

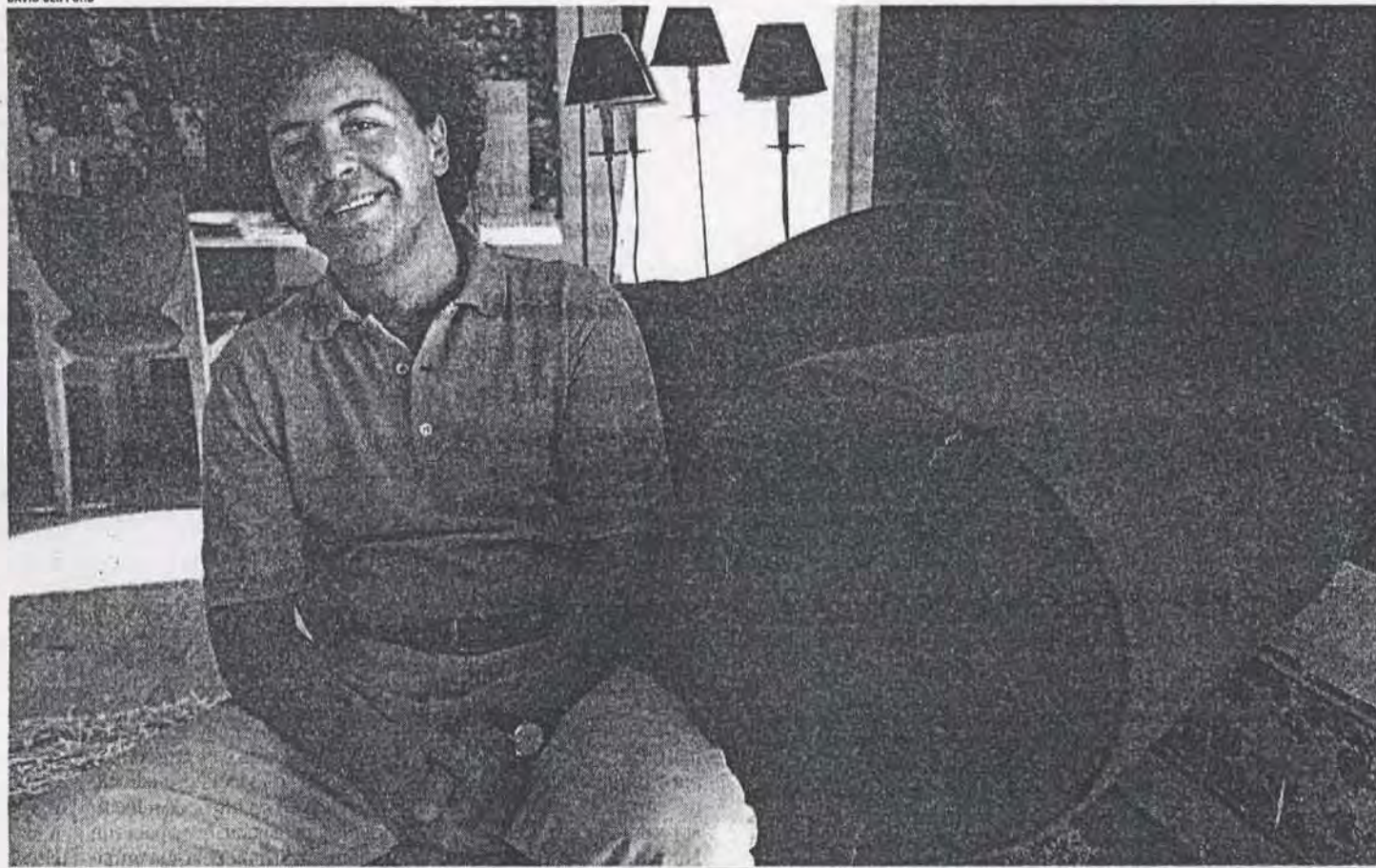
Entrevista com Francisco Capelo, dono da colecção do futuro Museu do Design de Lisboa

“Fiz esta colecção para a partilhar”

Lucinda Canelas

Francisco Capelo, o empresário que possui o espólio que constituirá o Museu do Design de Lisboa, que será inaugurado em Março de 1999, no CCB, falou ao PÚBLICO da sua colecção. Começou a reuni-la em 1972, quando passou pela loja do pintor Tom, no Chiado, e comprou uma peça de Joe Colombo. Hoje tem quase 700 objectos e não tenciona parar de adquirir. É um vício que é preciso alimentar.

