



ESTG

2020 O PROCESSO CRIATIVO ENTRE O DESIGN DE EXPERIÊNCIAS E O ARTESANATO NO DESENVOLVIMENTO DE CENÁRIOS E ADEREÇOS DE CENA



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

O PROCESSO CRIATIVO ENTRE O DESIGN DE EXPERIÊNCIAS E O ARTESANATO NO DESENVOLVIMENTO DE CENÁRIOS E ADEREÇOS DE CENA

Um caso de estudo

Ricardo Nuno Lima e Sá



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Ricardo Nuno Lima de Sá

O PROCESSO CRIATIVO ENTRE O DESIGN DE
EXPERIÊNCIAS E O ARTESANATO NO DESENVOLVIMENTO
DE CENÁRIOS E ADEREÇOS DE CENA
Um estudo de caso

Nome do Curso de Mestrado
Design Integrado

Trabalho efectuado sob a orientação do
Professor Doutor Ermanno Aparo
e coorientação de
Professor(a) Doutor(a) Liliana Soares

Agosto de 2020

Presidente:

Doutor João Carlos Monteiro Martins

Professor Adjunto do Instituto Politécnico do Viana do Castelo

Vogal:

Doutor Fernando Moreira da Silva

Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Arguente

Vogal:

Doutor Ermanno Aparo

Professor Coordenador do Instituto Politécnico do Viana do Castelo

Orientador

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Professor Doutor Ermanno Aparo e Professora Doutora Liliana Soares. Obrigado por me terem desafiado nesta jornada e por saberem me guiar em todos os momentos de altos e baixos, dentro e fora da investigação. Mas acima de tudo, por acreditarem em mim e por confiarem nas minhas capacidades e na minha ambição. Espero ter cumprido com o expectável e levo-vos com o maior apreço no meu coração.

Aos meus companheiros Jorge Passos e Débora Silva. A vossa ajuda foi e é incalculável, pois não consigo medir tamanha amizade e companheirismo. O vosso apoio veio muito antes do início da investigação e espero que a nossa amizade e convivência prevaleça até ao fim das nossas vidas.

À Sara Silva. Principalmente pelo “cargo” que exerces na minha vida, pela paciência e pelo amor. Pelo apoio incondicional e por fazeres de mim uma melhor pessoa (quase) todos os dias.

Ao João Teixeira. Por seres a maior, melhor e mais próxima referência que tenho em Design (sem descorar os meus queridos orientadores). O teu percurso e qualidade profissional foram um exemplo para mim e sinto-me um felizado por te ter como amigo.

Aos meus pais e irmão.

A todos os parceiros e entidades que ajudaram, que tiveram a amabilidade, que disponibilizaram parte do seu (pouco) tempo e partilharam o seu conhecimento comigo, em prol deste documento. Pelo Design e pelo (meu) futuro, obrigado por me fazerem crescer.

A todas as pessoas, amigos e colegas, que de uma forma ou de outra me apoiaram ao longo deste momento. Peço desculpa o agradecimento tão abrangente, mas garante-me que agradeço a todos e não falho nenhum.

Resumo

A investigação propôs aliar o design e o artesanato, orientada para o projeto de cenários e adereços para teatro, com vista na criação de uma rede territorial portadora de identidade e sustentabilidade, na região do Norte de Portugal. Pretendeu-se que a disciplina do Design do Produto, aliada à prática artesanal, contribuísse no processo criativo no desenvolvimento de cenários e adereços para o Teatro do Noroeste – CDV.

A prática artesanal transformou-se numa rede territorial que pretendeu abranger um leque de intervenientes que produzissem componentes para um produto. Dessa forma, o sistema de parceiros foi promotor de inovação, sustentabilidade, competição e parcerias entre os envolvidos na investigação. Numa época em que os avanços tecnológicos são imprevisíveis e rápidos e num país onde o setor artesanal detém 25% da sua atividade no norte de Portugal, a intervenção em práticas rudimentares, algumas delas ultrapassadas pelas produções baratas e em série, torna-se necessária. O artesanato tem uma componente cultural e empírica que dificilmente se obtém com produtos industrializados. Qualidade de acabamentos, identidade cultural, singularidade e personalização do produto são alguns exemplos da riqueza dos produtos artesanais que não têm como competir com produtos em série de baixo custo. É pertinente que a disciplina do Design atue nesta problemática como mediador de todas as valências do artesanato, de forma a procurar soluções favoráveis que potenciem estas práticas. A aplicação destas soluções no âmbito do teatro foi uma mais valia por ser um local onde a aprovação por parte do espectador validará o resultado e por ser um espaço de observação sensorial.

Desta forma, utilizou-se o método empírico – com base na experiência – e o método misto – com base na expressão de conhecimento. O acompanhamento e experimentação com os intervenientes da investigação assim como entrevistas a especialistas e entendidos no âmbito e inquéritos a participantes de eventos ou atuações procuraram validar o caminho a percorrer e definiram limites naturais a nível de produção e utilidade. A síntese obtida a partir de todo conhecimento adquirido por tais métodos resultou em hipóteses favoráveis ao resultado e que se estenderam por todas as fases da investigação – que no caso foram cinco.

Por último, pretendeu-se demonstrar com esta investigação que é possível ultrapassar as barreiras impostas pelo tempo e pela sociedade, utilizando a disciplina do Design como base estrutural na obtenção de soluções às mais distintas realidades. É importante criar relações e conexões entre parceiros, diretos ou indiretos, de maneira a potenciar economias locais e impulsioná-las no mercado competitivo que o mundo exige, sem que lhes seja retirada a sua identidade cultural ou o seu processo produtivo único.

Palavras-chave: Sistema de rede territorial, cenografia, mobiliário.

Agosto de 2020

Abstract

This research proposed to combine design and crafts, oriented to the design of scenarios and props for theatre, with a view to creating a territorial network with identity and sustainability, in the region of Northern Portugal. It was intended that the discipline of Product Design, combined with artisanal practice, contributes to the creative process in the development of scenarios and props for Teatro do Noroeste - CDV.

The artisanal practice has become a territorial network that aimed to cover a range of actors who produce components for a product. In that way, the partner system was a promoter of innovation, sustainability, competition, and partnerships among those involved in the research. At a time where technological advances are unpredictable and fast, and in a country where the artisanal sector holds 25% of its activity in northern Portugal, intervention in rudimentary practices, some of them surpassed by cheap and serial production, becomes necessary. Handicrafts have a cultural and empirical component that is hardly obtained with industrialized products. Quality of finishes, cultural identity, uniqueness and product customization are some examples of the richness of handmade products that have no way to compete with low-cost serial products. It is pertinent that the discipline of Design acts in this problem as a mediator of all the valences of craftsmanship, to seek favourable solutions that potentiate these practices. The application of these solutions in the theatre was an asset because it is a place where the approval by the spectators will validate the result and it is a space for sensory observation.

In this way, the empirical method – based on experience – and the mixed method – was used based on the expression of knowledge. Monitoring and experimentation with research stakeholders as well as interviews to experts and surveys of event or participants sought to validate the path to go and defined natural limits in terms of production and utility. The synthesis obtained from all knowledge acquired by such methods resulted in hypotheses favourable to the result and that extended through all phases of the investigation – which in this case will be five.

Finally, it was intended to demonstrate with this research that it is possible to overcome the barriers imposed by time and society, using the discipline of Design as a structural basis in obtaining solutions to the most different realities. It is

important to create relationships and connections between partners, direct or indirect, in order to enhance local economies and boost them in the competitive market that the world requires, without being removed from their cultural identity or their unique productive process.

Keywords: Territorial network system, scenography, furniture.

Agosto 2020

Índice

i. Índice de Imagens	12
ii. Índice de Tabelas	16
iii. Índice de Gráficos	16
iv. Introdução	17
iv.i. Objeto de Estudo.....	17
iv.ii. Questão de investigação	19
iv.iii. Hipótese de investigação.....	19
iv.iv. Limitações do estudo.....	20
iv.v. Motivações de interesse.....	20
iv.vi. Objetivos da investigação.....	22
iv.vi.i. Objetivos principais	22
iv.vi.ii. Objetivos específicos.....	22
iv.vii. Metodologia de Investigação	23
iv.vii.i. A componente teórica.....	24
iv.vii.ii. A componente de trabalho de campo.....	26
iv.vii.iii. A componente experimental	28
iv.vii.iv. A componente de projeto.....	32
iv.vii.v. A componente da validação do projeto	33
1. Primeiro Momento: O processo criativo entre o Design de Experiência e o Artesanato	35
1.1. O Teatro como âmbito de experiência	35
1.2. A Cultura do Fazer como elemento portador de diferenciação e singularidade	39
1.3. Entre o Design de Experiência e a Cultura do Fazer	42

1.4.	O sistema de rede territorial como princípio impulsionador de Hipóteses Satisfatórias.....	44
2.	Segundo Momento: Trabalho de Campo	47
2.1.	Criação do Sistema de rede territorial.....	47
2.2.	As peças de teatro “Rottweiler”, “Ovos Misteriosos” e “Colônia”.....	50
2.2.1.	A peça “Rottweiler” de Guilherme Heras, com dramaturgia e encenação de Ricardo Simões – 139ª criação do Teatro Noroeste.....	51
2.2.2.	A peça de teatro “Ovos Misteriosos” a partir de Luísa Ducla Soares, com dramaturgia de Ana Perfeito e Ricardo Simões	54
2.2.3.	A peça de teatro “Colônia” da dramaturgia de Gustavo Colombini, encenação de Vinícius Arneiro e interpretação de Renato Livera.....	55
2.3.	Tertúlias e Encontros	57
2.3.1.	“Encontro de Design de Ambientes”	57
2.3.2.	Tertúlia “De processos criativos e outros demónios”	59
2.4.	Considerações para a fase de projeto.....	62
3.	Terceiro Momento: Fase experimental.....	65
3.1.	Primeira Parte: Apresentação e fundamentação do projeto.....	65
3.2.	Segunda Parte: Casos de estudo	69
3.2.1.	Caso de estudo: A cadeira rabo-de-bacalhau	71
3.2.2.	Caso de Estudo: a cadeira Thonet 233 (1895)	75
3.2.3.	Caso de estudo: Estirador J.E de José Espinho (1971)	80
3.2.4.	Caso de estudo: Mesa Quant (1996).....	84
3.2.5.	Considerações sobre os Casos de Estudo.....	87
3.3.	Terceira Parte: Estudo prático de hipóteses válidas à solução da investigação.....	89
3.3.1.	Estudo prático da cadeira e banco	90
3.3.2.	Estudo prático da mesa	96

3.4.	Quarta Parte: validação das primeiras conclusões com as empresas ..	107
3.4.1.	Impressões do Teatro do Noroeste	107
3.4.2.	Criação de hipóteses para o sistema de rede territorial.....	109
3.5.	Quinta Parte: Sistema de rede territorial	114
3.5.1.	A empresa Neves Magalhães, Lda em Rebordosa (Paredes, Porto) 115	
3.5.2.	Carpintaria Rocha Lda na zona industrial do Neiva (Viana do Castelo) 119	
4.	Quarto momento: Projeto	122
4.1.	Produção do sistema cadeira “Sophia” e banco “Miguel”	125
4.2.	Início de Ensaios	128
4.3.	Produção do estendal	136
4.4.	Produção da mesa	140
4.5.	Acabamentos, Adereços e Ensaios finais	145
5.	Quinto momento: Validação do Projeto.....	156
5.1.	“O Bojador” em exibição.....	157
6.	Conclusão	167
7.	Bibliografia	174
8.	Apêndices	178
8.1.	Diário de Bordo	178
8.2.	Exercícios dos mutantes (processo criativo)	193
8.3.	Modelações e variações de soluções.....	193
8.4.	Mesa modelo.....	194
8.5.	Imagens do Processo criativo na produção do criado de quarto.....	195
8.6.	Encontro Internacional #18ART	196
9.	Anexos	197

9.1. Ficha técnica cadeira Thonet 233	197
10.2 Congresso #18ART – Da Admirável Ordem Das Coisas.....	198
10.2.1. Email de submissão do documento.....	198
10.2.2. Programa do congresso	198
10.2.3. Publicação do artigo no livro de atas.....	200

i. Índice de Imagens

Figura 1 - Esquema de proposta de metodologia. Diagrama do autor.	34
Figura 2 – Tabela com Estatísticas da atividade artesanal em Portugal 2013-2018	41
Figura 3 - Da esquerda para direita: Cadeira típica alentejana. Coro alentejano trajado a rigor. Cadeira “Alentejos”	43
Figura 4 - Da esquerda para direita: Cadeira CH23. Charutos de Ovos de Arcos de Valdevez no Norte de Portugal. Cadeira do café literário português, Café Majestic no Porto. Cadeira Arcos	44
Figura 5 – Esquema mental do processo criativo entre o Design de Experiências e o Artesanato. Diagrama do autor.	46
Figura 6 Ensaio da peça "Rottweiler" no Teatro Municipal Sá de Miranda. Foto do autor.	52
Figura 7 Ensaio da peça “Rottweiler” no Café Concerto. Fotos do autor.	53
Figura 8 – Imagem da peça "Ovos Misteriosos" apresentada no teatro Municipal Sá de Miranda em Viana do Castelo. Foto da revista Sábado.	55
Figura 9 Peça "Colónia" de Renato Livera. Fonte da web.....	56
Figura 10 Designer Pedro Gil a demonstrar a montagem do sistema modular CODA, no Encontro de Design de Ambientes da ESTG-IPVC. Foto do autor.	58
Figura 11 Folha de pedra vStone UV translúcida aplicada em balcão. Imagem da empresa Value Optimized.	59
Figura 12 Tertúlia “De processos criativos e outros demónios” inserida no Encontro Nacional de Estudantes de Design’19 em Viana do Castelo. Foto do autor.	60
Figura 13 Cenário inclinado da peça de teatro "A Estalajadeira" do Teatro Noroeste - CDV. Imagem da peça no youtube.	62
Figura 14 Diagrama mental do trabalho de campo. Diagrama do autor.	64
Figura 15 Estudo das personagens e movimentações da obra "O Bojador" de Sophia de Mello Breyner Andresen, feito pelo autor.	67
Figura 16 Sophia em sua casa na Travessa das Mónicas. Foto do espólio de Eduardo Gageiro.	69
Figura 17 de cima para baixo: cadeira coração, cadeira rabo de bacalhau, cadeira Thonet 233, estirador J.E., mesa Quant. Imagens da web.	71

Figura 18 Ash and Elm Hoopstick Back Windsor Chair with Crinoline Stretcher, circa 1830. Foto da Web.	72
Figura 19 Cadeira Mademoiselle Lounge Chair. Foto da web.....	73
Figura 20 Cadeira da linha Sacavém Rústica (final da década de 1940). Foto do livro "José Espinho - A diversidade no fazer"	74
Figura 21 Cadeira Café Concerto da Carpintaria Rocha. Foto do autor.....	75
Figura 22 Cadeira Thonet 233 no Bar Philippo, Hotel Die Sonne Frankenberg, Alemanha. Foto do catálogo da Thonet.	77
Figura 23 Thonet B24 no Café Gourmet e no café Guerreiro, em Viana do Castelo. Foto do autor.....	78
Figura 24 Cadeiras Fauteuils produzidas pela Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda em 1929. Foto do catálogo.	79
Figura 25 Conjunto de secretária e cadeira Perfa da Móveis Olaio. Fotos da revista Visão e de Horácio Novais.	80
Figura 26 Produtos Olaio (de cima para baixo): Mesa de apoio (anos 40), Toucador Hotel Ritz (1959), Secretária (1961) e Secretária (início dos anos 70).	82
Figura 27 Estirador JE 1970. Foto do livro "José Olaio – Vida e Obra".	83
Figura 28 Mesa da Casa Branca de Raul Lino. Foto da Web.	85
Figura 29 Detalhe das aplicações da mesa Quant de Giovanni Lauda. Foto da Web.	86
Figura 30 Carteiras escolares da Fábrica de Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda (1929). Imagens do catálogo da fábrica.	87
Figura 31 Diagrama cronológico dos casos de estudo. Diagrama do autor.	89
Figura 32 Estudo da cadeira rabo-de-bacalhau. Desenho do autor.	91
Figura 33 Exercício de mutantes – Bruno Munari. Desenho do autor.	92
Figura 34 Modelo da cadeira em balsa. Foto do autor.	94
Figura 35 Cadeira modelada em 3D – torneado central. Modelação do autor. ...	95
Figura 36 Esboços do banco. Desenho do autor.....	96
Figura 37 Sketch da construção da mesa. Foto do autor.	97
Figura 38 – Esquícios sobre o espaço de arrumação e transporte da mesa. Foto do autor.	98
Figura 39 Modelo 3D da mesa. Modelação do autor.....	99

Figura 40	Processo de produção do compartimento. Foto do autor.....	101
Figura 41	Corte do tampo e teste de resistência do modelo. Foto do autor.	102
Figura 42	Processo de obtenção das pernas e teste. Foto do autor.	103
Figura 43	Solução do tampo e estrutura metálica. Foto do autor.	104
Figura 44	Hipóteses de encaixe e testes de utilização. Foto do autor.....	105
Figura 45	Transporte da mesa. Foto do autor.	106
Figura 46	Interação entre os objetos. Modelação do autor.	107
Figura 47	- Exploração de opções à encenação. Foto do autor.	108
Figura 48	Madeira de eucalipto torneada. Foto do autor.	112
Figura 49	Diagrama do sistema de rede empresarial contactado. Diagrama do autor.	114
Figura 50	Espólio de componentes da fábrica. Foto do autor.	115
Figura 51	Opções de cadeiras clássicas. Foto do autor.	116
Figura 52	Componentes identificados para a cadeira idealizada. Foto do autor.	118
Figura 53	Apresentação da maquete à Carpintaria Rocha com as designers Catarina Silva e Susana Painhas, respetivamente. Foto do autor.	120
Figura 54	Armazém de montagem da Carpintaria Rocha. Foto do autor.	121
Figura 55	Mapa do sistema de rede empresarial e mapa de componentes. Diagrama do autor.....	124
Figura 56	Seleção de componentes e Idealização do banco com o artesão. Fotos do autor.	126
Figura 57	Protótipos da cadeira e banco, sem acabamento. Fotos do autor. ...	127
Figura 58	Carcaça de cadeirão por estofar da empresa Neves e Magalhães, Lda. Foto de autor.....	128
Figura 59	Leitura da adaptação e visualização de documentários. Fotos do autor.	129
Figura 60	Maquete do criado-de-quarto representativo de Francisco. Fotos do autor.	130
Figura 61	Ensaio de interação ator-objeto. Fotos do autor.....	131
Figura 62	Ensaios com objetos propostos. Fotos do autor.....	132
Figura 63	Validação das propostas de adereço e cenário. Fotos do autor.....	134

Figura 64 Exploração da formação do barco e apresentação da maquete aos atores. Fotos do autor.	135
Figura 65 Zona da maquinaria da Oficina da companhia de teatro. Foto do autor.	136
Figura 66 Produção das colunas do estendal. Fotos do autor.....	138
Figura 67 Base das colunas do estendal. Fotos do autor.....	139
Figura 68 Colunas do estendal. Fotos do autor.....	140
Figura 69 Produção dos componentes da mesa. Fotos do autor.	141
Figura 70 Colocação do acrílico, moldura, parafusos e tubo que complementam a mesa. Fotos do autor.	142
Figura 71 Complementos da mesa. Foto do autor.	144
Figura 72 Confirmação da montagem. Fotos do autor.	145
Figura 73 Amostras de acabamento da tinta.....	146
Figura 74 Acabamento no leitor de vinil. Foto do autor.	147
Figura 75 Inserção de novos elementos (adereços). Fotos do autor.....	148
Figura 76 Primeira demão nos componentes do cenário. Fotos do autor.	149
Figura 77 Retificação e conclusão dos cadernos. Foto do autor.	150
Figura 78 Segunda demão e acabamento do banco. Fotos do autor.....	151
Figura 79 Criação do saco e análise do torneado. Fotos do autor.	152
Figura 80 Aplicação de luzes no cenário. Fotos do autor.	154
Figura 81 Acomodação do cenário na carrinha. Foto do autor.....	155
Figura 82 Ensaio d"O Bojador" na Aula Magna da Escola Secundária da Monserrate. Foto do autor.....	156
Figura 83 Listagem e imagem esquemática do cenário e adereços da peça "O Bojador" de Ana Perfeito. Esquema do autor.....	157
Figura 84 Estreia na Escola Secundária de Monserrate. Foto do autor.	159
Figura 85 Adaptação do cenário na biblioteca da Escola EB2,3 da Abelheira. Fotos do autor.	160
Figura 86 Peça no espaço do Café Concerto (antes da representação). Fotos do autor.	161
Figura 87 Representação no ginásio da Escola Básica da Foz do Neiva. Fotos do autor.	162

Figura 88 Preparação de cena na cantina da Escola Básica de Darque. Foto do autor.....	163
Figura 89 Cenário na Escola Básica Frei Bartolomeu dos Mártires. Fotos do autor e Ana Perfeito.....	164
Figura 90 Cenário montado na Escola ES de Barroelas e na Escola Básica de Arga e Lima (respetivamente). Fotos de Ana Perfeito.....	164
Figura 91 João Mota com Ana Perfeito após apresentação de o “Bojador”. Foto de Ana Perfeito.....	166
Figura 92 "Digestivo" após espetáculo do "Bojador" no Festival de Teatro de Viana do Castelo. Fotos da companhia Teatro Noroeste.....	167

ii. Índice de Tabelas

Tabela 1 - Recolha de artesãos e respetiva disponibilidade. Tabela do autor.....	48
---	----

iii. Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Percentagem dos tipos de artesão, segundo Ugo La Pietra, registados na tabela 1. Gráfico do autor.....	49
---	----

iv. Introdução

iv.i. Objeto de Estudo

A seguinte investigação pretendeu que o Design de Experiência colabore na criação de cenários e adereços de cena no âmbito do teatro, aliando-se ao artesanato do Minho. Tratou-se da escolha de um processo criativo e misto que reuniu metodologias, materiais, tecnologias, técnicas e processos (ancestrais e novos) em proveito da criação de produtos portadores da imagem da realidade atual. De facto, *“o tema das conexões entre as disciplinas tem sido recorrente desde a segunda metade do século XX, intuindo um mundo de novas ligações, de muitas casualidades, do meio (como processo) e não da origem (ou de fim) (...)”* (Soares, Almendra, Aparo, & Moreira da Silva, 2019, p. 223)¹

De maneira a entendermos melhor os tempos de hoje, voltou-se atrás no tempo onde *“os reis talvez pudessem viajar mais confortáveis que os seus súbditos, e os barões mais convenientemente que os seus servos; mas, em princípio, nenhum deles viajaria mais depressa que os outros. Wetware faz os humanos similares; hardware fá-los diferentes.”*² (Bauman, 2000, p. 112) Em épocas que antecederam a idade moderna, todo humano, que vivera na “Modernidade Sólida” – sociedade que antecede a “líquida” e que (por vezes) predefinia o futuro da pessoa mal nascia, dependendo do local, tradições, cultura, etc. – tinha, salvo algumas exceções, a mesma maneira de se deslocar, variando confortos, mas demorando, sensivelmente, o mesmo tempo de deslocação. Como progresso natural da modernização, identificando o evento da Revolução Industrial como ponto de partida, na transição para o século XX³, os avanços tecnológicos e de

¹ Tradução livre do autor: *“The topic of creativity and connection among disciplines has been recurrent since the second half of the twentieth century, announcing a world of new connections, many coincidences, medium (as a process) and not origin (or end) (...)”* (Soares, Almendra, Aparo, & Moreira da Silva, 2019, p. 223)

² Tradução livre do autor: *“Kings could perhaps travel more comfortably than their bailiffs, and barons more conveniently than their serfs; but, in principle, none of them could travel at much greater speed than the others could. Wetware made humans similar; hardware made them different.”* (Bauman, 2000, p. 112)

³ Localizamos, temporalmente, a transição do Séc. XX por coincidir com a produção de automóveis de renome com motor de combustão em série – Modelo alemão de Karl Benz (1885) e o revolucionário americano Modelo T de Henry Ford. A escolha deste tempo foi influenciada pelas palavras de Zygmunt Bauman ao referir as diferenças entre pessoas (wetware) e equipamentos (hardware). Não obstante, será interessante referir este marco como uma explicação da evolução exponencial da humanidade, potenciado pela revolução industrial, a par com a data do primeiro homem a ir à Lua. Ou seja, a humanidade demorou vinte séculos para criar o primeiro meio de transporte automóvel, enquanto demorou menos de um século para contruir um foguetão e a caminhar na Lua.

comunicação garantiram ao humano a capacidade de percorrer maiores distâncias em menos tempo, fazendo com que *“a relação entre o tempo e o espaço passasse a ser, de agora em diante, processual, mutável e dinâmica, não predeterminada e estagnada.”*⁴ (Bauman, 2000, p. 113)

A modernidade fez com que o homem de hoje mudasse várias vezes a sua atitude e forma de pensar. Tratou-se de algo, porém, que não deve ser visto como algo negativo pois tais avanços garantiram o crescimento económico que se vive nos dias atuais. Embora o mundo seja alvo de alterações constantes, existem áreas que ficaram disparens à alteração do tempo e, de certa forma, o artesanato foi uma delas.

Foi neste contexto que este estudo se debruçou para validar a ação da metodologia do Design do Produto no processo criativo entre o Design de experiência e o Artesanato, no desenvolvimento de cenários e adereços de cena para uma peça de teatro.

Em termos práticos, associando a capacidade de previsão e adaptação às mais distintas realidades (sociais, culturais, económicas, etc) e ao Artesanato disponível numa determinada realidade específica, propôs-se a criação de um cenário no âmbito do teatro em parceria com o Teatro do Noroeste – CDV, sediada no Teatro Municipal de Viana do Castelo.

Metodologicamente, neste estudo objetivou-se envolver o maior número de empresas e artesãos do distrito de Viana do Castelo, criando uma rede de empresas, e traduzir a sua prática em produtos que visam responder às necessidades de uma peça de teatro específica. O envolvimento de várias entidades pretendeu promover a sustentabilidade, ou seja, as empresas inovaram na criação ou no melhoramento de produtos/sistemas de modo a garantir novos rumos de mercado. Estas criações puderam, inclusivamente, promover parcerias entre as empresas e também criar competitividade.

Em foco específico, pretendeu-se envolver a cultura teatral com a cultura artesanal vianense, por meio do design de experiência. A cidade de Viana do Castelo é portadora de várias expressões artesanais, nenhuma que se destaque

⁴ Tradução livre do autor: *“The relation between time and space was to be from now on processual, mutable and dynamic, not preordained and stagnant.”* (Bauman, 2000, p. 113)

isoladamente, mas todas reunidas de modo holístico. Seja nos bordados, nas louças e azulejos; seja no traje ou no ouro; os motivos, os símbolos e as tipologias de produto cruzam-se, influenciados pelas referências do espírito do lugar. As cores usadas na louça de Viana ou no azulejo são idênticas às cores das linhas de bordar⁵; *“por vezes, nas canecas, malgas e tinteiros os cambiantes formam um deslumbrante matiz, que lembra os rectângulos dos aventaes dos garridos trajes das lavradeiras de Areoza, Meadella e Santa Martha, (...)”* (Figueiredo da Guerra, 2005, p. 138) A ligação entre o artesanato e o teatro pode ser uma ocasião para inovar, reerguer, sustentar e impulsionar técnicas, tecnologias, processos e métodos em novos produtos/sistemas.

Concluindo, nesta investigação pretendeu-se comprovar que o Design, quando opera como mediador numa rede de empresas, foi capaz de promover um intercâmbio de conhecimento multidisciplinar para a criação de um produto/serviço específico. Além do mais, essa ligação entre empresas na criação do produto (no caso um cenário), visou utilizar o teatro como âmbito experimental do produto, mas com vista na produção do produto aplicado noutros ‘cenários’.

iv.ii. Questão de investigação

Na realidade atual, de que modo a metodologia inerente ao Design do Produto, aliada às atividades produtivas, contribui para a melhoria do processo criativo de desenvolvimento de cenários para uma peça de Teatro?

iv.iii. Hipótese de investigação

A aliança entre o design do produto e as atividades produtivas pode ser uma oportunidade de desenvolvimento de uma rede territorial capaz de estimular e dinamizar um projeto de cenários para teatro.

⁵ motivos naturalistas como japoneiras, corações e ramos são idênticos a motivos pintados nos cerâmicos; Figueiredo da Guerra cit. In “A Louça de Viana”,

iv.iv. Limitações do estudo

- Apresentar uma proposta de projeto de cenários à entidade parceira da investigação – Teatro do Noroeste - CDV.
- Considerar a calendarização das empresas, uma vez que as empresas do setor artesanal do distrito, em julho e agosto, param a produção por questões de festas e romarias.
- Considerar os tempos propostos pela entidade parceira, dada a data de estreia da peça.
- Considerar que o cenário deverá estar realizado quando os ensaios para a peça iniciarem.
- Desenvolver o cenário ao nível de um protótipo.
- Aplicar o protótipo na peça de teatro.
- Trabalhar *in loco* com a equipa criativa do CDV

iv.v. Motivações de interesse

A investigação em mestrado teve, como interesse principal e pessoal, a necessidade de querer ser desafiado constantemente. Entre os pontos positivos e negativos deste inconformismo pessoal, destacou-se a ambição constante de procurar propostas e soluções a qualquer desafio imposto. Desde o início da formação académica em Design que os desafios impostos, todos os semestres pelos docentes, contribuíram e intensificaram a vontade pessoal de concluir qualquer desafio que fosse ou seja proposto.

Em destaque, o projeto “Design à Moda do Minho”, projetado no primeiro semestre do terceiro ano da licenciatura em Design do Produto, assemelhou-se à presente investigação. O design do produto atuou como veiculador de cultura de uma receita tradicional da região do Minho e associou-se à Cultura do Fazer (La Pietra, 1997) para a produção de três tipologias do âmbito de mobiliário para café. Nesse projeto, a ligação com o artesanato foi importante na criação das tipologias, pois necessitou que a construção do protótipo envolvesse a sua prática. Esta ligação ao artesanato estende-se também por questões de envolvimento familiar. Viana do Castelo é uma cidade muito ligada à preservação das práticas artesanais individuais das freguesias ou gerais do distrito. Em caso particular, nos bordados,

Maria Angelina Cambão continua a praticar conforme foi ensinada na escola e, por interesse pessoal, sua filha Helena Lima aprendeu o artifício e continua-o por vontade própria (algo que não é muito comum). Diga-se que o gosto pelo artesanato vem empiricamente e a sua preservação depende da vontade de cada um.

Dado que o âmbito da investigação centrou-se no teatro, o Design do Instituto Politécnico de Viana do Castelo já conta com três dissertações de mestrado⁶ de sucesso com a mesma entidade parceira – Teatro do Noroeste - CDV. Para além desse facto ser um motivo de interesse, foi também uma motivação para o Design do IPVC, no sentido que para além de demonstrar boas relações e resultados com entidades externas, explorou abordagens e soluções distintas no mesmo meio. Ou seja, o Teatro do Noroeste – CDV foi e será um recurso de investigação infundável pelas variadas hipóteses de investigação no seu âmbito.

Para a companhia de teatro, o design demonstrou-se uma disciplina que opera perante os constrangimentos, problemas e necessidades do seu dia-a-dia. As atuações e espetáculos calendarizados por esta entidade, por vezes, carecem do número de artistas disponíveis, técnicos especializados em luz e som, material para adereços e cenários, marceneiros ou carpinteiros para construir os cenários, costureiras para produzir figurinos, etc. Ou seja, a companhia está, constantemente, a enfrentar questões, por vezes pontuais, por vezes esporádicas, que tem de solucionar para garantir o bom funcionamento do espetáculo. Sendo que uma das valências do design solucionar problemas, esta quis, por natureza, resolvê-los.

A investigação focou-se na criação de uma rede de empresas, privilegiando o artesanato. Como foi enunciado anteriormente, o distrito de Viana do Castelo está constantemente ligado a diversas manifestações no artesanato e na preservação da sua cultura. É, certamente, vantajoso para a cidade e para a região que haja a promoção de parcerias e que se crie interação entre empresas, com o objetivo de estimular a competitividade e sustentabilidade, tanto para empresas estejam bem colocadas no mercado, como para empresas que possam estar em decadência por falta de inovação ou mercado ultrapassado, como para a cultura da região.

⁶ As dissertações de Andreia Lopes (2018), Serena Russo (2018) e Juliana Vilaça (2019). In <http://repositorio.ipvc.pt/browse?type=author&value=Soares%2C+Liliana> - Acedido a 10.05.2019

Finalmente, parece pertinente que disciplina do design comprove que *“quando o designer age projetualmente num determinado âmbito culturalmente qualificado, propõe uma visão que não deve alterar a identidade, mas interpretar a essência, projetando-a para um novo quadro contextual”* (Aparo & Soares, 2012, p. 45). Ou seja, o design procura cenários vantajosos para a preservação e inovação de práticas e culturas. Nesta investigação, entendeu-se que o design fosse uma ferramenta que utiliza a essência do teatro, interpretando-a no desenvolvimento de produtos a serem testados nesse âmbito, construídos por uma rede de empresas num novo contexto produtivo.

iv.vi. Objetivos da investigação

iv.vi.i. Objetivos principais

- Investigar e projetar um cenário aplicando todo o conhecimento do designer, promovendo e preservando cultura.
- Desenvolver sustentabilidade e novos horizontes às partes intervenientes no processo de construção do cenário.

iv.vi.ii. Objetivos específicos

- Utilizar a “cultura do fazer” (La Pietra, 1997) como base no processo de construção de um cenário para teatro.
- Utilizar a “função-signo” (Eco, 1997) como estimulador semântico da emoção e do conhecimento no desenvolvimento de um cenário para uma peça de teatro.
- Permitir que os espectadores e todos os participantes (atores, encenador, técnicos, etc.) da peça sejam intervenientes na criação do cenário. (Brown, 2009)
- Fazer um levantamento de artesãos e de atividades produtivas de carácter artesanal com que se poderá trabalhar.
- Prever constrangimentos, transformando-os em vantagens de projeto.
- Corresponder às expectativas e briefing do Teatro do Noroeste – CDV, assim como prever e resolver as dificuldades impostas às exigências.

- Atender às necessidades do Teatro do Noroeste – CDV na criação de um cenário que promova qualidade e identidade da companhia e da peça a interpretar.
- Trabalhar com a equipa do Teatro do Noroeste – CDV
- Interpretar os personagens da peça e os atores do Teatro do Noroeste – CDV de modo a garantir um cenário funcional e apelativo.
- Fazer trabalho de campo da peça de teatro “Rottweiler” e “Ovos misteriosos” do Teatro do Noroeste – CVD; da peça “Colônia” inserida no FITEI – Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica em Viana no dia 18 de maio; da tertúlia no ENED '19 sobre “Processos criativos e outros demónios” no dia 12 de abril; do Encontro de Design de Ambientes da Escola de Tecnologia e Gestão do IPVC no dia 6 de março.
- Produzir, pelo menos, um protótipo do cenário.
- Aplicar o protótipo no espetáculo.
- Validar a investigação ou parte da investigação em, pelo menos, um encontro científico de Design.

iv.vii. Metodologia de Investigação

A investigação assentou no método empírico, tendo sido aplicada uma **metodologia mista, intervencionista e não intervencionista de base qualitativa**. Experiência foi a palavra base do empirismo que é um *“sistema filosófico que atribui a origem das ideias ou conhecimento à experiência”* (Machado, 1981, p. 374). Definindo a palavra experiência, segundo José Machado, como *“ação ou efeito de experimentar; observação, verificação, comprovação, confirmação de um facto”* (Machado, 1991, p. 16), concluiu-se, previamente, que se obterá conhecimento tanto pela observação de factos, como pela partilha de conhecimento e experimentação laboral com as partes intervenientes da investigação. Quanto ao **método misto, este dividiu-se em duas componentes: qualitativa e quantitativa**. Este método visou obter dados e analisá-los mediante a pertinência das questões a responder, ao número de inquiridos e ao conhecimento dos inquiridos. Como exemplo prático deste método, no trabalho de

campo efetuado na peça de teatro “Colônia”⁷, fizeram-se questões aos envolvidos, no final da representação (qualitativo). Cabe ao designer recolher e sintetizar toda a informação inerente à definição do problema, pois “*a característica central do Design é a sua confiança em gerar rapidamente uma solução satisfatória, do que uma análise prolongada ao problema*”⁸ (Nigel, 2006, p. 7), adotando o processo metodológico de Bruno Munari, sustentado no método cartesiano, com a decomposição do problema em subproblemas e problemas simples (Munari, 1981). “*Esta operação facilita o projeto, porque tende a pôr em evidência os pequenos problemas singulares que se ocultam nos subproblemas.*” (Munari, 1981, p. 46).

A investigação dividiu-se em **cinco momentos**:

iv.vii.i. A componente teórica

Na fase teórica, como primeiro momento, compilou-se a análise de conceitos e revisão bibliográfica de autores pertinentes à base estrutural do pensamento em design como:

- A contextualização do pensamento em design teve início no significado etimológico das palavras que são a base do estudo e, por isso, recorreu-se a José Machado no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (1995) para significar as palavras “teatro” e “experiência”.
- O conhecimento sobre o teatro e a maneira de como a sua vertente experimental influenciou a sua história tiveram início em Duarte Ivo Cruz e Teresa Vasques, nos livros “*Como montar uma peça de teatro*” (1969) e “*O que é - Teatro*” (2003), respetivamente.
- O observar de exemplos da experiência no âmbito do teatro com referências a Jerzy Grotowski, teórico e experimentalista de teatro, Gertrude Stein, em “*Reflexões de escrita [de teatro]*” (2008) de Teresa Vasques; e Jorge de Sena, em “*Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois*” (2007) de Maria Fernanda Brasete. A partir destas referências foi possível observar que a

⁷ Inserida no FITEI, a peça “Colônia” foi assistida no Teatro Sá de Miranda, Viana do Castelo. Peça de Renato Livera, Vinicius Arneiro e Gustavo Colombini.

⁸ Tradução livre do autor: “A central feature of design activity, then, is its reliance on generating fairly quickly a satisfactory solution, rather than on any prolonged analysis of the problem.” (Nigel, 2006, p. 7)

experiência, no sentido lato da sua definição, teve impacto na transformação e adaptação do teatro em países distintos.

- O estudo de noções de design de experiências de Tim Brown, registadas no capítulo *“Returning to the surface or the design of experiences”* do livro *“Changed by Design”* (2009). Este estudo serviu para comparar em que outros âmbitos, mais modernos do que os estudados em teatro, o design de experiências atua e protagoniza novas experiências a partir do *design thinking* (pensamento em design) e porque é um fator de inovação.
- A aquisição de conhecimentos sobre a Cultura do Fazer e a Cultura do Projeto foram analisados a partir do artigo *“Didattica, progettualità e cultura artigianale”* (1997) de Ugo La Pietra. O estudo permitiu que se conhecesse de que modo a cultura projetual, os jovens designers e a escola podem atuar como mediadores entre o passado e o presente, valorizando a Cultura do Fazer e o *Genius Loci*. A aproximação ao artesanato, por parte do designer, demonstrou-se como uma experiência que é obtida pela experimentação das práticas de cada artesão (aquisição de conhecimento pelo método empírico).
- Um estudo localizado de modo a conhecer a realidade onde se pretende atuar a partir da análise de dados estatísticos sobre o artesanato em Portugal, com foco na zona Norte. Os dados analisados foram do RNA – Registo Nacional do Artesanato e compara o panorama dos anos de 2013 e 2018.
- A complementar o estudo sobre o design de experiências e a Cultura do Fazer foram analisados dois projetos, em âmbito escolar, que colocaram em prática os dois conceitos. Do livro *“Seis Projetos à Procura de Autor”* (2012) de Ermanno Avaro e Liliana Soares, foi analisado o projeto *“De cenários, receitas e ensaios”*, assim como, com dez anos de diferença e interpretados com a mesma lógica, o projeto *“Design à Moda do Minho”*. Os estudos em questão colocaram em prática os fundamentos anteriormente estudados em dois tempos distintos, sobre duas circunstâncias similares.
- Por último nesta fase, o estudo de como o sistema de rede territorial pode ser um princípio impulsionador de hipóteses satisfatórias segundo o conceito

de processo em design de Nigel Cross (2006) e a criação de sistemas territoriais, segundo Ermanno Aparo, Liliana Soares e Fernando Moreira da Silva (2017). Os dois conceitos alinhados pretendem interpretar uma realidade com o fim de atingir a sustentabilidade e inovação dos intervenientes no processo.

iv.vii.ii. A componente de trabalho de campo

O trabalho de campo, como segundo momento do processo criativo, efetuou-se, numa fase intercalar, junto das empresas e entidades intervenientes na investigação (artesanato e companhia de teatro) de modo a obter conhecimento pormenorizado das culturas empresariais e alguns aspetos mais específicos de funcionamento e interação. Este momento iniciou-se com:

- O levantamento de oficinas de artesãos e fábricas de diversas atividades produtivas do distrito de Viana do Castelo. Numa fase inicial, não foram escolhidas áreas produtivas específicas para não limitar as hipóteses do projeto e privilegiaram-se parceiros que já trabalharam, ou tiveram contacto, com projetos escolares e com o Teatro Noroeste – CDV. Neste sentido, os artesãos foram categorizados por tipo de artesanato (La Pietra, 1997), área em que atua, localização e disponibilidade.
- Durante o contacto com os potenciais parceiros, algumas considerações relativamente à atividade produtiva durante os meses de julho e agosto foram alertadas por Catarina Silva, designer da empresa Carpintaria Rocha e representante da MAOS – Movimento de Artes e Ofícios. Os *timings* estiveram condicionados de acordo com o período de laboração de cada empresa e de acordo com as atividades culturais de cada região.

Na segunda fase do trabalho de campo foram acompanhados cinco eventos que ocorreram antes das componentes objetivas da investigação, três deles voltados para o teatro, e dois orientados para o design:

- 1) A peça de teatro “Rottweiler” de Guillermo Heras, com dramaturgia e encenação de Ricardo Simões e interpretação de Alexandre Calçada e Tiago Fernandes foi acompanhada desde os ensaios até à estreia. Com

participação, maioritariamente, passiva, foi possível participar em discussões relativas à construção cénica e assistir ao funcionamento dos ensaios (relação entre encenador e atores).

- 2) A peça de teatro “Ovos Misteriosos” da dramaturgia de Ana Perfeito e Ricardo Simões, com encenação de Ricardo Simões e interpretação de Ana Perfeito, Elisabete Pinto, Alexandre Calçada, Patrícia Ferreira e Mário Sá assistiu-se no Teatro Municipal Sá de Miranda. Na posição de espectador, a participação foi passiva e serviu para aprofundar noções básicas, assim como para comparar com a peça “Rottweiler”.
- 3) A peça “Colônia” da dramaturgia de Gustavo Colombini, encenação de Vinícius Arneiro e interpretação de Renato Livera foi uma peça inserida no FITEI – Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica, representado no Teatro Municipal Sá de Miranda. Também na pele de espectador, a peça revelou-se um exemplo de como transformar um consumidor passivo para um participante ativo (Brown, 2009). Após o espetáculo, foi possível questionar a equipa relativamente ao processo criativo que levou ao cenário.
- 4) A tertúlia “Processos criativos e outros demónios” no Encontro Nacional de Estudantes de Design’19 moderada por Ermanno Aparo foi um evento com participação ativa. A organização do espaço e manutenção do suporte técnico foi compartilhada pelo investigador para uma tertúlia criativa que contou com a presença do diretor artístico do Teatro Noroeste – CDV, Ricardo Simões; do quarteto da FOSC4; do professor da ARTEAM, César Lima; e dos participantes (alunos) do encontro. Com base na palavra “improviso”, a tertúlia recolheu testemunhos sobre como a improvisação pode ser um agente ativo no processo criativo de distintas áreas.
- 5) O Encontro de Design de Ambientes do Instituto Politécnico de Viana do Castelo reuniu alunos e ex-alunos da área do Design e empresas do âmbito de espaços e ambientes (interiores e exteriores). A participação foi passiva e refletiu-se em registar testemunhos de profissionais e apresentações de produtos aplicados a espaços que puderam ser um fator de referência na investigação.

iv.vii.iii. A componente experimental

A fase experimental, como terceiro momento, dividiu-se em **cinco partes**:

- A **primeira parte** apresentou e fundamentou a pertinência do projeto no ano em que foi concebido. A dramaturgia escolhida pelo Teatro Noroeste – CDV foi o “Bojador” de Sophia de Melo Breyner Andresen e foi adaptada por Ana Perfeito, encenadora da peça em questão, com o intuito de ser um espetáculo com características invulgares. O espetáculo inseriu-se na celebração do centenário de nascimento da poetisa e, segundo a investigação efetuada, nunca foi representado em teatro profissional (registando duas adaptações em teatros de escola). A obra e a vida da poetisa analisaram-se com fim de encontrar um elemento que marcou o ponto de partida no processo criativo da geração de ideias: uma fotografia. Ao analisar a fotografia, em conjunto com a encenadora e com o orientador da investigação, identificaram-se os produtos constituintes (duas cadeiras, uma mesa, uma janela e variados objetos de pequeno porte) e investigaram-se produtos similares, formando quatro casos de estudo.
- Os casos de estudo foram a **segunda parte** da componente experimental e registaram a história dos produtos, contexto em que foram criados e as suas características funcionais e estéticas. Os produtos identificados foram a cadeira rabo-de-bacalhau (ou coração), a cadeira Thonet 233, o estirador J.E. de José Espinho e a mesa Quant de Giovanni Lauda e Dante Donegani. A obtenção de material bibliográfico constrangeu, de certo modo, a análise dos casos de estudo, com exceção da bibliografia sobre a cadeira rabo-de-bacalhau (que foi vasta e teve muitos produtos similares, referentes, antecessores e sucessores). A cadeira Thonet nº233 careceu de informações bibliográficas e a sua análise baseou-se numa publicação de um estudo ergonómico, do catálogo da Thonet 16/17 e na interação com a cadeira em espaços que usufruem dela. Sobre José Espinho e a fábrica Olaio necessitou-se de pedir apoio à plataforma interbibliotecas para ter acesso aos livros “José Espinho – Vida e Obra” (2017) e “José Espinho – A

diversidade no fazer” (2013) por ser o único meio de acesso, estando os livros esgotados em todo país.

