte, E. (1996). *Terminologia controlada para indexação de documentos na área do design. Projecto CLIP - Compatibilização de Linguagens de Indexação em Português. PORBASE-Base Nacional de Dados Bibliográficos*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Schnitzer, J. (s.d.) *Museum exhibition planning and evaluation tool*. Museum of Art. Oregon: Oregon Cultural Trust.

Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. (2010). *Documentação e Conservação de Acervos Museológicos - Diretrizes*. São Paulo: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari.

Simmons, J. E. & Kiser, T. M. (Eds.). (2020). *Museum Registration Methods*. 6.th Edition. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield. Copyright © 2020 by The American Alliance of Museums. ISBN: 978-1-5381-1310-3.

Smithsonian Institution (s.d.). *Museum on Main Street (MoMS). Exhibition Planning Guide*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service. Disponível em: <https://museumonmainstreet.org> [consultado a 14 abril de 2021].

Smithsonian Institution. (2008). *Exhibition Development and Implementation: Five Case Studies*. Washington, DC: Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.si.edu/content/opanda/docs/rpts2002/02.08.exhibitioncasestudies.final.pdf> [consultado a 30 novembro de 2015].

The British Museum materials thesaurus (1997). Disponível em: <http://terminology.collectionstrust.org.uk/British-Museum-materials/>.