DAVID CLIFFORD



“Os jovens devem ter acesso aos objectos seminais para que possam vir a produzir outros objectos de referência”

Aos 43 anos, Francisco Capelo, o dono do espólio que constituirá o futuro Museu do Design de Lisboa, parece aliviado por, finalmente, depois de 16 anos a coleccionar objectos, poder libertar a sua casa das 700 peças que possui. De facto, quem entra naquele edifício de três andares a caminho do castelo pensa ter comprado um bilhete para uma exposição fora do comum. Nas paredes amarelas procura-se, sem dar por isso, uma seta que indique o sentido da visita. A cada jarra tenta-se encontrar as pequenas placas que nos museus dão conta do autor e do ano em que a peça foi criada. Não existem, mas é por pouco tempo.

A “vocaçãõ pública” da colecção de Francisco Capelo está prestes a concretizar-se. Segundo o protocolo assinado no dia 27 de Outubro, o Centro Cultural de Belém (CCB) vai receber, em Março de 1999, as peças que hoje dão cor à casa de Capelo, um economista que se diz “organizado por obsessão” e que aos 16 anos desistiu de ser pintor. Mantendo uma “sensibilidade estética” apurada, rodeia-se de um limitado grupo de conselheiros — galeristas em Paris, Londres, Nova Iorque e Los Angeles — e de muitos livros. Fixa-se num período histórico, identifica as obras “seminais” que o caracterizam, e compra-as.

Apesar de referir que tem peças que podem custar dezenas de milhares de contos, recusa-se a avaliar a sua colecção. Defende que o valor de um objecto depende do prazer que transmite e não do preço que custou.

Depois de ter ficado conhecido como o homem que reuniu a colecção do comendador José Berardo — que compõe o actual Museu de Arte Contemporânea de Sintra — Francisco Capelo projecta já um museu da moda destinado a acolher os seus 230 modelos de alta costura. E promete não ficar por aqui.

PÚBLICO — Como é que se tornou coleccionador de arte?

FRANCISCO CAPELO — Foi há muitos anos. Quando era novo trabalhei num “atelier” de pintura da família do Carlos Botelho — pintava. Quando tinha 16 anos questionei se devia ir para pintura. Depois, conclui que não era uma área em que a vertente material pudesse ser realizada. Como sempre me sustentei a mim próprio, abandonei a pintura. O apego à dimensão material fez com que seguisse economia. No entanto, continuei a ser sensível à dimensão estética das coisas. Aquilo que faço é com a preocupação de dotar Portugal de colecções de natureza internacional que possam colocar Lisboa ao nível de outras capitais europeias.

P. — Neste sentido, que estruturas nacionais podem ser aproveitadas?

R. — Um conjunto de indústrias de trabalho intensivo na área da cerâmica, do cristal e do vidro que têm um grande défice de criação. Como exemplo podemos referir a indústria do mobiliário que, pelas pessoas que mobiliza, é muito importante. Bastou abrir a “Habitat” em Lisboa para que as pessoas de um grupo social em ascensão acoressem em massa. É esta ruptura entre o gosto e a

procura urbanos e aquilo que se produz que pode levar a que as pessoas que hoje trabalham a madeira, por exemplo, o deixem de fazer, assistindo-se ao engrossar da lista das importações. A ligação entre a arte e a indústria permitirá aumentar o emprego, aproximando os que pensam dos que fazem os objectos.

P. — Porquê a opção pelo “design”?

R. — A primeira peça que comprei foi em 1972, na loja do pintor Tom. Uma peça de Joe Colombo. Determinante foi também o facto de, durante algum tempo, ter estado casado com uma pessoa que abriu a primeira loja de “design” no nosso país, a seguir ao 25 de Abril — a Arte Bruta. Isso fez com que o “design” passasse a integrar o meu quotidiano. Houve uma combinação da dimensão privada com a pública.

P. — O que é que a colecção pretende mostrar?

R. — Procura mostrar como no antes e depois da II Guerra Mundial não houve um corte a nível do “design”, mas uma continuidade. Muitas vezes institui-se como lógica de começo do “design” a utilização do tubo de aço niquelado em mobiliário. Tanto esse mobiliário como o que surge no final dos anos 30 foi encomendado por pessoas ricas. A ilusão democrática da origem do “design” não corresponde à verdade. Foi por isso que decidi começar a colecção em 1936, ano em que se juntam em Paris, pela primeira vez, os artistas mais ligados à dimensão estética do objecto e os mais sensíveis ao desenvolvimento tecnológico. Surge uma nova combinação de materiais —

os vindos do reino tradicional da madeira, com os que vinham da indústria (os vidros e os metais).

“As pessoas devem educar o gosto”

P. — O “design” ainda não é uma forma de “arte democrática”?

R. — Há duas questões: o preço dos objectos e o gosto. O gosto, na sua dimensão social, tem a ver com a ideia de pertença a um grupo. Hoje, o que constitui elemento de ascensão numa casa portuguesa típica é um tapete de arraiolos, o que determina todo o conjunto de mobiliário. É por isso que nessas casas vemos imitações de móveis vitorianos. Isto faz parte da estrutura identificatória da classe.