- A **terceira parte** focou-se no estudo prático das hipóteses válidas à solução, sintetizando a informação dos casos de estudo. O estudo usufruiu de técnicas como desenho e modelação 3D em software para enquadrar os pontos relevantes obtidos nos casos de estudo e concetualizar hipóteses válidas. Para uma melhor perceção das hipóteses, elaboraram-se modelos, em escala real e reduzida, para analisar pormenores de construção e as funcionalidades das propostas: uma cadeira e uma mesa. A cadeira, um redesign das cadeiras de referência, foi modelada em madeira de balsa, numa escala reduzida, para avaliar a quantidade de componentes e a estética. A mesa, uma síntese dos aspetos adequados ao tipo de espetáculo, foi modelada em madeira OSB à escala real, para testar as funcionalidades idealizadas e a interação com o utilizador. Relativamente à mesa, a criação do modelo iniciou-se na Oficina Criativa da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do IPVC com a escolha das máquinas a utilizar e na procura de material. Infelizmente, os materiais disponíveis para usar eram escassos e a oficina encontrava-se em remodelações. Como alternativa, adquiriu-se uma placa de madeira aglomerada OSB e recortada em partes dos componentes da mesa. A montagem foi feita no espaço de cowork Double Concept Bar com recurso a maquinaria lá existente. A modelação foi autónoma e o rigor dos modelos medíocre, mas serviram para retirar conclusões.
- Na **quarta parte** foram apresentadas as hipóteses à encenadora da peça para validar os resultados registados até ao momento. O conceito e as funcionalidades dos produtos foram discutidos, assim como as possíveis utilidades da abrangência formal e utilitária do projeto. Na perspetiva da encenadora, os resultados obtidos foram diretrizes para escrita da dramaturgia e passíveis na exploração de utilizações como, por exemplo, subir para a mesa ou andar por baixo dela. Após a validação, foram identificadas as partes constituintes do cenário, até à data, e foram procurados parceiros para constituir o sistema de rede empresarial responsável pela prototipagem das hipóteses. Nesta fase de avanços e

recuos, recorreu-se à Carpintaria Rocha para apresentar os modelos e apurar a recetividade em serem parceiros no projeto por ser uma empresa que manteve parcerias com entidades culturais e instituições de ensino na prototipagem de projetos, acabando por ser considerada como primeiro parceiro na criação dos protótipos, nomeadamente a mesa. A partir deste ponto, foram feitos sucessivos contactos e tentativas para a definição do segundo parceiro, contando que as empresas entraram em paragem produtiva no mês de agosto, devido a férias. Descritivamente, iniciou-se com a Carpintaria Rocha a sugerir o contacto de uma empresa para a produção da cadeira, Artur e Rego – Artigos de Madeira, Lda que produzia artigos tradicionais em madeira de pinho. Após insucesso no contacto com a empresa, estudou-se com o orientador alternativas para a prototipagem da cadeira: 1) Dividir a cadeira em componentes (componentes do problema de Bruno Munari) e utilizar material disponível na Oficina Criativa da Escola de Tecnologia e Gestão do IPVC, nomeadamente madeira torneada que foi cedida pelo ex-aluno Manuel Queiroz, para a costa e desafiar a Carpintaria Rocha a construir os restantes componentes; 2) Contactar um artesão que esteve envolvido em projetos escolares, nomeadamente um artesão de Vila Nova de Cerveira que utiliza um torno semi-industrial e trabalhou com um colega, desenvolvendo uma cadeira para o projeto “Design à Moda do Minho”. Como resposta às alternativas, a Carpintaria Rocha não teve interesse na produção dos componentes e o colega alertou que o artesão seria de difícil comunicação e não cumpriria os prazos estabelecidos. Na tentativa de rentabilizar os torneados disponíveis na Oficina Criativa da ESTG, contactou-se o artesão/marceneiro José Amaro com o objetivo de auxiliar na construção da cadeira, realçando a importância da sua concretização dentro dos prazos estabelecidos e denotando que a indústria tende a encerrar no mês de agosto. Com infelicidade, os torneados adquiridos seriam difíceis de trabalhar por serem de matéria-prima densa (madeira de eucalipto), levando a procura de novas soluções. No caso, surgiu adquirir uma cadeira do tipo rabo de bacalhau, de preferência em componentes, e fazer as alterações conforme projetado, com o auxílio do

artesão. Na tentativa de adquirir a tipologia nas empresas expostas na feira semanal de Viana do Castelo, Móveis Europa e Móveis Soares, a tipologia em questão não se encontrava disponível pelo facto das empresas que as produzem se encontrarem em fase de inventário, um processo que antecede o fecho para férias. Em alternativa, recorreu-se ao ex-aluno de Design do Produto e Mestrado em Design Integrado, João Teixeira, Designer na empresa Cadeinor, com o fim de obter contactos na área de produção de cadeiras. Dos dois contactos obtidos, contactou-se a empresa Neves Magalhães, Lda, em Rebordosa (Paredes, Porto), tornando-se o parceiro responsável pela prototipagem das cadeiras e segundo parceiro do projeto.

- A findar o momento, a **quinta parte** dividiu-se em duas partes que traduziram o projeto idealizado em protótipo, avaliando os recursos disponíveis e os limites produtivos. Na primeira parte, junto da empresa Neves Magalhães, após visita às instalações de produção e armazenamento, discutiram-se três hipóteses de materialização do projeto. Descritivamente, a primeira proposta consistiu em materializar a cadeira conforme desenhada; a segunda proposta consistiu em utilizar uma cadeira tipo Windsor (com torneados) e transformá-la, adaptando ao projeto idealizado; e a terceira proposta consistiu em procurar no espólio material da empresa componentes similares ao da cadeira desenhada, de modo a reduzir o tempo e custo de produção, rentabilizando componentes estagnados em armazém. No seguimento da terceira proposta, a cadeira foi criada em conjunto com um banco a acompanhar, materializado com base na mesma linha estética. Na segunda parte, discutiu-se com a Carpintaria Rocha as hipóteses de materialização da mesa, de acordo com a maquinaria e material disponível em fábrica e de acordo com os tempos de execução. Para além da discussão da produção-base da mesa, discutiram-se soluções complementares, relativas à função requerida e às debilidades sobre encaixes e componentes.

iv.vii.iv. A componente de projeto

A componente projetual, como quarto momento, focou-se na materialização do cenário, adereços e ensaios. Dividido em **cinco partes** organizadas temporalmente:

- Designou-se a **primeira parte** como a produção do sistema de tipologias cadeira “Sophia” e banco “Miguel”. Em conjunto com a empresa Neves Magalhães, desenvolveu-se a cadeira “Sophia” que nasce do conjunto de três componentes de três cadeiras distintas, produzidas pela empresa em madeira de faia: pernas, assento com encosto em espaldar torneado e topo de encosto designado de “cachaço”. Por inércia à forma da cadeira, o banco “Miguel” produziu-se, utilizando parte dos componentes e formando uma linha estética coerente de produto que forma um sistema de tipologias.
- A **segunda parte** marcou o início dos ensaios da peça e a apresentação dos elementos que constituem a equipa de trabalho constituída pela encenadora, cenógrafo e atores. O cenário desenvolvido apresentou-se à companhia e à equipa da peça “O Bojador”. O processo iniciou-se na introdução dos componentes desenvolvidos na adaptação e na procura de novos componentes, tanto para o cenário como para adereços de cena. De modo a reforçar os conhecimentos sobre a dramaturgia e a poetiza, assistiram-se a documentários e criaram-se discussões (brainstorming) com vista no desenvolvimento e definição do cenário, adereços e movimentações.
- A **terceira parte** surgiu como descrição do processo da criação e produção do estendal. A tipologia em questão surgiu com o desenrolar da troca de ideias entre a equipa e a sua produção foi executada na Oficina da companhia de teatro, rentabilizando materiais e recursos provenientes de outras peças da companhia. Ou seja, esta terceira tipologia procurou ser produzida sem dependências de parceiros e promover a sustentabilidade dos materiais estagnados no armazém da companhia de teatro.
- A **quarta parte** retratou a produção da mesa, nas instalações da Carpintaria Rocha, acompanhando todo o processo produtivo e de montagem. Na empresa produziu-se a base da mesa, sendo que os componentes e o acabamento foram desenvolvidos na Oficina da companhia de teatro.

- Por fim, a **quinta parte** do momento abordou os acabamentos, adereços e ensaios finais da peça. Em conjunto com a equipa, as decisões dos acabamentos do cenário e a escolha dos adereços, motivados pelo processo progressista de ensaios e discussões, definiram o produto final. Este foi testado em ensaio e preparado para representação ao público.

iv.vii.v. A componente da validação do projeto

O último momento da metodologia pretendeu validar o projeto materializado ao longo das fases anteriores, por meio da representação da peça “O Bojador” e consecutiva aplicação do cenário em ação. No caso, o projeto representou-se em digressão pelas escolas básicas do distrito de Viana do Castelo e no auditório do Café Concerto do Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo, para o público em geral. Algumas considerações das escolas que acolheram a peça e do público que assistiu foram registadas.

METODOLOGIA PROJETUAL

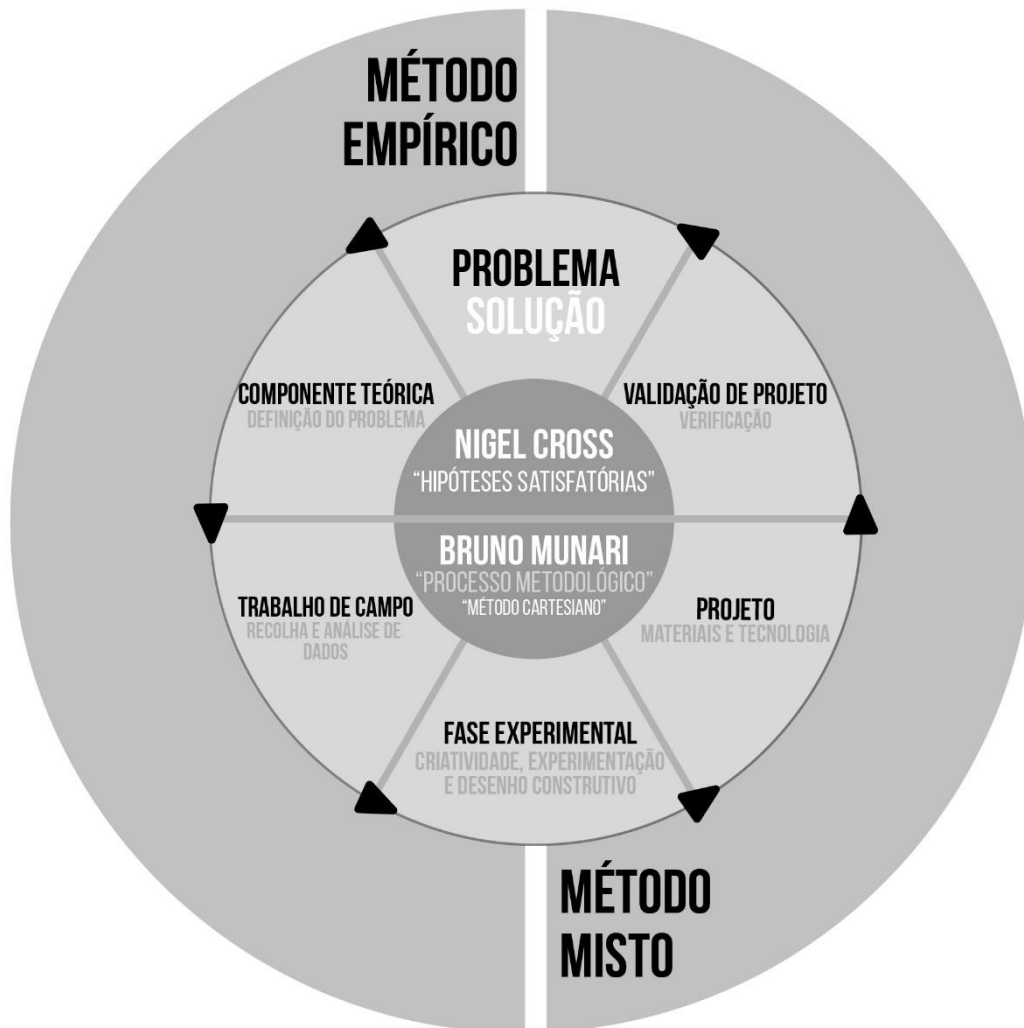


Figura 1 - Esquema de proposta de metodologia. Diagrama do autor.

1. Primeiro Momento: O processo criativo entre o Design de Experiência e o Artesanato

1.1. O Teatro como âmbito de experiência

O teatro – do grego *théatron* «*lugar onde se assiste a um espetáculo; teatro para representações dramáticas*».⁹ - é um âmbito de experiência ao adicionar o «*sentido coletivo, os espectadores*»¹⁰. Das partes que constituem tal definição, este identifica-se como local, como forma de representação e como público, cada modo com a sua função, mas nunca separados pois deixaria de ser teatro. No fenómeno de teatro, entenda-se experimentar, segundo o latim *experientia*, não só como um «*ensaio, prova, tentativa; experiência adquirida, prática*»¹¹, mas também como o “*conhecimento por meio dos sentidos de uma determinada realidade*”¹². As sensações, «*(do lat. Sensatione-). Impressão sensorial que temos através dos órgãos dos sentidos e da qual depende a percepção*»¹³, traduzem-se em emoções, «*reação psíquica e física em face de determinada circunstância ou objeto*»¹⁴, por exemplo, captadas pelo espectador ao ver a peça de teatro. Deste modo, o âmbito de experiência no teatro tem como propósito apoiar-se na experiência adquirida - teórica e prática – e representá-la para captação de sensações dos espectadores, resultando em emoções.

Considerando o tempo, espaço e circunstância (Brown, 2009) como principal influenciador das situações, escolhas e expressões que o nosso ser faz, crê-se que a capacidade de adaptação e experimentação do teatro resulta na obtenção de uma **identidade singular** por quem o produz, criando experiências únicas por via

⁹ Definição de ‘Teatro’ segundo Luís Machado em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* VOL. 5 Q-Z, 1995, p. 279)

¹⁰ Ainda na definição de ‘Teatro’ segundo Luís Machado em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* VOL. 5 Q-Z, 1995, p. 279)

¹¹ Definição de “experiência” segundo Luís Machado em *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* VOL. 2 C-E, 1995, p. 517)

¹² Adequa-se a definição de “experiência” segundo Infopédia 2019: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/experiencia>

¹³ Definição de “sensação” segundo Luís Machado em *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* VOL. II, 1991)

¹⁴ Adequa-se a definição de “emoção” segundo o dicionário online Infopédia 2020 (<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/emo%C3%A7%C3%A3o> último acesso a 06 de julho de 2020)

da experiência. A suportar esta afirmação, Eugénia Vasques¹⁵ destaca a importância do momento¹⁶ ao referir a nova caracterização da escrita e teatro no início do século XX, dado que *“Esta “escrita” estava intimamente ligada ao entendimento de “texto” e de “texto teatral””* causada pelos *“processos e técnicas novos que marcam a profunda evolução da produção científica e da criação artística nas décadas seguintes (...) como veículo de representação de uma sociedade progressivamente mais mecanizada, tecnológica (e alineada)”* (Vasques, Reflexões sobre escritas [de teatro] - Um problema sem território, 2008, p. 4). Provas de tal constatação são suportadas pela análise de Eugénia Vasques a variadas obras como *“What Happened. A Play”* (1912) de Gertrude Stein¹⁷ que experimenta focar a sua narrativa, dividida em duas fases, num momento específico de uma suposta história sem narrar os acontecimentos que antecedem ou precedem (similar a uma fotografia) e a inspiração nas artes como a pintura, música, cinema e fotografia. O conceito de escrita teatral da norte-americana G. Stein terá similaridades ao conceito de *“peça em um ato”*¹⁸ do escritor e poeta português (naturalizado brasileiro) Jorge de Sena¹⁹ Para além da vertente experimental é introduzida uma **vertente pedagógica** que o teatro pode e deve transmitir ao espectador como referido por Maria Fernanda Brasete de *“um espírito militante e abnegado, em prol da reforma e da modernização do teatro português.”* (Brasete, 2007) até ao fim dos anos 70. A sua última obra dramática foi *“Epimeteu ou o Homem que pensa depois”* (1971) que se apropria na sua adoração pelo teatro ocidental e pela mitologia grega, no caso uma adaptação da história do irmão do titã Prometeu e, cruza-a com aspetos da vida quotidiana da década de 70, uma interpretação metafórica entre o

¹⁵ Eugénia Vasques, Professora Coordenadora no Departamento de Teatro na Escola Superior de Teatro e Cinema e Directora do CITECI, Eugénia Vasques é autora de vasta bibliografia sobre Teatro e está entre os doutorados fundadores do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação). Entre outros títulos, é a autora de *O Que É Teatro?* (Lisboa: Quimera, 2003) e *João Mota, o Pedagogo Teatral: Metodologia e Criação* (Lisboa: Colibri/IPL, 2006).

¹⁶ Entenda-se de “momento” a junção do tempo, lugar e circunstância referidos por Tim Brown.

¹⁷ *“Gertrude Stein (1874-1946), denominada «Mother of Modernism» desejava, como escritora experimental (com formação em Ciência), mais do que contar histórias, o que qualquer pessoa pode fazer e frequentemente faz, dizer o que era possível ser dito sem a preocupação de contra-narrar (o mundo)”* (Vasques, 2008, p. 5)

¹⁸ *Tal como referido neste documento como “um momento específico de uma suposta história sem narrar os acontecimentos que antecedem ou precedem” completaria referindo como “Peter Szondi que «a moderna peça em um acto não é um drama reduzido, mas a secção de um drama elevado à categoria de obra completa»”* (Brasete, 2007, p. 12)

¹⁹ *“Autor de uma obra multifacetada e sortilégio renovador do teatro português, Jorge de Sena manifestou, no decurso da sua intermitente e por vezes até inconclusa produção dramaturgica, uma indiscutível preferência pela forma mínima do acto único”* (Brasete, 2007, p. 11)

divino e o real onde “A história do passado revitalizada pela narrativa versificada do Coro colide (...) com um presente futurista a que a «Voz do Computador», tipificada em personagem, dá corpo e voz” (Brasete, 2007, p. 15). Perto da mesma década e no âmbito da experiência direta entre ator e espectador e na provocação a nível sensorial, refere-se a peça ‘O príncipe constante’ de Jerzy Grotowski²⁰ notório em Teatro Laboratório pois “O espetáculo começou a ser ensaiado dois anos antes da estreia oficial em 1965, e continuou seu processo de preparação ainda por muito tempo depois da primeira apresentação.” (Rosseto, 2014, p. 118). Esta peça é notória devido às suas diferentes abordagens dado que “O projeto cénico do espetáculo obrigava os espectadores a ficarem em incômodos e altos assentos, situados na parte superior do reduzido espaço cénico” (Rosseto, 2014, p. 119)

Da mesma forma que o cenógrafo adapta a peça aos públicos a atingir, bem como a experiência a nível sensorial que querem transmitir, o design, atuando como disciplina transversal às mais variadas áreas do saber, constitui um fator preponderante na obtenção de resultados satisfatórios. Tal como refere Victor Papanek ao classificar o designer como um profissional com “um certo grau de capacidade profética” (Papanek, 1993, p.215), este projeta a pensar no futuro “tanto de uma forma intelectual como a níveis profundos de intuição e sensibilidade” (Papanek, 1993, p.215)

Em panoramas fora do contexto de teatro mas de aplicação da disciplina do Design, avançando a 2009 e analisando uma abordagem ao tempo e ao espaço distintos nesta modernidade, no capítulo “Returning to the surface or the design of experiences” do livro “Change by Design”, Tim Brown descreve o design de experiências a partir de um momento vivido na United Airlines que criou um fenómeno social e, conseqüentemente, “um efeito contagiante em rede reforçou, emocionalmente, o sentido de excitação e ansiedade que sinto quando viajo. A experiência não só influenciou a minha agenda, mas também as minhas emoções.”²¹ (Brown, 2009, p. 110). Em contexto temporal, é identificada a Revolução Industrial como o movimento criador de benefícios como a redução de

²⁰ “Jerzy Grotowski, um dos mais importantes teórico e experimentalistas do teatro da segunda metade do século xx” (Vasques, 2003, p. 144)

²¹ Tradução livre do autor: “The net effect reinforced the sense of excitement and anticipation I feel when I travel. The experience makes a connection to my emoticons and not just to my schedule.” (Brown, 2009, p. 110)

preços, o aumento de qualidade de produtos e a melhoria da qualidade básica de vida. No entanto, este movimento criou a figura do consumista passivo e afastado da identidade e do significado do produto, insensível de sentir emoções. A carência de experiências passadas levou inúmeras empresas a adotar estratégias que mudem o consumidor de uma posição passiva para uma posição de participante ativo. Como exemplos descritos pelo autor, identifica-se a *Disney World* como proporcionador de experiências que, por mais stressante sejam as filas e a constante multidão e barulho no espaço, “*sentar ao lado da sua filha de 3 anos a cantar com a Pequena Sereia é uma experiência que vai além do entretenimento*”²² (Brown, 2009, p. 112) Outro será a *Whole Foods Market*, popular pelo conceito de produtos frescos e saudáveis, como anfitrião de experiências demoradas de obrigatória participação quando permite aos consumidores cozinhar no próprio espaço. É desta forma que Brown defende a participação de todas pessoas relativas ao produto/serviço que deverão ter a sua cota parte no desenvolvimento. Tal proposta refere no programa “*SPARC – Innovation Program*” aplicado à *Mayo Clinic* onde “*designers, gestores de negócios, profissionais de saúde e pacientes trabalham em proximidade para desenvolver ideias e para melhorar a experiência paciente-provedor.*”²³ (Brown, 2009, p. 118). Concluindo, o britânico Tim Brown apela ao Design Thinking como estratégia na criação de produtos/serviços de modo a oferecer novas experiências ao utilizador, muito para além da sua “função-signo” (ECO, 1997). Os designers devem agir para provocarem o utilizador como elemento que participa integralmente em todo o processo, desde a conceção, passando pela aquisição, terminando no desfrutar, de modo intuitivo. Para Brown, as experiências deverão expressar emoções para que o consumidor/utilizador se reveja nas mesmas, numa época em que a quantidade de produtos do mesmo segmento é abismal.

²² Tradução livre do autor: “*sitting with your three-year-old daughter as she sings along with The Little Mermaid is an experience that goes well beyond entertainment*” (Brown, 2009, p. 112)

²³ Tradução livre do autor: “*designers, business strategists, medical and health professional, and patients work in close proximity to develop ideas for improving the patient-provider experience.*” (Brown, 2009, p. 118)

1.2. A Cultura do Fazer como elemento portador de diferenciação e singularidade

Em 1997, no artigo denominado *“Didática, Projeto e Artesanato”*²⁴ Ugo La Pietra atenta em reativar e sustentar a atividade artesanal colocando a cultura projetual frente a frente com a cultura do fazer, criticando a posição de Itália e todo seu sistema educativo refletindo em soluções ao problema identificado. Descrevendo o setor artesanal, Ugo La Pietra aponta que os jovens designers devem incluir-se na cultura do fazer dos artesãos, vivendo no seu mundo de modo a entender como a experimentação é essencial ao projeto e como um setor desatualizado poderá ser reerguido. O autor propõe transformar os métodos e técnicas arcaicas em produtos/sistemas atuais e identitários de uma iconografia territorial. No entanto, essa aproximação não é tão simples e é necessário analisar as diferentes realidades culturais, projetuais, produtivas e comerciais de cada região assim como os diferentes tipos de artesãos²⁵.

Nesta proposta, o papel da escola é vital para a permanência e longevidade das oficinas artesanais pois “os jovens já não vão às oficinas de artesanato para aprender artes manuais especializadas.”²⁶ (La Pietra, 1997, p. 27). Isto constitui que é a escola que deve avaliar as preocupações do artesanato, abrindo caminho ao conceito que La Pietra identifica como “pequena empresa – um sistema que vai mais além que o sistema de oficina arcaica dos anos 90 e além dos artesãos subsidiados por cooperativas e agências públicas.”²⁷ (La Pietra, 1997, p. 27). Em suma, a escola deve estar aberta às trocas entre a cultura do projeto, a cultura do fazer e a memória do que já foi feito no passado. No caso de La Pietra, a sustentabilidade do artesanato passa por uma reformulação do sistema, introduzindo a academia como processo projeção de produtos/serviços que estejam associados à época.

²⁴ Tradução livre do autor: *“Didattica, progettualità e cultura artigianale”* (La Pietra, 1997, p. 23)

²⁵ Segundo Ugo La Pietra há cinco tipos de artesão, são eles: o artesão/artista, o artesão que trabalha de forma tradicional, o artesão que trabalha num plano definido, o artesão que trabalha para a indústria e o artesão que trabalha sobre o conceito de “small business”. (La Pietra, 1997, pp. 25-26)

²⁶ Tradução livre do autor: *“I giovani non entrano più nelle botteghe artigiane ad apprendere il lavoro manuale specialistico.* (La Pietra, 1997, p. 27)

²⁷ Tradução livre do autor do inglês: *“«small enterprise» - a system that in fact goes well beyond not only the archaic one of the nineteenth-century shops, but also that craftsmen subsidized by cooperatives and public agencies.”* (La Pietra, 1997, p. 27)

Quando La Pietra refere que os jovens designers devem-se incluir na cultura do fazer por ser essencial ao projeto, estes estão a submeter-se a uma experiência emocional, seja pela parte laboral ou pelo convívio com o artesão que tem imensos anos de conhecimento de um artifício (por vezes) ancestral. Assim, quando o jovem designer se entrega à descoberta da prática coloca-se como instruendo de uma baixa tecnologia de base humana, metaforicamente “quente”²⁸, de arquétipos, momentos antes de uma produção industrial de alta tecnologia desumana, metaforicamente “fria” (Maldonado, 1999) Do mesmo modo, quando Tim Brown referencia empresas como a *Mayo Clinic* ou a *Whole Foods Market*, apresenta o mesmo nível de experiência emocional praticado no local de aquisição, como sujeitos proativos. Mesmo numa realidade diferente onde o cenário não são oficinas artesanais, mas empresas multinacionais, o fator humano é fulcral à experiência e satisfação.

Em Portugal, as práticas de artesanato são identificadas pelo CEARTE – Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património a partir da emissão da carta do artesão²⁹. Estes registos, devidamente organizados por áreas produtivas, resultam no RNA - Registo Nacional do Artesanato³⁰ detetor das informações relativas aos produtores reconhecidos no abrigo da legislação da entidade anteriormente referida. Ao cruzar a informação estatística sobre os artesãos em Portugal em 2013 e 2018, observa-se um crescimento na emissão de cartas de artesão de cerca 30% (de 2853 para 4119) e nas cartas de unidade produtiva artesanal (de 2590 para 3762). Embora a percentagem de crescimento do número de cartas em vigor seja menor, cerca de 23%. Estes valores levam a crer duas interpretações: o número de artesãos subiu, consideravelmente, e embora o número de artesãos em vigor da sua atividade não tenha acompanhado a subida, velhos artesãos deram lugar a novos em registo. Ou seja, houve uma renovação

²⁸ Noção referida por Tomás Maldonado sobre a existência de “dois tipos de design: por um lado, o “design frio”, endereçado à produção industrial e destinado ao consumo de massa; por outro, o “design quente”, feito por poucos, com poucos meios e destinado à fruição artístico-cultural de alguns poucos sujeitos sociais” (Maldonado, 1999, p. 83)

²⁹ Conceito e reconhecimento de Artesão ao abrigo do CEARTE em https://www.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/crafts_innovation_part_i.pdf (último acesso a 9 de abril de 2020)

³⁰ Registo Nacional do Artesanato em <https://www.cearte.pt/custompage/gpaoregisto.html> (último acesso a 9 de abril de 2020)

da atividade artesanal em Portugal, tanto nos artesãos como nas unidades produtivas, contando que as cartas tenham um período de validade de dois anos.

Ao seccionar os números por regiões, o Norte do país é detentor de 26% das unidades produtivas e obteve um crescimento de 33,6% de artesãos – muito maior que nas regiões seguintes como Lisboa e Vale do Tejo (17,8%) e Centro (17,3%). Em suma, o Norte de Portugal, para além de ser detentor de mais de um quarto da atividade artesanal é a região que regista maior crescimento (*figura 2*).

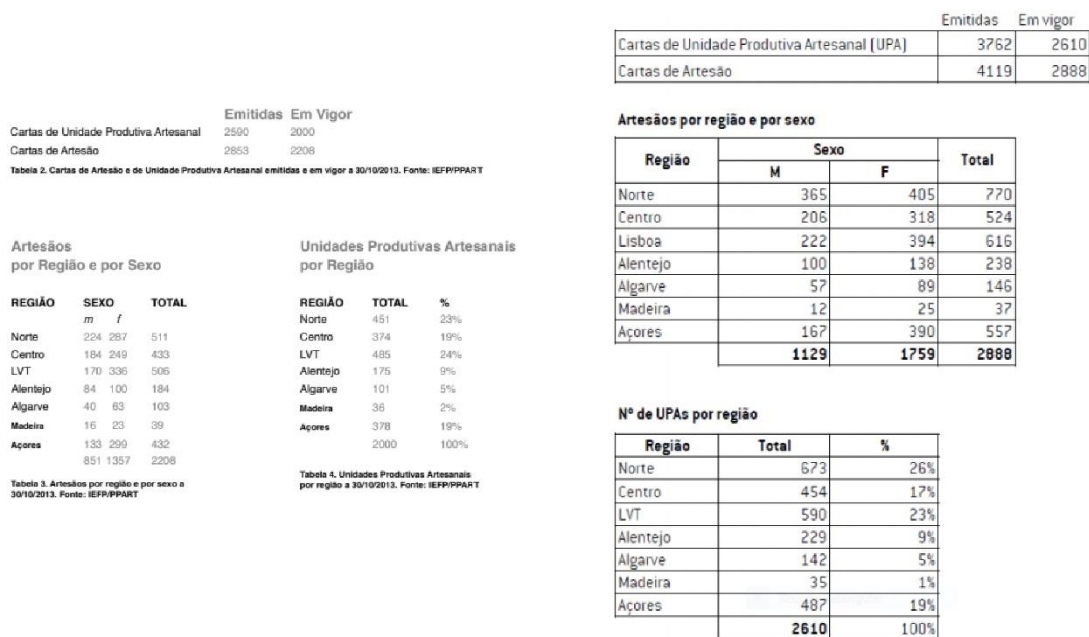


Figura 2 – Tabela com Estatísticas da atividade artesanal em Portugal 2013-2018³¹

Concluindo o panorama do artesanato em Portugal, a AICEP – Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal, pela pessoa de Luís Castro Henriques, presidente do conselho de administração da AICEP, reconhecem internacionalmente o artesanato português pela elevada qualidade do saber-fazer, privilegiando e preservando a tradição em relação às tendências atuais sob influência direta do design. Para este, “A introdução do design nas produções artesanais permite criar peças únicas e valoriza o craft português que começa a ter

³¹ Dados estatísticos fornecidos pela CEART e DGADR em https://www.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/crafts_innovation_part_i.pdf (último acesso a 24 de março de 2020) e https://www.dgadr.gov.pt/images/docs/div_meiorural/INFORMACAO_ESTADISTICA.pdf (último acesso a 23 de março de 2020)

uma presença de registo em feiras internacionais de design” (Castro Henriques, 2018, p. 4).

1.3. Entre o Design de Experiência e a Cultura do Fazer

Um exemplo prático da junção entre o design de experiência, a cultura do fazer (o artesanato), a cultura do projeto (o design) são os projetos denominado *“Design e Gastronomia – O projeto “De cenários, receitas e outros ensaios”*³², orientado por Ermanno Aparo e Liliana Soares e *“Design à moda do Minho”* orientado por Ermanno Aparo, desenvolvidos pelos alunos de 3º ano de Design do Produto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, no primeiro semestre do ano letivo 2007/2008 e 2017/2018, respetivamente. Com uma distância de 10 anos, os dois projetos assentam na mesma racionalidade, tendo como base a utilização da cultura gastronómica com fim de conceber sistema de produtos em si inspirado e produzidos junto de unidades artesanais locais. Este projeto estimula a criatividade dos “jovens designers” e explora os aspetos tanto da receita base, como da sua história ou rituais de conceção resultando em inovação juntos das unidades produtivas que realizam o protótipo. Facto é que a componente de experiência (emotiva ou prática) percorre todas a etapas do projeto, desde a investigação da receita à produção junto do artesão, e potencia, como resultado, a cultura gastronómica e do fazer. Com obrigatoriedade de conceber uma cadeira que “(...) nas suas diversas variações tipológicas permite compreender a relação que existe entre o indivíduo e o ambiente circundante” (Aparo & Soares, 2012, p. 28), uma segunda tipologia seria adicionada, desde que se justificasse ao longo do processo criativo e que acompanhasse, condignamente, a primeira mencionada.

Referindo um exemplo de hipótese de projeto de 2007/2008, o projeto Alentejos³³ que se inspirou na receita Migas à Alentejana, usufruiu do conhecimento obtido sobre os ingredientes e, principalmente, da região em que é concebida, tendo como base uma cadeira típica da zona. Resolvendo algumas questões ergonómicas da cadeira-arquétipo, as alunas mantiveram o material e os princípios construtivos originais e como a receita tem diferentes expressões de acordo com

³² No livro *“Seis projetos à procura de autor”* de Ermanno Soares e Liliana Aparo de 2012, página 27

³³ Projeto desenvolvido pelas alunas Cátia Morais, Lucélia Silva, Sandra Amado e Teresa Araújo encontra-se no livro *“Seis projetos à procura de autor”* de Ermanno Soares e Liliana Aparo de 2012, página 35

cada zona da região “é completada por um “vestido” em tecido inspirado numa zona diferente do Alentejo, interpretando alguns aspetos característicos da produção artesanal do lugar.” (Aparo & Soares, 2012, p. 36), sendo que na zona de Évora o tecido seria sugerido na arte dos tapetes de Arraiolos e na zona de Beja assentava na referência ao alforje alentejano (*figura 3*).



Figura 3 - Da esquerda para direita: Cadeira típica alentejana. Coro alentejano trajado a rigor. Cadeira “Alentejos”³⁴

Outra hipótese desenvolvida no mesmo âmbito no ano letivo de 2017/2018 foi a cadeira Arcos³⁵ e que tem como referência a receita conventual Charutos de Ovos dos Arcos de Valdevez. Este projeto tem como base a aliança entre a cadeira CH23 de Hans J. Wegner – baseada no estilo shaker³⁶ – e as cadeiras de café literário português – de pequena dimensão com alto peso, robusta e por vezes adornada. Produzida em madeira, esta cadeira usa a madeira de faia – utilizada na arte Barroca de “talha dourada” – e a madeira de carvalho – uma árvore abundante em Arcos de Valdevez. O assento é um círculo como referência à hóstia sagrada, produzida a partir de camadas de faia e madeira de carvalho. Na última camada foi aplicada uma cruz como metáfora entre o sagrado e o profano, dado que a hóstia é fabricada através de processo arcaico praticado nas igrejas e é utilizado neste doce. O mesmo processo é aplicado no encosto. A estrutura segue a ideia do estilo shaker com formas e articulações simples e geométricas. Sob a estrutura do

³⁴ Foto no livro “Seis projetos à procura de autor” de Ermanno Soares e Liliana Aparo de 2012, página 35.

³⁵ Projeto desenvolvido pelos alunos Adriana Rodrigues, Daniela Oliveira, Fábio Reguengo, Ricardo Sá e Sara Vieitas encontra-se em <https://www.behance.net/gallery/92026773/Arcos-Line> (último acesso em 23 de março de 2020).

³⁶ O estilo Shaker provém de aspirações religiosas de glorificação a Deus e são símbolo da purificação, simplicidade e utilidade. “Os Shakers esforçam-se em glorificar a figura de Deus através do seu trabalho, seja a descascar uma batata, a remendar um vestido, a limpar o chão ou a trabalhar a perna de uma cadeira.” (Becksvoort, 2000, p. 3) (tradução livre do autor).

assento é aplicado um apoio arredondado como referência a cúpulas das igrejas Barrocas (figura 4).

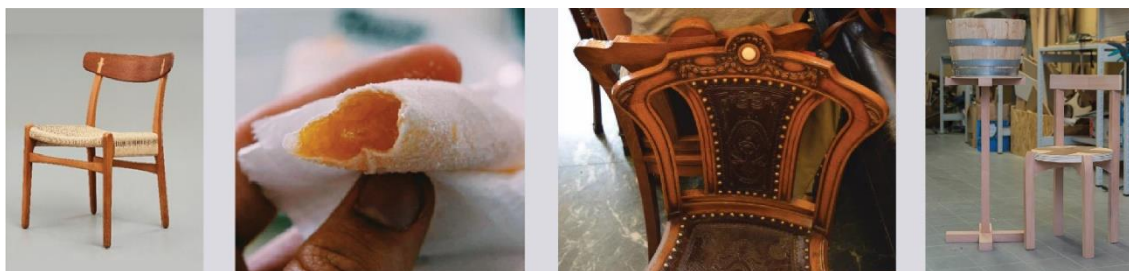


Figura 4 - Da esquerda para direita: Cadeira CH23. Charutos de Ovos de Arcos de Valdevez no Norte de Portugal. Cadeira do café literário português, Café Majestic no Porto. Cadeira Arcos³⁷

Como referem Ermanno Avaro e Liliana Soares, “o projeto em design pode contribuir de modo claro para a criação de experiências multissensoriais e multiculturais, justificadas pela forte relação com os lugares, encontrando a sua raiz mais profunda: a cultura” (Avaro & Soares, 2012, p. 40). A transferência de valores provoca emoções no consumidor, de maneira a sensibilizá-los pelas mais variadas razões. É deste modo que a fusão entre a cultura artesanal, cultura do projeto e o *design thinking* garante sustentabilidade, experiências e a participação ativa.

1.4. O sistema de rede territorial como princípio impulsionador de Hipóteses Satisfatórias

Após a Revolução Industrial, tal como mencionado anteriormente, a sociedade teve de se adaptar a uma realidade moldável e imprevisível devido à constante evolução tecnológica. Os recursos industriais elevaram a produção de bens e produtos para um patamar muito acima dos tempos anteriores à revolução e catapultou o consumismo mundial com produtos que são produzidos em quantidades elevadas, com pouco recursos-humanos. A evolução e adoção de recursos industriais não atingiu a sociedade de forma homogênea, deixando algumas atividades e ofícios estagnados e desatualizados. A prática artesanal, em

³⁷ Imagem da cadeira de Hans J. Wegner retirada de <https://www.bukowskis.com/en/auctions/E403/lots/1164404-hans-j-wegner-a-ch23-chair-for-carl-hansen-son-danmark-1950-60-s> (último acesso a 23 de março de 2020); Imagem da cadeira do Café Majestic, no Porto em https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g189180-d877319-i141797746-Majestic_Cafe-Porto_Porto_District_Northern_Portugal.html (último acesso a 9 de abril de 2020); As restantes imagens são do autor.

sociedades menos desenvolvidas, continua a ser a tecnologia mais atual e única. A mesma prática inserida em sociedades mais desenvolvidas é portadora de cultura e hábitos passados. Das duas formas, não significa que a prática artesanal, que se revê nas empresas que produzem a uma escala menor e personalizada, seja menos capaz que a prática industrial, mas vê os seus limites mais encurtados pela diversidade e quantidade de produtos que são colocados à disposição da sociedade dia-a-dia. De maneira a adaptar as práticas estagnadas numa modernidade líquida (Bauman, 2000) deve-se operar de acordo com o tempo, lugar e circunstância (Brown, 2009) através de um processo que indique o caminho à sustentabilidade e inovação (Aparo, Soares, & Moreira da Silva, *Either/or: Reflecting Design thesis orientation*, 2017). O Design, potenciado igualmente pela Revolução Industrial, é uma disciplina veiculadora de valências que sintetiza informação para resolver problemas (Cross, 2006) e que se preocupa com todas as partes constituintes de modo holístico e não só no produto; “(...)como designers nós focamos as nossas habilidades no objeto em questão e ignoramos o resto do sistema: Quem vai usar, como vai usar e em que circunstâncias? Como vai ser produzido, distribuído e ser feita a manutenção? Será que vai apoiar tradições culturais ou quebrá-las?” (Brown, 2009, p. 204).

Portanto, para resolver o problema será necessário defini-lo primeiro e dispor o problema em componentes ou partes ou subproblemas (Munari, 1981), pois assim será possível apurar a realidade onde ele atua e resolvê-lo. Na visão de Nigel Cross (2006), o processo em design para obter solução aos problemas é baseado na síntese da informação das partes que o constituem. Em todas as fases e todas as partes, é feita uma absorção de informação que é sintetizada de acordo com as condições em que se procura a solução ao problema. Nigel Cross completa que “Uma característica central na atividade do design, portanto, é a dependência em gerar hipóteses satisfatórias justas e rápidas, do que uma prolongada análise do problema”³⁸ (Cross, 2006, p. 7)

No caso da investigação, pretende-se atuar no Norte de Portugal por ser o local onde a companhia de teatro e a instituição de ensino estão sediadas. Após

38 Tradução livre do autor: “A central feature of design activity, then, is its reliance on generating fairly and quickly a satisfactory solution, rather than on any prolonged analysis of the problem” (Cross, 2006, p. 7)

interpretar esta realidade e identificando os possíveis intervenientes no processo criativo, “a investigação em design deve focar a criatividade e o co-design com indivíduos ou empresas que se devem juntar ao processo, embora nunca tendo trabalhado em design.”³⁹ (Aparo, Soares, & Moreira da Silva, *Either/or: Reflecting Design thesis orientation*, 2017, p. 676). Segundo Aparo, Soares e Moreira da Silva (2017) os intervenientes formam uma ‘rede de sistema’ que cabe ao design articular em todas as fases do processo para obter equilíbrio e eficácia por um fim comum: uma hipótese de solução. Todas as partes são ativas no processo e expõe a sua prática e identidade de modo a que as suas valências sejam preservadas, adaptadas e transformadas em sistemas de produto.

Em suma, utilizando o processo em design de resolução de problemas através da síntese para formar uma ‘rede de sistema’ territorial, pode ser um ponto de partida para criar sustentabilidade e inovação aos intervenientes e obtendo hipóteses satisfatórias dependentes da circunstância, tempo e local.

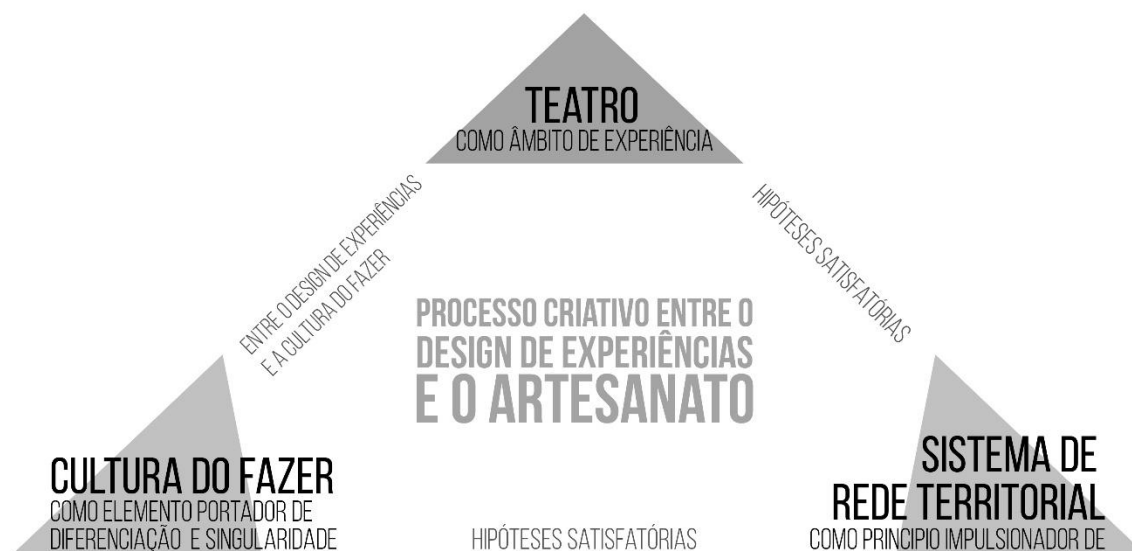


Figura 5 – Esquema mental do processo criativo entre o Design de Experiências e o Artesanato. Diagrama do autor.

³⁹ Tradução livre do autor: “*Either faith or reason, as interpreted from Kierkegaard’s thinking, design research should focus on creativity and co-design with individuals and organizations that should join the process, in spite of never having worked in design.*” (Aparo, Soares, & Moreira da Silva, *Either/or: Reflecting Design thesis orientation*, 2017, p. 676)

2. Segundo Momento: Trabalho de Campo

O trabalho de campo teve, como objetivo, adquirir conhecimento com base no conhecimento prévio e na experiência, vivenciando de perto o dia-a-dia dos âmbitos que se irá operar. Especificamente, pretendeu-se acompanhar a entidade, Teatro do Noroeste, nas suas atividades o que permitiu perceber o seu *modus operandi*, os processos de trabalho e admirar a interação entre os colaboradores para alcançar um fim comum.

A participação em eventos e tertúlias ligados à disciplina do Design fomentaram conhecimentos que procuram soluções e cenários que se adequem a qualquer circunstância. Todo conhecimento obtido a partir deste ponto teve influência indiscutível no processo criativo e no resultado, devido à sintetização e cruzamento de informação. Nunca foram excluídas hipóteses cuja aplicação fosse lógica, mas excluíram-se hipóteses que aparentavam não ser viáveis e não que tivessem lógica de serem aplicadas no âmbito que se deseja operar. O desejo foi que as suposições possam contribuir para uma solução que satisfaça todos os intervenientes que a constituem. Como o tempo não para, durante o acompanhamento dos espetáculos e encontros, o estudo da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e a criação de um sistema de rede territorial conceberam-se em paralelo.

2.1. Criação do Sistema de rede territorial

As diretrizes iniciais do projeto assentaram no interesse da companhia de teatro (do Teatro do Noroeste – CDV) querer trabalhar com o investigador e deste querer criar e trabalhar com um sistema de rede territorial para desenvolver um produto, fruto do design de experiências.

Com esta premissa de projeto para pensar foi necessário avaliar a realidade em que se quis atuar para definir como solucionar o problema imposto pela companhia: a projeção e prototipagem do cenário. Um levantamento de oficinas de artesanato e empresas que poderiam ter interesse na criação do cenário foi realizado, independentemente, da sua área de aplicação e dos materiais que dispõe ou manipula. As empresas listadas partiram do princípio de proximidade geográfica, para que fosse possível acompanhar o processo *in loco*. Ou seja, foram

listados artesãos e empresas do distrito de Viana do Castelo, área do local de residência do investigador. Também houve o princípio de privilegiar as empresas que já tiveram contacto, direto ou indireto, com o investigador ao longo do seu percurso académico como, por exemplo, em projetos das unidades curriculares da licenciatura em Design do Produto. Dessa forma, o contacto seria facilitado e a abertura para abraçarem o projeto seria maior. Foi esboçada uma tabela que lista todos os potenciais artesãos e empresas e a sua disponibilidade em participar na investigação que foi evidenciada a cores (Figura 6).

NOME	OFÍCIO	EMPRESA	LOCALIDADE
JOANA CAMBÃO	ACESSÓRIOS DE MODA	SENHORA CARICA	VIANA DO CASTELO
MICHAEL SILVA	REPARAÇÃO DE CONCERTINAS	CASA DAS CONCERTINAS	ARCOS DE VALDEVEZ
TERESA COSTA	ARTE FLORAL	"ARTES DA ISABEL"	CHAFÉ
MARIA MIRANDA	ARTE FLORAL - FLORES SECAS	SINGULAR	DARQUE
MARIA LUÍSA COSTA	ARTE FLORAL	SINGULAR	MEADELA
APPACDM	MADEIRA, TECELAGEM	A.P.P.A.C.D.M - CEPVI	VIANA DO CASTELO
CRISTINA VIANA	ARTESANATO VARIADO	SINGULAR	STA MARTA PORTUZELO
ANGELINA CAMBÃO	BORDADEIRA	CONTA PRÓPRIA	VIANA DO CASTELO
APPACDM	CABEÇUDOS	APPACDM	AREOSA
MANUEL PEREIRA	CABEÇUDOS	ATELIER DE CABEÇUDOS	VIANA DO CASTELO
CATARINA SILVA	CARPINTARIA	CARPINTARIA ROCHA	VIANA DO CASTELO
OFICINA CRIATIVA ESTG	CARPINTARIA	ESTG	VIANA DO CASTELO
VIANAGRÉS	CERÂMICA	VIANAGRÉS	CARVOEIRO
ANTÓNIO COUTINHO	CERAMISTA (OLARIA)	SINGULAR	VILA FRIA
SAMUEL CARVALHOSA	CHINELAS E SOCAS	SAPAT. S. CARVALHOSA	MEADELA
PAULA ARIEIRO	COSTUREIRA	MÃOS DE FADA	VIANA DO CASTELO
JOANA CARVALHO	ESPAÇO COWORK	DINAMO 10	VIANA DO CASTELO
JORGE PASSOS	IMPRESSÃO 3D ,ESPAÇO COWORK	DOUBLE CONCEPT BAR	VIANA DO CASTELO
MANUEL SILVA DA COSTA	LATOEIRO	CONTA PRÓPRIA	VILA FRANCA
FERNANDO PORTELA	INSTRUMENTOS DE CORDAS	ATELIER F.PORTELA	VIANA DO CASTELO
JOÃO ALVES NOVO	INSTRUMENTOS DE CORDAS	SINGULAR	MEADELA
VÍTOR SÁ	SERRALHEIRO	SINGULAR	ARCOS DE VALDEVEZ
ANDREA PIMENTEL	TECELAGEM ARTE SACRA	MANNUSARTES	DARQUE
MANUELA COELHO	VIME (CESTAS)	SINGULAR	AREOSA
ARTE CRIATIVA	VITROFUSÃO	ARTE CRIATIVA	CAMINHA
JOANA ABREU	VITROFUSÃO	PEDRAS DE SAL	VIANA DO CASTELO
MARECUPER	VITROFUSÃO E DECALQUE	MARECUPER	MEADELA

■ ACEITE
■ POR CONFIRMAR
■ AINDA NÃO CONTACTADO
■ REJEITADO

Tabela 1 - Recolha de artesãos e respetiva disponibilidade. Tabela do autor.

A listagem tentou registar, pelo menos, dois artesãos ou empresas de cada ofício para cobrir desistências, caso algum dos listados rejeitasse ser interveniente na rede de sistema. Todos os vinte e sete artesãos/empresas registados pertencem

ao distrito de Viana do Castelo (num raio de 50 km) e foram obtidos, para além dos mencionados como privilegiados, a partir do registo de artesãos da Câmara Municipal de Viana do Castelo⁴⁰. Cerca de 41% dos contactos obtidos confirmaram a possibilidade de serem parceiros na investigação. De acordo com os cinco tipos de artesãos de Ugo La Pietra (1997), no registo obtido até ao momento interpretou-se que 70% dos ofícios são executados por Artesãos/artistas⁴¹ (26%) e Artesão que trabalham de forma tradicional⁴² (44%). Estes dados refletem que os contactos abordados praticam o seu ofício com técnicas arcaicas e produzem objetos passados (Figura 7).

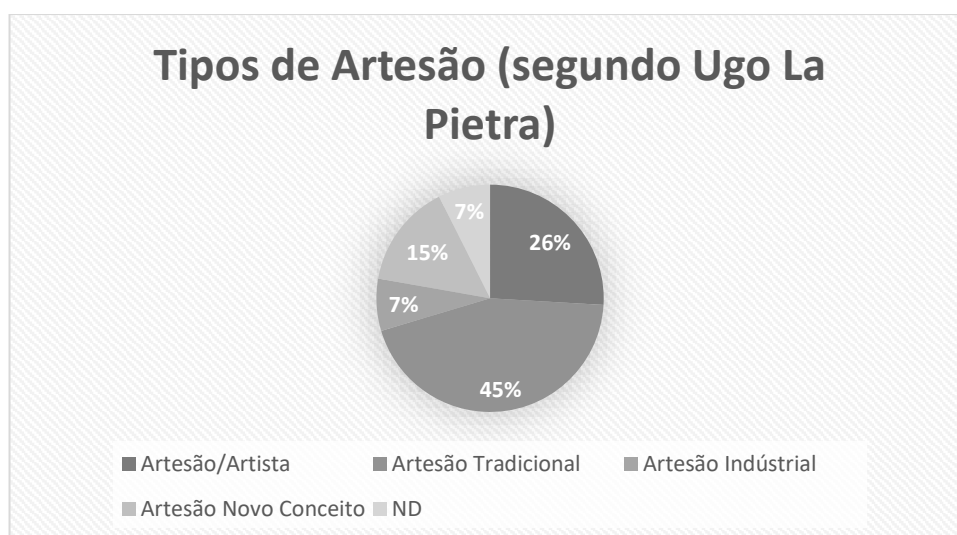


Gráfico 1 - Percentagem dos tipos de artesão, segundo Ugo La Pietra, registados na tabela 1. Gráfico do autor.

Para aumentar o número de contactos, recorreu-se a Catarina Silva, licenciada em Design do Produto na Escola de Tecnologia e Gestão do IPVC,

⁴⁰ Listagem de artesãos da Câmara Municipal de Viana do Castelo em <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/artesaos> (último acesso a 11 de abril de 2020)

⁴¹ Segundo Ugo La Pietra, o Artesão/artista é uma “figura criativa, vasto repositório de aptidão manual que, no entanto, está segregado para ser capaz de garantir “valores confiáveis”. Rejeitado pelo mundo da arte, rejeitado pelo mundo do design, incapaz de aceitar que pertence ao mundo do artesanato, que se sente superior a ele e vive em isolamento. Nesta condição encontramos frequentemente pessoas de grande valor e alguns com incrível criatividade que perderam toda sensibilidade crítica e cultural.” – tradução livre do autor de (La Pietra, 1997, p. 25)

⁴² Segundo Ugo La Pietra, o tipo de Artesão que trabalha de forma tradicional é “uma figura bem conhecida que continua a sua reprodução de objetos do passado, sem plano definido, com limitado conhecimento histórico (relembrar que este setor não tem museus e que nas escolas a sua menção é praticamente inexistente associada às artes aplicadas). Estes produzem, maioritariamente, para exportação e apoiam, frequentemente, negócios locais e consórcios (...)” – tradução livre do autor de (La Pietra, 1997, p. 25)

designer da empresa Carpintaria Rocha e representante da associação MAOS – Movimento de Artes e Ofícios⁴³. Junto de Catarina Silva foi feita uma reunião para que se pudesse abordar questões na qualidade:

- de **designer** da Carpintaria Rocha, para pedir auxílio na conceção de algum componente ou produto projetado na investigação;
- de **representante da MAOS**, para fazer a ponte entre o investigador e os artesãos da associação, de modo a saber quais são os interessados na criação do projeto e abranger o máximo possível de áreas produtivas.

Relativamente ao apoio da Carpintaria Rocha, a proposta necessitava de aprovação por parte dos representantes da empresa, mas pelo registo de auxílio que a empresa tem para com a companhia de teatro e com o instituto de ensino a probabilidade de aceitação foi alta. Quanto à associação da MAOS, ficou combinado que a representante faria referência ao pedido na próxima reunião de conselho da associação. O detalhe mais importante da reunião foi a advertência de Catarina Silva de que os meses julho e agosto seriam complicados para os artesãos e as empresas do distrito. Estes poder-se-iam encontrar de férias, em eventos ou exposições, visto que eram meses de festas e romarias.

Considerada tal advertência, entendeu-se que caso essa situação acontecesse seria necessário recorrer a artesãos e empresas de outros distritos. Contudo, dependeu da possibilidade de materialização de cada empresa e do cumprimento dos prazos impostos pela entidade promotora, o Teatro do Noroeste.

2.2. As peças de teatro “Rottweiler”, “Ovos Misteriosos” e “Colônia”.

De modo a conhecer melhor o âmbito onde a investigação atuou, mais precisamente o local e como opera a companhia de teatro, foram assistidas peças de teatro no Teatro Municipal Sá de Miranda. A escolha das peças em estudo deveu-se ao facto de serem espetáculos que se encontravam em ensaio (como o

⁴³ MAOS – Movimentos de Artes e Ofícios em <https://www.facebook.com/apmaos/> (último acesso a 11 de abril de 2020)

caso do “Rottweiler”), em exibição (como os “Ovos Misteriosos”) ou em agenda (caso de “Colônia) nesta fase. No trabalho de campo efetuado, o investigador foi, maioritariamente, parte passiva na ação e procurou registar globalmente o *modus operandi* dos intervenientes que constituem as equipas de espetáculo como referência no processo criativo. Mediante o tipo de espetáculo e do público a que se destina, as cenografias das peças analisaram como o cenário opera, como se envolve em cena e que experiência a nível sensorial comunica com o público.

2.2.1. A peça “Rottweiler”⁴⁴ de Guilherme Heras, com dramaturgia e encenação de Ricardo Simões – 139ª criação do Teatro Noroeste

Neste périplo teatral destacou-se a peça “Rottweiler”, de Guilherme Heras, com dramaturgia e encenação de Ricardo Simões e interpretação de Alexandre Calçada e Tiago Fernandes, devido ao tipo de trabalho de campo executado. Em síntese, a dramaturgia tem como base as ‘fake news’ e retrata uma entrevista televisiva de um jornalista oportunista a um ativista de extrema-direita apelidado de “Rottweiler”. Como primeiro trabalho de campo, os ensaios da peça foram acompanhados para experienciar como se processam os ensaios em teatro e a comunicação entre o encenador e os atores. Os ensaios realizaram-se no palco do Teatro Municipal de Viana do Castelo (mesmo palco onde foi estreado) e, considerando que foram presenciados quatro ensaios, foram registadas três fases na sua estrutura: ensaio da dramaturgia, comentários às prestações e discussão de ideias. Na primeira fase, os atores reproduziram a dramaturgia e exploraram movimentações e gestos de acordo com as marcações do cenário. Na segunda fase, o encenador comentou a prestação, retificando (com base fundamentada) os erros nos atos. Esta intervenção acontecia no final do ensaio ou durante algum ato, caso justificasse. Embora a presença nos ensaios fosse de mera observação (passiva), o encenador incluiu o investigador na terceira fase da estrutura do ensaio para debater questões relativas ao cenário.

O porquê desta participação deveu-se ao facto das ideias do encenador, relativamente ao cenário, se encontrarem em construção e de este ter procurado

⁴⁴ “Rottweiler” na Agenda Cultural da Câmara Municipal de Viana do Castelo em <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/criacao-rottweiler-pelo-teatro-do-noroeste-cdv> (último acesso a 12 de abril de 2020)

uma opinião externa (no caso, o investigador e um técnico de imagem). Ou seja, o investigador foi convidado a participar, ativamente, em discussões inerentes a componentes do cenário. Embora a situação tivesse sido circunstancial, com a utilização de agentes externos pôde-se avaliar hipóteses na construção do cenário, que no caso usufruiu do conhecimento técnico de um profissional de comunicação da VianaTV – Televisão Independente de Viana do Castelo⁴⁵, e do investigador que embora fosse licenciado em Design, foi uma opinião externa aos dois mundos.

A adaptação da peça, segundo Ricardo Simões, requereu material tecnológico para simular uma entrevista televisiva com recurso à técnica de *chroma key*⁴⁶ e com reprodução de imagem em cena. Para reproduzir um ambiente de estúdio televisivo, além do material tecnológico (câmaras, televisões e painéis verdes), o cenário completou-se com uma mesa e duas cadeiras. O cenário foi desenvolvido durante os ensaios da dramaturgia, sendo que os primeiros ensaios só contaram com uma mesa simples e duas cadeiras de escritório e os restantes elementos foram acrescentados gradualmente (*Figura 8*).



Figura 6 Ensaio da peça "Rottweiler" no Teatro Municipal Sá de Miranda. Foto do autor.

45 VianaTV – Televisão Independente de Viana do Castelo em <https://vianatv.pt/> (último acesso a 12 de abril de 2020)

46 "Chroma Key é uma técnica usada em filme, vídeo e em fotografia para substituir uma parte da imagem por outra imagem nova. Normalmente é usada para substituir fundos de uma cor numa configuração diferente." Tradução livre do autor de <https://www.mediacollege.com/glossary/c/chroma-key.html> (último acesso a 12 de abril de 2020)

Neste processo criativo, as propostas de movimentação dos atores conjugadas com as ideias do encenador serviram de base para o desenvolvimento do cenário. Os atores exploraram movimentações em que empurravam violentamente cadeiras, que se colocavam em cima da mesa ou que pegavam na câmara de filmar, mesmo não tendo o cenário final concretizado. Ou seja, os requisitos do cenário foram estipulados de acordo com os ensaios e os seus componentes foram parte integral na cena, como se fossem um terceiro ator. O cenário tem a função de transportar o espectador para um local imaginário em que cada componente do cenário cumpre com a sua função-primária (Eco, 1997). Todos os seus constituintes foram idealizados por Ricardo Simões e produzidos na oficina da companhia, cujas características são simultaneamente resistentes e delicados (pela componente informática) e adaptando-se, facilmente, às mudanças do espaço de ensaio. Prova da adaptabilidade do cenário e, consequentemente, dos atores foi o facto de numa das ocasiões o ensaio necessitar de ser no Auditório do Café Concerto do Teatro Municipal de Sá de Miranda porque a sala principal encontrava-se ocupada para outro espetáculo (*Figura 9*).



Figura 7 Ensaio da peça “Rottweiler” no Café Concerto. Fotos do autor.

Desde o primeiro ensaio assistido até à estreia, o crescimento da representação foi progressivo e surpreendente. O espetáculo, estreado a 27 de março de 2019, no Teatro Municipal de Viana do Castelo também foi apresentado

no Teatro da Comuna, em Lisboa; na Quinta da Carvalheira, na Maia; no Auditório Municipal António Silva, no Cacém; e em Espanha⁴⁷

2.2.2. A peça de teatro “Ovos Misteriosos”⁴⁸ a partir de Luísa Ducla Soares, com dramaturgia de Ana Perfeito e Ricardo Simões

A peça “Ovos Misteriosos” foi estreada a 6 de fevereiro de 2019, com exibição até 9 de março, no Teatro Municipal Sá de Miranda. Em síntese, a peça de foro infantil conta a história de uma mãe galinha que punha ovos todos os dias para serem retirados pela sua dona, até que um dia teve uma ninhada de criaturas diferentes, mas que apoiaram e defenderam a galinha como sua mãe. O conteúdo da dramaturgia demonstrou-se oposta ao “Rottweiler” e o propósito da peça foram bebés e crianças, dado que a companhia não colocou restrições de idade.

Neste trabalho de campo a participação na peça foi passiva, visto que o investigador esteve no papel de espectador e serviu para analisar o resultado do processo criativo que a equipa atingiu e validar noções básicas de teatro aprendidas no livro “Como fazer uma peça de teatro” (1969) de Duarte Ivo Cruz, por meio da observação. A “Ovos Misteriosos” foi uma peça infantil que apelou à imaginação, tanto na representação como no cenário. Em foco no cenário, os componentes que o constituíram foram, simplesmente, faixas de tecido sintético branco presas ao teto dispostas de forma a representar uma perspetiva a um ponto para o centro do palco. Nas faixas foram refletidas luzes que complementavam uma situação específica ao longo da cena, como por exemplo, o refletir de luz vermelha num momento de aflição ou perigo. O espaço que os atores pretenderam representar foi definido pelas suas falas e pela adição de outro componente no cenário: cadeiras infláveis (*puffs*) de cor branca. No caso, os *puffs* representaram ovos, ninhos ou pedras de acordo com a situação ou com as ações que os personagens tomavam. Diferente do cenário de “Rottweiler”, os componentes do cenário não utilizavam a sua função-primária, mas uma função-secundária (Eco, 1997), descontextualizada, simbólica e imposta pela situação.

⁴⁷ As várias apresentações do espetáculo do “Rottweiler” em <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=148> (último acesso a 12 de abril de 2020)

⁴⁸ “Ovos Misteriosos” na Agenda Cultural de Viana do Castelo em <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/criacao-os-ovos-misteriosos-do-teatro-do-noroeste-cdv> (último acesso a 12 de abril de 2020)

Em suma, os cenários têm um papel preponderante na representação e no teatro, não se constroem só conforme a dramaturgia escrita pois dependem do tipo de público que querem alcançar (*Figura 10*).



Figura 8 – Imagem da peça "Ovos Misteriosos"⁴⁹ apresentada no teatro Municipal Sá de Miranda em Viana do Castelo. Foto da revista Sábado.

2.2.3. A peça de teatro “Colônia” da dramaturgia de Gustavo Colombini, encenação de Vinícius Arneiro e interpretação de Renato Livera

O FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica teve o Teatro Municipal de Viana do Castelo como palco para três exposições do festival, nos dias 18 e 19 de maio de 2019. A peça de teatro brasileiro “Colônia” da dramaturgia de Gustavo Colombini, encenação de Vinícius Arneiro e interpretação de Renato Livera foi apresentada no palco do Teatro Municipal com uma configuração fora do comum. Em síntese, a peça foi em forma de palestra e aborda inúmeros temas que provêm da palavra base escrita no quadro (Colônia) explorando de forma vasta o pensamento humano. O espaço cénico foi montado de costas para a plateia da sala do Teatro Municipal Sá de Miranda e o público assistiu numa bancada provisória (como um auditório), de frente para a cena e de frente para a plateia. Tal disposição possibilitou o público estar mais próximo da cena, num ambiente mais íntimo. O

⁴⁹ Foto em <https://www.sabado.pt/gps/agenda/teatro-e-danca/detalhe/os-ovos-misteriosos> (último acesso em 18 de janeiro de 2020)

cenário foi muito simples constituído por um quadro preto de giz, uma cadeira e uma mesa (uma tábua assente em dois cavaletes) (Figura 11).



Figura 9 Peça "Colônia" de Renato Livera⁵⁰. Fonte da web.

Embora tenha sido assistido na pele de espectador, a peça foi um exemplo de como transformar um consumidor passivo em participante ativo (Brown, 2009). Com formato de aula (ou palestra), o protagonista incentivou o público a participar e a refletir sobre as suas palavras, de modo constante. Revelou-se um espetáculo de interação constante entre ator (único protagonista) e o cenário, orientados à forma e função literal dos objetos que representaram uma sala de aula onde o 'professor' comunica por palavras, gestos e pela escrita no quadro. Tais gestos prenderam o foco do espectador com variações de ritmo e, dessa forma, o cenário não pôde representar distração, justificando a sua simplicidade.

No final da exibição foi possível falar com o grupo que desenvolveu a peça, constituído por três elementos, numa tertúlia no espaço do teatro, designada de "Digestivo". Das várias questões do momento, salientaram-se três proferidas pelo investigador, relativas ao cenário da peça. "Qual o processo criativo para a escolha do cenário – a nível simbólico, semântico, escolha de materiais"; "Foi o cenário utilizado desde o início dos ensaios da peça"; "O quadro, pelas suas dimensões,

⁵⁰ Foto em <https://renatolivera.com/colonia> (último acesso em 8 abril 2020)

*sempre acompanhou a peça em todo festival*⁵¹. Em resumo, o quadro original era de dimensões maiores. A organização do festival facultou um quadro com as características impostas pelo grupo de modo a garantir a praticabilidade da peça. O processo criativo para a produção da peça e, conseqüentemente, do cenário, partiu de conversas entre a equipa, com base num livro do sociólogo Zygmunt Bauman chamado “A ética é possível numa sociedade de consumidores” (2007). O texto aborda as emigrações e foi utilizado para entender como elas funcionam, fazendo uma analogia com os insetos sugerida pelo autor do livro. Desta forma, com necessidade de representar esse tema e de expressar a escrita de Vinícius Moraes (encenador), utilizaram um quadro. Com esse elemento puderam expressar ao público, em analogia com a representação do ensino, com uma interpretação que utiliza sons e movimentos que despertam todos os sentidos aos espectadores.

2.3. Tertúlias e Encontros

Para complementar o trabalho de campo, procurou-se novo conhecimento fora do âmbito do teatro que estivesse a ser apresentado durante as datas em que as peças foram exibidas. No âmbito do design seguiram-se dois eventos promovidos por alunos da disciplina e que abrangeram temas multidisciplinares. No caso em questão, o objetivo de seguir os eventos baseou-se na possibilidade de registar referências e opiniões, sem o compromisso de se adequarem ao teatro. Os eventos tiveram participação passiva, no Encontro de Design de Ambientes, e ativa, na tertúlia “De processos Criativos e outros demónios” inserida no 9º Encontro Nacional de Estudantes de Design.

2.3.1. “Encontro de Design de Ambientes”⁵²

Voltado para produtos e materiais, no *Encontro de Design de Ambientes da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do IPVC*, que decorreu no dia 6 de março

⁵¹ Gravação do “Digestivo” da peça “Colônia” em <https://drive.google.com/open?id=1M8sZRljZOoOieAzkKmCisiCGMrjdKzNS>, cedido por Vinicius Arneiro.

⁵² Cartaz e programação do Encontro de Design de Ambientes no portal da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do IPVC em http://portal.ipvc.pt/portal/page/portal/estg/estg_noticias/2019/estg_da_encontro (último acesso a 8 de abril de 2020)

de 2019, foram anotadas duas apresentações que se destacaram no vasto programa do evento que contou com alunos, ex-alunos e empresas do âmbito de Design de Ambientes.

O primeiro registo assenta na apresentação elaborada pelo Designer Pedro Gil do estúdio “Contraste Design”⁵³ que apresentou a CODA: Um sistema modular para exposições. O seu conceito baseou-se na criação de um sistema modular, no caso uma banca de apresentação para empresas que se façam representar em feira ou amostras. A banca/espço prevê eliminar os comuns problemas de rentabilização e reaproveitamento da luz do espaço, com a vantagem que permite fácil montagem/desmontagem, fácil transporte e arrumação do produto (*Figura 12*).

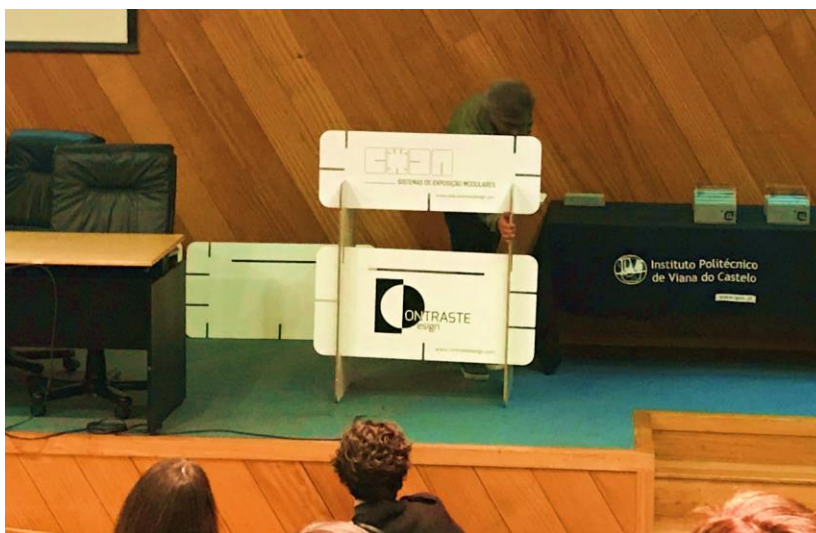


Figura 10 Designer Pedro Gil a demonstrar a montagem do sistema modular CODA⁵⁴, no Encontro de Design de Ambientes da ESTG-IPVC. Foto do autor.

O segundo registo foi explanado pelo Engenheiro Diogo Ribeiro, da empresa *Value Optimized*⁵⁵ que apresentou três produtos para revestimentos de superfícies interiores e exteriores. A folha de pedra, *vStone*⁵⁶, como revestimento de superfícies ficou em destaque, principalmente a folha de pedra translúcida, *vStone UV* translúcido, que utiliza um polímero transparente na sua obtenção, garantindo a passagem de luz entre o material. Este material pode ser aplicado em interior ou exterior em produtos que objetivem retroiluminação em painel (*Figura 13*).

⁵³ Estúdio de Design “Contraste” em <https://contrastedesign.com/> (último acesso a 13 de abril de 2020)

⁵⁴ Sistema Modular CODA em <https://coda.contrastedesign.com/> (último acesso a 13 de abril de 2020)

⁵⁵ Empresa “Value Optimized” em <https://valueoptimized.com/pt/home-pt/> (último acesso a 13 de abril de 2020)

⁵⁶ Folha de pedra *vStone* da Value Optimized em <https://valueoptimized.com/pt/vstone-pt/> (último acesso a 13 de abril de 2020)

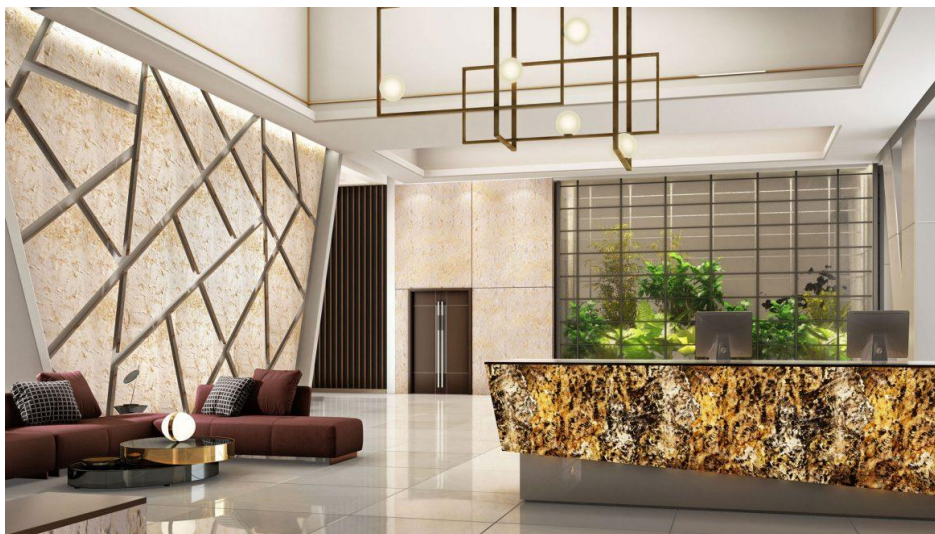


Figura 11 Folha de pedra vStone UV translúcida aplicada em balcão. Imagem da empresa Value Optimized⁵⁷.

Em suma, as duas apresentações destacaram-se devido ao facto de serem ideias que, descontextualizadas e aplicadas noutra ambiente, podem ser uma referência que se traduz em hipótese ao problema. No caso do sistema modular, características como a adaptabilidade e versatilidade são aspetos de interesse caso, em ambiente de teatro, o cenário tenha de se adaptar conforme o palco. Tal necessidade foi observada nos ensaios de “Rottweiler” e na tertúlia de “Colônia” por terem sido apresentações que andaram em diversos palcos. No caso da folha de pedra, nomeadamente a translúcida, realçou as características que materiais com translucidez podem potenciar quando aplicadas no teatro, como a difusão de luz. Exemplo da translucidez foi observada na peça “Ovos Misteriosos” com a difusão de luzes ao longo das faixas de tecido sintético branco.

2.3.2. Tertúlia “De processos criativos e outros demónios”⁵⁸

Para concluir a fase de trabalho de campo, participou-se na tertúlia “De processos criativos e outros demónios” inserida no 9º Encontro Nacional Estudantes de Design – ENED’19, no dia 12 de abril de 2019. O investigador foi responsável pela organização do espaço e manutenção do suporte técnico de uma

⁵⁷ Imagem em <https://valueoptimized.com/pt/vstone-pt/> (último acesso a 13 de abril de 2020)

⁵⁸ 13ª Confirmação no 9º Encontro Nacional de Estudantes de Design em Viana do Castelo em <https://www.facebook.com/encontroestudantesdesign/videos/vb.781022628581841/2318797665066554/?type=2&theater> (último acesso a 12 de abril de 2020)

tertúlia criativa que contou com a presença do diretor artístico do Teatro Noroeste – CDV, Ricardo Simões; do quarteto da FOSC4; do professor da ARTEAM, César Lima; e dos participantes (alunos e professores) do encontro (Figura 14).



Figura 12 Tertúlia “De processos criativos e outros demónios” inserida no Encontro Nacional de Estudantes de Design’19 em Viana do Castelo. Foto do autor.

Com a moderação do designer Ermanno Aparo (professor orientador da presente investigação) a base da discussão foi a ‘improvisação’ como fator integrante no processo criativo e na sua transversalidade nas áreas profissionais e artísticas. Em geral, improvisar ou improviso, como *“imprevisto, que chega de improviso”* (Machado, 1995, p. 275) traduz-se o ato de *“fazer de repente, arranjar à pressa, à última hora, sem prévia preparação.”* (Machado, 1991, p. 393) numa situação flagrante e específica. Refletiu-se que o improviso depende do repertório cognitivo do sujeito em situação pontual (circunstância), adapta-se de maneira a contornar satisfatoriamente o momento e pode ser identificado como um processo de experimentação de tentativa/erro ou avanço/recuo.

Alguns exemplos foram anotados como fatores de importante consideração na fase seguinte, dada que ocorreram no mesmo âmbito e com os mesmos parceiros, como o caso de Juliana Vilaça, aluna de Mestrado em Design Integrado e licenciada em Design do Produto pelo Instituto Politécnico de Viana do Castelo, que fez

investigação em mestrado para a criação de figurinos no âmbito de teatro para a peça “A Estalajadeira”⁵⁹. O seu processo criativo foi constantemente influenciado pela pressão e stress enfrentados ao longo das fases de projeto. Os prazos ditados pelo encenador ou o trabalho de desenvolvimento *in loco* que Juliana Vilaça fez com o Teatro Noroeste – CDV, foram fatores de exigência e autonomia que necessitaram de ser correspondidos. Durante a tertúlia, compreendeu-se ser necessário ter em atenção ao que os parceiros solicitam ao designer, em que circunstância e para que finalidade, de maneira a evitar percas de tempo por falha interpretativa e recuo de processos. Neste caso, a escolha do caminho errado levará o designer a improvisar resultados ou soluções para cumprir objetivos e prazos.

Ainda no mesmo âmbito de investigação, relatou-se uma pequena situação de improviso na peça “A Estalajadeira”, que se situou numa fase final dos ensaios, relativamente ao facto do cenário da peça ser inclinado. Durante os ensaios, enquanto o chão de madeira não tinha acabamento aplicado (envernizado), os atores puderam ensaiar sem problema devido à aderência da madeira em bruto. Após aplicar o acabamento, os atores escorregavam com os sapatos pela falta de aderência do calçado no piso. De maneira improvisada, um dos colaboradores da construção cenográfica, influenciando-se na estética dos pneus dos carros, fez

⁵⁹ Peça de teatro “A Estalajadeira”, 137ª criação do Teatro Noroeste - CDV em <http://centrodramaticodeviana.com/index.php?lg=1&id=2&eid=187> (último acesso a 13 de abril de 2020)

incisões nas solas dos sapatos com uma rebarbadora, criando atrito das solas sobre o solo (*figura 15*).



Figura 13 Cenário inclinado da peça de teatro "A Estalajadeira" do Teatro Noroeste - CDV. Imagem da peça no youtube⁶⁰.

Os obstáculos foram ultrapassados com recurso ao improviso e revelaram-se um fator fundamental no processo criativo para situações esporádicas. Tal com refere Tim Brown, “(...) *um briefing bem construído irá permitir serendipidade, imprevisibilidade e caprichos do destino, pois esse é o reino da criatividade a partir do qual surgem ideias inovadoras*”⁶¹ (Brown, 2009, p. 23) Os resultados das improvisações estão diretamente ligados à circunstância e dependem dela para se contornar, ou seja, as instruções (briefing) do projeto em questão ajudam a determinar hipóteses que satisfaçam o problema.

2.4. Considerações para a fase de projeto

O estudo de campo suscitou reflexão sobre o tipo de cenário a desenvolver, nomeadamente:

⁶⁰ Peça de Teatro “A Estalajadeira” no Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=MYrrrYOQCTU> (último acesso a 13 de abril de 2020)

⁶¹ Tradução livre do autor “*Rather, a well-constructed brief will allow for serendipity, unpredictability, and the capricious whims of fate, for that is ther creative realm from which breakthrough ideas emerge.*” (Brown, 2009, p. 23)

- Demonstra-se necessário ter em atenção não só às **premissas** dadas pelo Teatro do Noroeste - CDV, mas também a **mensagem** que se pretende passar para o público-alvo.
- Mediante cada obra, o cenário deve ser meticulosamente desenvolvido para satisfazer o objetivo da peça, a **interação** dos atores com o cenário, as indicações do encenador e a **emoções** do espectador.
- Pode ser necessário **minimizar erros e criar fluidez** na interação com o cenário durante a encenação para garantir que a peça seja o mais credível possível.
- Características como **montar/desmontar** do produto CODA e a **estabilidade** e **resistência** do cenário do “Rottweiler” podem ser considerações importantes a reter na projeção do cenário para “Bojador”. Infinitas possibilidades de interação podem surgir com a criação de um sistema de produto, desde que se adequem à dramaturgia.
- A difusão de luzes através de **objetos translúcidos** pode ser uma característica a avaliar mediante a dinâmica que se pretender transmitir na peça. Ou seja, um fator que aumente o espectro de emoções e complemente a mensagem da dramaturgia.
- O ‘**improviso**’ falado na tertúlia “Processos Criativos e outros demónios” pode ser um fator de alta consideração por dois motivos. Primeiro, pelos **avanços e recuos** entre a fase de idealização e a materialização, devido ao facto de estarem várias entidades e empresas envolvidas. Ou seja, pode ser necessário harmonizar ideias, identidades e processos de produção distintos para um fim comum. Segundo, porque após a materialização, pode haver, certamente, situações fora do controlo dos intervenientes e o improviso demonstra-se necessário para garantir que o objetivo seja concluído.
- As noções de Teatro, por parte do investigador, foram aprofundadas durante o trabalho de campo. A aquisição de conhecimento na presença nas atuações e eventos, por via da observação, levou a considerações que seriam dificilmente obtidas somente com o trabalho teórico. Ou seja, o acompanhamento do processo, no caso do “Rottweiler”, da análise do resultado, no caso de “Ovos Misteriosos” e da reflexão do resultado, no caso

de “Colônia”, em teatro garantiram ao observador **sensibilidade, consciência e experiência**. Para além do mais, dado que todas as peças foram exibidas no mesmo espaço e organizadas pela mesma companhia, o trabalho de campo permitiu saber o *modus operandi* do Teatro Noroeste – CDV. Com a participação ativa na organização do Encontro Nacional de Estudantes de Design, nomeadamente na tertúlia “Processos Criativos e outros demónios” adquiriu-se **experiência** acerca do âmbito, da cultura da entidade Teatro Noroeste – CDV e do processo de trabalho. Em suma, denotou-se uma oportunidade para perceber como a metodologia do design de experiências poderia relacionar-se com a construção de cenários e adereços de cena para uma peça de teatro.



Figura 14 Diagrama mental do trabalho de campo. Diagrama do autor.

3. Terceiro Momento: Fase experimental

A fase experimental teve como base a peça de teatro “Bojador” de Sophia de Mello Breyner Andresen, dramaturgia proposta pela companhia Teatro do Noroeste - CDV. No início da fase pretendeu-se apresentar e fundamentar o tema, assim como identificar a sua pertinência. Para isso foram conhecidos os limites impostos pela companhia e feito o estudo da obra, conjugando com o conhecimento do trabalho de campo. De modo percorrer um processo criativo fundamentado nas escolhas, foi necessário escolher um ponto de partida e trabalhar em sua função. No desenrolar do estudo foram adicionadas outras referências com o fim de serem analisadas como casos de estudo e dar os primeiros passos na parte prática (experimental) do projeto. Cabe a esta fase experimentar as hipóteses com recurso a modelos tridimensionais, em tamanho real ou em escala, utilizando recursos materiais que validem as escolhas e comuniquem as propostas à companhia. De modo a garantir a boa comunicação das hipóteses, recorreu-se a softwares de modelação 3D.

3.1. Primeira Parte: Apresentação e fundamentação do projeto

No ano de 2019, celebrou-se em Portugal o centenário do nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen. “*Sophia, um nome que se transformou em sinónimo de poesia e de musa da própria poesia*” (Marques, 2008, p. 13). Marcou o país pela sua personalidade, senso de justiça e liberdade, criou obras como poemas, livros infantis e dramaturgias.

A companhia Teatro do Noroeste – CDV (Centro Dramático de Viana), nomeadamente o diretor artístico, Ricardo Simões, desafiou a Ana Perfeito (atriz, encenadora e membro da direção da companhia do CDV) a desenvolver uma adaptação da dramaturgia “O Bojador” de Sophia de Mello Breyner Andresen. Assim como várias companhias de teatro, artes e música⁶², a companhia propôs-se a representar uma peça de dramaturgia com registo “*Escrito em 1961, para as*

⁶² “Centenário de Sophia vai ser celebrado entre Portugal, Roma e o Rio de Janeiro” - <https://www.publico.pt/2018/11/06/culturaipsilon/noticia/centenario-sophia-vai-celebrado-portugal-roma-rio-janeiro-1850096> (último acesso a 15/06/2019)

filhas, que frequentavam o 3º ano do liceu” (M. B. Andresen, 2000), com o intuito de instruir os mais novos a aprender os marcos da história de Portugal.

A obra pretendeu interpretar a passagem dos portugueses pelo Cabo Bojador, intencionada pelo Infante D. Henrique e liderada por Gil Eanes. Tem um total de nove personagens, por vezes quatro em simultâneo em cena e nunca foi representada por teatros profissionais.⁶³ Na investigação para a fundamentação deste facto, só se encontraram representações da peça em teatros juvenis como a Academia *Didáxis* de Vila Nova de Famalicão ou o Teatrão de Coimbra, este último cedendo conteúdos fotográficos e vídeo da representação para consulta. Para compreender a obra dramaturgica, fez-se um levantamento das personagens, suas características e movimentações, disposição da cena e quadros (partes) da obra, contexto do tema e indicações do cenário, apoiado pelo estudo do livro de Duarte Ivo Cruz, “Como fazer uma peça de teatro” (1969) (*Figura 17*). Algumas noções que Duarte Ivo Cruz refere no seu livro, pertinentes à investigação, são a dimensão do palco e as mutações do cenário. Para o autor, “*O palco (...) não é um estrado qualquer*” (Cruz D. I., 1969, p. 35), que varia de dimensões de acordo com o tipo de palco e que, pelo qual, o cenário deve ter atenção ao espaço, dado que “*Muitas vezes a peça obriga a mudanças (mutações) rápidas de cenário e ambiente*” (Cruz D. I., 1969, p. 69). Ambos os aspetos deverão estar em plena consonância para que a peça seja fluída e sem quebras de ritmo. As mutações do cenário podem se verificar num único palco com cenários que sofrem transformações em mudanças de cena ou na adaptabilidade do cenário a vários palcos (por vezes os dois em simultâneo).

⁶³ “No seu pequeno repertório dramático, Mello Breyner conta ainda com a sua segunda peça (até hoje nunca estreada) o *Bojador*, um pequeno drama histórico sobre Portugal e os Descobrimentos, continuando com a preocupação maior e nacional da dramaturgia portuguesa pós-25 Abril.” (de Oliveira, 2010)

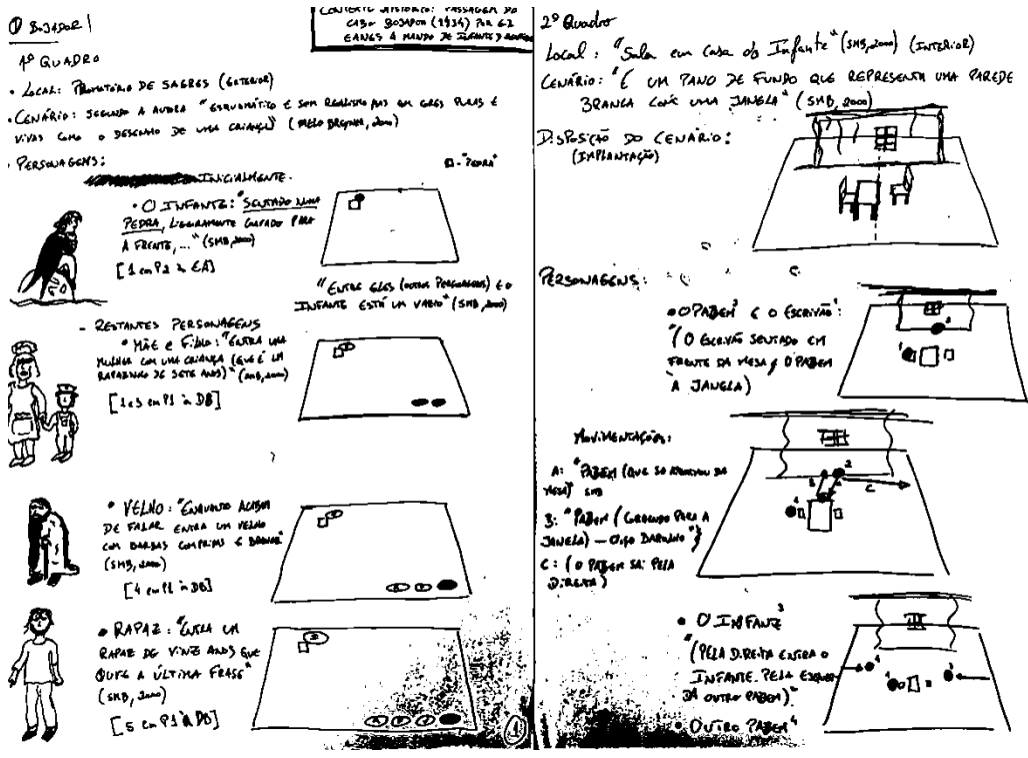


Figura 15 Estudo das personagens e movimentações da obra "O Bojador" de Sophia de Mello Breyner Andresen, feito pelo autor.

O Teatro do Noroeste – CDV foi desafiado a introduzir, no processo produtivo da peça, o investigador como cenógrafo, tornando a companhia como a principal entidade parceira da investigação que definiu os limites e prazos para a execução do cenário. Pré-definido pela companhia, a peça seria nómada/ambulante para que pudesse ser representada nas escolas básicas do distrito de Viana do Castelo, com o apoio da Câmara Municipal de Viana do Castelo e da Direção Geral de Artes, gratuitamente. Constituíram-se diretrizes sobre o facto de o espaço de cena ser diferente para cada escola; que o cenário e os adereços deveriam se adaptar ao local; e ter dimensão considerável para serem transportados na carrinha da companhia.

A partir da peça original foi feita uma adaptação por Ana Perfeito, de modo a reduzir o número de atores em cena por questões de logística e por imposição aos recursos disponíveis. Seria pertinente referir que, em reunião com a encenadora da peça, foi acordado que o cenário deveria estar concluído até ao primeiro ensaio para a peça, ou seja, até ao primeiro dia do mês de setembro. Esta data marca, sensivelmente, um mês antes da estreia da peça ao público juvenil.

Em suma, as diretrizes resumiram-se na criação de um cenário móvel e adaptável a qualquer palco que fosse concluído antes do início dos ensaios.

Deste modo, a adaptação dramaturgica de Ana Perfeito obrigada a realizar-se com dois atores, em vez de se situar a cena em 1434, remeteu para o ano de 1961 (ano em que a obra foi escrita). A obra original começa com o diálogo entre uma mãe e um filho e, por esse motivo, os dois personagens a interpretar foram Sophia de Mello Breyner Andresen e Miguel Sousa Tavares (filho de Sophia que, naquele tempo, tinha 11 anos). A representação quis focar um momento do quotidiano entre uma mãe escritora e seu filho, durante a fase em que ‘Sophia’ se encontrava a escrever uma dramaturgia e terminando num jogo teatral improvisado⁶⁴. Devido ao facto de a peça ser apresentada em escolas básicas, o objetivo da adaptação dramaturgica passou por instruir o espectador com noções de teatro e com factos biográficos da poetisa, enquanto se representa a história da travessia do Cabo Bojador. De modo a credibilizar os aspetos da vida de Sophia de Mello Breyner Andresen foram assistidos documentários⁶⁵ e documentos da vida da poetisa. Os aspetos realçados como importantes foram: a **simplicidade** da poetisa e a utilização de substantivos concretos para caracterizar as coisas; a sua adoração pela natureza, nomeadamente o **mar** que era a sua maior paixão; do mesmo modo, a mitologia e a **Grécia** eram outras das suas paixões; o seu **marido** e os seus cinco **filhos**: Francisco Sousa Tavares, Miguel, Sofia, Maria, Xavier e Isabel.

Para a criação de um cenário que caracterize a época onde a adaptação decorre, recorreu-se a uma foto de Eduardo Gageiro⁶⁶ de 1964 (*Figura 18*), onde Sophia escreve, numa mesa junto à janela, em sua casa na Travessa das Mónicas. Tal foto, eternizada pelo fotógrafo, encontra-se no final do livro “O Bojador” na edição de 2000 e em vários artigos de jornal. Em acrescento, a encenadora sugeriu

⁶⁴ Como referido por Maria Andresen Sousa Tavares no documentário de João César Monteiro “Sophia de Mello Breyner Andresen” de 1969, “Uma coisa que nós achávamos quando eramos pequenos era que a mãe às vezes chamava-nos e dizia que ia fazer um filme e com o candeeiro da sala ou do quarto, fazia bichos nas paredes, sombras enormes (...) e inventava histórias das florestas”.

⁶⁵ Documentários “Sophia de Mello Breyner Andresen” (1969) de João César Monteiro e “O Nome das Coisas – Sophia de Mello Breyner Andresen” (2007) de Carmen Inácio.

⁶⁶ Foto de Eduardo Gageiro a Sophia de Mello Breyner Andresen em 1964 - <http://www.eduardogageiro.com/albums/retratos-com-historias/content/sophia/lightbox/> acedido a 15/06/2019

que o cenário, inspirado na fotografia, contivesse elementos ocultos (como portas ou gavetas) para surpreender os espectadores na representação.