P. — Mas podemos rotulá-la...

R. — Sim, mas o que quero dizer é que a compra de objectos não tem apenas a ver com dinheiro mas com “status”. Tudo depende de um gosto cultural, que se está a transformar. É claro que há objectos considerados seminais e outros derivativos. As pessoas devem educar o gosto para perceber o que é original e o que é cópia. O mesmo se passa noutras artes. Os jovens devem ter acesso, através da escola e dos museus, a esses objectos seminais para que possam vir a produzir outros objectos de referência.

P. — A opinião que tem sobre a função pedagógica dos museus levou a que a sua colecção nascesse com uma vocação pública?

R. — Não faço colecções para estarem em minha casa e poder dizer que tenho muito di-

neiro. Não quero viver com quase 700 objectos. Fiz esta colecção para a partilhar.

P. — A primeira sugestão de instalação do Museu do Design de Lisboa foi a Gare Marítima de Alcântara. Porquê?

R. — Em primeiro lugar é importante dizer que a solução encontrada é melhor que a inicial. A qualidade estética do CCB e o público que fidelizou cria melhores condições. Para além disso, o museu do “design” leva o CCB a cumprir a função para a qual foi projectado: acolher um núcleo museológico. No nosso país fazem-se os edifícios e só depois se pensa nas colecções. Funciono ao contrário. A solução da Gare Marítima prendeu-se com uma preocupação cívica que colocou acima de tudo. É quase um insulto que o espaço em que se encontram os frescos do Almada Negreiros se preste a eventos de segunda categoria, e que não tenha havido a sensibilidade para transformar algo que em si tem tanta importância para a história da arte moderna no nosso país em algo de museológico.

P. — Nesse caso, porquê a Gare de Alcântara e não a da Rocha do Conde de Óbidos?

R. — Porque em Alcântara já houve um investimento por altura do protocolo com o Museu do Chiado. Além disso, tem condições para funcionar sem uma estrutura pesada. Por outro lado é uma zona onde circulam muitos jovens que só têm acesso à cultura da comida e dos copos. Uma zona onde domina este ambiente é uma zona que, mais tarde, conduz à marginalidade. Mas ainda não desisti.

P. — Vai insistir em instalar lá o museu de moda que está a projectar?

R. — Sim. Preciso de encontrar alguém como o ministro da Cultura para levar à frente este projecto. É que pode existir a nível privado uma energia para fazer coisas mas se na esfera pública não encontrarmos pessoas com sensibilidade para agarrar nos projectos e transformar o privado em público, nada é possível. Na colecção Berardo teve a sorte de encontrar a Dra. Edite Estrela, aqui o ministro Manuel Maria Carrilho.

P. — O que é que a Colecção Berardo trouxe de novo?

R. — Criaram-se em Portugal condições para desenvolver as colecções de arte em sentido estrito a par de colecções de artes decorativas, como tinha sucedido na América do Norte. Na Europa, os museus de artes decorativas estão muito ligados ao passado, ao receber do recheio das igrejas e dos palácios com o fim das monarquias e com os libera-

lismos do século passado. As peças utilizadas pelas cortes deixaram de ter uso e isso determinou a passagem da esfera quotidiana à esfera museológica. Pelo contrário, nos Estados Unidos soube-se acompanhar, depois da II Guerra, o desenvolvimento da produção em massa de mobiliário e das artes decorativas em geral.

P. — Insurge-se contra os que dizem investir em arte...

R. — O que mais me pode irritar é alguém travar a melhoria de um museu. Conto-lhe um episódio: há uns tempos eu queria oferecer ao Museu do Chiado um quadro do pintor Júlio. Encontrei-o numa galeria e decidi comprá-lo. Antes de fechar o negócio, alguém me passou à frente, por razões monetárias, com a ajuda do galerista. Preferiram fazer com que essa peça ficasse pendurada numa casinha em vez de estar hoje no Museu do Chiado para ser apreciada por todos. Recuso a história dos investimentos em arte porque não compro um quadro para poder dizer que custou hoje 500 contos e daqui a três anos já vale mil.

P. — Em quanto é que está avaliada a colecção?

R. — Não falo de números. Há peças que custam centenas de contos e há outras que custam dezenas de milhares de contos. Há peças na colecção, as mais raras como a mesa do Carlo Molino, que podem custar quase 20 mil contos. O objectivo não é estar a inflacionar preços para ter proveitos financeiros. As pessoas devem apreciar as peças pela sua qualidade. O dinheiro é importante para passar algo da esfera privada para a pública. Depois disso, tem de morrer. ■