Figura 16 Sophia em sua casa na Travessa das Mónicas. Foto do espólio de Eduardo Gageiro.

3.2. Segunda Parte: Casos de estudo

Na fotografia de Eduardo Gageiro foram identificadas **três peças de mobiliário** (duas cadeiras e uma mesa), imensos adereços e uma janela. De acordo com a estética dos objetos da fotografia onde a poetisa se enquadra, foram identificados produtos similares com o objetivo de investigar e analisar.

No estudo das cadeiras como primeiro caso, ambas usam torneados de madeira na costa e a cadeira onde a poetisa está estada tem encosto de braço. Com esta observação, surgiram a cadeira típica portuguesa ‘rabo de bacalhau’ (ou cadeira coração dos meados do século XVIII) e a cadeira Thonet 233 (1895) A segunda mencionada surgiu devido a dois fatores: primeiro, por se assemelhar, empaticamente, a cadeiras de braços utilizadas em escritórios e escolas (cadeira do professor) e segundo, por ser uma cadeira intemporal de fácil acesso, dado que a mesma se encontra em espaços de restauração na zona residencial do investigador.

Devido às diretrizes da encenadora, procurou-se aplicar à mesa espaço de armazenamento com gavetas e alçapões ocultos para surpreender os

espectadores. Com vista a enquadrar aspetos da história do Design em Portugal, recorreu-se a José Espinho e à Fábrica Olaio como referentes formais e produtivos da tipologia, nomeadamente o estirador J.E. (1971) que foi projetado perto da data da fotografia de Eduardo Gageiro. Durante a pesquisa, surgiu a hipótese de explorar o mobiliário rústico português em descoberta de novos referentes que, empaticamente, surgiram ao relembrar as mesas de centro de cozinha com cortina para esconder os utensílios e panelas, característico nas cozinhas mais antigas e rústicas dos familiares mais afastados, nomeadamente dos avós. Ao cruzar as referências, surgiu a mesa *Quant* (1996) de Giovanni Lauda e Dante Donegani (*Figura 19*).

O recurso à empatia, como “faculdade de compreender emocionalmente (pessoa, objeto)”⁶⁷ suscitou pela necessidade de procurar produtos referentes a uma época específica e que nos remeta (atores e espectadores) a sensações nostálgicas e coerentes com a vida portuguesa do século passado. De certo modo, esta abordagem correria um risco de não criar tais sensações, dado que os principais espectadores são de idade inferior à do investigador ou da encenadora, ou seja, as referências arriscam-se a não ter o mesmo impacto. Por outro lado, tal abordagem demonstraria aos mesmos espectadores referências sobre o quotidiano do século XX, de forma instrutiva e subtil.

⁶⁷ Adequa-se a definição de “empatia” segundo o dicionário online Infopédia 2020 em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/empatia> (último acesso a 6 de julho de 2020).



Figura 17 de cima para baixo: cadeira coração, cadeira rabo de bacalhau, cadeira Thonet 233, estirador J.E., mesa Quant. Imagens da web⁶⁸.

3.2.1. Caso de estudo: A cadeira rabo-de-bacalhau

Tendo a data de 1755 como referência contextual, Portugal sofre uma tragédia (um terramoto) que destabilizou social e economicamente o país, causando a escassez de produção de produtos. Note-se que Portugal, antes da tragédia, atravessava momentos prósperos onde o mobiliário era ricamente ornamentado e a matéria-prima utilizada provinha, maioritariamente, do Brasil como o pau-santo, jacarandá e o ébano. Identificado no período de D. João V e da primeira metade do período de D. José I, *“As pernas do mobiliário eram galbadas (em curva e contracurva) e com os pelos dilatados decorados com palmetas concheadas e folhagens estilizadas, os pés podiam ser em formato de bola envolvidos por patas de leão.”* (DGAE, 2017, p. 6) e o dourado revestia os móveis com destino a palácios e templo, segundo a Direção Geral de Atividades

⁶⁸ Imagens em (cadeira coração) : <https://www.pinterest.ca/pin/288652657361387413/> (último acesso a 14 de abril de 2020); (cadeira rabo) : <http://tezturas.pt/tezturas-cadeira-rabo-de-bacalhau/> (último acesso a 14 de abril de 2020); (cadeira Thonet nº233) : <https://www.pinterest.ca/pin/8585055519733421/> (último acesso a 14 de abril de 2020); (Estirador J.E.) : <https://observador.pt/2018/02/10/jose-espinho-e-o-quase-luxo-portugues/>; (Mesa Quant) : <https://www.giovannilauda.com/quant> (último acesso a 14 de abril de 2020).

Económicas da República Portuguesa (2017). Após esse evento, o primeiro-ministro, Marquês de Pombal, aplicou as chamadas *medidas pombalinas* reerguendo as indústrias de bens de primeira instância, com uma postura de *estrangeirado* e “*deu preferência a mestres estrangeiros franceses, italianos e ingleses*” (DGAE, 2017, p. 6) na remodelação da indústria do mobiliário.

No século XVIII apareceu pela primeira vez a cadeira *Coração*, mais conhecida como cadeira *rabo-de-bacalhau*, inspirada na cadeira *Windsor* de origem inglesa (*Figura 20*). A cadeira *Windsor* surge na Inglaterra no início do século, no reinado de *Queen Anne* (1702-14) como um mobiliário “*pequeno, leve e confortável do que os seus antecedentes.*”⁶⁹ (Pile, 2005, p. 201).



Figura 18 Ash and Elm Hoopstick Back Windsor Chair with Crinoline Stretcher, circa 1830⁷⁰. Foto da Web.

Esta cadeira acaba por ser levada para o Novo Mundo durante a época colonial e integra o mobiliário dos colonos que, em 1776, após a Declaração da Independência, acaba por ser adaptada e a ter uma versão americana “que ganhou fama durante a década de 1790, pelo seu custo barato, aspeto formal, pintada e vernacular que conquistou o topo do mercado, tendo as suas vendas ultrapassado todas as outras cadeiras combinadas”⁷¹ (Evans, 2006, p. 9). Acentuando a

⁶⁹ Tradução livre do autor: “*Queen Anne furniture is generally somewhat smaller, lighter, and more comfortable than its predecessors*” (Pile, 2005, p. 201)

⁷⁰ Fonte: https://www.1stdibs.com/furniture/seating/windsor-chairs/ash-elm-hoopstick-back-windsor-chair-crinoline-stretcher-circa-1830/id-f_14484072/ (último acesso em 21 de junho de 2019)

⁷¹ Tradução livre do autor: “*The American Windsor came into its own during the 1790's as this inexpensive, painted chair archived a board market and sales surpass those of all other chairs combined, vernacular and formal.*” (Evans, 2006, p. 9)

importância deste mobiliário, após atingir o seu apogeu, é classificada como uma cadeira versátil e adequada para variadas situações e espaços, sem distinguir classes sociais que “do operário ao político, a *Windsor* sentava todos”⁷² (Evans, 2006, p. 13). Será pertinente referir que, para além da *Windsor* americana e da *rabo-de-bacalhau*, em 1949, o finlandês *Ilmari Tapiovaara*, numa tentativa de reerguer a economia finlandesa e limitado pelos materiais (madeira em abundância, metal escasso pela utilização na guerra), cria uma cadeira inspirada na clássica *Windsor* com o nome de *Fanette* que “acabaria por incorporar a tradição vernácula da Finlândia e *Tapiovaara* a reinterpreto para que se adequasse à cultura do lugar de uma sociedade reerguida de um pós-guerra.”⁷³ (Korvenmaa, 1997, p. 98). Surgem, entre a década de 50 e 60 do século XX, variações da cadeira “adaptadas às necessidades da casa moderna: os modelos *Pelimanni*, *Mademoiselle* e *Crinolette* fabricados pela *Asko*, onde as peças eram presas por geometria sem necessidade de parafusos”⁷⁴ (Korvenmaa, 1997, p. 42) (*Figura 21*).



Figura 19 Cadeira *Mademoiselle Lounge Chair*⁷⁵. Foto da web.

⁷² Tradução livre do autor: “From the day laborer to the statesman, the *Windsor* seated all.” (Evans, 2006, p. 13)

⁷³ Tradução livre do autor: “Este tipo de silla se había incorporado a la tradición vernácula de Finlandia, y *Tapiovaara* la reinterpreto para que se adecuase a la cultura del hogar de la sociedad surgida de la posguerra” (Korvenmaa, 1997, p. 98)

⁷⁴ Tradução livre do autor: “Por un lado *Tapiovaara* realizó una serie de variaciones de la clásica silla *Windsor* adaptadas a la necesidades de la vivienda moderna: los modelos *Pelimanni*, *Mademiselle* y *Crinolette* fabricado por *Asko*, donde las piezas se trababan por geometría in necesidad de tornillos passantes” (Korvenmaa, 1997, p. 42)

⁷⁵ Fonte: <https://www.artek.fi/en/products/mademoiselle-lounge-chair> (último acesso a 18 de junho de 2019)

De volta a Portugal, a cadeira *Coração* não só tem inspiração estética no espaldar e encosto da cadeira *Windsor*, como também foi um fenómeno nacional que a apelidou de primeira cadeira com design português⁷⁶ (Pinto, 1952) e que faz parte, segundo Ernesto Oliveira e Fernando Galhano⁷⁷ da tipologia de móveis cuja produção é feita por mestres marceneiros⁷⁸. A identidade cultural da cadeira teve uma forte interpretação nos finais da década de 1940, reinterpretada pela Móveis Olaio com a linha “Sacavém Rústica”. Como refere Graça Pedroso, “*Este mobiliário, construído em madeira maciça, com componentes de suporte torneados (...) possui espaldares que, ao centro, têm um coração vazado, de maior ou menor dimensão, o qual se relaciona com a nossa identidade cultural, um motivo ainda hoje persistente nas cadeiras conhecidas como “rabo de bacalhau”.*” (Pedroso, 2013, p. 6) (Figura 22).



Figura 20 Cadeira da linha *Sacavém Rústica* (final da década de 1940). Foto do livro “José Espinho - A diversidade no fazer”⁷⁹

Outras expressões da cadeira surgiram pela empresa Pura Cal que, em 2005, criou uma edição especial de quatro cores⁸⁰ da cadeira *rabo-de-bacalhau*,

⁷⁶ Referência tirada de <http://concept-board.blogspot.com/2013/10/mobiliario-portugues.html> (último acesso a 18/06/2019)

⁷⁷ Referência tirada do documento da Direção Geral das Atividades Económicas da República Portuguesa (DGAE, 2017)

⁷⁸ “Móveis cuja produção é feita por mestres marceneiros, habilidosos e versáteis que se destacam pela criação de modelos únicos, mas utilizando materiais locais e criando mobiliário de raiz.” (DGAE, 2017)

⁷⁹ Imagem na página 133 do livro “José Espinho – Vida e Obra” de Bárbara Coutinho.

⁸⁰ Referência tirada de <http://puracal.blogspot.com/2015/04/2015-color-my-heart-by-pura-cal-novas.html> acedido a 18/06/2019

dando uma nova aparência a um mobiliário icônico e que, habitualmente, não tem nenhum tipo de decoração ou tratamento de superfície. No ano de 2019, no dia 27 de março, a Carpintaria Rocha apresentou uma linha única de mobiliário, desenvolvida para o Café Concerto, no Teatro Municipal Sá de Miranda, com uma reinterpretação da cadeira *rabo-de-bacalhau* (Figura 23).



Figura 21 Cadeira Café Concerto da Carpintaria Rocha. Foto do autor.

3.2.2. Caso de Estudo: a cadeira Thonet 233 (1895)

No início do século XIX a sociedade europeia foi surpreendida pela Revolução Industrial, um salto tecnológico que criou e desenvolveu novas técnicas de produção, potenciando a produção standard, rápida e em série. Michael Thonet, nome incontornável na história da produção industrial, desenvolveu a técnica inovadora de dobrar madeira a vapor com baixo custo e, como repercussão, em 1859, a cadeira Thonet nº14 nasceu como um produto fácil de desmontar, empacotar e transportar, fundamentando por Renato De Fusco que “(...) o estilo de Thonet surge de formas e exigências produtivas do seu tempo, antecipa novas orientações de gosto, da Arte Nova em particular e, sobretudo, ao que é atual.”⁸¹ (De Fusco, 2005, p. 90).

De todas as suas criações a partir da tecnologia inovadora de Thonet, interessou-nos focar uma cadeira que se assemelha, esteticamente, com a cadeira identificada

⁸¹ Tradução livre do autor: “En cambio, el estilo de Thonet surge de forma y exigencias productivas de su tiempo, antecipa nuevas orientaciones del gusto, el Art Nouveau en particular y, sobre todo, aún es actual.” (De Fusco, 2005, p. 90)

na foto de Eduardo Gageiro: a cadeira clássica Thonet 233, produzida em 1895 e utilizada, preferencialmente, em cafés e restaurantes.

A partir da técnica produtiva mencionada, a Thonet 233 tem o princípio estrutural similar à Thonet nº14 (como a forma do assento, o eixo e as pernas), mas com a diferença de ter um cachão e descanso de braços. Uma característica que identifica o modelo 233 é a ligação entre o descanso de braços e o assento, por duas peças em madeira curvada. Segundo a ficha técnica do modelo, tal característica *“providencia estabilidade e, ao mesmo tempo, certa flexibilidade que faz com que o sentar seja confortável.”*⁸²

Devido às suas características, a escolha desta cadeira para estabelecimentos de compra e venda de bebidas justificou-se porque espaços convidativos ao consumo incentivam os consumidores a permanecer por um longo período e *“ficar sentado numa cadeira por horas dá um certo nível de fadiga ao consumidor”*⁸³ (ALTHINÖZ, ÖZDEMİR, & USTA, 2017, p. 529) Comum nos produtos da Thonet, o modelo 233 tem duas variantes: 233 (sem estofado) e 233 P (do alemão *‘polster’* que significa estofado). A variante 233 dispõem opções de assento em tampo de madeira, empalhado natural ou empalhado sintético. Acrescentando inúmeras cores e acabamentos, o modelo tem um vasto leque de opções para o mesmo modelo (*Figura 24*).

⁸² Menção na página 2 da ficha técnica da cadeira Thonet 233 no anexo 10.1.

⁸³ Tradução livre do autor: *“Sitting in a chair for hours gives certain level of fatigue in people.”* (ALTHINÖZ, ÖZDEMİR, & USTA, 2017, p. 529)



Figura 22 Cadeira Thonet 233 no Bar Philippo, Hotel Die Sonne Frankenberg, Alemanha. Foto do catálogo da Thonet⁸⁴.

Em Portugal, no panorama da produção expressiva de mobiliário e cadeiras na transição para o século XXI (coincidente com a produção dos modelos internacionalizados das fábricas Thonet), “(...) os móveis e equipamentos de produção corrente seguiam medíocres “estilos” internacionalizados” (Santos, 2003, p. 8) devido ao crescimento da produção em série e adoção das suas técnicas. Dentro dos estilos internacionais replicados pela indústria portuguesa da época, destaca Rui Afonso Santos “(...) os móveis “vergados” ou de “género austríaco” (cadeiras réplicas dos modelos Thonet (...) produzidas em série, particularmente pela Marcenaria Mecânica da Rua 1º de Dezembro), ou ainda os despojados móveis de “estilo” ou “género inglês”, de “género” ou “sistema americano” (para escritórios e gabinetes de trabalho) (...)” (Santos, 2003, p. 8).

Durante a investigação do modelo, encontrou-se um modelo similar em Viana do Castelo. Designado de modelo B24, identificaram-se três estabelecimentos de bebida e comida que o usam. O café Gourmet, o café Guerreiro e o restaurante Foz-Viana utilizam a cadeira em espaços destinados à cafetaria, sendo que os três fazem uso da cadeira no espaço interior e só o restaurante Foz-Viana faz, inclusive, uso no exterior (Figura 25).

⁸⁴ Imagem da página 75 do catálogo “Thonet – Multifunctional Seating” disponível em https://www.archiproducts.com/pt/produtos/thonet/cadeira-de-madeira-com-bracos-233_37054# (último acesso a 17 de abril de 2020)



Figura 23 Thonet B24 no Café Gourmet e no café Guerreiro, em Viana do Castelo. Foto do autor.

Os dois modelos têm estruturas parecidas, mas diferem em alguns componentes. O que distingue o modelo B24 é o assento quadrangular, o espaldar da costa e o eixo das pernas. Devido ao contacto direto com o produto, foi possível experienciar o modelo, sendo que a consideração que mais se destacou foi a leveza da cadeira. Embora a sua elegância orgânica aparente robustez, manipular o modelo foi fácil e surpreendente. Em acréscimo, ao sentar sentiu-se conforto e aconchego devido ao encosto de braço.

Os estudos dos modelos procuraram estabelecer princípios de forma para que, conjugando com o estudo de caso da cadeira rabo de bacalhau, se pudesse sintetizar aspetos, componentes e características interessantes à hipótese final. Embora estes modelos sejam associados a cafés ou restaurantes, demonstraram que os seus componentes estruturam uma cadeira que privilegia o conforto ao utilizador, enquanto são símbolos representativos de uma época e expressão produtiva, ou seja, tais aspetos poderiam ser pontos de destaque na idealização de uma nova. Por empatia à forma dos modelos 233 e B24 noutra contexto de aplicação, recordaram-se as cadeiras de professor de escola do século XX: Cadeira Fauteuils (poltrona). Segundo o catálogo⁸⁵ de móveis e material escolar de 1929 da Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda, em Paços de Ferreira, a fábrica

⁸⁵ Catálogo estudado na dissertação em mestrado “A Indústria do Mobiliário Escolar em Paços de Ferreira – O Caso da Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda (Vol. II)” de Joaquim Manuel Fernandes de Carvalho (2004).

produzia tal tipo de cadeira para uso de professores, com encosto baixo e ornamentada nos componentes (*Figura 26*).

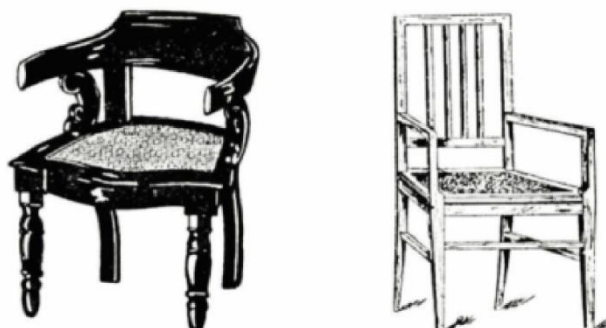


Figura 24 Cadeiras Fauteuils produzidas pela Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda em 1929. Foto do catálogo⁸⁶.

No seguimento, também a fábrica Olaio, conhecida em Portugal por mobilar espaços públicos e privados desde 1940, identificamos duas *fauteuils* semelhantes com sistema giratório, fabricadas entre as décadas de 1940 e 1970. Uma primeira, dos primórdios da atividade da fábrica, tipo americano e englobada em conjunto com uma secretária; e uma segunda, dos finais de atividade da fábrica, por José Espinho, em madeira de tola, designada de modelo Perfa. As últimas cadeiras mencionadas surgiram como referentes simbólicos ao tipo de cadeiras utilizadas nas escolas de meados do século XX (*Figura 27*).



⁸⁶ Imagens na página 29 da dissertação em mestrado “A Indústria do Mobiliário Escolar em Paços de Ferreira – O Caso da Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda (Vol. II)” de Joaquim Manuel Fernandes de Carvalho (2004).

Figura 25 Conjunto de secretária e cadeira Perfa da Móveis Olaio. Fotos da revista Visão e de Horácio Novais⁸⁷.

3.2.3. Caso de estudo: Estirador J.E de José Espinho (1971)

Em Portugal do século XX, tanto o design como o teatro tiveram expressão abafada pelo regime salazarista, fosse na sua expressão comunicativa como pela obtenção de informação que fundamentasse a expressão. Para ultrapassar os problemas retrógrados da época, do lado do design, “(...) mais especificamente em Lisboa, os ateliês de arquitetura desempenharam o papel muito importante do “laboratório de projetos””⁸⁸ (Aparo & Soares, 2007)

Nestes ateliês, a multidisciplinaridade juntou-se sem receios fascistas para combater a desatualização de conteúdos e produtos, contando com designers, arquitetos e com as mais variadas artes. Tal como referem Ermanno Aparo e Liliana Soares, “Entre as décadas de 1950 e 1960, influências da Finlândia, Alemanha e Itália e as necessidades do mercado nacional que, decorrentes do filtro da ditadura, não disponibilizados de uma oferta atualizada de móveis de interior eles motivaram um projeto global integrando as suas várias vertentes.”⁸⁹ (Aparo & Soares, 2007). Um dos resultados foi o Hotel do Mar, em Sesimbra, de Francisco Conceição Silva. Este efeito designou-se de “*design total*”: *do projeto de arquitetura ao design de mobiliário, a acessórios e utensílios ao próprio lettering usado no edifício*” (Cruz & Pombo, 2018, p. 122), mas na investigação não é o caso que abordaremos. No contexto histórico e político da época, os ateliês mencionados serviram, de sede às – como Sena da Silva denomina de - “*gerações intercalares*” (Sena da Silva, 2001, p. 14) caracterizados como lugares de excelência à aprendizagem autodidata e complementar. Portugal viu nascer e crescer a disciplina do design com nomes com

⁸⁷ Foto do conjunto de estilo americano de Luísa Ferreira no artigo “Passado Presente” de Inês Belo em <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2015-11-10-passado-presente/#&gid=1&pid=1> (último acesso a 19 de abril de 2020). Foto de Horácio Novais do modelo Perfa na página 155 do livro “Cadeiras Portuguesas Contemporâneas” (2003).

⁸⁸ Tradução livre do autor: “*In Portogallo, più specificamente a Lisbona, gli ateliers di architettura hanno svolto il ruolo importantissimo di “laboratorio di progetto”*” (Aparo & Soares, *Um coro entre as vozes: Conceição Silva precursora do projeto integrado em Portugal*, 2007)

⁸⁹ Tradução livre do autor: “*Tra gli anni '50 e gli anni '60 le influenze provenienti dalla Finlandia, dalla Germania e dall'Italia e dalle esigenze del mercato nazionale che, arginato dal filtro della dittatura, non rendeva disponibile un'offerta attualizzata per l'arredo d'interni motivavano per un progetto globale integrato tra le sue diverse vertenti.* (Aparo & Soares, *Um coro entre as vozes: Conceição Silva precursora do projeto integrado em Portugal*, 2007)

Daciano da Costa, António Sena da Silva, José Espinho, entre outros que catapultaram o mobiliário português que muito contribuíram “(...) *para o reconhecimento do design em Portugal e que são considerados os primeiros designers portugueses do século XX.*” (Cruz & Pombo, 2018, p. 122)

Para contextualizar como estes nomes e respetivas empresas se afirmaram nos seus respetivos setores, nos anos 40 foi criada a Comissão de Aquisição de Mobiliário (CAM), pelo Ministério das Obras Públicas do Estado Novo. Esta comissão tinha, como fim, adquirir mobiliário para edifícios públicos e monumentos do país. (Cruz & Pombo, 2018) Sendo o estado seu maior cliente, algumas das empresas de mobiliário viram a sua produção e comercialização potenciada como a Olaio, Adico e MIT (Martins & Irmãos Teixeira – futuramente conhecida por Metalúrgica da Longra).

Criando um novo contexto económico e apelidando de “modernismo do Estado Novo”, as empresas acabam, nos anos 50, por adotar uma “*consciencialização, por um “novo modernismo” que tentava opor-se à tradição e ao modernismo do Estado Novo.*” (Cruz & Pombo, 2018, p. 121).

Em repercussão, na década de sessenta, de todas as empresas bem-sucedidas pela criação do “novo modernismo” destacamos uma cujos produtos “*estavam não só dentro de casa, mas também nos Correios, nos hospitais, nas escolas, nos ministérios, nas repartições públicas, nos hotéis, nos teatros, nos cafés, nos filmes portugueses e até no Parlamento.*” (Ferreira, 2015): a Fábrica Olaio (*Figura 28*).



Figura 26 Produtos Olaio (de cima para baixo): Mesa de apoio (anos 40), Toucador Hotel Ritz (1959), Secretária (1961) e Secretária (início dos anos 70)⁹⁰.

Mesmo num país com criações de influências estrangeiras adaptadas à realidade nacional, a fábrica de Tomáz Olaio cooperou com José Espinho e Herbert Brehm “(...) marcou a transição do sistema de produção manual para o sistema de produção em série (...)” (Ferreira, 2015). Descrevendo, levemente, uma caracterização da marca, Lamartine Ladeiro refere que “A marca Olaio surge em grandes séries de mobiliário e desenvolve-se numa perspetiva de projeto racionalista, sob o ponto de vista da estética e da funcionalidade, transformando-se num mote do design português” (Ladeiro, 2005, p. 24) A tríade criada pelo empresário, designer e operador de máquina tornou-se imprescindível a uma empresa que teve os seus produtos em utilização tanto em território nacional como internacional.

Pela nacionalidade dos móveis produzidos desde a década de quarenta; pela identidade produtiva da empresa Olaio; pela utilização da madeira como material de preferência e base; e pela apropriação de outros materiais (como o aço

⁹⁰ Mesa de apoio e Toucador Hotel Ritz são imagens do livro “José Espinho – Vida e Obra” (2017) de Bárbara Coutinho. Secretárias são imagens do livro “José Espinho – A Diversidade no Fazer” (2013) de José Manuel das Neves.

tubular) em busca de novos produtos, as secretárias produzidas pela Olaio entre os anos 1940 e 1970 por José Espinho foram a referência ao estudo. No entanto, o produto que mais se destaca foi o Estirador JE (1971), “(... *muito divulgado nos ateliers de arquitetura, constituiu um verdadeiro clássico português de design e funcionalidade*” (Santos, 2003, p. 66) (Figura 29).



Figura 27 Estirador JE 1970⁹¹. Foto do livro “José Olaio – Vida e Obra”.

A mudança de uma estética neo-rústica dos anos quarenta para uma estética industrial dos anos sessenta devido à mudança de um país reservado para um país de turismo massificado, floresceu em José Espinho a criação de “(...) *um verdadeiro clássico de design e funcionalidade (...)*” (Ladeiro, 2005, p. 25) que acabou por ser “*uma peça marcante em todos os ateliers da época*” (Ladeiro, 2005, p. 24). Produzido em faia, o estirador tem linhas geométricas e encaixes simples, aspeto que potencia a produção industrial. O produto não tem um sistema complexo de elevação do ângulo do tampo, mas um sistema arcaico de eixos que utiliza o mesmo material base – pinos de madeira – para criar a elevação desejada e cumpridora de sua função. Por observação, as utilizações de tubos de aço ajudam no reforço da estrutura e suportam a colocação dos pés no momento de utilização, pormenor genial para evitar que se danifique a madeira.

⁹¹ Imagem presente no livro “José Olaio – Vida e Obra” na página 79

3.2.4. Caso de estudo: Mesa Quant (1996)

Em Portugal, na década de 1920, o arquiteto português, Raúl Lino, construiu uma casa de férias para uso próprio, no alto de uma escarpa em Azenhas do Mar, Lourel, Sintra.

O arquiteto, nascido no final do século XIX, segue inspirações regidas por um espírito naturalista e romântico que procurava a identidade tradicional e nacional, resultado de um país que era essencialmente rural onde a evolução só se fazia sentir na capital. Mais que um arquiteto, Raúl Lino teve a sensibilidade de se preocupar com o interior das casas pois “(...) *concebeu parte do mobiliário. (...) era ele que projetava tudo desde as paredes à decoração, passando pelo mobiliário e panejamento.*”⁹² (Silva & Antunes, 1999)

A Casa Branca ou Casa à Beira Mar “assenta numa ideia de simplicidade e austeridade que perpassa desde a organização do espaço interior à sua configuração externa.” (Vaz Milheiro, 2003) e considera-se um exemplo da expressão da arquitetura popular portuguesa do arquiteto, ou seja, um sinónimo da denominação de “casa portuguesa” pelo próprio. Segundo o registo fotográfico encontrado⁹³, no interior da casa, encontra-se mobiliário típico português, como por exemplo cadeira típica alentejana, cadeiras com espaldar torneado, tipo Windsor ou o banco típico Mocho. Uma peça em destaque foi a mesa de cozinha, com estrutura em madeira e tampo de pedra. Visualmente, na base da tampa, encontra-se uma cortina que tapa a zona inferior da mesa, um espaço usualmente utilizado para guardar utensílios de cozinha (*Figura 30*).

⁹² Proferido por António Silva no minuto 26:51 do documentário “*Raul Lino, livre como o Cipreste*” (1999).

⁹³ Registo fotográfico de Pedro Macieira numa visita à Casa branca de Raúl Lino em <http://riodasmacas.blogspot.com/2014/07/visita-casa-branca-nas-azenhas-do-mar.html> (último acesso a 7 de julho 2020). No registo é possível identificar uma mesa rústica com a cortina como componente. Foi possível identificar um produto idêntico, fotograficamente, uma banca na cozinha da Casa de Campo de Encanto, em Cercal do Alentejo, Santiago do Cacém, cuja fonte é https://www.iha.pt/casas-de-campo-para-alugar-cercal-do-alentejo_74248 (último acesso a 7 de julho de 2020)



Figura 28 Mesa da Casa Branca de Raul Lino. Foto da Web.⁹⁴

A partir do detalhe da mesa rústica, identificou-se um produto moderno na Escola de Design e Moda “Domus Academy” de Milão⁹⁵ que usufrui de formas e sistemas simples - a mesa *Quant*⁹⁶ (1996), de Giovanni Lauda e Dante Donegani, inspirada num fenómeno da década de 1960 (a minissaia de *Mary Quant*).

Uma mesa de estrutura metálica com tampo de madeira que dispõe de um sistema modular para aplicação de acessórios que garantem uma **solução para cada situação**, mediante a circunstância de utilização. Isto é “*devido à sua configuração versátil do sistema, à necessidade de colocar e retirar equipamentos, (...) é necessário que o produto suporte e armazene unidades de fácil combinação*”⁹⁷ (Vannicola, 2013, p. 23). Sob o tampo, nos tubos metálicos é possível colocar componentes de apoio ao escritório como gavetas, bolsos de feltro para colocar material de escrita; painéis de algodão para organizar os cabos dos dispositivos; ou prateleiras para colocar o desktop (*Figura 31*).

⁹⁴ Foto em <http://riodasmacas.blogspot.com/2014/07/visita-casa-branca-nas-azinhas-do-mar.html> (último acesso a 15 de abril de 2020)

⁹⁵ Imagem da mesa *Quant* na Escola de Design e Moda “Domus Academy” em Milão em <https://www.leonardo-milano.com/pt/estudar-em-milao/estudar-na-domus-academy.html> (último acesso a 16 de abril de 2020)

⁹⁶ “Um escritório em casa que utiliza baixa tecnologias. Os acessórios (tampas, gavetas e bolsos em feltro para material) são simplesmente suspensos da estrutura tubular da mesa ou das unidades de armazenamento; o modesto painel feito em algodão dobra e recolhe (como a minissaia de *Mary Quant*) para ser usado como um duto de cabo.” Cit in <https://www.giovannilauda.com/quant> (último acesso em 25 de março de 2020)

⁹⁷ Tradução livre do autor de “Due to the ever-changing configurations of communication systems, the need to connect and disconnect apparatuses and the fragmentation of computers not accessories, it is necessary to design supports and storage units that are easy to combine, and that can do without all mechanical elements found in the modernistic office.” (Vannicola, 2013, p. 23)



Figura 29 Detalhe das aplicações da mesa Quant de Giovanni Lauda⁹⁸. Foto da Web.

Estes dois produtos analisados transparecem que, com soluções simples e objetivas é possível conceber um produto viável e com uma fundamentação lógica e semântica que justifica o seu todo. Produtos que utilizam dois tipos de materiais ou com o complemento do aço tubular, nos casos, podem corresponder às exigências dos utilizadores num produto cuja estética simples e cumpridora da sua função.

No entanto, devido ao apontamento da encenadora sobre a introdução de elementos ocultos para surpreender o espectador e devido ao facto do espetáculo ser representado nas escolas, surgiu o interesse em investigar sobre o mobiliário escolar de Portugal.

Segundo as notas sobre o Mobiliário Escolar em Portugal no século XX, de Ângela Patrício⁹⁹, o mobiliário escolar sofreu alterações ao longo das décadas, devido aos estudos antropométricos efetuados sobre as crianças portuguesas para favorecer o ensino. O catálogo¹⁰⁰ de móveis e material escolar de 1929 da Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda, em Paços de Ferreira, forneceu um espólio vasto de opções de carteiras de madeira do século XX. As carteiras em catálogo apresentam diferentes funções, mas a sua aparência foi transversal a todos os modelos (Figura 32).

⁹⁸ Imagem disponível em <https://www.giovannilauda.com/quant> (último acesso em 25 de março de 2020)

⁹⁹ Finalista da Licenciatura em Ensino da Física e da Química, da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, em 2005/2006, escreve as “Notas sobre o Mobiliário Escolar em Portugal no século XX” divulgadas em <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/lugares/mobiliario/> (último acesso a 16 de abril de 2020)

¹⁰⁰ Catálogo estudado na dissertação em mestrado “A Indústria do Mobiliário Escolar em Paços de Ferreira – O Caso da Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda (Vol. II)” de Joaquim Manuel Fernandes de Carvalho (2004).



Figura 30 Carteiras escolares da Fábrica de Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda (1929). Imagens do catálogo da fábrica.¹⁰¹

As carteiras, construídas em madeira e ferro, podiam ser usadas por duas pessoas em simultâneo e facultavam espaço para arrumo do material sob o tampo. Na superfície do tampo, junto à extremidade oposta de onde o aluno se sentava, havia dois tipos de recortes/relevo para colocar utensílios de escrita utilizados na época. No recorte circular colocava-se o frasco de tinta e no recorte cilíndrico as canetas ou lápis.

3.2.5. Considerações sobre os Casos de Estudo

Após conclusão dos casos de estudo, algumas considerações ficaram patentes de serem levadas para o estudo prático, juntamente com as considerações do trabalho de campo:

- A cadeira rabo de bacalhau demonstrou como um produto, desenvolvido a partir de um referente para uma circunstância particular, pode ser **símbolo de cultura** e inspiração para novas interpretações.
- A cadeira Thonet 233, para além de ser um exemplo de novas possibilidades produtivas, foi exemplo de um produto que se preocupa com o **conforto do utilizador**, utilizando componentes que lhe mantêm a linha estética e a **durabilidade**.
- Tanto a cadeira rabo de bacalhau como as Thonet foram exemplos de produtos intemporais e identificativos de uma época, ou seja, produtos

¹⁰¹ Imagens na página 20, 21 e 22 da na dissertação em mestrado “A Indústria do Mobiliário Escolar em Paços de Ferreira – O Caso da Fábrica Albino de Matos, Pereiras & Barros Lda (Vol. II)” de Joaquim Manuel Fernandes de Carvalho (2004).

portadores de cultura. Tal como refere Rui Afonso Santos, “a Cadeira, “permite, ao longo da história da sua criação, um olhar estruturado sobre as condições culturais, sociais, económicas, políticas e plásticas de uma determinada sociedade num determinado período da sua existência” (Santos, 2003, p. 5)

- As mesas e secretárias da Olaio, embora tivessem tido alterações conforme as décadas em que foram produzidas, foram um exemplo da identidade empresarial que a indústria deverá garantir com sinónimo de qualidade e credibilidade.
- A **simplicidade da estética** e função do estirador J.E. comprovaram como um produto concebido para um âmbito específico pode ter impacto na sociedade.
- Os **sistemas de encaixe** da mesa Quant, **a cortina** da mesa rústica portuguesa e **os arrumos** das carteiras escolares do século XX constituíram-se aspetos interessantes e, numa visão futura, **potenciadores de dinâmica** para a mesa do cenário.
- Os referentes das cadeiras e carteiras escolares foram argumentos de ligação entre o espectador do século XXI com objetos de meados do século XX (**entre o passado e o presente**).



Figura 31 Diagrama cronológico dos casos de estudo. Diagrama do autor.

3.3. Terceira Parte: Estudo prático de hipóteses válidas à solução da investigação

O seguinte momento designou-se como o momento criativo da investigação. Metodologicamente, recorreu-se a Bruno Munari (1981) para identificar os componentes do problema e dividi-los em componentes menores para trabalhar questões localizadas. No caso, já havia sido feita uma divisão inicial em que se identificaram duas cadeiras e uma mesa, por isso, a decomposição de cada um destes produtos em componentes menores ajudou identificar problemas menores

e a resolvê-los com sensibilidade. Após a recolha e análise dos casos de estudo, juntamente com as diretrizes impostas pela companhia, a investigação seguiu um caminho realista e aproximado do pretendido como resultado final. Nesta fase de vertente prática foram decididas dimensões, forma e conceitos resultantes da sintetização de informação reunida. O recurso a maquetes em escala real ou reduzida e a modelações 3D (pelo *software Solidworks*) permitiram analisar as propostas ao nível do processo produtivo, da funcionalidade e da forma (estética). Seria importante frisar que as hipóteses obtidas procuram referências firmes na dramaturgia e na vida de Sophia de Mello Breyner Andresen e que todas as propostas foram, atentamente, discutidas com a encenadora da peça.

3.3.1. Estudo prático da cadeira e banco

O ponto de partida foi a análise das cadeiras estudadas, cruzando aspetos identitários similares e opostos. Iniciando na cadeira típica portuguesa rabo-de-bacalhau, foram analisados os aspetos estéticos e os seus componentes com foco no seu processo construtivo e de obtenção das partes que a constituem. O tipo de construção é simples, com encaixe macho-fêmea, baseando-se numa construção artesanal e sem complicações de forma:

- O assento é robusto e circular, com uma secção na zona traseira para a colocação do encosto (como a forma de uma concha).
- O encosto é curvo, constituído por quatro torneados e uma face de madeira (com um coração no centro) que se afunilam desde o cachaço ao assento. A face de madeira e os dois torneados exteriores são anexados ao assento com inclinação, enquanto os dois torneados interiores são anexados, na perpendicular, na secção traseira do assento.
- O eixo estrutural das pernas é feito em torneados trabalhados, dispostos em forma de “I” (comum na construção de cadeiras de madeira) com o eixo central na horizontal (em relação à vista de frontal).

Em termos gerais, a cadeira é robusta e compacta, com uma altura de assento na média e com um pormenor estético da época no encosto (recorte de um coração) e da experiência do artesão (trabalhado nas pernas) (*Figura 34*).

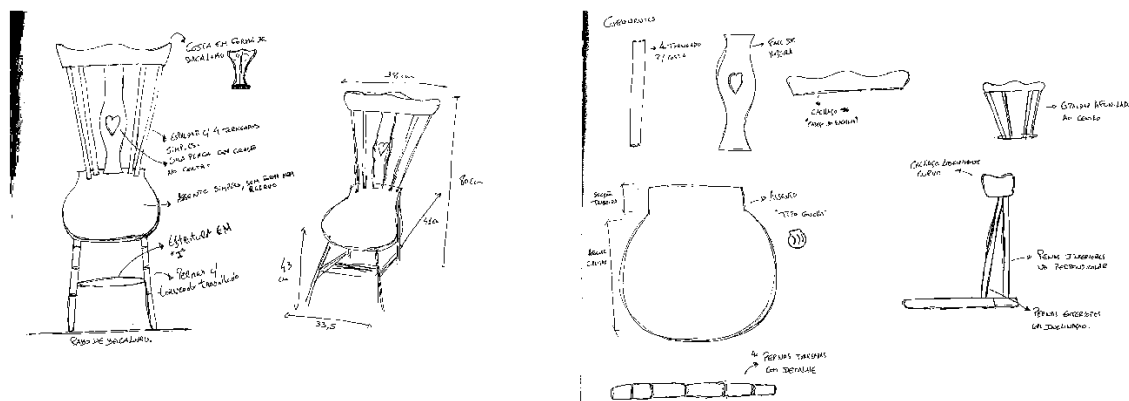


Figura 32 Estudo da cadeira rabo-de-bacalhau¹⁰². Desenho do autor.

Com os aspetos e características da cadeira Thonet 233 analisados na fase anterior com recurso à ficha técnica, foi constatado que o assento redondo e o uso de madeiras torneadas são aspetos transversais às duas cadeiras. No decorrer da análise ao estudo das cadeiras, uma consideração importante foi sugerida por Ana Perfeito em relação à costa da cadeira final. Como a adaptação só considerou dois atores em cena, sugeriu-se que os elementos do cenário sejam elementos integrantes nos atos, ou seja, um terceiro personagem que fosse moldado conforme a circunstância. Identificado no primeiro ato da dramaturgia d’O Bojador, uma das personagens encontra-se de costas para o público com um chapéu na cabeça¹⁰³. Deste modo, a(s) cadeira(s) deveria(m) ter um encosto preparado para colocar um casaco e um chapéu. Ao ficar de costas para a público, assemelhar-se-ia, simbolicamente, a uma pessoa.

Posteriormente, realizou-se um exercício, de Bruno Munari¹⁰⁴, de criação de mutantes, frequentemente, realizado em unidades curriculares de projeto na licenciatura em Design do Produto do IPVC. O exercício tem como objetivo uma transformação morfológica da cadeira rabo-de-bacalhau até à cadeira nº233, com o fim de obter uma fusão entre os dois objetos (uma cadeira híbrida). Evitando fases

¹⁰² Desenho do autor

¹⁰³ “Ao fundo, voltado para o mar, vestido de escuro (única cor sombria no meio das cores claras), de costas para a cena, para os outros personagens e para o público, o Infante. Está sentado numa pedra, ligeiramente curvado para a frente, com o queixo apoiado na mão direita e o cotovelo direito apoiado no joelho direito; o pé direito avança à frente do outro pé. O Infante está no fundo da cena, mas um pouco à esquerda e ligeiramente voltado para a direita.” - Didascália em (M. B. Andresen, 2000, p. 2)

¹⁰⁴ Exercício dos mutantes desenvolvido segundo a interpretação de três capítulos de Bruno Munari em “Das coisas Nascem Coisas”: “Reaproveitamento” relativo a pontes de vista (perspetivas), “As imagens duplas” relativo à percepção e comunicação e “Variação de percepção” relativo à observação de ligações coerentes.

abruptas ou saltos longos, são identificadas zonas de cruzamento (entre o encosto em espaldar e assento) e zonas estagnadas (pernas e eixo de suporte). A transformação que, esteticamente, mais se destacou foi a criação de um segundo nível de encosto com uma repartição das duas cadeiras a cruzar entre o encosto lombar e o encosto de omoplata (canto inferior esquerdo da *figura 35*).

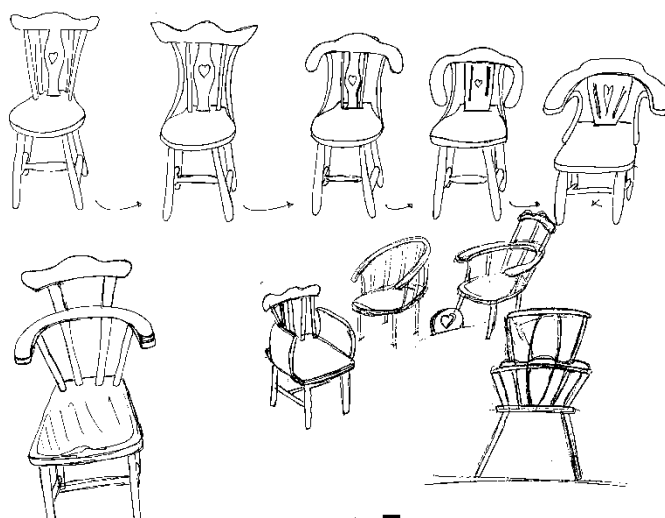


Figura 33 Exercício de mutantes – Bruno Munari¹⁰⁵. Desenho do autor.

Utilizando o software de modelação 3D, *Solidworks*, foram esboçados os dois aspetos transversais às cadeiras: o **encosto lombar** e o **assento**. Beneficiando desses dois componentes desenhados e impressos em papel, os exercícios de mutantes continuaram a ser praticados, explorando os elementos de encosto, pernas e suporte (eixo)¹⁰⁶.

Nesta fase de idealização foi necessário apropriarmo-nos de uma outra referência como linha condutora. Mais do que partir dos modelos das cadeiras, concluiu-se que seria necessário associar-se a pessoa/personagem usaria o objeto e neste caso foi Sophia de Mello Breyner Andresen. Conforme referido na fase de apresentação e fundamentação do projeto, identificaram-se aspetos da vida da poetisa¹⁰⁷ que se realçaram ao longo do estudo. A constituição da família da poetisa

¹⁰⁵ Desenho do autor

¹⁰⁶ Imagens dos esboços no apêndice 9.2.

¹⁰⁷ Livros: “Sophia de Mello Breyner Andresen – Princesa da Ética e da Estética 1919-2004” – (Paulo Marques, 2008); “Sophia de Mello Breyner Andresen – Uma vida de poeta” – (Paula Mourão e Teresa Amado, 2010) Documentários: “Sophia de Mello Breyner Andresen - Joao César Monteiro 1969” in <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo> (último acesso em 10 setembro de 2019); “Sophia de Mello

portuguesa, tal como comum nas famílias, parte de ligações genealógicas entre pais que geram filhos. Esses pais são o suporte dos seus filhos e os seus filhos serão pais e suporte dos seus filhos, um ciclo sucessivo criador de uma árvore genealógica. Com este conceito desenhou-se a cadeira de Sophia que retrata, simbolicamente, o seu marido Francisco Sousa Tavares e seus filhos. Identificando o eixo da cadeira como base principal de reforço da cadeira (de onde nasce a sua fundação), criou-se o encosto da cadeira a partir de dois torneados (representativos dos pais Sophia e Francisco) que anexam do eixo até ao cachaço, transversalmente. A partir do assento surge a segunda geração, os filhos representados por um torneado cada, que se anexam desde o assento ao encosto. Recorrendo, novamente, ao *Solidworks*, foi modelada a cadeira considerando as medidas do estudo ergonómico e antropométrico da cadeira Thonet 233. Com o ponto de partida identificado, elaboraram-se algumas variações morfológicas do modelo, considerando o método de montagem dos componentes que constituem o objeto e insistindo na procura de soluções para a colocação do casaco na costa.¹⁰⁸

Convertendo a modulação 3D em desenho técnico, numa escala de 1/5, foi elaborado um modelo da cadeira em balsa. Esta fase do processo objetivou perceber os componentes e o processo de montagem da cadeira, assim como a sua volumetria. A questão de o encosto estar preparado para colocar um casaco deixou o cachaço do modelo por terminar, ficando o componente de parte para discutir com a entidade produtora e a companhia (*Figura 36*).

Breyner – O nome das coisas” cedido por Ana Perfeito ;
“Um casal apaixonado contra Salazar” documentário e entrevista em
<https://www.sabado.pt/vida/pessoas/detalhe/um-casal-apaixonado-contra-salazar> (último acesso a 10 de setembro de 2019).

¹⁰⁸ *Imagens no apêndice 9.3.*



Figura 34 Modelo da cadeira em balsa. Foto do autor.

Por lapso, foram considerados apenas quatro filhos do casal Sophia e Francisco. Uma leitura errada da listagem dos filhos foi alertada por Ana Perfeito na reunião de apresentação da maquete. Como o número de filhos é ímpar, um dos torneados ficaria numa posição pouco confortável ao utilizador da cadeira, uma vez que para manter equilíbrio e balanço na distribuição dos componentes, esse torneado ficaria alinhado com a coluna do utilizador, ou seja, ao centro do encosto (*Figura 37*).



Figura 35 Cadeira modelada em 3D – torneado central. Modelação do autor.

Um dos filhos, Miguel Sousa Tavares, foi o personagem interpretado na adaptação de Ana Perfeito. Constatando que a cadeira tem foco em Sophia de Mello Breyner Andresen, assumiu-se que a segunda cadeira representaria em Miguel Sousa Tavares. Na hierarquia familiar, a mãe encontra-se acima dos filhos. Essa associação foi transposta para uma relação entre tipologias cuja função-primária (Eco, 1997) é o ato de sentar. Desta forma, o torneado ímpar da cadeira, representativo do filho Miguel, tornou num banco.

Para esta tipologia foram ponderadas duas hipóteses na sua idealização: 1) fazer parte de uma **linha de mobiliário em conjunto com a cadeira**, 2) ser uma **interpretação do banco tradicional português**: o banco mocho.

Com a preocupação na arrumação dos adereços e figurinos antes, durante e após as representações, sugeriu-se projetar um banco com dupla função (arrumação e assento) que complementasse o conjunto e se relacionasse com as restantes tipologias (*Figura 38*). De certo modo, viu-se o banco como elo entre a cadeira e a mesa. Esta tipologia ficou por discutir com a companhia de teatro e com o artesão que a produziria.

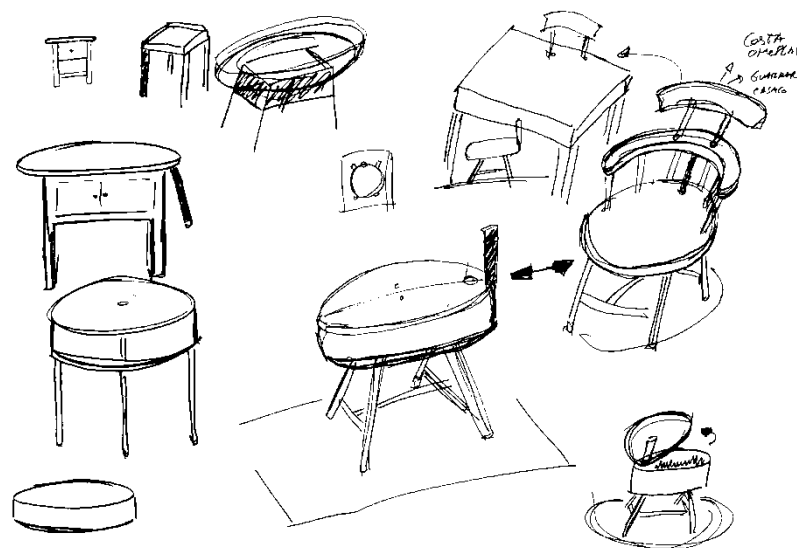


Figura 36 Esboços do banco. Desenho do autor.

3.3.2. Estudo prático da mesa

O estudo começou com algumas considerações prévias. As que mais se destacam foram: a **dimensão**, o **peso** e a **aparência**. Assim, propôs-se criar um produto com sistema dinâmico que primasse pela facilidade de montagem/desmontagem e que não causasse transtorno no transporte. O produto deveria apresentar robustez, mas não ter peso excessivo para permitir, além do transporte, fácil movimentação em cena. Tal como referido na apresentação e fundamentação do projeto, em reunião com Ana Perfeito foi proposto que a mesa contivesse gavetas ou portas para alguns arrumos e para que, durante a representação, fosse possível surpreender os espectadores com a sua abertura. Dada essa premissa, foi sugerido que a mesa dever-se-ia arrumar a ela própria e ter espaço, no seu interior, para colocar adereços durante cena.

Procurando harmonizar estas características e começando pela sua fundação, cruzaram-se os aspetos das mesas analisadas, anteriormente, e foi esboçada uma mesa com pernas, aparentemente, robustas, leves e de encaixe. Em vez de se optar por uma perna paralelepipedal em madeira maciça, foi idealizada uma perna de duas faces anexadas em ângulo reto. Deste modo, reduziu-se o peso de cada perna mantendo a aparência robusta. Em vez de ter só um tampo na superfície, foi esboçado um compartimento para guardar a

mesa no fim da sua utilização em que no topo afixar-se-ia o tampo e no fundo as pernas encaixar-se-iam. Por as pernas serem peças removíveis e encaixadas pela extremidade, compreendeu-se que a nível estrutural pudesse haver debilidades. Utilizando um componente presente nas mesas analisadas, propôs-se a utilização de um tubo metálico a ligar as pernas da mesa. Tal como a mesa *Quant* utiliza acessórios no componente e recordando os móveis rústicos portugueses que utilizavam uma cortina, cruzaram-se as referências e foi esboçada uma solução que garanta estabilidade e uma alternativa na representação. Enumerando os componentes, a mesa seria constituída por um **tampo com compartimento, pernas em “L”, tubos metálicos estruturais e cortinas** para anexar aos tubos (*Figura 39*).

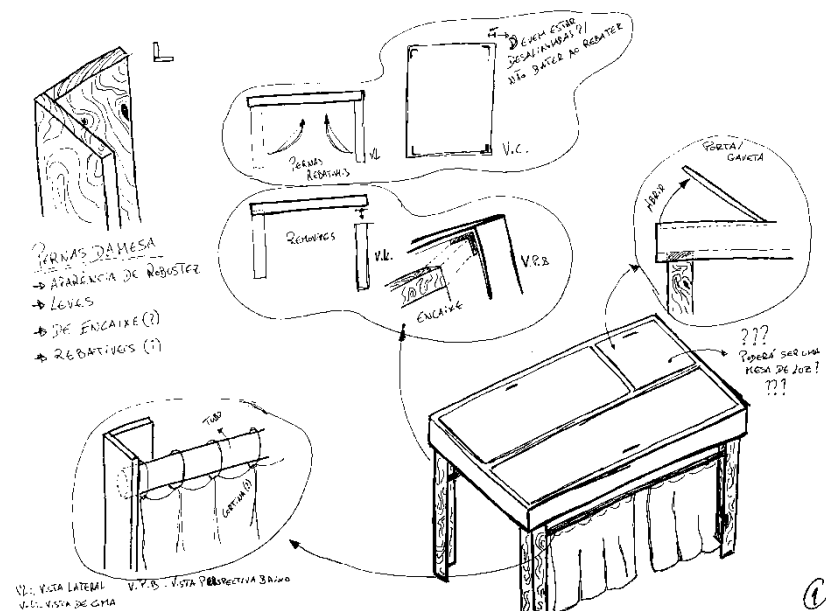


Figura 37 Sketch da construção da mesa. Foto do autor.

Dividido em três segmentos com portas, o compartimento teria espaço para a cortina, os dois tubos e as quatro pernas. Considerando que a mesa tivesse peso considerável devida à compactação dos componentes, foram exploradas alternativas de transportar o produto. As duas sugestões iniciais foram a utilização de rodas (tipo trolley) e pegas (tipo mala) (*Figura 40*).

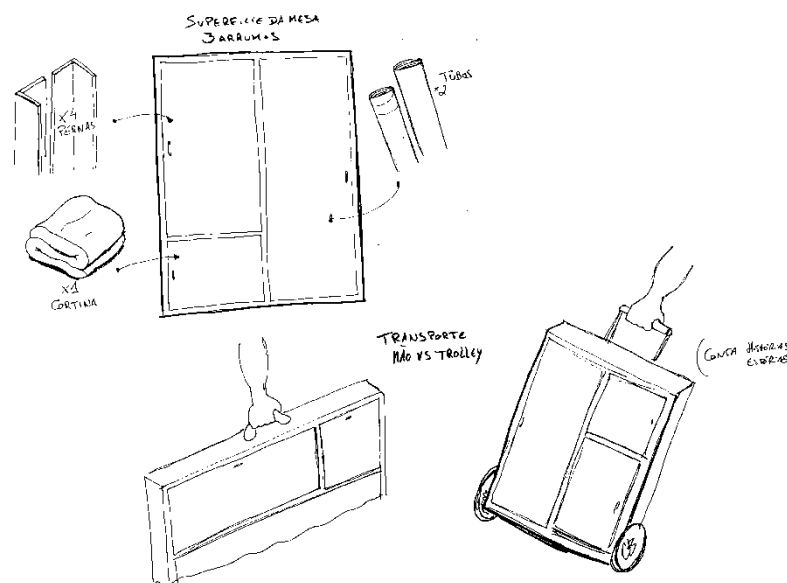


Figura 38 – Esquícios sobre o espaço de arrumação e transporte da mesa. Foto do autor.

Utilizando o software *Solidworks* a mesa foi modelada, embora tivesse sido necessário definir dimensões para poder modelar com medidas próximas do real. Considerou-se que a mesa a projetar deveria ser utilizada por uma só pessoa (ou seja, a mesa deveria ser transportada, montada, manuseada e desmontada sem dependência de mais pessoas) e foram usadas as dimensões da mesa de trabalho¹⁰⁹ onde os esboços foram elaborados. A mesa em questão teve como dimensões 60cm x 100cm x 76cm e foi objeto de estudo por ser uma mesa que se manipula com fácil destreza e por ser um modelo de estudo prático que se adequava ao espetável. Fundamentando, compararam-se medidas de mesas do catálogo da empresa Thonet e concluiu-se que a altura de mesas para escritório é de 75cm, em média, confirmando a pertinência da utilização da mesa modelo.

Com a modelação foi possível estudar medidas do compartimento de arrumo e as dinâmicas das gavetas/portas. Estimou-se que o bloco do compartimento devesse ter uma zona estrutural que dividisse os compartimentos e reforçasse a zona mais débil do tampo: o centro. As portas não deviam ser de dimensão absurda, pois eram zonas de debilidade e poderiam comprometer o uso da mesa, prevendo a colocação de pesos em cima do tampo e das portas. Para prevenir tais

¹⁰⁹ Mesa modelo de trabalho do Double Concept Bar no apêndice 9.4.

debilidades, alteraram-se as dimensões das portas do esquiço da mesa e foram desenhadas portas de tamanho suficiente para os componentes da mesa entrarem no compartimento pelo mínimo espaço possível. O resultado foi um compartimento para a colocação das pernas da mesa e dois para a colocação dos tubos de estrutura, sendo que ambos componentes entram na diagonal no compartimento. Nas portas que tapam as entradas foram idealizadas duas funções extra: a porta maior (quadrada) fosse utilizada como a representação de uma janela, dado que foi identificada uma janela na fotografia de Eduardo Gageiro; as duas portas menores (retangulares) fossem utilizadas como suportes para colocar folhas ou material de escritório, ao mesmo tempo que o orifício fosse utilizado para a passagem de cabos elétricos de algum adereço necessário na representação.

Supôs-se que para o encaixe das pernas seria necessária a colocação de um fundo falso para limitar a sua entrada. Embora fosse uma solução provisória, a hipótese não satisfiz dado que aumentaria o peso total da mesa (*Figura 41*).

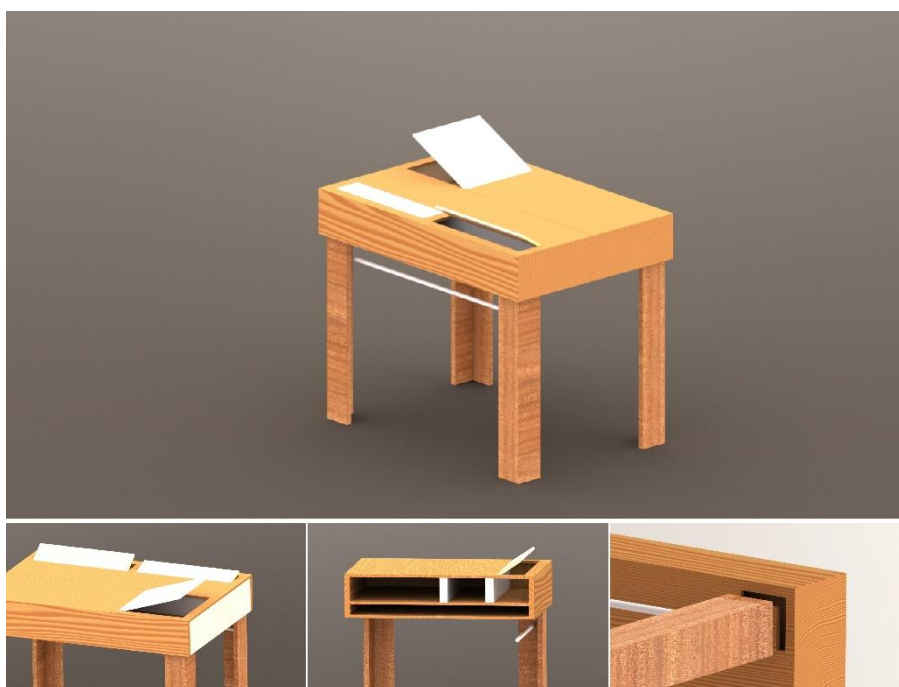


Figura 39 Modelo 3D da mesa. Modelação do autor.

Com a modelação 3D foi possível definir as medidas e ajustar o compartimento de maneira a que não causasse transtorno e desconforto ao utilizador quando sentado à mesa. A base do compartimento deveria estar a uma altura ideal para a colocação das pernas do utilizador debaixo da mesa e o tampo

deveria estar a uma altura confortável para a utilização na sua superfície. Estas duas considerações teriam de estar devidamente equilibradas e provaram ser o primeiro desafio na conceção da mesa. Convertendo a modelação para desenho técnico, propôs-se testar as medidas alcançadas com a conceção de um modelo à escala real. A partir do desenho técnico dividiram-se os componentes da mesa em partes e apurou-se a quantidade de madeira necessária na construção. Para facilitar a tarefa, utilizou-se uma placa de madeira compactada OSB disponível na Oficina Criativa da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do IPVC. Infelizmente, o espaço da Oficina encontrava-se em remodelações e o material não pôde ser disponibilizado para a criação do modelo. Segundo consulta do catálogo online da empresa AKI, adquiriu-se uma placa de madeira compactada (OSB), de dimensão 125x250cm e de 1,2 cm de grossura. Requisitou-se a máquina de corte da empresa AKI para que os cortes fossem o mais rigorosos possível. No entanto, a máquina só admitiu corte mínimo de 10 cm, o que comprometeu algumas partes dos componentes, nomeadamente as pernas da mesa. Obtidas as peças, foram montados os componentes com auxílio de colas, pregos, parafusos e ferragens com ângulos retos (esquadros), no espaço cowork Double Concept Bar¹¹⁰. A produção do modelo seguiu a seguinte ordem: 1) criação do compartimento; 2) reforço do compartimento e cortes do tampo; 3) criação das pernas; 4) montagem da mesa, anexação do tampo e dos tubos; 5) testes de encaixe, maneabilidade e resistência; 6) criação sistema transporte.

Ao iniciar a montagem do compartimento foram identificadas seis peças que o constituem: uma tábua para o tampo (70 cm x 100 cm), duas para a lateral do comprimento (100 cm x 15 cm), duas para a lateral da largura (67,6cm x 15 cm) e uma para o fundo do compartimento (cujo tamanho é a diferença do tampo com as laterais). Na tábua do fundo do compartimento foi cortada, nos vértices, a silhueta das pernas da mesa. As tábuas laterais foram anexadas, na perpendicular, à tábua de fundo, com ajuda dos esquadros em ângulos retos, de maneira a garantir o

¹¹⁰ Espaço cowork, protocolado com a Escola Superior de Tecnologia e Gestão do IPVC, com participação em dissertações de mestrado e projetos de licenciatura das áreas em Design do mesmo instituto. Mais em <https://www.facebook.com/DoubleConceptbar/> (último acesso a 24 de abril de 2020)

mínimo rigor de montagem. Nesta fase não se espera muito rigor, apenas uma volumetria aceitável para ser analisada (Figura 42).



Figura 40 Processo de produção do compartimento. Foto do autor.

Na zona interior do compartimento foi anexado, perpendicularmente ao fundo, uma tábua de estrutura e divisão de compartimentos. Na tábua do tampo foram cortados os orifícios das portas. Para testar a resistência da estrutura, foi aplicado peso em cima do compartimento com o tampo pousado. Não houve cedências de material ou indícios de quebra. Nesta fase, após o corte dos orifícios no tampo para as portas, foi observado que o sistema idealizado para colocação das dobradiças das portas iria trazer dificuldades. As numerosas tentativas em colocar uma dobradiça no orifício fez com que essa fase fosse discutida com o artesão e com a companhia. Considerou-se que a porta maior (o orifício para a colocação das pernas) fosse translúcida ou transparente. Pela sua dimensão seria um local ideal para aplicar luz, como uma mesa de luz. No segundo quadro da dramaturgia, a didascália refere a existência de uma janela. Esse facto demonstrou que o orifício seria uma oportunidade na representação. (Figura 43)



Figura 41 Corte do tampo e teste de resistência do modelo. Foto do autor.

Para a construção das pernas foram utilizadas duas tábuas com 10 cm de largura e 70 cm de comprimento. Inicialmente, partiu-se da lógica de que para que as faces das pernas tivessem a mesma dimensão lateral, uma das partes teria de ser mais pequena que a outra, ou seja, ter reduzida a diferença da espessura da tábua na largura da face. Devido à questão do tamanho mínimo do corte da máquina, houve necessidade de reduzir, a largura de uma face de cada perna. Esse desafio revelou-se uma oportunidade ideal na estrutura das pernas. Para não comprometer a quantidade de material disponível, em vez de reduzir a diferença da espessura em todo comprimento da parte, reduziu-se só a dimensão suficiente para a perna entrar no compartimento. Ao reduzir uma das faces para 8 cm, obteve-se uma ligeira base no corte da perna que limitou a entrada da perna no compartimento da mesa.

Com auxílio de esquadros de metal e cola de madeira, as faces das pernas foram anexadas na perpendicular e, após a secagem, o encaixe das pernas foi testado no compartimento. Como as pernas seriam de encaixe simples (macho-fêmea) verificou-se a necessidade de haver um parafuso ou cunha para prender as pernas, pois o risco de elas caírem ao manobrar a mesa seria grande. Nesta fase, colocou-se o tampo por cima do compartimento e testou-se o ato de colocar as

pernas dentro do compartimento (no momento da desmontagem). Infelizmente, as dimensões das pernas, em relação ao orifício, são grandes e não permitem a sua entrada. Com esta dificuldade, foi necessário procurar uma solução para a entrada dos componentes da mesa na desmontagem, tal como proposto (Figura 44).



Figura 42 Processo de obtenção das pernas e teste. Foto do autor.

Para concluir a construção da mesa, em bruto, foi colocado o tampo. Com a questão da colocação dos componentes no compartimento por resolver, recorreu-se às referências dos casos de estudo e surgiu a ideia de utilizar as dobradiças adquiridas para as portas dos orifícios para anexar o tampo. Desta forma, o tampo seria de abertura total, tal como alguns exemplos das carteiras escolares, e permitiria a colocação de qualquer objeto no interior sem transtorno.

Tal como idealizado, utilizando tubos de aço (canos de esfregona) foram colocados os tubos estruturais que serviriam para colocação da cortina. Estes foram cortados à medida da distância entre pernas (por debaixo do compartimento e no lado interior das pernas), furados nas pontas e encaixados em escápulas¹¹¹.

¹¹¹ Tipo de escápula utilizado: https://www.leroymerlin.pt/Produtos/Ferragens/Ferragens-de-fixacao/Camaroes-e-escapulas/WPR_REF_15659462 (último acesso a 23 de janeiro de 2020)

A mesa aparentava robustez, mas estava instável e abanava bastante. Verificou-se que a secção das pernas que encaixam no compartimento tinham tendência a inclinar por não estarem presas. As pernas unidas pelos tubos estruturais apresentaram maior estabilidade, mas tal união só se verificava nas pernas da frente da mesa e numa lateral. Independentemente da estrutura dos tubos, a mesa deveria ser estável e supôs-se que esse aspeto poderia ser ultrapassado pelo rigor técnico do artesão ou da empresa responsável pelo protótipo. Também se verificou que o tampo não tinha limite de abertura e poderia pôr em causa a segurança do utilizador, ficando por discutir futuramente (Figura 45).



Figura 43 Solução do tampo e estrutura metálica. Foto do autor.

Em cada canto do compartimento, no local onde as pernas entram, foram testadas quatro hipóteses de fecho das pernas com auxílio de cunhas e/ou madeira. Refletiu-se do mesmo modo que, dada a falta de rigor na construção do modelo, o encaixe das pernas poderia ser discutido com o artesão no momento de construção. No compartimento, testou-se a colocação dos componentes em momento de arrumação. De acordo com o idealizado, todos os componentes couberam no interior do compartimento, mas ficaram soltos, podendo ser necessário refletir sobre a questão no futuro. Testou-se a interação do utilizador com a mesa, utilizando uma cadeira com altura similar à idealizada na fase anterior

e verificou-se que o utilizador foi capaz de chegar a todos os pontos da mesa, sem que a base o compartimento interferisse com as pernas do utilizador. Mesmo com algumas debilidades de construção, testou-se a resistência da mesa, admitindo uma pessoa sobre ela. Estes testes foram uma maneira de averiguar se a mesa teria algum problema na utilização (Figura 46).



Figura 44 Hipóteses de encaixe e testes de utilização. Foto do autor.

Para finalizar o modelo, abordou-se a questão do transporte da mesa. Adquiriram-se duas rodas fixas 112 que foram anexadas no lado oposto ao orifício maior (dada a possibilidade da porta ser um material frágil translúcido/transparente, tipo vidro ou acrílico) para teste de transporte. Por ter todos os componentes compactados num único compartimento, o peso do modelo em modo de transporte revelou-se, consideravelmente, elevado. No entanto, as rodas reduziram parte do transtorno do transporte ao facilitar a sua deslocação. Revelou-se necessária a

¹¹² Tipo de rodas utilizado disponível para consulta em <https://www.aki.pt/ferragens/ferragens-de-mobiliario/rodas-e-rodizios/rodizios-industriais-platina/RodafixaD38mm20kg-P61958.aspx> (último acesso a 23 de janeiro de 2020)

colocação de uma pega na extremidade oposta à das rodas para facilitar o transporte, assim como se supôs necessária a colocação de um fecho no tampo para este não abrir enquanto transportado. De maneira improvisada, foram colocados dois elásticos a segurar o tampo, ficando a solução final por discutir, futuramente, com a encenadora e o artesão. O modelo foi polido em toda superfície, suavizando a madeira e prevenindo falhas ou pontas propícias a ferirem as pessoas que o manuseiam.

Em suma, procurou-se construir um produto de modo a que a sua utilização, montagem e desmontagem fossem o mais simples possível, com preocupação de criar encaixes e funções intuitivos para minimizarem erros antes e durante a representação cénica (*Figura 47*).



Figura 45 Transporte da mesa. Foto do autor.

Após terminar a conceção dos modelos, utilizou-se o software Solidworks para agregar a cadeira e a mesa no mesmo espaço. Esta simulação permitiu verificar se a interação dos objetos seria praticável ou se existiria alguma debilidade. Dado o tamanho do compartimento da mesa, estimou-se que os braços/encosto da cadeira impedissem a entrada da cadeira na mesa no momento da arrumação, mas que, no entanto, se mostrou praticável (*Figura 48*).

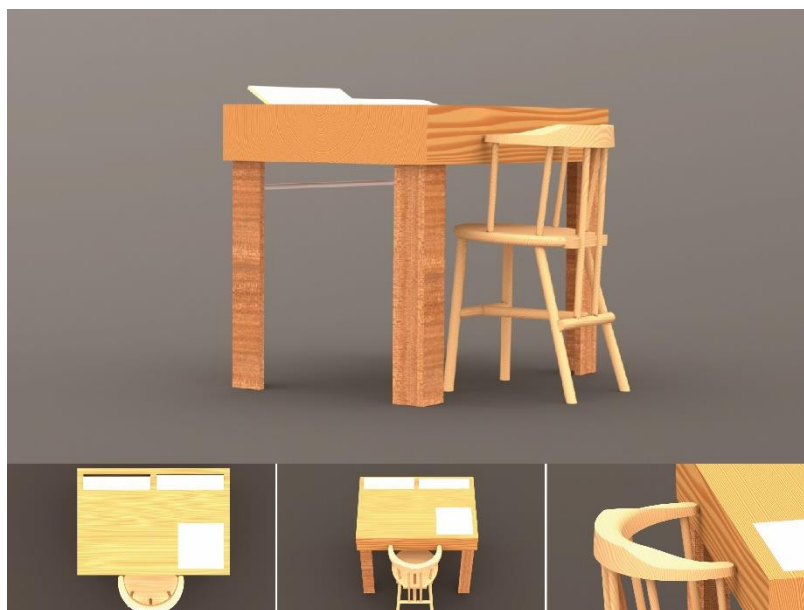


Figura 46 Interação entre os objetos. Modelação do autor.

3.4. Quarta Parte: validação das primeiras conclusões com as empresas

A fase de validação das propostas foi um momento de verificação dos modelos e das propostas junto das entidades envolvidas. O objetivo foi avaliar o processo criativo e transformá-lo em processo de produção e para isso foi necessário escolher os parceiros para materializar o projeto. Devido a circunstâncias de tempo (*timings* e períodos de pausa) e de espaço (localização dos parceiros), foi um desafio defini-los. Um outro desafio consistiu em adaptar as propostas à realidade dos parceiros e harmonizar as exigências do lado produtivo com o lado da representação.

3.4.1. Impressões do Teatro do Noroeste

A validação das propostas, por parte do Teatro do Noroeste – CDV, fez-se durante o processo criativo e de obtenção de forma e foi desde o início do seu desenvolvimento que houve uma relação de trabalho estreita entre o investigador, como designer, e a encenadora da peça, como empresa. As exigências da companhia referentes ao tipo de cenário foram, devidamente, respeitadas e cada passo dado no seu desenvolvimento (desde a recolha de dados, análise até às propostas) foi apresentado a Ana Perfeito. Por sua vez, os modelos foram o passo

que apresentou, de forma mais detalhada, o resultado palpável do desenvolvimento. Tal como nas fases anteriores, as propostas foram aprovadas como ponto de partida modelar e a encenadora em nenhuma circunstância exigiu um acrescento, deixando que a investigação e a criatividade do investigador propusessem a forma. Durante a apresentação dos modelos, coube à encenadora questionar possibilidade de interação entre os personagens e o cenário como os atores subirem para a mesa ou a cadeira, da montagem da mesa fazer parte integrante na encenação ou se seria possível operar debaixo da mesa. Inclusive, Ana Perfeito testou interações e as funcionalidades da mesa. Quanto às cadeiras, apresentou-se o modelo e modelações 3D, assim como o conceito por detrás da forma e a proposta da criação de um banco que represente o personagem 'Miguel' (Figura 49).



Figura 47 - Exploração de opções à encenação. Foto do autor.

Parte das questões encontradas na produção dos modelos que dependeriam da produção e do tipo dos materiais disponíveis na entidade produtora foram, do mesmo modo, discutidas. Na apresentação não se chegou a uma solução concreta e as questões ficaram por solucionar após materializar o esqueleto do protótipo, deixando as soluções fluir conforme o avançar dos momentos. Sendo assim, os modelos foram um elemento base na rescrita da adaptação da dramaturgia, influenciando as movimentações e interações dos personagens. Também na apresentação registou-se que a companhia dispunha de uma verba para a criação do cenário, dependendo da apresentação de orçamentos.

Embora houvesse uma verba para aquisição de materiais ou para a produção de tipologias, o objetivo foi que os parceiros comparticipassem **sem exigir custos à companhia**. Além das três tipologias idealizadas na fase anterior, incluíram-se os adereços que estão na fotografia de Eduardo Gageiro. Em concordância com a encenadora, do mesmo modo que as questões encontradas na fase de modelação, os adereços e as suas tipologias seriam escolhidos numa fase avançada, após a conceção da mesa, da cadeira e do banco. Definidas as formas, as tipologias e as medidas, procuraram-se parceiros que concebessem as propostas e que fossem do distrito de Viana do Castelo para garantir o acompanhamento da produção.

3.4.2. Criação de hipóteses para o sistema de rede territorial

Neste processo privilegiou-se a **empresa Carpintaria Rocha**¹¹³ como principal parceira da criação do cenário por diversos motivos como a fácil comunicação e a adaptabilidade em projetos do tipo. Esta empresa sediada na cidade de Viana do Castelo, com o gabinete de Design liderado por duas ex-alunas do curso de Design do Produto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Susana Painhas¹¹⁴ e Catarina Silva¹¹⁵, já teve parcerias em projetos com a companhia de teatro e com o curso de Design do Produto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, revelando sensibilidade para a área do design.

¹¹³ *“Uma equipa multi-geracional onde a dinâmica dos jovens se completa com o saber das gerações, catapultou a Carpintaria Rocha para padrões de qualidade de excelência. A presença do design e da arquitectura no contexto da empresa transformou os nossos produtos em respostas de máxima qualidade às exigências dos nossos clientes. Projectos únicos são a nossa base, onde a máxima funcionalidade dos equipamentos é o objectivo primário e o seu acabamento uma preocupação. Conheça-nos, faça parte deste contexto!” cit in www.carpintariarocha.com/pt/ (último acesso a 28 de janeiro 2020)*

¹¹⁴ Susana Gonçalves Painhas, nasceu em 1974 no Distrito de Québec, Canadá. Em 1998 concluiu Bacharelato em Desenho da Escola Superior Artística do Porto (extensão de Guimarães). No mesmo mês de junho em que termina o curso de desenho, ingressa na ESTG IPVC no curso de Bacharelato em Engenharia e Design do Produto que se estende para terminar como Licenciatura em Design do Produto no ano de 2004. Em 2018, acarinhou, em conjunto com a designer da empresa, Catarina Silva, o desafio proposto pela empresa empregadora, na criação do projeto de uma marca de mobiliário com produção Carpintaria Rocha; a Oldfox.

¹¹⁵ Catarina de Sampaio e Silva, nascida a 19 de maio de 2019, em Viana do Castelo, licenciada em design do produto pela Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (2004-2018). 2016 será o ano em que a troca de emprego se torna no mais desafiante. Integra a equipa da Carpintaria Rocha, sendo contratada para desenvolvimento de projetos de cozinha e possivelmente de mobiliário de interior. O crescimento na empresa é gradual e em 2018 é proposto pela empresa que, juntamente com Susana Painhas (designer na empresa), seja criada uma marca de mobiliário produzida pela Carpintaria Rocha. Assim nasce o projeto que está agora em desenvolvimento a OldFox.

Em reunião com Susana Painhas para a apresentação dos modelos, foi perceptível que a política produtiva da carpintaria estava direcionada para a produção de mobiliário para cozinhas, roupeiros, mobiliário e carpintaria diversa, excluindo a produção de cadeiras. Para a construção de cadeiras, a carpintaria subcontrata parceiros cuja produção tem essa especialidade e foi sugerido por Susana Painhas a **empresa Artur e Rego**¹¹⁶. Sediada junto à Carpintaria Rocha, seria uma hipótese de empresa que poderia auxiliar na conceção da cadeira e do banco, a partir da sua produção de produtos tradicionais portugueses em madeira de pinho nacional. As duas empresas mantinham uma relação constante na criação de soluções de mobiliário completo, como por exemplo o mobiliário desenvolvido para o Café Concerto do Teatro do Noroeste – CDV¹¹⁷. Com o compromisso de formalizar o pedido de parceria, a Carpintaria Rocha foi designada como parceira para a produção da mesa.

Tentou-se entrar em contacto com a Artur Rego, presencialmente e por via telefónica, a fim de apurar a possibilidade de serem parceiros na construção da cadeira e do banco. Infelizmente, ao fim de três tentativas e com a constante resposta de não estar disponível o responsável (visto que teria compromissos e assuntos pendentes por se aproximarem férias), foram procuradas alternativas com auxílio do orientador da investigação, Ermanno Aparo. Propondo duas hipóteses, a primeira seria utilizar material existente na **Oficina Criativa da ESTG**, nomeadamente, madeira torneada pela **empresa Q Brothers Creatives**¹¹⁸ do ex-aluno Manuel Queiroz, e desafiar a Carpintaria Rocha na modelação dos restantes componentes e montagem na cadeira. Ou seja, criar uma oportunidade de mercado, direcionada à montagem e fabricação de alguns componentes para cadeiras. Outra alternativa seria entrar em contacto com algum artesão que tivesse trabalhado com colegas da licenciatura em projetos académicos anteriores, nomeadamente um artesão de Vila Nova de Cerveira. Este **artesão, Joaquim**

¹¹⁶ “Artur Rego – Artigos de Madeira, Lda. é uma empresa familiar que fabrica e comercializa artigos em madeira de pinho, utilidades domésticas, artigos regionais, artigos para decoração, móveis e uma infinidade de outros produtos de variadíssima dimensão.” Cit in www.arturregolda.pt/ (último acesso em 28 de janeiro de 2020)

¹¹⁷ Mencionado no caso de estudo da cadeira rabo de bacalhau, capítulo 4.2.1.

¹¹⁸ Empresa Q Brothers Creative em <https://www.facebook.com/QBCreatives/> (último acesso a 24 de abril de 2020)

Barbosa, era detentor de um torno semi-industrial com repetição e chegou a produzir uma cadeira com torneados projetada por um colega¹¹⁹.

Em resposta às alternativas, a Carpintaria Rocha revelou não ter interesse na conceção da cadeira e do banco, pois não seria sua área de especialização. Relativamente ao artesão de Vila Nova de Cerveira, o colega alertou que ele seria de difícil comunicação e que não cumpre os prazos requeridos. Além do mais, a localização deste artesão encontra-se numa zona fora da vila, localizando-se numa área remota e de difícil acesso.

Neste sentido, procuraram-se novas hipóteses aproveitando que se adquiriram componentes torneados para a cadeira e espaço para conceção (Oficina Criativa da ESTG) e foi conseguido o contacto do **artesão José Amaro**, de Viana do Castelo, que fabrica móveis juntamente com seu pai. O intuito de recorrer ao carpinteiro, José Amaro, foi o de garantir a conceção da cadeira em tempo útil, acompanhando o processo construtivo e até poder participar na construção. Com ele foi possível adquirir uma tábua de contraplacado, da espessura do tampo da cadeira e do banco, e ter acesso a algumas ferramentas similares às que existem na oficina da escola. No entanto, ao analisar os torneados que a oficina da escola forneceu, verificou-se que estes eram de uma matéria-prima complicada de trabalhar pela sua dureza, derivado da madeira de eucalipto. Por não ter maquinaria adequada e com receio de correr riscos desnecessários procuraram-se outras hipóteses (*Figura 50*).

¹¹⁹ Cadeira no projeto “Design à Moda do Minho” da licenciatura em Design do Produto no ano letivo de 2017/2018. Imagem da linha em <https://www.instagram.com/p/Bd0mM-2IAMn/> (último acesso a 24 de abril de 2020)



Figura 48 Madeira de eucalipto torneada. Foto do autor.

Outra alternativa, passou por adquirir uma cadeira tradicional, tipo rabo-de-bacalhau, de preferência em componentes, e fazer as alterações conforme idealizado. Para tal, visitou-se a feira municipal de Viana do Castelo, por duas ocasiões e foi possível entrar em contacto com duas de três empresas de móveis no local: **Móveis Europa e Móveis Soares**. De acordo com o que expunham, a empresa Móveis Europa só tinha mobiliário de faces geométricas, sem torneados, e depois de questionados sobre o que o investigador pretendia, os mesmos confirmaram que não tinham cadeira do tipo rabo de bacalhau. Na visita ao espaço dos Móveis Soares reparou-se em bancos típicos com pernas torneadas expostos e questionou-se o responsável sobre o pretendido. Apenas tinham, em catálogo, cadeiras do tipo rabo-de-bacalhau, mas dependia de um contacto com a fábrica que a produz para a adquirir. Neste momento, compreendeu-se que as empresas de móveis do local adquirem os produtos em fábricas e os revendem em feira, dado que o catálogo apresentado era semelhante ao catálogo da empresa Total Center¹²⁰, de Vila Nova de Famalicão. Infelizmente, a fábrica que produzia a cadeira não tinha nenhuma em armazém (mesmo montada) e só voltaria a produzir a partir de setembro.

Com a necessidade de cumprir os prazos acordados com a companhia de teatro e apenas com a alternativa de produzir a cadeira com o artesão José Amaro,

¹²⁰ Cadeira coração na empresa Total Center em Vila Nova de Famalicão: https://loja.totalcenter.pt/index.php?id_product=221&controller=product (último acesso a 24 de abril de 2020)

recorreu-se a um ex-aluno em Design do Produto e Mestrado em Design Integrado no Instituto Politécnico de Viana do Castelo, João Teixeira. Como designer na **empresa Cadeinor**¹²¹ e com uma rede de contactos na área de produção de cadeiras, João Teixeira cedeu dois contactos de produtores, sendo que estes estariam fora do distrito de Viana do Castelo. Como as circunstâncias o exigiram e a fim de produzir as tipologias com o máximo rigor possível, entrou-se em contacto com Joaquim Magalhães, marceneiro e responsável pela **empresa Neves Magalhães, Lda**¹²² em Rebordosa (Paredes, Porto), deixando o segundo contacto, **Carlos A. S. Campos – Indústria de Cadeiras e Cadeirões** em Rebordosa (Paredes, Porto), como alternativa. Após o contacto telefónico e uma visita para conhecer o espaço, Joaquim Magalhães tornou-se parceiro da investigação e responsável pela produção da cadeira e do banco.

¹²¹ “Transformar os espaços é também transformar a dinâmica das relações dentro do ambiente de trabalho, a globalização alterou o mundo corporativo, nesse sentido é necessário projetar de acordo com as exigências de um contexto empresarial cada vez mais fluido. Para tal, a Cadeinor investe numa constante inovação para poder acompanhar as tendências de uma forma sensata. Apostamos em relações baseadas numa ética informal, antecipando sempre as necessidades dos clientes. Mantemo-nos construtivamente insatisfeitos, adotando uma estrutura horizontal como principal fonte de energia, o que nos garante uma constante inovação” cit in <http://cadeinor.com/> (último acesso a 28 de janeiro de 2020)

¹²² “Somos uma empresa vocacionada para o fabrico de cadeiras em madeira, respeitando os mais elevados padrões de qualidade e utilizando as técnicas de produção mais recentes, aliadas à arte e experiência dos bons artesãos. Desde 1947 que a arte de bem servir, o entusiasmo e a vontade de sempre fazer mais e melhor, tem conquistado os clientes mais exigentes. Estamos direccionados para as empresas de produção de mobiliário, que confiam no nosso fabrico para darem mais esplendor às suas mobílias” cit in <http://nevesmagalhaes.com/> (último acesso a 28 de janeiro de 2020)



Figura 49 Diagrama do sistema de rede empresarial contactado. Diagrama do autor.

3.5. Quinta Parte: Sistema de rede territorial

A definição do sistema de rede territorial iniciou-se na visita às unidades produtivas propostas para a produção dos protótipos. O primeiro contacto foi importante para conhecer o modus operandi das empresas, focando nas técnicas produtivas e nos instrumentos utilizados na manipulação dos materiais.

Após ambientar com o espaço, propuseram-se e discutiram-se as propostas de projeto com os responsáveis pela produção para deliberar a sua concretização, mediante a sua possibilidade e limites. Será importante referir que as empresas acordaram concretizar os protótipos no prazo estipulado pela companhia de teatro, constando este ser um requisito imposto desde o primeiro contacto.

3.5.1. A empresa Neves Magalhães, Lda em Rebordosa (Paredes, Porto)

Em visita às instalações do artesão e proprietário Joaquim Magalhães, constatou-se que as suas instalações eram constituídas por dois armazéns e um anexo com cobertura no exterior. No primeiro armazém, onde se situava a entrada, encontrou-se a linha produtiva da empresa, constituída por máquinas semi-industriais que eram operadas por inúmeros colaboradores de idades compreendidas, aparentemente, entre os 35 e 60 anos. Recebido pelo proprietário Joaquim Magalhães, houve a oportunidade de visitar as instalações e seria de referir o **vasto e autêntico espólio de componentes** que a empresa tem. O segundo armazém das instalações estava repleto de componentes de cadeiras e bancos resultantes de sobras de produções encomendadas, como cascos, pernas, tampos, assentos, torneados, estruturas de cadeiras, entre outros (Figura 52).



Figura 50 Espólio de componentes da fábrica. Foto do autor.

Para além do segundo armazém, Joaquim Magalhães mostrou uma cave, sob esse segundo, com a mesma dimensão do armazém superior e que também continha um vasto número componentes e cadeiras pré-acabadas. Parece notável frisar a imensidão de componentes que a empresa possui.

A apresentação e discussão sobre o projeto dividiu-se em três momentos, sendo claro que foram propostas de materialização do protótipo adaptadas à

possibilidade da empresa. Num primeiro momento foi apresentada a maquete em balsa e, após considerações do empresário, constou-se que para a materialização de uma cadeira similar o custo seria exorbitante (rondaria os 400€). O custo justificou-se dado que, para fazer um único exemplar, seria necessário parar a linha de produção e colocar a equipa a trabalhar num único produto. Proporcionalmente, a produção de vários produtos (em série) reduz, considerável e logicamente, o custo do produto por unidade, principalmente se o número de repetições for avultado. Embora tivesse sido proposta a prototipagem do cenário sem custos à companhia de teatro, devido ao atraso na definição do artesão e com o compromisso de cumprir os prazos acordados, sem descorar a improbabilidade das empresas estarem abertas no mês de agosto, procuraram-se soluções mais económicas.

Num segundo momento, questionou-se se haveria, no vasto espólio armazenado, cadeiras do tipo rabo-de-bacalhau ou Windsor que pudessem ser adquiridas e alteradas conforme a maquete, tal como idealizado na fase de criação de hipóteses para o sistema de rede empresarial. Identificaram-se alguns exemplares produzidos por encomenda, dos quais se destacaram alguns **bancos e cadeiras estilo Windsor** (Figura 53).



Figura 51 Opções de cadeiras clássicas. Foto do autor.

O estilo de cadeiras referido identificou-se como estilo comumente encomendado, devido às quantidades em armazém. Portanto, a aquisição de um exemplar das cadeiras apresentadas baixou, consideravelmente, o valor orçamental (para 60€). No entanto, seria necessário adquirir componentes adicionais para manipular e ajustar à forma da maquete, constatando que alguns aspetos e características das cadeiras provocariam dificuldade e risco na transfiguração. Os eixos estruturais sob o assento estavam colocados ao contrário da cadeira idealizada, ou seja, o eixo central encontrava-se orientado na horizontal, na vista de frente da cadeira, enquanto na idealizada estaria na vertical. O encosto requeria ser cortado e rebaixado para a colocar um encosto com braços, mas não poderia ser inclinado pois os torneados tinham a sua inclinação definitiva. O ideal seria adquirir uma cadeira do estilo por componentes e não montada para que a transfiguração fosse facilitada. Embora o valor orçamental fosse apelativo, a proposta de solução reviu-se pouco satisfatória e arriscada, dado que caso algo de errado acontecesse, um novo exemplar teria de ser comprado e ser, novamente, trabalhado.

Num terceiro momento, dado que se visualizaram inúmeros componentes em stock, propôs-se procurar e adquirir componentes idênticos à cadeira idealizada e adaptá-los segundo o projeto. Deste modo, desconstruindo a cadeira, foram identificados quatro componentes em que a sua forma se aproximou da maquete

apresentada: **pernas, assento com encosto, encosto com braços e torneados de madeira em madeira de faia** (Figura 54).



Figura 52 Componentes identificados para a cadeira idealizada. Foto do autor.

Tal como mencionado na fase do estudo prático da cadeira, o cachaço da cadeira ficaria por discutir com a entidade produtora, recordando que esse aspeto seria pertinente que pudesse pendurar um casaco na costa. Como não se identificou nenhum tipo de encosto no espólio, propôs-se que o artesão Joaquim Magalhães materializasse o encosto que se adaptaria melhor às considerações impostas. Diferente do que foi projetado, o modelo do espaldar do encosto foi construído com oito torneados, ultrapassando em duas unidades o idealizado. Este aspeto acabou por ser aceite, pois implicaria ou recortar os torneados e pôr em causa a estabilidade da cadeira, ou ter de construir um encosto novo e poderia aumentar o orçamento.

O custo orçamentado para a montagem dos componentes e a adaptação ao produto idealizado revelou-se como meio termo entre as opções anteriores, constatando-se como a opção a mais eficaz e simples de concretizar (o valor total ficaria em 100€). Procuraram-se componentes para a produção do banco, com referência nos bancos típico português (tipo mocho), partindo do mesmo princípio da construção da cadeira. Dado que os componentes identificados no espólio não

satisfizeram as suas combinações, acordou-se que o banco poderia fazer parte de uma linha de mobiliário e seguir a mesma forma e processo de produção.

3.5.2. Carpintaria Rocha Lda na zona industrial do Neiva (Viana do Castelo)

Tal como mencionado no início da fase de criação de hipóteses para o sistema de rede empresarial, o contacto com a Carpintaria Rocha começou muito cedo, na procura de artesãos e empresas para serem parceiros da investigação. A apresentação da proposta da mesa dividiu-se em duas fases. A primeira apresentação realizou-se na sala de reuniões, nas instalações da empresa, com a designer Susana Painhas. Com recurso a desenhos e modelações 3D, foi possível transmitir o conceito, os componentes constituintes e as funções da mesa. Até à segunda reunião, enquanto foi desenvolvida a maquete, as designers e o investigador mantiveram-se em constante contacto, por via eletrónica. Durante esse contacto foram estipulados os prazos que melhor se adequavam ao calendário da empresa, assim como das suas linhas produtivas, em consonância com os prazos estipulados pela companhia de teatro.

Na segunda reunião apresentou-se a maquete da mesa em tamanho real, na fábrica da empresa. Esta apresentação, com as duas designers presentes, teve como fim registar os limites produtivos da carpintaria, bem como o que seria possível de ser materializado e que materiais utilizar. Durante a apresentação abriu-se discussão sobre as fases de produção e as soluções possíveis para garantir a dinâmica e funcionamento da mesa intactos (*Figura 55*).



Figura 53 Apresentação da maquete à Carpintaria Rocha com as designers Catarina Silva e Susana Painhas, respetivamente. Foto do autor.

Nesta fase, propôs-se excluir ferragens na montagem para que o peso da mesa não aumentasse, ou seja, apropriar o rigor do corte e cola como os recursos básicos para a montagem. Habitualmente, a carpintaria trabalha com MDF, fenólico, contraplacado¹²³ e aglomerado. Pela espessura da maquete, inicialmente, propôs-se o fenólico, mas seria um material muito pesado. O aglomerado foi excluído das escolhas pela baixa consistência do material e porque poderia trazer problemas nas zonas de encaixe, incluindo que necessitaria de um acabamento de superfície lacado. Por fim, com objetivo de garantir uma mesa de baixo peso, escolheu-se o contraplacado marítimo de espessura 1,2 milímetros, por ser um material leve e resistente. Tal como mencionado no início, o rigor do corte e da montagem, associada ao material escolhido, iria garantir a estabilidade, robustez e segurança da mesa. A única questão foi a colocação de um reforço, em forma de triângulo, entre as faces das pernas da mesa, mas seria expectável que não fosse necessário, expectando, novamente, o rigor do corte. Discutiram-se soluções para

¹²³ Painel derivado de madeira, concebido através da colagem com resinas de camadas/folhas aplicadas com veio alternadamente cruzado, em ângulos rectos, oferecendo uma elevada estabilidade em qualquer tipo de aplicação. É um ótimo substituto da madeira no seu estado natural devido à sua resistência mecânica, à tração e ao baixo nível de rachamento e empeno." Cit in <https://www.carpintariarocha.com/pt/6-materiais/3-contraplacado/> (último acesso a 29 de janeiro de 2020)

as funções da mesa como a mesa de luz e a abertura do tampo. Para mesa de luz, supôs-se que poderia ser feito um recorte no tampo, em esquadria, para a colocação de um acrílico ou vidro, como um sistema de encaixe como os quadros (passe-partout). Dessa forma, o acrílico poderia ser aplicado, removido e alterado conforme a vontade da encenadora para criar jogos de luz e cores. Para o fixador da abertura do tampo, propôs-se um sistema arcaico de inclinação por níveis, similar ao das espreguiçadeiras comuns de madeira.

Relativamente à produção, a escolha de formas simples e regulares dos componentes seriam passíveis de serem obtidos, facilmente, com recurso à CNC da empresa. A montagem dos componentes ficaria ao encargo de um colaborador da empresa e a data para a montagem ficou marcada para o início do mês de setembro, dias antes do prazo proposto pela companhia para a entrega do cenário. Para terminar, foi possível visitar as instalações da Carpintaria Rocha. Com armazéns mais amplos que os de Neves Magalhães, Lda, aparentou um nível organizacional maior. Detentora de três armazéns, cada um estava dedicado a uma fase de produção: produção de componentes, montagem de produtos e empacotamento. Os produtos seguem a linha de produção e não ficam a meio da sua conceção, nem parados num momento processual (*Figura 56*). No último armazém, de empacotamento, os produtos estavam colocados em plataformas prontas a carregar em transportes para a distribuição.



Figura 54 Armazém de montagem da Carpintaria Rocha. Foto do autor.

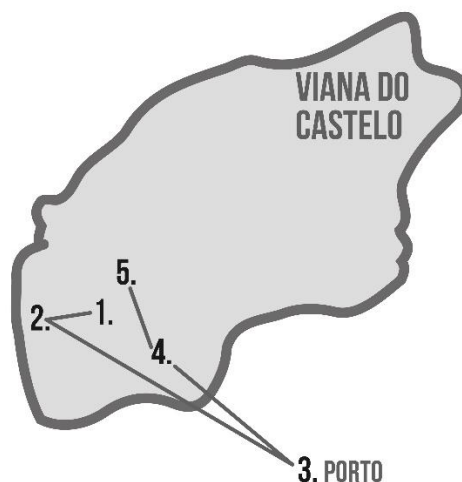
Dias após a apresentação da mesa, a encenadora da peça contactou o investigador/cenógrafo após refletir sobre as medidas da mesa. Devido ao facto de que a peça seria representada para um público máximo de 80 pessoas (nomeadamente crianças entre os 12 e os 15 anos), existiu a preocupação da mesa não ser grande o suficiente para ser, nitidamente, visível. Neste momento, existiu uma consideração em relação, não ao tipo de espectador, mas à quantidade de espectadores que assistiriam à representação. Após refletir na questão, verificou-se que o sistema de transporte da mesa ficaria comprometido e poderia causar transtorno ao utilizador, pois caso a dimensão aumentasse, o peso aumentaria em proporção e a inclinação no transporte, em relação ao chão, diminuiria. Como solução discutida entre o investigador e a encenadora, chegou-se à conclusão de dispor o público como um anfiteatro, em meia-lua, diminuindo o risco de os espectadores nas filas traseiras não verem, devidamente.

4. Quarto momento: Projeto

Este momento foi registado de forma cronológica para que se entendam as fases de conceção e os caminhos escolhidos até ao produto final. Após criar bases relacionais com as empresas, os produtos foram concebidos conforme as exigências de cada parte. Ao longo do processo construtivo, aconteceram imprevistos que obrigaram a abordagens improvisadas para que os prazos fossem cumpridos. Nota importante frisou que, no decorrer dos ensaios, novas hipóteses foram estudadas para complementar o cenário e escolher os adereços ideais. O investigador esteve inserido numa equipa (grupo de trabalho) constituída pelos elementos que intervêm na encenação e foi parte ativa na validação de hipóteses para o espetáculo.

Clarificando o resultado do projeto liderado por um processo que se adaptou a fatores internos e externos, identificaram-se os componentes/ partes do problema, de acordo com as tipologias a desenvolver e, diretamente ligado, os artesão/empresas responsáveis pela prototipagem. Deste modo e enumerando, as partes são: 1) a cadeira e o banco, desenvolvidos pela Neves e Magalhães, Lda.; 2) a mesa, desenvolvida pela Carpintaria Rocha; 3) o estendal desenvolvido na

Oficina do Teatro Noroeste – CDV; 4) ribaltas e adereços, desenvolvidos na Oficina do Teatro Noroeste – CDV. Em suma, o sistema de rede empresarial responsável pelo cenário foi constituído pela Neves Magalhães, Lda., Carpintaria Rocha e Oficina do Teatro Noroeste -CDV, não descorando a intervenção do Double Concept Bar e da Oficina Criativa da Escola Superior de Tecnologia e Gestão nas fases anteriores do processo (*Figura 57*).



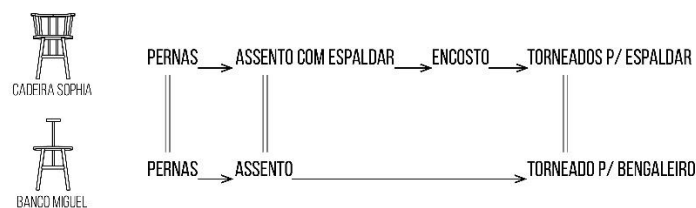
MODELAÇÃO

1. DOUBLE CONCEPT BAR

2. OFICINA CRIATIVA ESTG-IPVC

PROTOTIPAGEM

3. NEVES E MAGALHÃES, LDA



4. CARPINTARIA ROCHA



5. OFICINA TEATRO NOROESTE CDV



Figura 55 Mapa do sistema de rede empresarial e mapa de componentes. Diagrama do autor.

4.1. Produção do sistema cadeira “Sophia” e banco “Miguel”

Os componentes da cadeira já haviam sido escolhidos para a montagem na primeira visita à empresa Neves Magalhães, Lda. Com o aproveitamento de componentes de três cadeiras distintas de madeira de faia e com inclusão de torneados do mesmo material, foi possível reproduzir uma cadeira híbrida, nunca fabricada pela carpintaria. O projeto revelou-se como uma oportunidade de inovação e de sustentabilidade, que surgiu após avanços e recuos não programados com a criação de uma cadeira que reaproveita recursos, aparentemente, estagnados e em excesso. Não foi possível acompanhar todo processo de construção das tipologias devido à longa distância entre a carpintaria e a área de residência do investigador (cerca de 90 km), assim como da incompatibilidade horária entre artesão e do investigador.

Num total de três visitas à carpintaria (uma quarta adiada por indisponibilidade horária do marceneiro Joaquim Magalhães), foi possível transmitir o projeto e as diretrizes necessárias ao bom resultado do produto, complementando com contacto telefónico e email. Após enviar desenhos técnicos, via email, para o ajustar dos componentes à cadeira desenhada, fez-se uma segunda visita para rever o método produtivo e definir os componentes do banco. De acordo com a aplicação do cachaço na cadeira, observou-se que ao ser aplicado um “cachaço de barbeiro” como encosto com braços, não seria prática a colocação de um casaco. Para resolver esta questão, sugeriu-se criar uma interação entre as tipologias para criar um jogo cénico, convocando o intuito de criar uma linha de mobiliário em que cada tipologia representa um personagem. O torneado ímpar da cadeira “Sophia”, identificado no estudo prático, foi aplicado no banco “Miguel”, numa tipologia que objetivou criar relação com a cadeira. O torneado teria como função ser um bengaleiro para colocar o casaco e o chapéu do infante, durante a peça, juntando as duas tipologias. A sua medida relacionou-se com a altura do cachaço da cadeira, de modo a que o chapéu e o casaco fossem colocados com maior praticabilidade.

Os componentes constituintes da cadeira foram transpostos para a produção do banco, ou seja, utilizaram-se pernas iguais e o assento seria similar com menor dimensão para que se demonstrasse que são tipologias diferentes (*Figura 58*).



Figura 56 Seleção de componentes e Idealização do banco com o artesão. Fotos do autor.

O torneado com função de bengaleiro partiu do mesmo suposto da cadeira e atravessou o assento na zona traseira, assentando a sua base num eixo que liga as pernas traseiras no banco. Pela mesma lógica de conceito, os produtos acabaram por apresentar uma linha estética coerente.

As tipologias foram concluídas durante o mês de agosto, dado importante pois foi a única empresa que trabalhou durante o período em que as unidades de produção estiveram de férias e cumpriu os prazos estipulados. Os protótipos adquiriram-se sem acabamento para que essa fase se pudesse discutir com a encenadora e os atores. O jogo cénico idealizado entre as tipologias (no momento do Infante) revelou-se uma oportunidade de exploração. Inesperadamente, o banco aparentou associações aos cavalos de madeira das crianças e o torneado colocado na horizontal no topo do bengaleiro (para a colocação do casaco e chapéu) incentivou a que fosse uma pega para transportar o banco (*Figura 59*).



Figura 57 Protótipos da cadeira e banco, sem acabamento. Fotos do autor.

O peso das tipologias aparentou ser, substancialmente, elevado em relação à cadeira Thonet 233, também produzida em faia, segundo teste de manipulação dos objetos em momentos anteriores da investigação. No entanto, as circunstâncias não foram flexíveis para uma nova tentativa de materialização, nem para a escolha da madeira. A empresa Neves Magalhães produz em madeiras de faia, freixo, carvalho, pinho, castanho e kambala¹²⁴. De acordo com os dados das fichas técnicas da empresa Globaldis¹²⁵, o peso das madeiras, por metro cúbico e em condição de 12% de água, em quilos, é, respetivamente, 680kg (faia), 720kg (freixo), 710kg (carvalho), 510kg (pinho), 620kg (castanho) e 650kg (kambala). Dado que o peso da madeira de faia se encontrava próximo da média (648kg), a questão do peso excessivo da cadeira inclina-se sobre o facto dos componentes da tipologia não serem produzidos para o fim pretendido. No caso das pernas da cadeira, estas foram produzidas de forma independente e com reforço para um cadeirão cuja carcaça do assento estava preparada para estofar (*Figura 60*). O

¹²⁴ Informação obtida após contacto com Nádja Pacheco, secretária da empresa Neves Magalhães, Lda.

¹²⁵ “A **GLOBALDIS** é uma empresa de distribuição de produtos de madeira e derivados direccionada a profissionais.” Cit in <https://www.globaldis.pt/pt/empresa> (último acesso a 16 de maio de 2020)

mesmo se reviu no assento com encosto torneado cuja forma estava, de igual modo, preparada com relevo para estofar o assento (visível na figura 54).



Figura 58 Carcaça de cadeirão por estofar da empresa Neves e Magalhães, Lda. Foto de autor.

De igual modo, devido ao tempo disponível para o desenvolvimento das tipologias, não foi possível explorar a aplicação de estofos como fator preponderante no conforto da cadeira e, conseqüentemente, na sua estética. Com a possibilidade de aplicação de estofado, creu-se que o número de hipóteses de solução aumentaria, assim como o número de parceiros da rede empresarial, considerando este como um ponto de valor segundo o que se pretende no âmbito da investigação. Claramente, com a mesa do cenário por terminar, não seria correto desenvolver a cadeira e o banco, sem antes terminar a construção base da mesa dentro do prazo indicado.

4.2. Início de Ensaios

A apresentação da peça à equipa da companhia e sua leitura iniciaram-se antes do cenário estar completo, pois ainda faltavam dois dias para a construção da mesa na Carpintaria Rocha. Durante a apresentação da adaptação da dramaturgia, por Ana Perfeito, e dos atores que farão parte do elenco, Pedro Roquete e Maria de Carvalho, apresentou-se a cadeira e o banco, assim como o *storytelling* que ditou a forma das tipologias. Seguiu-se a leitura da adaptação base

do “Bojador” desenvolvida pela encenadora e foram vistos documentários sobre a vida de Sophia de Mello Breyner Andresen e do “Bojador” interpretado por academias de teatro¹²⁶ para absorção de conhecimento dos atores (Figura 61).



Figura 59 Leitura da adaptação e visualização de documentários. Fotos do autor.

Numa fase inicial procedeu-se à leitura intensiva da dramaturgia e à sua divisão em cenas com o objetivo de explorar movimentações, propondo hipóteses de adereços que a completem. Ao ler as primeiras falas e movimentações, supôs-se que os atores utilizassem peças de roupa para identificarem os personagens que aparecessem ao longo da peça. Inclusive, propôs-se criar um terceiro elemento que representasse Francisco Sousa Tavares (pai de Miguel e esposo de Sophia) que guardasse as suas roupas e que dele se fossem retiradas peças para improvisar os personagens. Tal proposta fundamentou-se pelo facto de a cadeira ser uma representação material de Sophia e o banco de Miguel e foi decidido entre a **equipa (encenadora, cenógrafo e atores)** idealizar um criado-de-quarto para a colocação de um fato do pai. Uma breve investigação sobre Francisco Sousa Tavares foi feita de modo a dar forma ao objeto e fundamentar as escolhas de forma

¹²⁶ Documentários referenciados no ponto 4.1. “Primeira Parte: Apresentação e fundamentação do projeto” da presente investigação.

e função. Utilizando ferramentas de modelação 3D e balsa, desenhou-se¹²⁷ e modelou-se uma maquete 1/20 da proposta de produto, em menos de 24 horas (Figura 62).



Figura 60 Maquete do criado-de-quarto representativo de Francisco. Fotos do autor.

O objeto, de simples montagem, baseou-se na silhueta de Francisco Sousa Tavares para os contornos da sua forma com corte simples e facilitador na produção. A ideia foi transparecer que o pai da família estivesse devidamente representado e presente ao longo da peça, tanto pelo objeto como pela roupa que nele se coloca. Sobre os ombros da silhueta colocar-se-ia a camisa e o casaco; no orifício que representa a gravata, a respetiva gravata; e no orifício horizontal colocar-se-iam as calças dobradas. Com o auxílio deste objeto, Miguel poder-se-ia apropriar da gravata para representar, por exemplo, o ‘Rapaz’ e do casaco para representar ‘O Infante’. Após apresentação da proposta, chegou-se à conclusão de que o valor do objeto tiraria foco no que realmente se quer destacar na representação (que seria a mãe e o filho), devido ao facto de Francisco Sousa Tavares, na sua vida e história, ser uma personalidade muito forte e destacada. De tal forma, a proposta ficou sem efeito e exploraram-se novas soluções para a representação dos personagens, soluções mais simples, menos literais e subtis para manter foco nas ações entre a mãe e filho.

Utilizando o cenário presente, os atores começaram a explorar interações possíveis, num primeiro momento sem o compromisso da dramaturgia e num

¹²⁷ Imagens dos esboços no apêndice 9.5.

segundo momento interpretando algumas falas, sempre representando o seu personagem. Importante registar que o banco foi manipulado, na maioria das vezes, pelo torneado com função-primária de bengaleiro e que questionou se seria resistente o suficiente para ser manipulado de tal forma em todas as representações sem correr o risco de se desmembrar. Enquanto não foi produzida a mesa, utilizou-se uma mesa comum de medidas similares à idealizada para não comprometer os ensaios, embora houvesse limitação na interação dado que os atores ainda não tinham tido contacto com a maquete ou o produto final, ou seja, não experienciaram as possibilidades por detrás do projeto (Figura 63).



Figura 61 Ensaio de interação ator-objeto. Fotos do autor.

Ao longo do estudo e divisão das cenas, como proposta aos adereços que identificariam os personagens no decorrer da peça, sugeriu-se a utilização de dobragem de papel cujas formas identificassem os personagens. No primeiro ato, registaram-se cinco personagens e atribuiu-se um indentificador a quatro: à 'criança', um chapéu; à 'mãe', um avental; ao 'velho', umas barbas; e ao 'jovem', um laço. O quinto personagem, o 'Infante', foi identificado com um chapéu de praia da 'mãe Sophia'. Outro identificador foi localizado no final do primeiro ato, quando

a 'Criança' disse “*Mãe, vem uma barca no mar.*”¹²⁸ e, portanto, foi criado um barco de papel como forma de representação. Em complemento à representação da época em que a peça se baseia, a encenadora propôs um leitor de vinil, tanto como fonte sonora e harmonizadora da peça, como elemento identitário da década. Como o aparelho era de tecnologia atual, para além do leitor de vinil foi possível reproduzir música por ligação *Bluetooth*, pelo que foi utilizado na fase inicial (Figura 64).



Figura 62 Ensaios com objetos propostos. Fotos do autor.

Neste momento, a produção da mesa encontrava-se suspensa por dificuldades em introduzir na linha de produção da carpintaria, devido às encomendas de foro internacional que a empresa teria a cumprir. O ensaio continuou com a mesa improvisada e sem a possibilidade de utilizar o modelo feito inicialmente, dado que este se encontrava na carpintaria como referência modelar ao produto final.

No estudo e divisão das cenas da dramaturgia, foi proposto pela equipa a criação de **cadernos de desenhos e um estendal de folhas**. No início do primeiro quadro, na leitura da didascália por 'Sophia', descreve-se um “*Cenário esquemático*

¹²⁸ Fala da criança no primeiro quadro da dramaturgia “O Bojador” de Sophia de Mello Breyner Andresen: *Mãe, mãe, olha, além no mar, toda branca, uma barca. Mãe, vem uma barca no mar.* (M. B. Andresen, 2000)

*e sem realismo, mas com cores puras e vivas como um desenho de criança.*¹²⁹ e deste modo, propôs-se criar cadernos com desenhos de criança. Essas crianças seriam a Isabel, a Maria, a Sofia e o Xavier, ou seja, os restantes filhos de Sophia de Mello Breyner Andresen. Com orientação horizontal, os cadernos foram constituídos de forma simples por duas capas de papel comprimido e folhas brancas do tamanho A3, unidos numa extremidade por fita adesiva *gaffer*. Em relação ao estendal, a fundamentação para este objeto partiu da informação obtida ao longo dos documentários vistos sobre Sophia de Mello Breyner Andresen Sophia por ter o hábito de ser distraída¹³⁰ e pela criação deste objeto permitiria a ‘Sophia’ que pendurasse a sua obra, de forma organizada e sequencial, enquanto escrevia. Ao descontextualizar o estendal de folhas, este acabaria por servir de linha do horizonte onde o barco de papel iria atravessar no final do primeiro quadro. Este estendal representativo do horizonte foi o terceiro elemento da cenografia que procurou cumprir a representação da janela¹³¹ que encontramos na fotografia de Eduardo Gageiro. Todas as propostas foram testadas pelos atores no ensaio, utilizando a mesa improvisada, o leitor de música, as dobragens em papel, os cadernos de desenhos e um estendal improvisado por dois bengaleiros e uma corda (*Figura 65*).

¹²⁹ *Didascália início do primeiro quadro da dramaturgia “O Bojador” de Sophia de Mello Breyner Andresen. (M. B. Andresen, 2000)*

¹³⁰ *Referência à distração de ‘Sophia’*

¹³¹ *A janela e o exterior eram de imensa importância para a poeta. “Quando eu andava à procura de casa, minha mãe dizia-me “o mais importante é o que está dentro” e eu dizia “não, o que está dentro e o que está fora porque eu preciso de ir à janela” Sophia de Mello Breyner Andresen no documentário “O nome das Coisas”*



Figura 63 Validação das propostas de adereço e cenário. Fotos do autor.

Com a colocação das folhas no estendal surgiu a necessidade de ter um conjunto de molas e onde as armazenar. Na fotografia que serve como inspiração ao cenário, foi identificado um conjunto de loiça (nomeadamente um conjunto de chá e um cinzeiro) que serviu como referência na idealização de uma tipologia em cerâmica com vista a ser inserida no conjunto de adereços e justificando a introdução de mais um parceiro na rede. Com receio de utilizar um adereço que, embora fosse rijo, seria frágil e com receio de o partir durante as dinâmicas da peça, este acabaria por ser substituído por um container que simbolizava a natureza, uma das muitas paixões da poetisa. Ficou pendente a procura de propostas à questão. Enquanto se esperava algum sinal por parte da empresa relativamente à mesa, os ensaios e respetivas dinâmicas processuais artísticas continuaram a ser exploradas para determinação das ações dos atores.

Como o primeiro quadro da peça já tinha contornos estabelecidos, a atenção passou a focar-se no segundo quadro, este que retrata as boas-novas trazidas pelo navegador Gil Eanes e pela comunicação das mesmas ao país pelo Infante D. Henrique, recordando que todas as dinâmicas foram traduzidas numa representação improvisada de mãe e filho. Com o motivo das navegações e dos Descobrimentos, foi proposto pela equipa combinar, construtivamente, os objetos

constituintes do cenário, de modo a que, no final da representação, essa disposição simbolizasse um barco. No momento de geração de ideias, surgiu a proposta de colocar o banco numa extremidade sobre a mesa e a cadeira deitada, na horizontal com a costa virada para cima, sobre a extremidade oposta e de frente para o banco. Privilegiando a altura da construção, 'Miguel' sentar-se-ia no banco e utilizaria a costa da cadeira como leme. Do estendal, a corda soltar-se-ia e seria colocada na perna da mesa, assemelhando um dos componentes do estendal ao mastro de navio. A questão que se impôs no momento foi se a mesa aguentaria todo o peso do cenário e dos assentos. Com esse receio, foi pressionada a empresa para a produção da mesa a fim de testar essa proposta e foi-se buscar a mesa-maquete para apresentar aos atores as funções que a mesa teria após sua produção (Figura 66).

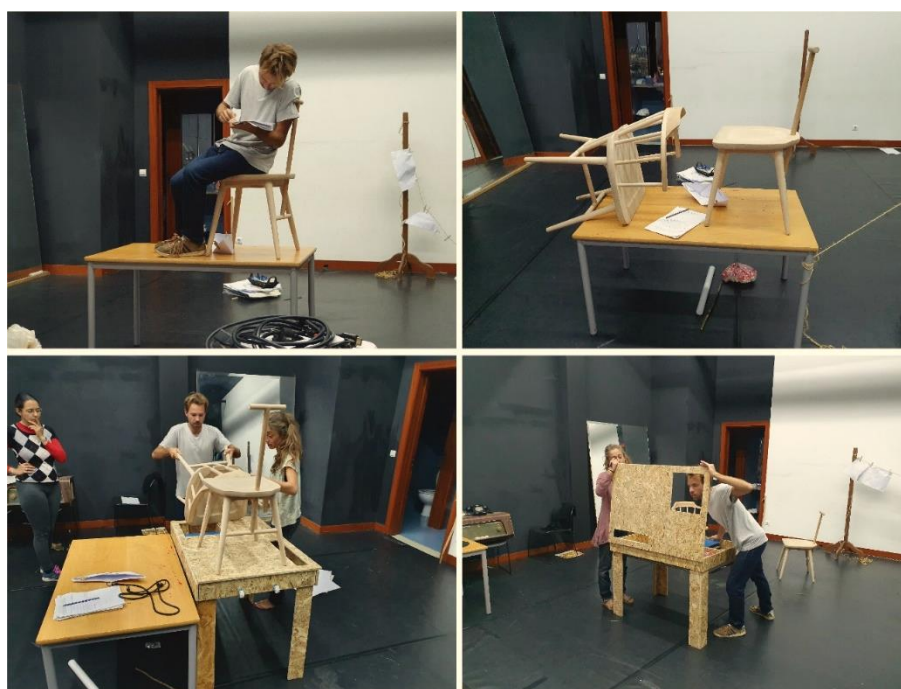


Figura 64 Exploração da formação do barco e apresentação da maquete aos atores. Fotos do autor.

Cientes que o estendal teria mais uma função-secundária e influenciados pela estética da mesa, idealizou-se projetar um estendal de formas geométricas simples e com o mesmo processo produtivo idealizado na mesa, sem descorar como premissa a leveza e estabilidade do produto final na sua aplicação. Conscientes de que parceiro que poderia desenvolver o estendal seria a Carpintaria

Rocha e cientes dos contratempos enfrentados até à data, utilizou-se a oficina da companhia de teatro para a sua produção, sendo que se poderia reutilizar material existente no espaço.

4.3. Produção do estendal

Antes da produção do estendal visitou-se o espaço da oficina da companhia de teatro a fim de conhecer o espaço, as máquinas disponíveis e o material à disposição. A companhia armazena o espólio cenográfico das suas criações e, por vezes, reutiliza material de cenários antigos para a criação de novos, de modo a rentabilizar, ao máximo, o material e a poupar em custos. O material em armazém foi proveniente tanto pela compra necessitada, como pela doação de terceiros (Figura 67).



Figura 65 Zona da maquinaria da Oficina da companhia de teatro. Foto do autor.

O estendal, constituído por dois componentes, aos quais poderemos designar de colunas, baseou-se na ideia de produção das pernas da mesa. Ou seja, cada coluna foi constituída por duas faces de contraplacado de madeira, de forma retangular com 15 milímetros de espessura, pregadas em ângulo reto para aparentar ser um objeto robusto, mas não pesado. No fundo das colunas foi

aplicado um quadrado do mesmo material para servir de base e garantir a estabilidade. Dado que o estendal ficaria ao fundo de cena (último objeto que delimita do cenário esquemático), a dimensão dos componentes necessitou de ser maior que a medida da largura das pernas da mesa, para compensar a perspetiva da profundidade de campo e não correr o risco de o objeto aparentar ser mais pequeno que o resto do cenário. Usufruiu-se da madeira utilizada no cenário da peça “A Estalajadeira”¹³², contraplacado de choupo, devido à sua resistência e leveza, para ser cortada em quatro placas de 135 e 150 milímetros com uma serra circular de mão (num primeiro momento devido à dimensão da placa) e aperfeiçoado o corte com uma serra de esquadria com mesa de corte. Tal como nas pernas da mesa, uma das faces teve menos dimensão para compensar a espessura do contraplacado e após lixar as faces¹³³, uniu-se uma placa de cada dimensão em duas fases. Na primeira fase foi aplicada cola de madeira ao longo da espessura de uma face e na segunda fase, após unir as faces, foram pregados pregos de cabeça, previamente, achatada para não correr o risco de fissurar a madeira e disfarçar o prego (*Figura 68*).

¹³² “A peça cômica “A Estalajadeira”, escrita em 1753 por Carlos Goldoni, traduzida por Jorge Silva Melo é encenada por Ricardo Simões e constitui-se como a 137ª produção do Teatro do Noroeste-CDV. A produção da peça teve a participação da aluna Juliana Vilaça, no âmbito da investigação do Mestrado MeDeln ESTG IPVC, na criação de figurinos. O cenário da peça é inclinado, criado por Porfírio Barbosa.” <https://www.facebook.com/events/2011475245614228/> (último acesso a 226 de março de 2020)

¹³³ Nota que o processo de lixar da superfície da madeira foi executado com uma lixadeira orbital emprestada pela Oficina Criativa da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Tal empréstimo deveu-se ao facto de o equipamento da Oficina da companhia de teatro se encontrar avariada.



Figura 66 Produção das colunas do estendal. Fotos do autor.

Com a mesma madeira cortaram-se dois quadrados de placa com 350 milímetros de lado para fazer a base do estendal. Após lixar as faces da base, marcou-se na face superior uma margem de 50 milímetros em dois lados perpendiculares para a aplicação do componente construído anteriormente. Como as colunas estariam ligadas por uma corda, a interação e forças aplicadas seriam na zona interior da peça e, por essa lógica, a parte superior da coluna foi descentralizada de maneira a que a base tivesse mais peso no interior do que no exterior. Para unir e garantir que a união entre a parte superior e a base das colunas fosse eficaz, aplicou-se um quadrado de contraplacado no interior da parte superior, junto à base com recurso a cola e pregos de cabeça achatada. Após tal união, repetiu-se o mesmo processo, unindo o quadrado de contraplacado à base. Desta forma, diminui-se o eventual risco de separar a união no ângulo reto e garantiu-se melhor união na base (*Figura 69*).



Figura 67 Base das colunas do estendal. Fotos do autor.

O comprimento das colunas foi de 2500 milímetros, numa primeira fase, esperando ser reduzida após reunião com a equipa para deliberar qual seria a melhor altura do estendal em função da sua utilização e em função da altura de ‘Sophia’.¹³⁴ No final da representação, esperou-se que o estendal e os restantes elementos cénicos ficassem dispostos de modo a aparentar um barco. Nesse momento, cada coluna do estendal teria a função-secundária de mastro e proa do navio. Utilizando a aparência bicuda e triangular do barco como fundamento, foi feito um corte a meia esquadria numa coluna, ficando a outra coluna por discutir a sua medida em equipa (*Figura 70*).

¹³⁴ Neste momento, a mesa começou a ser produzida por parte da Carpintaria Rocha.

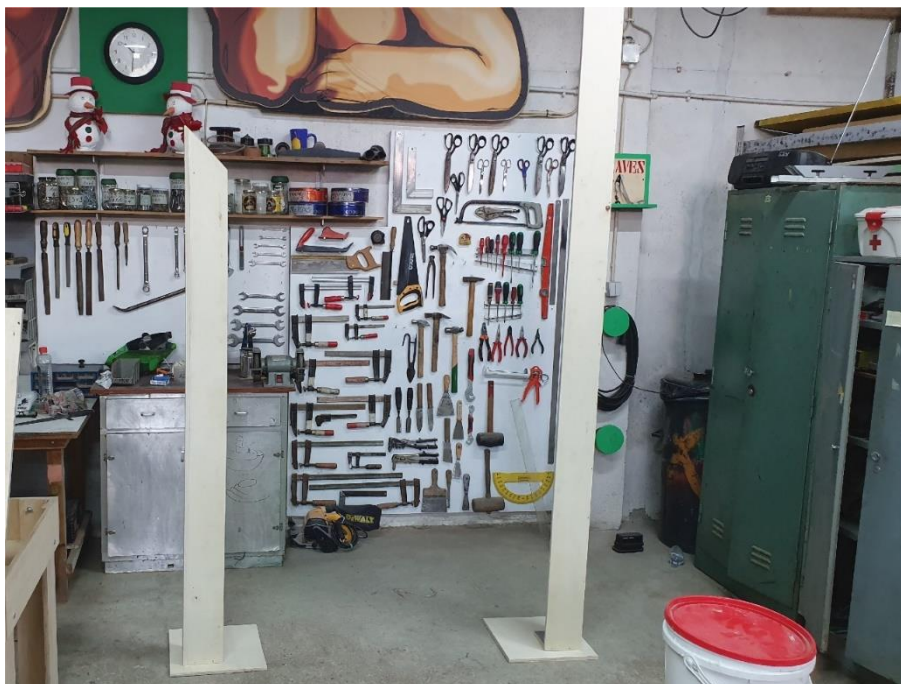


Figura 68 Colunas do estendal. Fotos do autor.

4.4. Produção da mesa

A mesa foi introduzida na linha de produção da Carpintaria Rocha no primeiro momento da manhã, durante o funcionamento normal da empresa. O desenho técnico dos componentes que tinha sido enviado no último contacto com as designers da empresa (composto pelas pernas, tampo e o compartimento do tampo) foi traduzido em ordens de trabalho para a linha de produção. Todas as peças dos componentes, em madeira contraplacado de bétula BB/CP de 15 milímetros de espessura (3 milímetros que o esperado) foram produzidos, em bruto, numa máquina de corte em série, de seguida enviados para uma fresa CNC para corte de pormenores e depois encaminhados para uma área de trabalho manual na linha de montagem onde o colaborador Michel as recebeu. As peças foram, devidamente, lixadas para retirar as imperfeições do corte da fresa e unidas entre si para criar os componentes, com o mesmo processo de união utilizado na produção do estendal. Nas peças aplicou-se cola e, após estarem em posição final, foram aplicados pregos com recurso a um agrafador pneumático, construindo assim as pernas e compartimento tampo (*Figura 71*).

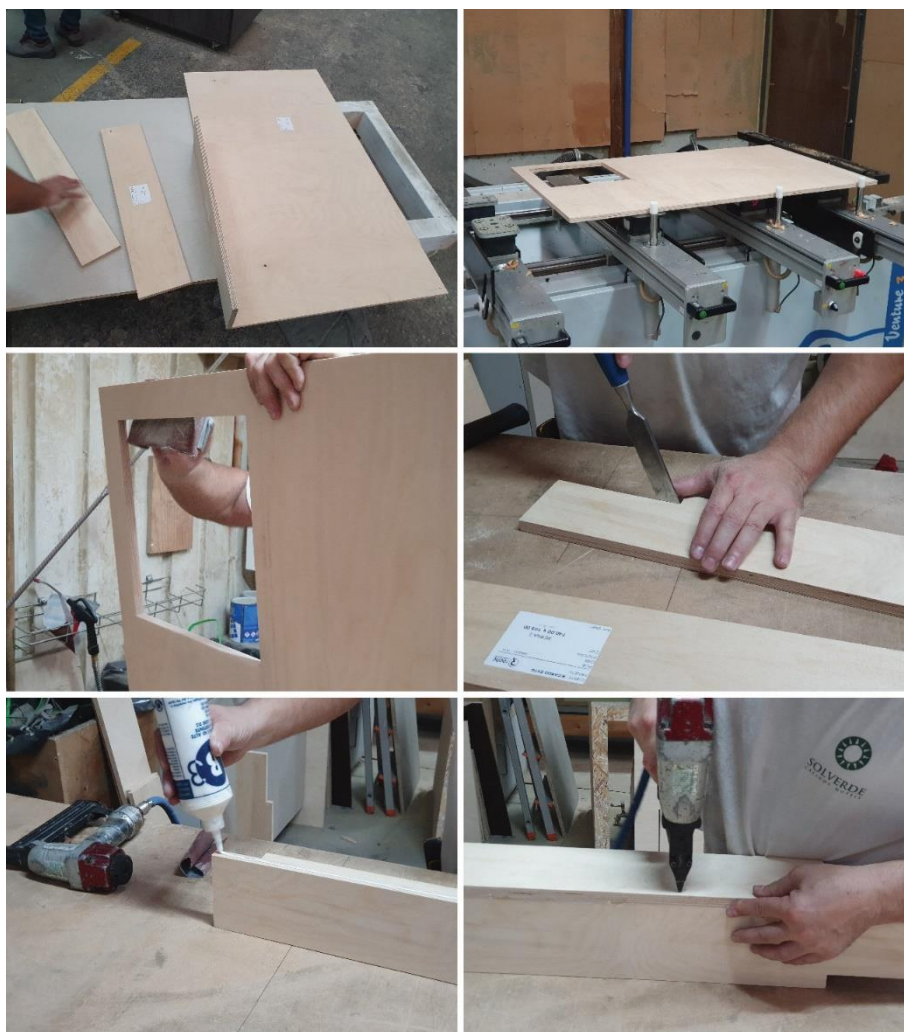


Figura 69 Produção dos componentes da mesa. Fotos do autor.

Diferente da experiência tida na empresa Neves Magalhães, Lda, a relação entre o designer e a produção foi mais distanciada. Na produção das cadeiras, ambas partes foram intervenientes no processo de criação de forma, enquanto na produção da mesa os intervenientes da produção limitaram-se a produzir conforme o projeto foi proposto.

A precisão no corte das máquinas garantiu à mesa a estabilidade prevista e requerida, embora o seu peso fosse acima do esperado devido ao aumento da espessura do material. No entanto, foi necessário adaptar às circunstâncias, dado que o material era o que havia disponível (contraplacado de bétula BB/CP) na empresa, cientes que a encomenda de um novo material adiaria a produção por mais um longo período. Para concluir a construção básica da mesa, aplicou-se uma

dobradiça tipo piano no tampo e o produto foi transportado para a oficina da companhia de teatro para aplicar os constituintes que faltavam.

No espólio de materiais da oficina da companhia foi possível encontrar uma placa de acrílico de espessura 15 milímetros, utilizado como estrutura numa peça de teatro da companhia. Reutilizando esse recurso, foi cortada a placa com a mesma medida do orifício feito na mesa, com recurso a uma serra tico-tico. Utilizando restos de madeira da oficina, criou-se uma moldura no interior do tampo (colada e pregada), para que o acrílico pudesse assentar e colou-se o acrílico com recurso a cola de fixação. Dado que, no decorrer da peça, 'Miguel' saltaria para cima da mesa e que, no final, a cadeira e o banco ficariam em cima também, aplicou-se em cada perna dois parafusos de pescoço quadrado para reforçar a estabilidade das pernas, presos com porcas de orelhas para colocar e retirar nos momentos de montagem/desmontagem. Os tubos de aço, idealizados anteriormente como suportes estruturais deixaram de fazer sentido pela estabilidade da mesa e pelo reforço dos parafusos. No entanto, o tubo que ficaria na parte frontal da mesa teria a função-secundária de ser um barão para uma cortina. Deste modo, reutilizou-se um tubo de aço disponível no espaço da oficina, cortando à medida exata para ser anexado entre as pernas frontais da mesa por camarões (parafusos) (Figura 72).

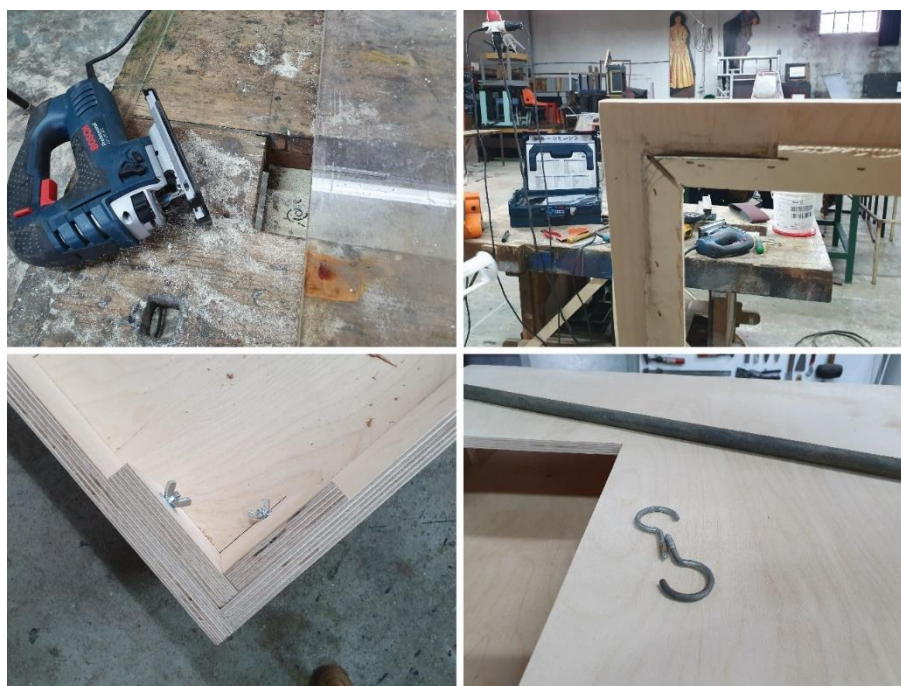


Figura 70 Colocação do acrílico, moldura, parafusos e tubo que complementam a mesa. Fotos do autor.

O compartimento do tampo seria usado para a colocação de acessórios e adereços, antes, durante e após a representação. Inclusive, durante a representação querer-se-ia que o tampo abrisse até uma altura ideal para que 'Miguel' pudesse olhar pelo orifício do acrílico, simulando uma janela. Necessitou-se idealizar um sistema simples e intuitivo que garantisse uma fácil abertura e fixação durante a representação. Similar a sistemas utilizados no capô dos carros ou das espreguiçadeiras de jardim, recorreu-se a uma trave de madeira para inclinar o tampo da mesa à altura ideal. Na face interior do tampo foi colado e aparafusado um travão de dois níveis, produzido em madeira. Para evitar que a trave de madeira escorregasse e pusesse em risco os atores durante a representação, foi colocado um travão em madeira no interior do compartimento para que a trave ficasse segura. As rodas, outrora idealizadas para transporte da mesa, foram substituídas por ganchos de bengaleiro para a colocação de adereços, similar como os ganchos das mesas das escolas. Reutilizaram-se ganchos encontrados no material de ferragens da oficina, outrora utilizados na construção de um cenário, pois ainda estavam pintados. O porquê de se encontrarem pintados deveu-se ao facto de que objetos que refletem luz como os objetos metálicos, deveriam ser abafados visualmente para não desviar a atenção do espectador do momento da representação. Para terminar a conceção da mesa, transformou-se um tecido de veludo numa cortina para o varão (tubo de aço). Ao procurar junto dos tecidos disponíveis na oficina, encontraram-se dois tipos de veludo – um de cor vermelha e outro de cor azul. Ao apresentar os tecidos à equipa de maneira a escolher o que melhor se aplica, a escolha fundamentou-se no facto de Sophia de Mello Breyner Andresen ter uma adoração pela Grécia, Atenas e pela mitologia. A cor representativa da bandeira da Grécia e dos Atenienses na Grécia Antiga seria o azul e assim foi feita a escolha. O tecido foi cortado na altura suficiente para cobrir a frente da mesa e em excesso de comprimento para que pudesse ondular o tecido quando anexo no tubo de aço. Ao longo de uma extremidade do tecido, orientado ao longo do comprimento, coseu-se uma bainha, dobrando o tecido e cosendo no interior da dobra mais duas coseduras para que o tubo estivesse justo ao tecido.

Na extremidade oposta fez-se um remate no tecido para equilibrar o corte (*Figura 73*).



Figura 71 Complementos da mesa. Foto do autor.

A mesa foi apresentada ao resto da equipa a fim de detetar alguma alteração que pudesse ser necessária à representação. Testou-se o alcance de ‘Miguel’ de acordo com a inclinação do tampo e surgiu a ideia que o orifício que havia sido idealizado para a colocação de papéis na vertical fosse oportuno para a colocação do barco de papel num momento da representação. Sobre a mesa foi testada a colocação dos assentos e concluiu-se que seria possível executar o que havia sido estipulado nos ensaios da peça. Um aspeto importante foi a deteção de que não existia uma pega cómoda para a abertura do tampo, ou seja, no momento da representação, os atores teriam dificuldade de abrir o tampo da mesa. Propôs-se a criação de um orifício no centro do compartimento, junto ao tampo, para que fosse possível abrir o tampo sem dificuldade.

Todo conjunto cenográfico foi testado, como o caso do estendal. Nas faces interiores do estendal foram anexadas escápulas para a colocação da corda, a medidas confortáveis para ‘Sophia’. Colocaram-se duas escápulas por coluna para que fosse possível criar um ângulo com a corda no momento final da peça. Assim, na construção simbólica do navio, a corda em vez de ser presa à mesa continuaria

presa entre as colunas do estendal. Por fim, decidiu-se a inclinação para corte da coluna maior pela equipa e concluiu-se que ficariam com pontas opostas e que a coluna maior ficaria no centro de cena (Figura 74).



Figura 72 Confirmação da montagem. Fotos do autor.

4.5. Acabamentos, Adereços e Ensaios finais

Recorreu-se à empresa Meadela Peças (empresa inserida numa rede de parcerias com a companhia Teatro do Noroeste – CDV) para adquirir tinta para o cenário. Representantes da marca Robbialac, facultaram um catálogo para escolher o tipo de tinta e o acabamento do cenário e acabaríamos por ser aconselhados a adquirir uma tinta aquosa denominada de ‘*Transcolor Aqua – 3 em 1*’. A tinta em questão ‘*prepara, dá cor e protege*’¹³⁵ a madeira, sem necessidade de aplicação de um primário ou de um acabamento (verniz) e as suas características protegeriam a madeira de raios UV, contra a humidade, garantiria o respirar da madeira sem fissurar e seria fácil de aplicar. No catálogo foi possível observar os acabamentos possíveis de aplicar em amostras de tinta em pedaços

¹³⁵ Características da tinta na página 8 do catálogo “Proteção e decoração de madeiras”, no capítulo de “Madeiras e Mobiliário” da Robbialac.

de madeira de carvalho nacional com duas aplicações de tinta (duas demãos) (Figura 75).



Figura 73 Amostras de acabamento da tinta¹³⁶

Surgiram dúvidas em relação a qual acabamento escolher entre o castanho de nogueira ou o avermelhado do mogno. A encenadora, Ana Perfeito, teria a sua escolha inclinada para o avermelhado do mogno e após pesquisa sobre as madeiras utilizadas na época, nomeadamente nas produções da fábrica Olaio, foram identificados móveis na década de 60 produzidos em madeira de mogno, faia e undianuno (este último proveniente de Angola de cor castanho- avermelhado). Após adquirir a tinta, fez-se um teste de aplicação num pedaço de contraplacado igual ao utilizado na construção do estendal para observar a cor que iria ser aplicada no cenário.

Enquanto a amostra secava para apresentar à equipa, foi aplicado no interior do leitor de vinil o mesmo tecido que foi utilizado na cortina da mesa. Esta aplicação deveu-se ao facto de o interior da tampa do aparelho ter um forrado em tecido vermelho. Com recurso a fita de dupla-face, colou-se o tecido cortado à medida das faces interiores da tampa. No final da aplicação, observou-se que nos topos, na junção entre o tecido e a carcaça, o acabamento do tecido não foi rigoroso. Embora

¹³⁶ Amostras na página 9 do catálogo “Proteção e decoração de madeiras”, no capítulo de “Madeiras e Mobiliário” da Robbialac.

seria um pormenor que dificilmente se notaria do lugar do espectador, ficou por ser corrigido. Também na parte detrás do aparelho, foram disfarçadas as entradas de ligação com recurso a fita *gaffer* de cor preta (*Figura 76*).



Figura 74 Acabamento no leitor de vinil. Foto do autor.

O leitor de vinil e o cenário foram utilizados em ensaio para se testarem as dinâmicas de encenação e que se apontassem eventuais alterações antes da aplicação da tinta nas peças. Nesta fase, foram adicionados cinco objetos novos aos adereços: recipiente de cortiça, óculos de mergulho, touca de banho, corda e tesoura. Mencionado anteriormente, um container era necessário para o armazenamento das molas, cuja aparência simbolizasse a natureza, e a encenadora adquiriu um recipiente em cortiça numa feira. A importância de referir este objeto remete ao facto de que, no decorrer da peça, ‘Sophia’ utilizaria as molas como cigarros e o recipiente como cinzeiro, um gesto que foi identificado na fotografia de referência, bem como noutras fotografias e documentários¹³⁷. Como a peça foi idealizada para uma faixa etária jovem, este ato demonstraria, subtilmente, a caracterização do gesto comum de Sophia de Mello Breyner Andresen, sem induzir ou chocar o espectador.

¹³⁷ Com exemplo, no minuto 9:45 do documentário “Sophia de Mello Breyner Andresen” de João César Monteiro de 1969.

Com a ideia de dividir os quadros da encenação de forma mais explícita, no segundo quadro os personagens recorreriam a objetos reais em vez das dobragens de papel, dado que este quadro seria interpretado como o momento em que ‘Sophia’ e ‘Miguel’ já encenaram tudo que a ‘Sophia’ tinha escrito da peça “O Bojador” e juntos iriam escrever a segunda parte. Com referência no gosto de Sophia de Mello Breyner Andresen pelo mar, a equipa discutiu que objetos poderiam ser utilizados para identificar os personagens seguintes, com o intuito de representar um quadro improvisado. Chegou-se à conclusão de utilizar uns óculos de mergulho (por referenciar que mergulhava imenso no mar¹³⁸) e uma touca de banho (visível em Sophia de Mello Breyner Andresen a nadar com os filhos¹³⁹). A mala do leitor de vinil acabou por se tornar um objeto de identificação de personagem. Relativamente à corda e à tesoura, estes utilizaram-se num momento da cena em que ‘Miguel’, a representar a personagem de Gil Eanes, descreve a ‘Sophia’, que representa o Infante D. Henrique, a passagem sobre o cabo Bojador com a analogia de que cortar a corda significa atravessar o temido Cabo (Figura 77).



Figura 75 Inserção de novos elementos (adereços). Fotos do autor.

¹³⁸ “Ela gostava muito de mergulhar com os olhos abertos e ver o fundo, era a paixão dela. Aliás, ela ensinou-nos todas a abrir os olhos debaixo de água” – Maria Andresen Sousa Tavares no documentário “O Nome das Coisas” de Pedro Clérigo em 2007.

¹³⁹ Com exemplo, no minuto 11:05 do documentário “Sophia de Mello Breyner Andresen” de João César Monteiro de 1969.

Após o último ensaio referido, as peças que constituem o cenário foram lixadas para retirar as marcas e sujidade obtida ao longo dos ensaios e levaram uma primeira demão com a tinta com acabamento de mogno, com o auxílio de José Esteves, colaborador da oficina da companhia. À exceção do estendal, todas as peças foram pintadas com a mesma cor, tanto no exterior como no interior. O estendal foi pintado de preto, nas faces interiores, para que realçasse as faces exteriores no momento da representação e para que escondesse um sistema de luz (*Figura 78*). Nos últimos ensaios, a equipa debateu sobre a necessidade da colocação de luzes no orifício da mesa de luz e sobre a possibilidade de colocar luzes no estendal. De tal modo, a pintura no interior do estendal de preto daria um efeito de luz, caso o fundo da cena seja também preto. Embora não fosse possível salvaguardar tal exigência nas escolas em que a peça iria ser representada, no espaço do teatro foi possível utilizar o recurso.



Figura 76 Primeira demão nos componentes do cenário. Fotos do autor.

Os cadernos de desenho construídos, anteriormente, tiveram de ser feitos novamente, devido à sua deterioração a longo dos ensaios. O processo utilizado na sua construção com apenas cartão de papel prensado e fita *gaffer*, acabou por rasgar nas dobras por ser recorrente a sua abertura e fecho. Procurando uma

solução que garantisse uma abertura e fecho duradouro e resistente, ocorreu utilizar capas de argolas. As argolas permitiram que as folhas pudessem ser passadas sem se destacarem do caderno e poderem ser trocadas a qualquer momento. Recorrendo na mesma ao cartão de papel prensado e fita *gaffer* e a fita de dupla-face, as capas de argolas foram coladas ao cartão e reforçadas com fita *gaffer* nas dobras e extremidades. As faces exteriores dos cadernos foram pintadas com a mesma tinta que foi usada no cenário, com duas demãos e nas faces interiores foi colada fita dupla-face para colar os desenhos que ficariam nas extremidades. Os desenhos foram elaborados pelos atores, pela encenadora e por crianças e avôs de colaboradores da companhia, com os temas mencionados na fala do velho¹⁴⁰ ao longo da peça (*Figura 79*).

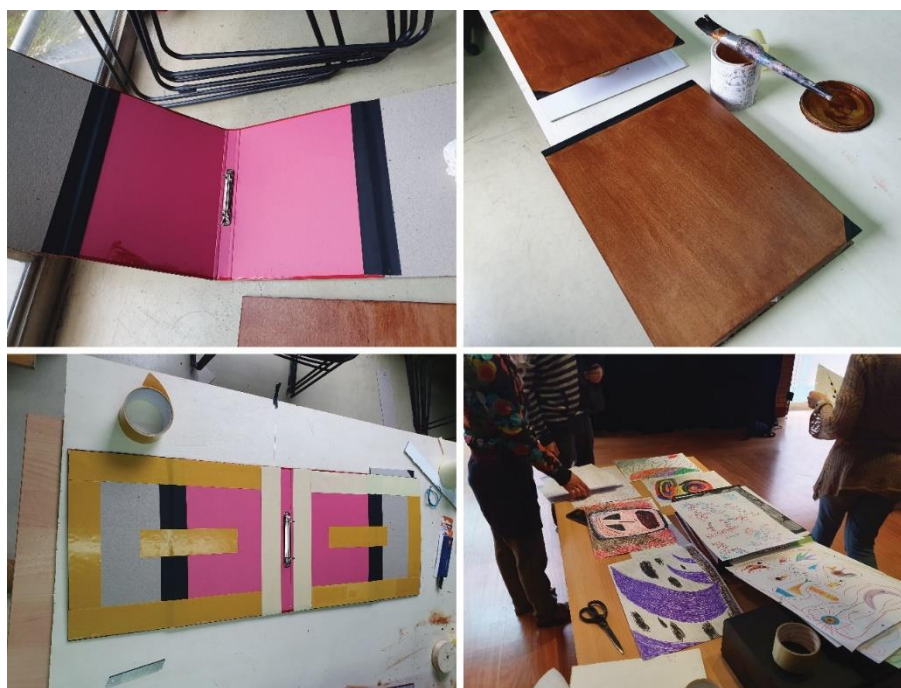


Figura 77 Retificação e conclusão dos cadernos. Foto do autor.

Com todos os adereços escolhidos, deu-se a segunda demão no cenário. Em reflexão com a encenadora, concluiu-se que o banco deveria ficar inacabado por este representar ‘Miguel’ que era uma criança e porque as crianças são um adulto em construção, contrastando com a cadeira que representa a mãe. Todo cenário foi lixado para retirar excessos de tinta e para que a segunda demão fosse

¹⁴⁰ “Pois que há no mar? Distância, solidão, nevoeiro, abismos, temporais, sede, fome, naufrágios, morte.” - Fala do personagem ‘Velho’ na peça “O Bojador” de Sophia de Mello Breyner Andresen (M. B. Andresen, 2000)

absorvida em toda extensão das peças, à exceção do banco que foi intensamente lixado. A segunda pintura teve um cuidado maior para que excessos de tinta ou gotas não ficassem marcadas na superfície, mas sem muito rigor pois as pequenas imperfeições não seriam visíveis à distância que os espectadores se encontrariam da cena (*Figura 80*).



Figura 78 Segunda demão e acabamento do banco. Fotos do autor.

Duas questões foram discutidas entre a equipa para procurar soluções. A primeira questão surgiu por não haver um local indicado para a colocação dos disco vinil durante a peça. Propôs-se, simplesmente, utilizar o mesmo tecido usado na cortina da mesa para criar um saco que poderia ser anexado à lateral da mesa. Em termos de movimentação e acesso ao saco durante a representação a solução concluiu-se como uma ótima hipótese. A segunda questão surgiu porque o banco, em termos de proporção, seria pequeno em relação ao ator que faz o papel de criança. Quando 'Miguel' pega no banco pelo torneado para fingir de cavalo, o torneado deveria ser maior que as mãos dele e a altura deveria ser maior também.

Esta alteração reforçaria a ideia de criança aos olhos do espectador, pelo aspeto absurdo dos objetos em relação ao utilizador.

O banco foi levado para a oficina da companhia para estudar a possibilidade de remoção do torneado e colocação de um novo, usando tubos de aço disponíveis no espaço, tanto para rentabilizar material como para reduzir o peso da peça. Ao analisar a construção do banco, o torneado não só estava colado como tinha sido pregado. Ao testar retirar o torneado com recurso a um martelo, concluiu-se que para fazer a alteração ter-se-ia de cortar e colocar um novo. Para não arriscar estragar o objeto e pôr em causa os ensaios da peça ou representação, o banco não foi alterado, no entanto, comprovou-se que o torneado se encontrava bem anexado e sem risco de desmembrar (*Figura 81*).



Figura 79 Criação do saco e análise do torneado. Fotos do autor.

Para finalizar a construção do cenário, foi necessário aplicar as luzes junto ao acrílico da mesa. Com recurso a um rolo de fita led disponível no teatro, o acrílico foi circundado pela fita e ligado a uma caixa com interruptor que usa uma pilha de 3 volts para ligar e desligar. Esta solução, já usada pelo teatro noutras circunstâncias, foi facilmente aplicável e independente pois não necessitaria de ligações externas (como uma ficha elétrica). A soldadura dos fios à fita led foi feita

por um técnico de luz do Teatro Sá de Miranda. O mesmo tipo de ligação aplicou-se nas faces interiores das colunas do estendal.

A encenadora sugeriu a criação de ribaltas para delimitar o espaço da boca de cena na montagem do cenário e aplicar o mesmo sistema de luz. Com recurso às madeiras que existiam na oficina da companhia, utilizaram-se duas faces de contraplacado de choupo com 1800 milímetros e espessuras diferentes (15 e 8 milímetros), sendo que a de maior espessura serviria como base da ribalta. Com o mesmo processo construtivo utilizado no estendal e na mesa, as faces de madeira foram coladas e pregadas com auxílio de um agrafador pneumático. Diferente das colunas do estendal, pintou-se a face interior das ribaltas de branco para que a luz refletisse com maior intensidade e a face exterior foi pintada com o acabamento de mogno. Como as caixas com interruptor e fita led tinham acabado, tentou-se adquirir junto de outra empresa inserida na rede de parcerias com a companhia o material. Devido ao custo elevado, a fita comprada foi diferente da utilizada no interior da mesa por não ter borracha difusora na superfície, no entanto, a referência da luz emitida era a mesma. Infelizmente, das caixas com interruptor só havia uma disponível para aquisição. Na oficina, foi possível reutilizar um carregador antigo de um aparelho e adaptar à ligação da ribalta até que a caixa com interruptor estivesse novamente disponível em loja (*Figura 82*).



Figura 80 Aplicação de luzes no cenário. Fotos do autor.

No espaço da primeira escola, no dia anterior à estreia da peça, foi possível testar todo o cenário. Na deslocação à escola, colocou-se o cenário na carrinha da companhia e acomodou-se à medida. A mesa não foi desmontada para transporte, pois todos adereços e materiais necessários para a representação foram armazenados no compartimento. As colunas do estendal, principalmente a de maior dimensão, foram colocadas sobre a mesa e sobre o encosto do banco da carrinha, estendendo-se até quase ao assento do condutor. A outra possibilidade seria colocar as colunas debaixo dos bancos, mas houve receio de as danificar ao optar por essa solução (*Figura 83*).



Figura 81 Acomodação do cenário na carrinha. Foto do autor.

Na Aula Magna da Escola Secundária de Monserrate, considerou-se o primeiro teste ao cenário e foi possível analisar a sala de maneira a adaptar o cenário às condições disponíveis. A sala tinha uma bancada retrátil com lotação de 200 espectadores, estrados removíveis para servir de palco e luzes direcionáveis, mas, embora preparado com tal equipamento, não satisfiz na totalidade o modelo planeado. A equipa, com Adriel Filipe na qualidade de técnico de luz, utilizou os recursos disponíveis no espaço para construir a melhor solução, improvisou-se uma parede com os estrados na vertical, limitando a cena e criando um espaço de *backstage*. As luzes foram direcionadas para o centro da cena para que ficassem estáticas e testou-se abertura e fecho dos *blackouts* das janelas para criar ambiente ideal à representação. As ribaltas foram colocadas na boca de cena e fez-se um ensaio que foi assistido de vários locais da bancada para garantir que a projeção de voz e os movimentos fossem claros e transmitidos (*Figura 84*).



Figura 82 Ensaio d"O Bojador" na Aula Magna da Escola Secundária da Monserrate. Foto do autor.

5. Quinto momento: Validação do Projeto

Após a prototipagem dos componentes do cenário e definição dos adereços, a peça adaptada "O Bojador", de Ana Perfeito, foi representado, tal como proposto, em várias escolas do ensino básico do conselho de Viana do Castelo. A presente fase de validação do projeto pretendeu descrever alguns dos espaços onde a peça se apresentou, espaços esses acompanhados pela equipa constituída pela encenadora e os atores, assim como o cenógrafo (sempre que lhe foi possível a presença). Embora houvesse requisitos impostos às escolas sobre o espaço necessário à representação, será importante referir que a peça, em foco o cenário e as movimentações sobre ele, foram testados em vários limites, sendo que por vezes o recurso a improvisações de espaço necessária. Deste modo, desenvolveu-se um pequeno processo de escolha e preparação do espaço cénico com o objetivo de enquadrar, privilegiadamente, a peça no local de representação. Para concluir, no final das representações, registaram-se, levemente, algumas impressões, dúvidas e sugestões dos espectadores.

Segue-se o esquema e listagem dos componentes do cenário e adereços necessários à realização da peça.



Figura 83 Listagem e imagem esquemática do cenário e adereços da peça "O Bojador" de Ana Perfeito. Esquema do autor.

5.1. "O Bojador" em exibição

A peça estreou no dia 9 de outubro de 2019, na Aula Magna da Escola Secundária de Monserrate, pelas 9 horas e 30 minutos, e iniciaria um percurso de três semanas de representação nas escolas do distrito de Viana do Castelo para alunos do 2º e 3º ciclo do ensino básico, até dia 26 do mesmo mês.

Como a montagem e ensaio foram feitos no dia anterior, parte do trabalho ficou preparado com antecedência, mas ao chegar ao local o cenário tinha sido mexido por alguém e havia adereços fora do sítio. Felizmente, estava tudo no local e não afetou o nervosismo da equipa, dado ter sido um facto aparente e consumado nas expressões e nas palavras. Pouco depois das 9:30 (com minutos de tolerância), Ana Perfeito deu as diretrizes normais de um espetáculo a cerca de 62 alunos do 7º ano de escolaridade (entre 12 e 13 anos) e quatro professores, que entraram e sentaram-se nas bancadas. A tendência inicial dos alunos foi correrem para os lugares mais afastados da boca de cena. No entanto, foram guiados para os lugares mais perto por privilegiar o ambiente ao aproximarem-se da representação, tal como espectável pela equipa. Do ponto de vista dos espectadores, o espetáculo decorreu dentro do expectável, pois estes estavam reticentes nas primeiras cenas e acabaram por esboçar sorrisos e gargalhadas no desenrolar da peça. Do ponto

de vista de cenógrafo que assistiu à sua primeira peça, a ansiedade e os receios de algum componente cair ou partir foram as emoções mais presentes. No segundo quadro da peça, 'Sophia' ao passar por baixo da mesa e atravessar a cortina, o barão (tubo de aço) soltou-se e caiu de um dos lados, mas felizmente colocou-se com rapidez no sítio. No final da peça, quando foi construída a representação do barco, a cadeira que representa o leme tombou para a frente, mas felizmente manteve-se em cima da mesa e não caiu. Estes percalços justificaram-se pelo nervosismo da estreia, dado que às 10:45 realizou-se uma nova representação para mais 62 alunos e, conforme o ensaiado, nenhum percalço se registou, à exceção de um dos adereços ter ficado no *backstage* (por euforia do momento que precedeu o final da estreia) e necessitou da improvisação de 'Miguel' para ir buscar o chapéu de sua mãe. No primeiro dia de representação é notado que as ribaltas estão muito próximas do público e que são pontapeadas na entrada e saída dos espectadores. Nenhuma ribalta se danificou e necessitou-se ajustar a sua posição.

No dia seguinte a peça foi representada no mesmo espaço, mas para um público entre os 13 e os 15 anos que frequentavam o oitavo e nono ano do ensino básico. Na primeira representação para cerca de 93 alunos do oitavo ano, registou-se como inconveniente o irrequietismo do público e a alça dos óculos de mergulho que se soltou e impedi-os de serem utilizados. No final, a equipa concluiu que se deveria colocar no compartimento da mesa dois adereços de cada para prevenir momentos constrangedores. A segunda atuação foi irrepreensível no ponto de vista em que os 83 espectadores do nono ano foram animados e respeitadores e nenhum percalço com o cenário ou adereços foi registado. Nota que, nos dois dias de atuação, no momento da saída, os jovens aproximavam-se do cenário e do leitor de vinil com curiosidade (*Figura 86*).



Figura 84 Estreia na Escola Secundária de Monserrate. Foto do autor.

Não estava programado, mas por disponibilidade, na tarde do mesmo dia o cenário foi transportado para a Escola EB2,3 da Abelheira para conhecer e montar o espaço. Ao contrário do vasto espaço da escola anterior, o único local disponível para a representação foi o pequeno espaço da biblioteca da escola. Após insistência na tentativa de arranjar um espaço melhor, o cenário teve de ser adaptado às circunstâncias e preparou-se a plateia, dispondo cadeiras ao longo do espaço livre. Por defeito, a biblioteca tinha a disposição das estantes de livros na perpendicular com as paredes, o que ocupou, irregularmente, maior parte do espaço. Tanto a disposição do estendal como as movimentações dos personagens foram revistas, adaptadas e ensaiadas para precaver a atuação do dia seguinte. No fundo da cena encontrava-se o balcão de atendimento aos alunos e foi proposto pela colaboradora do espaço tapar com pano preto, dado que era impossível retirar o balcão do local, uma vez que se considerou como um elemento que retiraria o foco da cena. Dada a impossibilidade do cenógrafo assistir à representação, o *feedback* da equipa foi positivo e tudo correu sem percalços (Figura 87).



Figura 85 Adaptação do cenário na biblioteca da Escola EB2,3 da Abelheira. Fotos do autor.

No final do dia, o cenário foi preparado na sala de espetáculo do Café Concerto, junto ao Teatro Municipal Sá de Miranda, para um *foto-report* feito por Rui Carvalho¹⁴¹, fotógrafo e designer da Câmara Municipal de Viana do Castelo. O designer ficou responsável por elaborar um cartaz da peça para sua comunicação durante as representações e foi o responsável pelo grafismo do cartaz e da capa do nº2 das criações do Teatro do Noroeste CDV – O Bojador. O cenário e a luz ficaram preparados para a representação marcada para dia 12 de outubro, sábado, registada como estreia ao público geral que marcou o início das representações no Café Concerto, todos os sábados, inseridos durante as datas de digressão da peça. Na estreia ao público geral, durante a visualização, a ansiedade e o receio voltaram a aparecer principalmente quando a cadeira e o banco subiam para a mesa ou quando o estendal era esticado, mas todo esse sentimento dissipava-se com o terminar magistral da peça. No final da peça, a equipa foi apresentada aos

¹⁴¹ Trabalho do designer Rui Carvalho em <https://www.ruicarvalhodesign.com/> (último acesso a 8 de julho de 2020)

espectadores e houve um momento para levantar questões e fazer comentários sobre a peça, um ritual comum nas peças do Teatro do Noroeste ao qual o apelida de “digestivo”. Os espectadores fizeram comentários positivos, realçaram a performance dos atores no jogo de mãe e filho ou de Sophia e Miguel e aplaudiram a história adaptada, a dinâmica de improvisação e a interação com cenário. Aos espectadores, foi possível mostrar o processo escolhido até alcançar o resultado, tanto da representação dos personagens como da elaboração do cenário. Este contacto marcou o primeiro impacto de um público diversificado que acabaria por se repetir ao longo das representações no Café Concerto (*Figura 88*).



Figura 86 Peça no espaço do Café Concerto (antes da representação). Fotos do autor.

Na semana seguinte, a peça e o cenário voltaram às escolas e adaptaram-se ao ginásio da Escola Básica da Foz do Neiva, um espaço amplo e com muita luz. Com montagem uma hora antes da representação, enquadrou-se a cena numa zona onde a incidência de luz fosse menor e utilizaram-se colchões de ginásio e bancos suecos para servir de assento aos espectadores em frente da cena. Como o ginásio tinha duas janelas grandes, colocaram-se colchões de maior dimensão em frente a elas para reduzir a intensidade de luz na sala. Pela amplitude do espaço, a sala fazia imenso eco e não necessitou de muita projeção de voz dos atores, desde que o público estivesse em silêncio. A peça foi representada para dois grupos de 77 alunos do sétimo ao nono ano sem nenhuma falha registada no cenário ou adereços (*Figura 89*).



Figura 87 Representação no ginásio da Escola Básica da Foz do Neiva. Fotos do autor.

No mesmo dia, transportou-se o cenário para a Escola Básica de Darque, onde foi montado no espaço da cantina, delimitando o espaço com recurso às mesas que se encontravam no espaço. Ao fundo de cena, para completar uma parede que cobria metade do fundo, utilizaram-se mesas dispostas na vertical para completar. O espaço foi suficiente e acolhedor para a representação, dado que estava centralizado e focava a atenção no palco improvisado. Os espectadores ficaram de frente para a cena em cadeiras da cantina. Esta atuação foi filmada para construir um vídeo de apresentação¹⁴² da representação *in loco* (Figura 90). Não foi possível, por parte do cenógrafo, assistir à representação, mas a impressão do resto da equipa em relação ao *feedback* dos alunos e dos professores foi positiva e sem incidentes na utilização do cenário e adereços. A comprovar o positivismo até ao momento, a Escola Secundária da Monserrate endereçou email à companhia a agradecer e elogiar a peça e a Escola Básica da Abelheira publicou na página web da biblioteca a peça de teatro¹⁴³.

¹⁴² Vídeo disponível na página das redes sociais do Teatro Noroeste – CDV em <https://www.facebook.com/teatro.do.noroeste.cdv/videos/558500914901763/> (último acesso a 31 de março de 2020). O ‘teaser’ mostra, em melhor perspetiva, a adaptação e construção do espaço cénico.

¹⁴³ Artigo disponível na página web da Biblioteca Escolar da Abelheira em <https://biblioabelheira.webnode.pt/news/peca-de-teatro-o-bojador-de-sophia-de-mello-breyner-andresen/> (último acesso a 31 de março de 2020)



Figura 88 Preparação de cena na cantina da Escola Básica de Darque. Foto do autor.

A intercalar com as representações agendadas, as primeiras impressões acerca do espaço da Escola Básica Frei Bartolomeu dos Mártires foram dez dias antes da representação. O cenógrafo e o ator Pedro Roquete ('Miguel') foram analisar o espaço a fim de definir o local onde a cena ficaria. O espaço de espetáculos polivalente disponível tinha uma bancada retrátil e um palco muito distanciados. A incidência da luz na sala era imensa, mas podia ser controlada pelo *blackout* de fecho automático. As impressões foram transmitidas ao resto da equipa para decidir qual seria o melhor local para montar a cena. Tal como referenciado nos espetáculos anteriores, procurou-se enquadrar o espaço cénico num local onde se privilegiasse a sua atenção, ou seja, em foco e sem distrações. Porque o espaço era amplo e por não haver local ideal ao requerido, utilizou-se uma estrutura da companhia, outrora criada para situações similares, constituída por suportes e tecido preto. A cena ficou montada de frente para a bancada e delimitada pelas paredes da estrutura e pelas ribaltas (*Figura 91*).



Figura 89 Cenário na Escola Básica Frei Bartolomeu dos Mártires. Fotos do autor e Ana Perfeito.

As restantes representações foram montadas pela equipa sem o cenógrafo na Escola Básica e Secundária de Barroselas e na Escola de Lanheses. Nenhuma ocorrência relativamente à prestação do cenário foi registada e os espaços cénicos onde a cena se montou seguiram o processo desenvolvido ao longo das representações das outras escolas já visitadas (ginásio e auditório) (Figura 92).



Figura 90 Cenário montado na Escola ES de Barroselas e na Escola Básica de Arga e Lima (respetivamente). Fotos de Ana Perfeito.

Após todas as representações nas escolas do distrito com fim do dia 26 de outubro, a peça registou 1495 espectadores¹⁴⁴, entre alunos e professores, durante onze dias, com dezoito espetáculos em nove escolas do distrito de Viana do Castelo, à exceção dos espectadores que assistiram no Café Concerto aos sábados. O espetáculo foi registado por agentes de comunicação local como a Rádio Alto Minho¹⁴⁵, a GeiceFM¹⁴⁶, a Agenda Cultural de Viana do Castelo¹⁴⁷, a newsletter da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do IPVC¹⁴⁸ e em comunicação nacional como a Direção Geral de Artes¹⁴⁹, a revista Sábado¹⁵⁰ e o “Guia do lazer” do jornal Público¹⁵¹

No dia 6 de novembro foi lançado o livro “Bojador”, de Ana Perfeito, número dois da coleção Peças do Noroeste e integra o Programa Nacional do Centenário Sophia 100 Anos¹⁵². Um pequeno excerto da peça escolhido pela encenadora abriu o lançamento no auditório do Café Concerto com a presença de João Mota, Nuno Paulo e atores do Teatro da Comuna por estarem em encenação conjunta com o Teatro do Noroeste na peça “*Circo Rataplan Apresenta: A Farsa do mestre Pathelin*” (Figura 93).

¹⁴⁴ Registados em mapa de espetáculo do Teatro do Noroeste – CDV.

¹⁴⁵ “Espetáculo Bojador, a partir de obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, no Café Concerto do Sá de Miranda” em <https://radioaltominho.pt/noticias/espetaculo-bojador-a-partir-de-obra-de-sophia-de-mello-breyner-andresen-no-cafe-concerto-do-sa-de-miranda/> (último acesso a 31 de março de 2020)

¹⁴⁶ “Teatro do Noroeste apresenta a partir de sábado a sua 140ª criação” em http://portal.ipvc.pt/portal/page/portal/estg/estg_noticias/2019/estg_aluno%20mdi_cria_cenografia (último acesso em 31 de março de 2020)

¹⁴⁷ “O Bojador”, Teatro do Noroeste – CDV” em <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/teatro-o-bojador> (último acesso a 31 de março de 2020)

¹⁴⁸ “Aluno de Mestrado em Design Integrado cria cenografia para peça do Teatro do Noroeste – CDV no centenário de Sophia de Mello Breyner Andresen” http://portal.ipvc.pt/portal/page/portal/estg/estg_noticias/2019/estg_aluno%20mdi_cria_cenografia (último acesso a 31 de março de 2020)

¹⁴⁹ “Bojador”, pelo Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana” em <https://www.dgartes.gov.pt/pt/evento/2661> (último acesso a 31 de março de 2020)

¹⁵⁰ “O Bojador” em <https://www.sabado.pt/gps/agenda/teatro-e-danca/detalhe/o-bojador> (último acesso a 31 de março de 2020)

¹⁵¹ Comunicação na página “Guia do lazer” do jornal Público em http://lazer.publico.pt/pecasdeteatro/397344_o-bojador (último acesso a 31 de março de 2020)

¹⁵² Registado na página web do Centenário de Sophia em <http://centenariodesophia.com/bojador/> (último acesso a 31 de março de 2020)



Figura 91 João Mota com Ana Perfeito após apresentação de o “Bojador”. Foto de Ana Perfeito.

O espetáculo voltaria a palco no Festival de Teatro de Viana do Castelo, no dia 15 de novembro, com duas atuações no auditório do Café Concerto, às 14h30 e às 18h30. Na primeira atuação o público presente identificou-se como, maioritariamente, do ensino secundário, enquanto na segunda atuação o público dividiu-se em duas faixas etárias opostas com alunos do ensino primário e adultos sénior. No “Digestivo”¹⁵³ (*Figura 94*) tiveram a oportunidade de questionar e comentar a peça. Em registo, ficaram questões sobre significado e semântica de elementos do cenário, tais como qual o significado da caixa de música, (por ser um objeto desconhecido para os espectadores mais novos) e questões interpretativas acerca do porquê de as folhas estarem no estendal, sugerindo que lá estivessem a secar a tinta da escrita.

Os movimentos dos atores e a sua envolvência com os componentes do cenário estimularam, nos espectadores, de modo holístico ao longo da digressão e das últimas atuações, questões interessantes de interpretação válidas. Essas interpretações traduziram-se na envolvência dos espectadores na peça,

¹⁵³ Recorde-se que o “Digestivo” constitui-se como um momento após as representações em que os espectadores podem questionar ou comentar a peça que viram com os atores e o encenador (e por vezes com mais algum interveniente da peça). Na peça “Bojador”, o digestivo foi efetuado nas atuações ao fim-de-semana, com o público geral, de acordo com o calendário de digressão e no Festival de Teatro de Viana do Castelo.

confirmando que compreenderam, à sua maneira, a representação e o cenário. Em contraste nas opiniões, os espectadores mais jovens tenderam a questionar alguns objetos e a tentar interpretar a posição ou o significado de um componente. Por outro lado, no caso de espectadores mais velhos, alguns com infâncias entre as décadas de 50 e 70, o cenário e a peça catapultaram as suas mentes para as suas vivências passadas, levando alguns a partilhar histórias da sua juventude.

Em suma, as atuações terminaram com um registo positivo e com elogios diversos sobre as referências do cenário; o jogo dos atores com o cenário e adereços; a relação de uma mãe e um filho; o instruir conceitos e termos de teatro; os descobrimentos da História de Portugal; e a vida de Sophia de Mello Breyner Andresen.



Figura 92 "Digestivo" após espetáculo do "Bojador" no Festival de Teatro de Viana do Castelo. Fotos da companhia Teatro Noroeste.

6. Conclusão

No contexto geral, a investigação propôs criar conexões entre o design, o teatro e o artesanato, este último em forma de sistema de rede empresarial, com o objetivo da criação de um produto. Mais concretamente, o estudo pretendeu corresponder às exigências da companhia Teatro Noroeste CDV na construção de um cenário e adereços para a peça de teatro "O Bojador", escrita por Sophia de Mello Breyner Andresen e adaptada pela encenadora Ana Perfeito. As exigências

ou questões técnicas consideraram que a peça fosse exibida em escolas do distrito de Viana do Castelo, nomeadamente, escolas do segundo e terceiro ciclo. Por consequência, o cenário e os adereços exigiram ser transportáveis e adaptáveis aos diferentes espaços, em diferentes condições de praticabilidade da arte que representa o Teatro. Deste modo, o desafio da construção de cenário e adereços debruçou-se em aliar empresas e oficinas de artesanato para a criação de um sistema de rede empresarial, focado na região Norte de Portugal, com o intuito de contribuir para a criatividade, inovação e sustentabilidade da região.

A investigação comprovou ser uma forma de como desafiar as capacidades de um designer, colocando-o fora da zona de conforto, com a missão de desenvolver um produto (resolver um problema) e com a responsabilidade de cumprir metas e prazos. Para alcançar objetivos propostos, a definição de uma metodologia projetual possibilitou o desencadeamento do processo criativo, mediante as circunstâncias que afetaram as escolhas ao longo do percurso investigativo e projetual.

Associado à metodologia processual, necessitou-se aprender os conceitos básicos do âmbito onde se pretende atuar. O espaço teatral considerou-se como o meio que catapulta o espectador para um lugar ou época em diferentes situações/atos, ou seja, um espaço mutável que depende da interpretação do espectador.

Desde o início do processo que a peça adaptada do “Bojador” se propôs em representar a vida de Sophia de Mello Breyner Andresen durante a escrita da obra, na década de 1960, numa representação que pretendeu instruir o espectador, maioritariamente infantil, sobre a História de Portugal. Estas exigências desafiadoras pretenderam criar uma experiência complexa que permitisse ao espectador reter informação sobre a vida de uma poetisa, de uma época específica, de como se processa a escrita de uma obra, de como se encena uma obra e sobre a época histórica dos Descobrimentos. Portanto, a metodologia projetual considerou-se responsável por garantir que o pensamento em design para a criação de um sistema complexo de experiências se tornasse o mais simples, fundamentado e legível aos olhos do público-alvo.

Na organização metodológica, os três primeiros momentos de investigação revelaram-se preponderantes na aquisição de conhecimento relativo ao Teatro, colmatando com conceitos que fortaleceram a investigação a nível do âmbito do Artesanato e do Design. Este conhecimento mencionado traduziu-se na capacidade de o designer avaliar conteúdo adquirido através de uma metodologia mista e cruzada, propondo um re(design) de formas e conceitos novos. Ou seja, este estudo comprovou que para se (re)criar produtos ou sistemas de produtos na realidade atual, dever-se-á interpretar conceitos antigos, adaptando-os às necessidades de tempo, espaço e circunstâncias.

Os três momentos precedentes, focados na parte prática da investigação, deram forma aos conhecimentos arrecadados com a criação de propostas (hipóteses), validadas pela companhia de teatro e pelas políticas produtivas das empresas parceiras. Em suma, o processo adotado permitiu o contacto permanente com as entidades produtivas, do sistema territorial criado, ao longo das fases de desenvolvimento, reduzindo (mas não eliminando) os avanços e recuos do projeto. Por outro lado, como a investigação desafiou uma relação entre três áreas diferentes (Artesanato, Design e Teatro), mas transversais entre si, considerou-se o resultado alcançado como precursor, no sentido que favoreceu e permitiu a transformação de todos os envolvidos. Ou seja, a escolha de basear este estudo num sistema de rede territorial diversificado verificou-se uma vantagem de projeto, num momento histórico pleno de incertezas. Particularmente, se um parceiro era mais lento no processo, recorria-se a outro parceiro mais dinâmico, equilibrando e dinamizando o sistema criado.

Em termos de resultados alcançados, a investigação abriu novos horizontes e oportunidades às entidades e parceiros envolvidos, pois fortaleceu conexões e gerou inovação no processo criativo entre entidades distintas, podendo ser melhorado ou ampliado no futuro. No caso das empresas, mesmo que estas tenham produzido partes do projeto no seu ambiente natural, o âmbito de aplicação dos seus produtos foi diferente.

No caso específico do teatro, este verificou ser possível potenciar a sua prática, levando o teatro às pessoas e valorizando a sua arte em espaços distintos, adversos e propícios a novas experiências. Ou seja, o projeto demonstrou como a

democratização o teatro possa ser um fator de difusão cultural fora dos costumes tradicionais da sua expressão, preservando a sua essência que é a proximidade com o público.

A relação entre as três áreas revelou que o processo realizado beneficiou todos os parceiros envolvidos no sistema de rede territorial. Concretamente:

- Para o **Teatro Noroeste – CDV** (Viana do Castelo) demonstrou ser um apoio num momento em que o cenógrafo habitual se encontrava ausente devido a problemas de saúde. Não obstante, comprovou-se uma nova perspetiva cenográfica suportada pela fundamentação e pelo processo em design que cingiu pelo Design de experiências. Mais se acrescenta que a investigação foi mais um caso de parceria de sucesso com o curso de Mestrado em Design Integrado do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, potenciador da relação entre Escola e empresas colmatado pela aplicação do protótipo em espetáculo.
- Para a empresa **Móveis Neves Magalhães** (Paredes, Porto), a produção da cadeira constatou ser um exemplo de reutilização e rentabilização de componentes estagnados para a produção de um novo produto. Ou seja, um redesign que nesta investigação, moldou-se às características impostas pelo desenho, mas recuperou 3 componentes de cadeiras distintas em prol de um novo produto e de um processo inovador na empresa.
- Para a **Carpintaria Rocha** (Viana do Castelo) a produção da mesa, comprovou ser uma proposta de produto modelar e uma solução de secretária a acrescentar ao seu portfólio. No entanto, não foi claro que se tenha considerado um produto que integre, futuramente, a linha de produção, dado que esse fator depende do caminho que a empresa pretende percorrer no mercado a nível de setor.
- Para a **Oficina da Companhia de Teatro Noroeste** (Viana do Castelo), rentabilizaram-se materiais e outros cenários para a produção de novos componentes e novos cenários como fator de sustentabilidade. Esta característica não foi imposta pelo investigador, pois já se encontrava na cultura funcional da companhia, mas demonstrou como é necessário, ao

designer, saber adaptar ao quotidiano das entidades e apropriar-se das melhores ferramentas.

- Para o espaço que acolheu a produção dos modelos, o **Double Concept Bar** (Viana do Castelo), este estudo comprovou que um espaço destinado a dois conceitos distintos - bar e espaço cowork - pode abrigar o sucesso de quem o procurar. O êxito da fase desenvolvida no espaço salientou que este contém recursos suficientes para apoiar fases desde a pesquisa até à modelação de produtos ou prototipagem de componentes.
- Para o **Mestrado em Design Integrado** (MeDeIn) a investigação comprovou, uma vez mais, que a parceria entre a instituição de ensino superior e as empresas é um fator predominante no processo de crescimento de novos designers, amenizando o distanciamento que, por vezes, existe entre a escola e o mercado de trabalho na visão do recém-formado.
- Por fim, para o **investigador**, este estudo demonstrou que, num século onde a realidade é altamente moldável, a metodologia deve ser orientada para o processo e não para o produto. Pela experiência adquirida ao longo da investigação, comprovou-se que o projeto deve ter sempre os limites flexíveis a qualquer constrangimento causado por fatores internos (dos quais são passíveis de ser controlados) ou externos (que não estão ao nosso alcance) do designer.

Embora os produtos desenhados tenham sido produzidos ao nível de protótipo, todos eles atravessaram um momento de constrangimento que redefiniu a sua forma. Por exemplo, como fator interno, na fase de orçamentação da cadeira, os valores orçamentados para construção (conforme o desenho) foram impensáveis. Por estar ao alcance do investigador, foi possível adaptar o desenho e a construção aos componentes disponibilizados pelo parceiro, a fim de reduzir, substancialmente, o valor de custo. Como fator externo, na fase de produção da mesa, a linha produtiva da empresa encontrou-se sobrelotada, impedindo que a produção do protótipo cumprisse o prazo acordado com a companhia de teatro. Por

não estar ao alcance do investigador, as datas foram reagendadas e os ensaios foram improvisados com uma mesa de tamanho similar.

Ou seja, ao longo do processo a investigação atravessou altos e baixos, resultando em avanços e recuos em algumas fases. Tal como mencionado nos objetivos da investigação, ambicionou-se que construir um sistema de rede empresarial que juntasse artesãos e unidades produtivas com baixa e alta tecnologia. Devido à necessidade de cumprir prazos, optou-se por escolher artesãos que garantissem a produção do protótipo final. No entanto, após aplicação do protótipo em cena, esperou-se continuar com o desenvolvimento do produto, prevendo apresentá-lo em artesãos e empresas para o seu melhoramento e, portanto, para introdução de novos parceiros na rede.

Sobre a adaptabilidade em circunstâncias adversas, o surto da epidemia Covid-19 impediu a continuidade do desenvolvimento do protótipo, deixando o modelo e o Teatro suspensos até à melhoria da saúde mundial. Neste caso específico, a epidemia considerou-se um fator externo que, dada a necessidade de proximidade e praticabilidade manual, impediu a continuidade da investigação e desenvolvimento do produto.

No caso do Teatro Noroeste – CDV, a companhia teve de adaptar o seu dia-a-dia com a exibição de peças de teatro em canal público na internet, privando os espectadores das sensações puras de assistir ao teatro em primeira pessoa. Tal como refletido no âmbito do Teatro, a investigação revê-se precursora no sentido em ser uma alternativa que permite aos espectadores continuarem a assistir a peças de teatro em ambientes fora do comum.

Este estudo orienta-se a estudantes e investigadores de Design, Arquitetura e de Teatro. As conexões entre o Instituto e as Empresas demonstram-se preponderantes nos primeiros passos e na adaptação no mundo empresarial. Como designer, tornar-se-á necessário ter a sensibilidade de trabalhar em diferentes conexões e de harmonizar o contexto com todos os intervenientes no processo criativo que, neste caso, cingiu pela vertente do Design de experiências como fator de diferenciação na realidade atual.

Em termos específicos, o estudo visa contribuir na aquisição de conhecimentos das áreas do âmbito do Design, focando as variantes de Produto,

Ambientes, Equipamento e Industrial, assim como no âmbito do Teatro e Cenografia. Não se descora o facto de o projeto representar uma obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, sendo que por esse fator, o estudo pretendeu contribuir como uma nova interpretação à sua obra e vida. Ou seja, o Design operou na investigação como um elemento veiculador de cultura.

Por último, a investigação desenvolvida destinou-se a contribuir para a evolução pessoal do autor no âmbito de Design do Produto, nomeadamente, na produção de mobiliário de escritório, que representa a sua ambição futura no mercado de trabalho. Não se descarta a possibilidade no desenvolvimento da investigação e dos protótipos.

7. Bibliografia

- A.A.V.V. (2003). *A Cadeira Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Edições ASA.
- ALTHINÖZ, M., ÖZDEMİR, N., & USTA, I. (15 de 12 de 2017). *Jornal of Advanced Technology Sciences. Ergonomic Analysis of Seating Furniture Used in Food and Beverage Facilities: THonet Nº233 Chair*, pp. 528-540.
- Aparo, E., & Soares, L. (agosto de 2007). *Um coro entre as vozes: Conceição Silva precursora do projeto integrado em Portugal*. Obtido de Archimagazine: <http://www.archimagazine.com/asilva.htm>
- Aparo, E., & Soares, L. (2012). *Seis Projetos à Procura de Autor*. Firenze: Alinea Editrice.
- Aparo, E., Soares, L., & Moreira da Silva, F. (2017). Either/or: Reflecting Design thesis orientation. Em A.A.V.V., *Bulding Community: Design Education for a Sustainable Future* (pp. 674-679). Oslo, Norway: The Design Society, Institution of Engineering Designers.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. USA: Polity Press.
- Becksvoort, C. (2000). *The Shaker Legacy - Perspectives on an enduring furniture style*. Estados Unidos da América: The Taunton press, Inc.
- Brasete, M. F. (2007). Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois: uma «fantasia mitológica» de Jorge de Sena. Em A. M. FERREIRA, *Forma Breve 5 - Teatro Mínimo* (pp. 11-21). Maia: Universidade de Aveiro.
- Brown, T. (2009). *Change by Design*. New York: HarperColins Publishers.
- Castro Henriques, L. (julho de 2018). Portugal Global - Artesanato Português Nº111. *O design marca a diferença*, p. 4.
- Coutinho, B. (2017). *José Espinho - Vida e Obra*. Lisboa: Caleidoscópio, S.A.
- Cross, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing*. London: Springer Science+Business Media.
- Cruz, D. I. (1969). *Como montar uma peça de teatro Colecção Educativa. Série C - Número 16*. Lisboa: Direcção-Geral do Ensino Primário.
- Cruz, R., & Pombo, F. (2018). Res Mobilis - Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos Vol7, nº8 201. *EL IMPACTO DE LA "GERAÇÃO INTERCALAR" EN EL DISEÑO DE MUEBLES DE OFICINA EN*

PORTUGAL. LA INNOVACIÓN DE LAS DÉCADAS DE LOS 60 Y DE LOS 70, pp. 118-138.

- De Fusco, R. (2005). *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole Publicacionez.
- de Oliveira, M. (2010). *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004)*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DGAE, R. (17 de 11 de 2017). Indústria do Mobiliário. *Sinopse de 2017*, pp. 1-17.
- Eco, U. (1997). *O Signo*. Lisboa: Editora Presença.
- Evans, N. G. (2006). *Windsor-Chair Making in America*. Hanover e Londres: Univerity Pres of New England.
- Ferreira, A. D. (22 de novembro de 2015). *Olaio, a marca que mobilou o país*. Obtido de Observador: <https://observador.pt/2015/11/22/olaio-a-marca-que-mobilou-o-pais/>
- Figueiredo da Guerra, L. (2005). A fábrica de louça de Vianna em Darque. Em V. Festas, *A falar de Viana - Romaria Senhora d'Agonia* (pp. 137-138). Viana do Castelo: Gráfica Casa dos Rapazes.
- GmbH, T. (2016/17). *Thonet Overview*. Germany: Bing & Shwarz Druck und Medien Verlags GmbH.
- Korvenmaa, P. (1997). *Tapiovaara*. Salamanca: Tesitex, S.L.
- La Pietra, U. (1997). Didattica, progettualità e cultura artigianale. Em A.A.V.V., *Disignare L'artigianato. Cantiere* (p. 23 a 29). Torino: Lindau s.r.l.
- Ladeiro, L. (2005). *Design com Dimensão - 40 anos de Design em Portugal*. Lisboa: ASA Editores, S.A.
- M. B. Andresen, S. (2000). *O Bojador*. Lisboa: Caminho SA.
- Machado, J. P. (1981). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa Vol. V*. Lisboa: Amigos do Livro Editores.
- Machado, J. P. (1991). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa VOL. II*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Machado, J. P. (1991). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa VOL. III EXAN - MALV*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Machado, J. P. (1995). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa VOL. 2 C-E*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Machado, J. P. (1995). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa VOL. 5 Q-Z*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Machado, J. P. (1995). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa VOL. III*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maldonado, T. (1999). *Design Industrial*. Lisboa: Edições 70.
- Marques, P. (2008). *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, Lda.
- Munari, B. (1981). *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Nigel, C. (2006). *Designerly ways of knowing*. Londres: Springer.
- Pedroso, G. (2013). *José Espinho - A Diversidade no Fazer*. Lisboa: Uzina Books.
- Pedroso, G. (2017). Neorrústico. Moderno. Estética Industrial. Em B. COUTINHO, *José Espinho - Vida e Obra*. Lisboa: Caleidoscópio, S.A.
- Pile, J. (2005). *A History of Interior Design*. Reino Unido: Laurence King Publishing, Ltd.
- Pinto, A. C. (1952). *Cadeiras Portuguesas*. Lisboa: Edição dos autores.
- Reis, A. M. (2003). *A Louça de Viana*. Viana do Castelo: Livros Horizonte.
- Rosseto, R. (Abril de 2014). Pitágoras 500 #6. *Grotowski: Espetáculo, ator e público*, pp. 118-126.
- Santos, R. A. (2003). A Cadeira Cocontemporânea em Portugal. Em A.A.V.V., *Cadeiras Contemporâneas Portuguesas* (pp. 5-132). Lisboa: Edições ASA.
- Sena da Silva, A. (2001). Modos de Aprender. Em J. MARTINS, *Daciano da Costa Designer* (pp. 12-17). Lisboa: Fundação Caloust Gulbrnkian.
- Silva, A., & Antunes, C. (Realizadores). (1999). *Raul Lino, Livre como o Cipreste (RTP1)* [Filme].
- Soares, L., Almendra, R., Aparo, E., & Moreira da Silva, F. (2019). Design skills and craftwork culture in scenic design for theatre. Em M. S. Ming Kong, M. do Rosário Monteiro, & M. Pereira Neto, *ntelligence, Creativity and Fantasy: Proceedings of the 5th International Multidisciplinary Congress (PHI 2019), October 7-9, 2019, Paris, France* (pp. 223-228). Paris: CRC Press.
- Vannicola, C. (2013). *Donegani & Lauda - La Casa Fredda*. Itália: Forma.
- Vasques, E. (2003). *Teatro*. Coimbra: Quimera Editores, Lda.

Vasques, E. (2008). Reflexões dobre escritas [de teatro] - Um problema sem território. Em D. ANTUNES, & J. M. MENDES, *Verónica Revista do CITECI - Centro de Investigação em Teatro e Cinema* (pp. 4-15). Lisboa: CITECI - Centro de Investigação em Teatro e Cinema.

Vaz Milheiro, A. (15 de 07 de 2003). *As casas do arquitecto que não quis ser moderno*. Obtido de Jornal Público: <https://www.publico.pt/2003/07/15/jornal/as-casas-do-arquitecto-que-nao-quis-ser-moderno-203484>

8. Apêndices

8.1. Diário de Bordo

Diário de bordo digital

Investigação em Mestrado em Design Integrado (MEDEIN)

27 de fevereiro a 7 de agosto de 2019.

(acompanha com diário fotográfico de 28 de julho a 10 de outubro de 2019)

Dia 27 de fevereiro

É feita uma reunião com Catarina Silva, ex-aluna Design do Produto, designer na Carpintaria Rocha e representante da MAOS – Movimento de Artes e Ofícios. A reunião é feita com vista em dois pontos: na qualidade de designer da Carpintaria Rocha, pedir auxílio na conceção do produto final da investigação. Na qualidade de representante da MAOS, fazer a ponte entre o investigador e os artesãos da associação, de modo a saber quais são os interessados na criação do projeto.

Por parte da Carpintaria Rocha, o apoio foi confirmado. A único reparo foi que a carpintaria estará fechada no mês de agosto e que deverá ser feito um pedido de utilização do espaço e dos operários com antecedência (para garantir a preparação necessária).

Por parte da MAOS, foi combinado que após dia 11 de março seria exposto, em assembleia geral da associação, a proposta de investigação, esperando a acessibilidade e boa receção dos artesãos. No entanto, foi adiantado que entre junho e agosto são meses complicados para os artesãos, pois devem-se encontrar em eventos e exposições consecutivas, dado que são meses de festas e romarias.

Dia 29 de janeiro

Almoço com Ricardo Simões, Liliana Soares e Ermanno Aparo no âmbito da investigação do mestrado. Foi identificada a peça a investigar – “O Bojador” de Sophia de Mello Breyner Andresen – e alguns limites e constrangimentos.

A peça deverá ser ambulante/nómada pois irá ser exibida em vários palcos como auditórios e ginásios de escolas. Deverá, portanto, ser transportada na carrinha da companhia, de ser fácil transporte e montagem.

Dia 6 de março

Foi assistido o Encontro de Design de Ambientes na Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Viana do Castelo. O evento teve apresentação de empresas onde trabalham ex-alunos do curso referido e empresas de materiais. Com intuito de absorver novo conhecimento que fosse pertinente à investigação, foram anotadas duas apresentações. Primeiro, pelo Designer Pedro Gil da Contraste

Design que apresentou a CODA – Um sistema de produto modular cuja função é criar uma banca de apresentação para empresas em situação de feira ou mostra. Essa banca/espço prevê eliminar os comuns problemas de rentabilização e reaproveitamento da luz do espaço. Segundo, pelo Engenheiro Diogo Ribeiro, irmão do professor Manuel Ribeiro, que apresentou a empresa Value Optimized. Dos três produtos apresentados, a folha de pedra como revestimento de superfícies ficou em destaque, principalmente a folha de pedra translúcida que utiliza um polímero transparente na sua obtenção, garantindo a passagem de luz entre o material.

9 de março

Apareci no Café Concerto a fim de ver a peça “Ovos Misteriosos” ao Teatro Sá de Miranda. Foi a última data de exibição e embora fosse uma peça infantil, não tira lugar ao conhecimento ver mais cenários.

Criação "Os Ovos Misteriosos", do Teatro do Noroeste - CDV, será apresentado no teatro Municipal Sá de Miranda, de 6 de fevereiro a 9 de março 2019.

Sinopse:

"Uma galinha punha um ovo todos os dias e todos os dias a dona lhe levava o ovo. Para fugir de tão grande injustiça foi para a floresta e aí fez um ninho muito confortável. Passado pouco tempo, vários ovos apareceram no seu ninho: uns grandes, outros pequenos, uns mais claros, outros mais escuros. Embora admirada, chocou todos os ovos, dos quais viria a nascer uma insólita ninhada: um papagaio, uma serpente, uma avestruz, um crocodilo e também um pinto. Todos irmãos, e todos diferentes, formavam uma ninhada engraçada, que a mãe-galinha tinha dificuldade em controlar e em alimentar. Mas todos, de modos também diferentes, defenderam a mãe quando a viram ameaçada."

Cit. In <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/criacao-os-ovos-misteriosos-do-teatro-do-noroeste-cdv>

Enquanto esperava pela hora, encontrei Ricardo Simões (encenador do Teatro Noroeste CDV) e falamos. Desabafou estarem com alguns problemas na aquisição de material para a peça “Rottweiler” e ficou de me enviar a listagem do material, comprometendo-me à possibilidade de arranjar algum ou todo. Combinamos também que na terça-feira a seguir (dia 12 de março) eu iria assistir ao ensaio da peça.

Entro na plateia do teatro. A peça começa. São visíveis umas cortinas, de cerca 1 metro de largura cada, cor branca, estendidas na vertical e dispostas a convergir para o fundo do cenário (causando profundidade). A certo momento, luzes de cores diferentes são incididas nas cortinas, acendendo e desligando, em *loop*, ao som da música. Esta coordenação, a par da correria estática do personagem em cena, fez transparecer que o personagem corria imensos metros – ou seja, criou dinamismo embora estando o personagem e o cenário estáticos.

Mais personagens entraram e foram usados *pufs* de cor branca como objeto mutável. Serviu como ninho, como ovos, como objeto de arremesso, entre outros. A terminar a peça, um braço gigante desceu do teto, e interagiu com os personagens como se estivesse a raptar um dos personagens.

Sendo que a peça não tinha mínimo de idade para assistir e que era indicada para crianças e jovens, a componente semiótica foi usada e abusada pela imaginação de cada um. Cada vez que um personagem atirava um *puf*, esse objeto poderia representar algo tão duro como a pedra, como macio como um saco de palha ou até mesmo um *puf* a ser *puf*.

12 de março

Pelas quatorze horas e trinta minutos apareci no Café Concerto do Teatro Municipal Sá de Miranda a fim de assistir ao ensaio da peça “Rottweiler” como trabalho de campo. Após aguardar no café, derivado a uma reunião inesperada da companhia de Teatro Noroeste – CDV, entrei pelas 16h30 na plateia do T.M.S.M. Antes do ensaio, foram-me apresentados os dois atores da peça - Tiago Fernandes e Alexandre Calçada - começar foram discutidas algumas questões técnicas que, no momento, representaram constrangimentos para o espetáculo.

Sinopse:

O recurso à violência por parte de pessoas relacionadas com movimentos de extrema-direita é objeto de reflexão através do questionamento da manipulação informativa exercida por determinados programas televisivos. Por meio de uma personagem cognominada Rottweiler assistimos em direto a um reality show televisivo no qual a entrevista conduzida por um jornalista oportunista terminará de forma inesperada.

Cit. In <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/agenda-cultural/criacao-rottweiler-pelo-teatro-do-noroeste-cdv>

Começou-se uma partilha de ideias em uma busca de soluções para uma componente tecnológica, aparentemente fulcral na realização da peça. A ideia base é reproduzir em televisão a peça de teatro, enquanto a mesma está em ação, utilizando uma técnica de cromaqui (utilização de máscaras e filtro em fundo verde ou azul mudando o personagem de local conforme a máscara ou filtro). Com um orçamento apertado, foram encontradas soluções mais acessíveis que são utilizar material tecnológico que confirme a época em que a peça se situa (ano 2000). Ou seja, em vez de equipamento de gama e qualidade alta, opta-se por equipamento tecnologicamente ultrapassado e tosco, mas com todo o sentido semântico. Mais questões técnicas foram debatidas, mas sem interesse para a investigação.

Em conclusão, o sistema de discussão e resolução de problemas é comum ao utilizado em âmbito académico ou profissional. O patrão/professor/encenador expõe o problema aos empregados/alunos/atores e cria-se uma discussão de ideias a fim de resolver a questão. Além disso, eu mesmo fui introduzido na discussão, sendo o meu primeiro dia no teatro e sendo uma pessoa “desconhecida” ao meio. Por último, dado que foi uma componente mais técnica, foi chamado um profissional da área para validar todas as hipóteses e soluções propostas.

15 de março

No auditório do Café Concerto é montado um palco improvisado. O palco principal do Teatro Sá de Miranda acolheu outra peça no que resultou na mudança do espaço de ensaio. Um estrado foi utilizado como restrição da área de palco e todos (ou quase todos) os objetos representativos do cenário são utilizados em cena. Uma mesa e duas cadeiras. São feitos os primeiros testes à componente técnica (tecnológica) da peça. Um tripé com uma câmara de filmar, uma webcam (a substituir a outra câmara) e uma estrutura com um tecido verde a servir de painel. É experimentada a “cromaqui” e o dinamismo da mudança de câmaras enquanto a peça é ensaiada pelos atores. No final do ensaio, Ricardo Simões observa e corrige alguns de entoação ou movimentação.

Até à data, a interação dos atores com o cenário é mínima. Bater com a mão na mesa ou apoiar os papéis do apresentador são as interações normais da peça. O que mais chamou à atenção é

a maneira como o encenador explica aos atores como corrigir movimentações, expressões ou entoações. Ele faz perguntas sucessivas de maneira a que o ator entenda de facto o que o personagem quer dizer, talvez de maneira a que ele encarne esse personagem. As perguntas e insistências em busca da resposta que o encenador quer ouvir, obrigam os atores a refletir para absorverem o pensamento do personagem e, assim, terem um comportamento mais natural e assertivo.

19 de março

O ensaio volta para o palco principal do Teatro Sá de Miranda, ou seja, no espaço final. Novamente, uma mesa e duas cadeiras. Não está no palco. Só os dois atores da peça se encontram em palco e estão a discutir momentos e movimentações. O Rottweiler (Alexandre) sobe à cadeira, depois para a mesa e recita uma das suas últimas falas da peça. O apresentador (Tiago) interrompe. Rott salta para o chão, “agride” o apresentador atirando-o para o chão e enrola-lhe um cabo elétrico (imaginário) no pescoço. A peça termina e eles voltam a repetir, refletir e corrigir a mesma cena. O encenador, Ricardo Simões, não esteve presente (enquanto lá estive). Os atores aproveitaram todo momento para aperfeiçoar as cenas.

Compreende-se, mais uma vez, que o cenário é estático, mas que os personagens o usam como centralização na peça. Transparece que o cenário é tão ou mais importante que os personagens da cena, pois usam e abusam dele.

22 de março

Novamente no palco principal do Teatro Sá de Miranda. Surpreendentemente, viu-se uma evolução em toda a peça. O cenário foi aumentado e tornou-se mais amplo e apelativo, aproveitando todo o espaço disponível em palco. Em vez de uma só mesa passaram a haver duas e uma caixa de luz no meio. Cada uma das mesas pertence a cada personagem. No início da peça, o apresentador (Tiago) faz a “montagem” do cenário (montagem não literal, só representativa. Há uma pequena mexida no cenário que transparece que foi o apresentador que o montou) enquanto fuma um cigarro (que transparece o nervosismo do momento antes do programa começar). O apresentador percorre todo o cenário, analisando-o e enquadrando-o à sua maneira. Quando o segundo personagem entra em cena, Rottweiler (Alexandre) percorre todo espaço cénico transparecendo que procura alguma coisa. Ele revista o cenário (interação com o cenário). O resto da peça é encenada com os personagens sentados nas respetivas mesas e cadeiras.

É o último ensaio a que assisto antes da estreia da peça.

27 de março

É dia mundial do teatro e dia de estreia da peça “Rottweiler”. Na chegada ao Café Concerto, está a começar a inauguração no novo mobiliário projetado pela Carpintaria Rocha. A entrada para a sala começa com 15 minutos de atraso ao marcado. Antes de começar a peça é lido um texto representativo e comemorativo do dia mundial de teatro que, este ano, foi traduzido por Tiago

Fernandes, ator do Teatro Noroeste CDV e que irá interpretar Jaime Reverter, apresentador televisivo no “Rottweiler”.

A encenação, cenário, cenário tecnológico e luzes vieram como uma bola de canhão. Em três ensaios presente, fui sempre surpreendido por algo novo que aparecia, mas não tanto quanto hoje. Todos os ensaios foram vistos como algo sério. Na estreia, um sorriso de orelha a orelha apoderou-se da minha face a cada risada ou murmúrio sempre que os personagens diziam um palavrão mais brusco ou algo em tom ironicamente despreocupado ou sarcasticamente desafiador. Foi um misto de emoções que me relembrou o quão bom é aproveitar os momentos e não a apressá-los.

As mesas foram cobertas e trabalhadas como se fossem balcões de estúdio com televisor por baixo, a mesa de luzes manteve-se, duas câmaras filmaram os personagens em individual, um pano enorme verde no fundo da cena para a técnica de “cromaqui” e uma projeção atrás do palco constituem todo cenário. Embora com uns segundo de atraso das filmagens ou mudanças de plano, toda a dinâmica foi de louvar e cumpriu a função requerida pelo encenador.

28 de março

Reúno com Ana Perfeito numa das salas do Teatro Sá de Miranda. Após umas pequenas considerações sobre o a peça “Rottweiler” estreada no dia anterior, começamos a discutir sobre “O Bojador”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, peça qual iremos trabalhar na investigação de mestrado.

Comecei por apresentar todo meu levantamento e investigação. Suportado pelo livro “Como criar uma peça de teatro” de Duarte Ivo Cruz, esbocei os personagens, localização no espaço cénico e movimentações dos dois quadros da peça. Mostrei também o pequeno trabalho de campo da peça “Rottweiler”.

A Ana introduziu uma adaptação criada por ela da peça. A peça tem 9 personagens e, por vezes, 4 estão em simultâneo. Para esta representação só estarão dois atores. Facto a lembrar é que a peça será exibida em vários palcos (peça ambulante/nómada). Na adaptação são duas personagens que interagem, mãe e filho, e a ação passa-se em 1961. Fundamenta-se pelo facto de a peça ser escrita nesse mesmo ano e por Sophia ter um filho de 11 anos que é Miguel Sousa Tavares. Deste modo, a peça é uma interação entre mãe e filho que pretende representar parte da vida de Sophia, a interação entre parentes próximos e a transmissão da componente patriota que é a época dos descobrimentos. A adaptação pretende, para além de reduzir os atores a dois, amenizar e incentivar à compreensão da obra a partir da interpretação de uma mãe e de um filho.

Ana mostrou uma fotografia de Sophia sentada numa mesa a escrever que está no livro o bojador. Coincidente com a ideia da forma que tinha outrora pensado, de uma mesa/secretária ser o objeto emocional e central o cenário da peça. Algumas imagens foram mostradas sugerindo ideias para portas e alçapões.

Terminamos a reunião com a promessa que nos contactaríamos quando houvesse mais algum desenvolvimento na investigação.

1 de abril

Reuni com a professora Liliana no horário de atendimento estipulado. Toda a investigação feita até ao momento foi relatada, assim como um diagrama de linha de pensamento em design (que foi a principal causa da reunião). Após ser relatado tudo, a professora fez algumas sugestões (e mencionou que deveria falar com o professor Ermanno pois é o orientador da investigação) sobre casos de estudo a pesquisar que possam auxiliar e fundamentar na projeção e construção do produto final. Gio Ponti, Lina Bo Bardi, Raul Lino como arquitetos/designers com ligações ao teatro. Fernando Galhado e Benjamim Pereira como etnógrafos que registaram, por desenho e fotos, aspetos e pormenores da cultura portuguesa, desde utensílios a aparelhos que foram utilizados ao longo dos anos em Portugal.

A professora forneceu-me 3 livros (Daciano da Costa, Benjamim Pereira e Fernando Galhano) para analisar. No mesmo dia fui requisitar, novamente, o livro “Sophia de Mello Breyner Andresen – uma vida de poeta” para investigar sobre a vida e os objetos falados com a Ana Perfeito.

10 de abril

Foi feita uma reunião com o professor Ermanno. Na reunião foi falado, inicialmente, todo o processo feito e todas as reuniões feitas assim como o trabalho de campo no teatro (até à data). Foi abordada a adaptação de Ana Perfeito sobre a peça de teatro. Foi falado sobre os casos de estudo sugeridos pela professora Liliana. Após mostrar fotografia de uma cadeira encontrada num café em Viana do Castelo, foi descoberto pelo professor Ermanno que a cadeira é a 233 Thonet. É reconhecido nesta marca a resistência e leveza de todas as cadeiras produzidas. Desta forma, a cadeira 233 será caso de estudo da investigação.

Após referenciar a Gio Ponti com a “SuperLeggera” e Lina Bo Bardi como designer que utiliza a cultura do fazer brasileira na criação de produtos, foi também referenciado Raul Lino, arquiteto português, como referência às casas do estilo português da época em que exerceu atividade. Uma mesa de centro de cozinha portuguesa com uma cortina no meio, serviu de impulso ao professor Ermanno sugerir uma mesa de Giovanni Lauda que está em utilização na Domus Academy. A mesa em questão tem um sistema que apoia os alunos. Debaixo do tampo da mesa, dois tubos horizontais estão ligados a uma lona. Esses tubos, para além de anexar a lona, são passíveis de ter anexado outros utensílios que apoiem utilizador. No caso da lona, é possível colocar livros, cadernos, canetas, entre outros objetos. Como se procura no produto final da investigação um objeto com aparência robusta, leve e que concretize todas as necessidades do utilizador (atores e peça de teatro), já houve algumas considerações mais técnicas. Desta maneira, a mesa de Giovanni será uma referência técnica à mesa que se presume criar.

12 de abril

Em pleno Encontro Nacional de Estudantes de Design, pelas 18h30 (sensivelmente) juntaram-se os participantes do encontro no Double Concept Bar – Drink & Design a fim de participarem numa tertúlia com a designação “Processos criativo e outros demónios”.

Com Ermanno Aparo como orador e moderador da tertúlia, o foco criativo abordado foi a transversalidade do improviso a todas as áreas profissionais e artísticas. Situações flagrantes no âmbito do teatro, da música e académico foram partilhadas. Refletiu-se que o improviso, para além do sentido lato da palavra – de, conforme o repertório cognitivo do sujeito em situação pontual, adapta-se de maneira a contornar satisfatoriamente o momento - é identificado como um processo de experimentação de tentativa – erro. Como exemplo, foi abordado o caso de Juliana Vilaça que fez investigação em mestrado na criação de figurinos no âmbito de teatro e que falou sobre os momentos de pressão e stress enfrentados. A improvisação, consciente ou inconsciente, foi fator integrante no processo criativo e ferramenta utilizada no confronto de situações esporádicas.

12 de junho

Apresentação Old Fox – 15h30 – Teatro Municipal Sá de Miranda

13 de junho

Feira Medieval de Viana do Castelo – 18h00 – Danças e apresentações

2 de julho [transcrição áudio]

Reunião com Ana Perfeito – 11h – café concerto – apresentação das propostas

Boa receptividade.

No dia 2 de julho uma reunião com Ana Perfeito no café concerto junto ao Teatro Municipal Sá de Miranda. A reunião baseou se em apresentar as propostas para o cenário da peça de teatro adulto de Sophia de Mello Breyner que estreará em outubro. Foi apresentada uma pequena maquete em balsa cadeira interpretada por duas tipologias já criadas. A cadeira nº 233 e a cadeira do bacalhau cujo deixando sempre português influenciou se na cadeira Windsor inglesa precursora na cadeira americana Windsor e na cadeira Fannett. Foram apresentadas também as medidas da cadeira e a sua dinâmica embora seja um objeto estático. Fora isso também foi apresentada a mesa não em maquete, mas sim em modelação 3D auxiliado por render de computador e alguma parte da sua dinâmica também secretos foram apresentados sobre a mesa principalmente soquetes. Foi o que apresentou a mesa também a sua vidinha e a sua dinâmica desde o transporte dimensões funcionamento funcionalidades maneira de construção maneira assembleias. Foi também pedido algumas opiniões sobre a mesa, mas das quais não houve uma resposta.

Foi concordado em 99% toda a proposta e ficou combinado que após algum desenvolvimento do projeto, dos desenhos e de mais alguma dinâmica ou alguma alteração seria, previamente, feita uma reunião e após isso as novas as novas tipologias as novas funcionalidades novas desenhos ficam então marcado.

3 julho [transcrição áudio]

No dia 3 de julho reuni às 9 da manhã na Carpintaria Rocha com Susana Painhas. A reunião ficou marcada a fim de apresentar o projeto do cenário para a peça O Bojador de S. M. B. e como o pedido de que a carpintaria Rocha pudesse desenvolver a linha de mobiliário que, neste caso, é o mobiliário para o cenário.

Às nove da manhã, reunindo na sala de reuniões da carpintaria da Rocha com a Susana, foi apresentado todo o desenho de sketch, modulações e maquetes elaboradas até a data com a maquete em balsa da cadeira [proposta] influenciada pela cadeira Windsor, pela cadeira rabo de bacalhau e pela cadeira Thonet nº233. Foi também mostrada a mesa inspirada na mesa Quant de Giovanni Lauda na mesa rústica portuguesa assim como as suas dimensões prévias das duas tipologias e da possibilidade não só da possibilidade, mas também da criação de um banco que compunha a linha do mobiliário.

Assim sendo o que ficou combinado e previamente estipulado que, à priori, a mesa poderia ser feita na carpintaria. A cadeira e o banco como não faz parte da cultura empresarial a carpintaria a Rocha, teria de ser feita noutra local. Foi sugerido pela Susana Painhas que por subcontratação a carpintaria Rocha por norma faz isso. Foi decidido que falaria com Artur Rego uma fábrica ao lado da carpintaria Rocha que sendo uma fábrica familiar especializou se na construção de cadeiras. Sendo assim ficou combinado também com a Suzana que enviaria um e-mail a formalizar o pedido de maneira a que ela pudesse encaminhar para a direção uma carpintaria Rocha a fim de haver uma luz verde para a criação do mobiliário. No final da reunião tive a oportunidade de conhecer as linhas produtivas da carpintaria a rocha assim como o espaço da fábrica. O espaço também deixou o rumo do futuro show rumo para a linha de mobiliário OldFox e também outro espaço que futuramente será material um armazém não só para carpintaria ou rocha.

Depois da reunião com a Susana encaminhei-me a Artur Rego, junto da carpintaria Rocha, a fim de poder falar com algum responsável para a possibilidade da construção dos assentos - da cadeira e do banco.

Infelizmente o responsável está de férias até dia 12 de julho e não foi possível falar. Sendo assim, no final dessas duas visitas, encaminhei-me a escola, ao horário de atendimento do professor Ermanno. Junto do professor, falando das reuniões que tive com a Susana e da questão da cadeira e do banco não poder ser feito lá chegamos a algumas conclusões. A primeira conclusão seria de esperar pelo Artur Rego ou pelo responsável para falar do projeto.

Em segundo lugar seria desafiar a carpintaria Rocha dado que a escola tem umas torneadas com madeira torneadas cedida por Queiroz uma ex-aluno Design de Produto e poderia suscitar assim um desafio à carpintaria Rocha de maneira a que a carpintaria entrasse no ramo do mercado de cadeiras, mas mais virado para a montagem. A cadeira até agora idealizada tem um tampo e um assento muito simples o que seria simplesmente feito na CNC da carpintaria Rocha e como as torneadas cedidos pela escola. A única coisa que requeria maior, maior traquejo seria a montagem na carpintaria. Em terceiro lugar o terceiro ponto de possibilidade seria falar com Filipe Borlido, um aluno ex aluno de Design de Produto e atual colega do Mestrado em Design Integrado pois ele no projeto Design na moda do Minho desenvolveu uma cadeira à base torneadas e falar com um foi

polido para tentar descobrir. O contacto do artesão com quem ele fez a cadeira de maneira a perceber se era possível ou não fazer estas duas tipologias que acompanharam uma mesa feita pela carpintaria. Deste ponto foi enviada a carpintaria Rocha um e-mail formalizando o pedido e também em último parágrafo o desafio da criação da cadeira fica então em espera resposta ao e-mail que depois. Baseado nessa resposta poderá se recorrer aos outros pontos da criação uma cadeira ou não. Caso a resposta seja positiva por parte da proprietária.

12 julho [transcrição áudio]

Hoje às 14 e 57 cheguei no Teatro Municipal de Viana do Castelo Sá de Miranda mais precisamente no café concerto a fim de ter uma reunião com Ana perfeito para mostrar a maquete desenvolvida na terça na quarta e na quinta feira à escala real da mesa para o cenário da peça teatro Sophia de Mello Breyner. Ao fim de uma caminhada por volta de cinco minutos entre a avenida e o teatro um pouco custosa para testar as.

A fim de testar as causas do cenário correu tudo bem só uma parte que se soltou que estava acampada por baixo, mas que manualmente foi colocada no sítio.

Pois bem iniciando uma reunião com Ana perfeito dentro do auditório do café concerto foi mostrada a mesa falava um pouco da mesa ela foi idealizada para uma só pessoa tenho uma câmara interior onde ela própria Guarda e tem as dimensões de um metro de comprimento 70 centímetros de profundidade e de altura 74 a 76 tal como todas. A maior parte das mesas universais costumam ter 74 centímetros de altura. Considerando o assento vem mostrando toda a dinâmica e conceito da mesa mostrou se um painel de abertura, ou seja, o tampo podia ser aberto totalmente ou parcialmente para a remoção das pernas e dos outros componentes. Tem em cima do tampo dois orifícios um deles é realizado por uma mesa de luz e outro para a colocação dos canos. Possibilidades um suporte e também para esconder cabos ou para a saída de cabos que sejam colocados no interior da mesa. Cabos elétricos as pernas totalmente removíveis colocadas em quatro dos quatro pontos da mesa têm quatro encaixes totalmente diferentes para ver a dinâmica a possibilidade para ambas as hipóteses passíveis de encaixe bem como Ana perfeito foram vistas todas as possibilidades de a mesa ser adaptada à peça ou melhor dizendo a mesa é o objeto principal que irá influenciar a peça em si ou seja perfeito olhando a todas as possibilidades que a mesa pode ter. Essas ações que os atores terão para com a mesa essa interação será influenciada pela funcionalidade da mesa. Portanto foi visto o ângulo de abertura do topo superior foi visto a disposição dos orifícios do tampo superior foi vista à altura da mesa para que os atores possam andar por baixo dado que foi realizada uma cortina na parte da frente da mesa e nas laterais a possibilidade está bem porque os tubos que estarão na parte da frente tanto para a cortina como para uma resistência maior da mesa como suporte também estarão perpendicularmente das duas pernas do lado. E também aí a possibilidade da colocação de cortina visto ou plana. Fora isso foi demonstrado por imagens fotográficas Ana que é possível estar em cima da mesa e também uma pequena parte da A foi feita por mim em tão pouco tempo extra em tempo livre. E dado que eu não tenho dificuldades nenhuma como carpinteiro se numa mesa pouco rigorosa e frágil é possível uma pessoa de 65 quilos estar durante 10 segundos sem ela ter tendência

a roer certamente feita por um carpinteiro com toda a experiência que o carpinteiro tem e todo o vigor certamente como uma pessoa também 205 quilos consiga estar mais tempo do que desta vez improvisado. Fora isso ficou só discutido a possibilidade de a cadeira conseguir ter alguma interligação direta com a mesa para que a cadeira não seja só um objeto simbólico que esteja lá como um conjunto de uma mesa quase como por inércia. Uma mesa terá que ter uma cadeira, mas que tenha algo mais interação de algum componente que possa ser removido da cadeira que possa ser introduzida na mesa ou vice-versa de modo que exija tanto como fator de surpresa como fator de complemento e incremento entre estas duas tipologias que possam surpreender o público. E também na mão e também auxiliar os atores aos utilizadores da mesa. Por último a mesa ficou no teatro a fim de ela poder ser discutida com o Ricardo Simões sobre a sua estética e a sua funcionalidade. O seu design digamos assim está atribuída a essas duas componentes e idealmente a maquete poderá porventura dado que o tamanho da carpintaria Rocha ficou muito perto da atuação da primeira atuação da primeira.

Digamos da estreia da peça esta maquete poderá ser utilizada para os ensaios dos atores porque é uma mais valia.

18 julho [transcrição áudio]

Hoje dia 18 de julho faria mais uma tentativa de contacto com Artur Rego. Contando já três contactos sendo que a primeira foi no dia 3 de julho após reunião com Susana pinhas. O segundo contacto foi no dia 16 de julho telefonicamente e o último contacto foi hoje. Resumindo os três contactos as pessoas que me atenderam, sendo que duas delas foram diferentes a resposta era que o responsável não estava disponível para poder falar que estávamos perto das férias e que muita coisa tinha pendente. Sendo assim utilizado no contacto com um familiar meu, de um carpinteiro conhecido, contactado telefonicamente e deslocamos a casa dele a fim de falar sobre o projeto.

Infelizmente e felizmente ao mesmo tempo o carpinteiro está neste momento de baixa o que não trabalhará até ao final de setembro, mas que toda a forma ele poderá auxiliar na construção da cadeira e do Banco idealizadas para o cenário da peça o Bojador de Sophia de Mello Breyner adaptada pelo teatro Noroeste. Levou a maquete construída em balsa e alguns esboços do projeto e algumas considerações foram retiradas. Em primeiro, se o torneado era possível ser arranjado (cedido). Ficou pendente de falar com o professor Jorge Teixeira a fim da escola/oficinas cederem o torneado que têm lá.

No entanto nesse torneadas é feito em eucalipto, o que será muito complicado de trabalhar com ele. Maior parte das considerações foi sobre o modo de construção da carreira, quais as dificuldades previamente analisadas e quais processos que poderão ser utilizados para a (sua) construção.

A maior parte da maquinação deste carpinteiro tem em casa é muito similar à que existe nas oficinas da escola, o que, de certa forma, haja uma familiarização como equipamento. Ele (artesão) poderá também ceder um contraplacado para a construção do assento e da Costa. Não questionei em termos de preços. No entanto futuramente falarei

O que ficou também pendente foi a possibilidade da utilização da máquina CNC da carpintaria para o corte do assento e do encosto. Quanto ao encosto, para além da utilização da placa para fazer o plano do encosto a parte curva em cima como uma extensão do encosto de uma cadeira 2 3 3 Thonet poderá ser feita artesanalmente, ou melhor, manualmente com uma curvatura utilizando cordas, muito similar à construção do encosto da cadeira da linha “Arcos” feita no terceiro ano.

Resumindo o artesão tem toda a disponibilidade para ajudar a construção, tem que fazer um trabalho extremamente prévio, no corte na definição de medidas de toda a para que seja só a parte da assemblagem (montagem) feita com ele e também qualquer parte mais técnica de corte de acabamento ele também poderá ajudar, mas o que ele deixou claro foi o mínimo de trabalho possível. Por outras palavras, mais o mínimo de trabalho possível para que o trabalho seja feito solidamente.

Concluindo terei de falar então com o professor Jorge Teixeira a fim de conseguir a torneado. Caso não seja possível o seu contacto então com o Mané Queirós a fim de conseguir o torneado, no entanto mesmo continuando com estes dois pendentes o que seria possível ou passível de ser executado era falar em primeiro com o Mané da possibilidade de arranjar torneado mais fácil de trabalhar como o Pinho ou noutra a madeira mais simples de manusear. E o segundo contacto é com a Carpintaria Rocha a fim de usar a sua CNC para o corte da madeira.

No entanto caso não seja possível será feito o corte à mão. Simplesmente dará um pouco mais de trabalho, mas de resto a cadeira será certa feita até à data pedida. Provavelmente e certamente, segunda feira começarei a trabalhar com torneado eucalipto caso o professor Jorge Teixeira assim o permita e até lá tudo que se possa dizer.

26 julho [transcrição áudio automática]

Dia 26 de junho, por volta das 11 horas encaminhei-me à feira de Viana do Castelo, junto do campo da Agonia, a fim de encontrar um artesão que pudesse orçamentar uma cadeira tradicional. Foram encontrados três artesãos, três carpinteiros, juntos uns dos outros, centralizados na feira. Inicialmente os móveis da Europa, foi questionada a possibilidade de arranjar uma cadeira tradicional à base de torneados, mas a empresa não tem no momento. Um pormenor: orçamentar uma cadeira torneada, com tornado tradicional, mas em componentes. Em último caso já montado. A empresa não tem, era das últimas férias que ia fazer, depois entra de férias. A carpintaria Soares, de Barcelos, quando de passagem, ao contrário do que esperava, fui interpelado por uma senhora a perguntar que eu precisava, e foi o pretexto para dizer que procurava uma cadeira tradicional. Tudo o que havia de cadeiras eram diferentes à dos móveis da Europa. Com tipologias de componente retilínea e geométrica. Os móveis Soares já tinham cadeiras não só armários são móveis e tinham pouca coisa bem torneadas. Filha da senhora disse que não tinha por volta de quatro cadeiras que eu estava a falar em casa. Então foi buscar o catálogo para confirmar o catálogo. Por incrível que pareça as imagens e as referências são exatamente iguais. Jogo é feito usando pouco tempo atrás do tempo, mas na semana por volta de terça feira em enfeites como Arthur e Rei ambas para fechar em agosto. Mas não tinha nenhuma produção no momento para poder realizar essas mesmas tipologias em

componentes. Assim ficou combinado com o jovem Soares que não via ou melhor recebia. Na sexta feira seguinte marca que marca o dia 2 de agosto passaria lá para saber se ele conseguiria arranjar orçamentária aquela.

30 julho [transcrição áudio automática]

Porto Portugal tradicional espaço com uma entrada era uma criança de cinco anos as pessoas da produção industrial um pouco mais desenvolvida só são produzidas em quantidade. Tem algum registo fotográfico tem milhares e milhares de toneladas de componentes para ficar discutindo melhor elogiou bastante. Ele mostrou inclusive questionam quanto custaria fazer exatamente como. Dedicando que a produção o texto componente. Mas seria possível construir isto reaproveitando esses componentes aproveitando os três componentes, componentes e os componentes. O que ficou percebi que embalagem colorida. O que ficou em mente após falar sobre a possibilidade de um banco também foi visto em componentes a estrutura inferior a possibilidade de construir depois. Ficou combinado que o desenho técnico ficou também combinado. Já na próxima terça estarei lá novamente para começar a construir. De acordo com a parte.

1 agosto [transcrição áudio automática]

No dia 1 de agosto pelas 13 horas foi apresentado o Orçamento dia 30 de julho foi apresentada como tudo o que foi feito com tudo o que aconteceu como toda a história último. Ficou bastante recetiva até porque já se fez por exemplo no projeto cadeiras já na minha maior parte das cadeiras orçamento que foi dada aos alunos isto sabendo. Estando por dentro a comunicação que tenho normalmente com os colegas rondou por volta de 90 a desfazer numa cadeira só uma cadeira. Portanto ela ficou recetiva. Falei também na possibilidade de conseguir traduzir esse mesmo orçamento. E fico também gratificado que no dia 2 de agosto e até o fim da semana alguns pormenores sobre o orçamento pedido para a construção da mesa e tudo.

2 agosto [transcrição áudio automática]

Sexta feira dia 2 de agosto por volta das 11 horas da manhã foi a feira de Viana do Castelo a fim de ter ido buscar o orçamento aos móveis Soares numa cadeira tradicional a fim de adaptá-la para como cadeira para a peça de teatro.

O jogador a chegar lá aparentou que o homem tinha se esquecido de mim. No entanto diz que não consegue fazer a cadeira paradinha para esta semana para este mês por causa do fecho das empresas em agosto.

Portanto ficaria sem efeito. Ele, no entanto, tinha uma pouco queimada do sol que estava em Monção de exposição e que poderia arranjar lá.

No entanto só queria mesmo orçamento de maneira a comparar com a cadeira que está a ser desenvolvida neste momento pelos móveis Magalhães em Rebordosa Paredes Porto e o orçamento

que ele deu. Está na cadeira já montada queimada do sol uma cadeira ficaria por volta de 25 30 euros. Ficou assim um orçamento e tudo.

No dia 2 de agosto por volta das 14 horas foi a carpintaria Rocha. Uma reunião já marcada com a Catarina e com a Susana para a conceção da mesa foi levada à mesa.

A maquete feita outrora em bruto foi montada só foi montada com a Suzana a ver. Ou seja, a dinâmica da montagem foi só com a Suzana. Depois, entretanto, chegou a Catarina e aí estivermos a falar as minhas considerações que foram tiradas foi em termos de produção da mesa que é perfeitamente concebível.

Falou se bastante em adotar só o encaixe de madeira não utilizando ferragens para diminuir o peso da mesa. Em termos de material aquela carpintaria roxa está habituada a trabalhar em termos de espessura poderia se adaptar ao final, mas é um material bastante pesado aglomerado teria problemas depois em juntas por causa do material a consistência do material. Falou se então por último não contraplacar neste caso um contra o placar do Marítimo de um ponto ou 12 milímetros um ponto dois centímetros. Se afinal ser leve extremamente resistente. Fora isso o que se falou também foi relativamente pequenos pormenores à mesa como o que é que se vai adotar para abertura e fecho do tempo da mesa das pernas relativamente às pernas a sua consistência dos cortes e dos estudos recortes que tem para encaixar. Elas falaram que é passível de ser feita tal como está projetada principalmente na parte dos encaixes e da sua consistência a sua robustez da sua resistência tem muito a ver com a maneira e com o rigoroso idade que é feita à mesa. Lá está a maquete foi feita por mim que não sou carpinteiro sendo feita por uma pessoa como know-how, com o conhecimento do material e o rigor de corte de montagem a mesa estará bastante segura. não haverá qualquer tipo de problema. Uma hipótese para dar consistência no pé seria colocar um triângulo de madeira em baixo no pé por causa de ser só duas faces da Madeira perpendiculares também relativamente à mesa de luz.

Ela está num sistema do género passo parto como nos quadros de retirar e colocar o vidro fosco. Este caso ficaria permanente não estaria a abrir e fechar. é uma boa solução principalmente porque é possível trocar imensos vidros decorados sem cores muito fosco ou cor vermelha. De acordo com o que a peça pedir também no lado das outras duas portas que tinha em cima que seriam suportes para a colocação do material provavelmente será feita de maneira inteligente. Dois ralos colocaram a Madeira para ficar com água evitando assim aberturas extras e constrangimentos depois de produção. O objetivo é fazer simples intuitivo e rápido de montagem e desmontagem. E por último o encaixe das pernas com aulas com madeira de qualquer tipo de ferragem, ou seja, em casos muito simples é tudo muito intuitivo. Fora isso o que também foi falado foi uma previsão de quando é que isto poderia ser todo feito de acordo com as datas da carpintaria. Quando é que poderá ser feito a aquisição do material todas essas considerações que a carpintaria tem previamente de conceber um objeto produto têm de ser feitas ou seja é necessário modelar de acordo com o software da carpintaria o produto ou software.

Depois fará uma previsão de quantidade de material que será gasta se a carpintaria não tiver material terá que encomendar e depois faz se a construção de todos os componentes. Provavelmente

ainda no mês de agosto e depois no início do mês de setembro e assembleia para toda a mesa. De acordo com o plano, portanto, a previsão que foi feita pela Catarina no dia 5 e 6 de setembro montará a mesa podendo ela praticamente estar pronta nessa data. é tudo.

6 agosto [transcrição áudio automática]

Dia 6 de agosto por volta das 18 horas em Rebordosa Paredes no Porto junto à carpintaria do senhor Joaquim Neves Magalhães foi discutida a aquisição dos componentes e a materialização dos componentes para a modificação de componentes já criados outrora para a construção da cadeira que irá fazer parte da linha do cenário do teatro. Foram então recapitular os componentes que são necessários para a construção de uma cadeira assemelhado àquela idealizada inicialmente. E também foi procurado como foram procurados componentes para a criação de um banco.

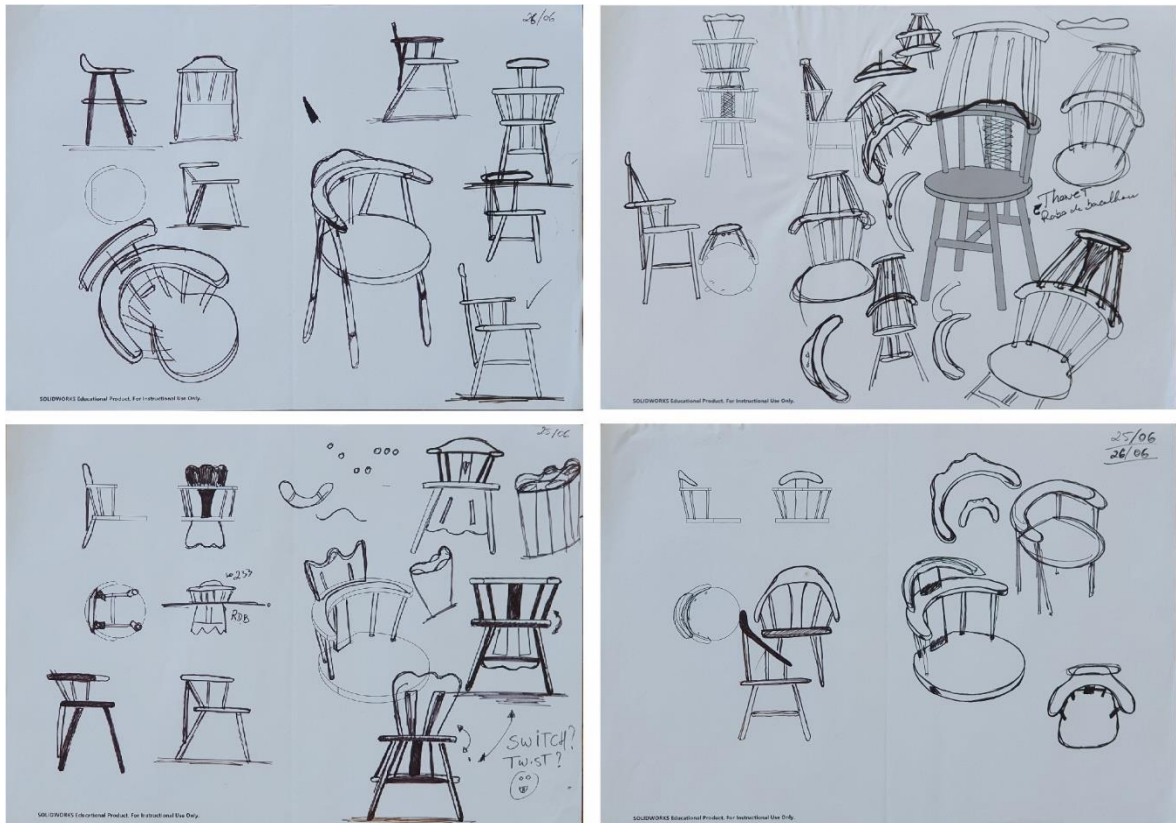
Inicialmente não era pensado criar uma linha entre a cadeira e o banco quase como objetos dispersos, mas na procura dos componentes encontrou estruturas de bancos tradicionais com faces retilíneas as faces geométricas não torneadas como a cadeira está a ser desenvolvida e com tempos redondos. Encontrou se também numa cadeira melhor. Por norma as cadeiras tradicionais têm alguma inclinação desde o assento até a base que assentou no chão. Foram encontradas estruturas Deschanel de tamanhos redondos exatamente dessas cadeiras. Também foi encontrado um banco com uma estrutura de um banco em que ela é extremamente geométrica só obedecendo a ângulos retos sem ângulos de inclinação e que foi bastante interessante para conseguir colocar uma gaveta ou algo do género num compartimento. Por causa dessa mesma geometria só que no entanto os redondos para esses bancos não mantêm um contra aplicado pois esses bancos são estofados. No entanto não faz muito sentido ter um banco de formas geométricas e ter uma cadeira toda ela a maior parte dela em torneadas portanto procurou se também arranjar componentes e dado que a cadeira está a ser feita com base uma componente que as pernas. Todas elas são únicas são construídas num objeto só um componente só não são anexadas na cadeira como tornados singulares não há uma estrutura que liga que reforça a parte do assento da cadeira onde assenta o mesmo assento. Utiliza se esse mesmo torneado essas mesmas pernas e depois coloca se em cima o redondo e assim vai se assemelhar claro a uma linha do banco e uma cadeira o que faz bastante sentido até porque as peças isto é as tipologias a cadeira e o banco têm uma interação durante o teatro uma interação em comum para além de ser banco. Também é um bom goleiro onde terá uma uma no chapéu. Nesse mesmo goleiro é outra que a cadeira terá na sua costa um casaco pousado e em conjunto farão se melhoram uma pessoa de Cós deixando assim essa interligação entre as peças e não a disparidade delas estética fará bastante sentido em criar. Também porque é mais fácil a construção e tanto para um como para outro como tem componentes que são similares. Neste caso são mesmo iguais. é mais fácil a construção por exemplo em massa industrialmente esperava se que dá para um andar para outro. Por último foi combinado com um certo Joaquim que nesse mesmo dia 8 ou seja dali a uma semana quando os componentes estivessem todos reunidos. Até porque o único componente que não tenha em espólio são os torneadas que são feitos noutra fábrica serão adquiridos transtornados. 2 para a colocação na cadeira e para a colocação no banco para fazer o bem goleiro conta se que nessa terça

feira estarão já os componentes todos juntos e acompanhando o processo de construção. Lá estarei para construir com o seu Joaquim as duas tipologias o orçamento para estes dois produtos é de 135 euros. Peço desculpa até porque são dois produtos singulares e não são produtos feitos em série. é tudo.

7 agosto [transcrição áudio automática]

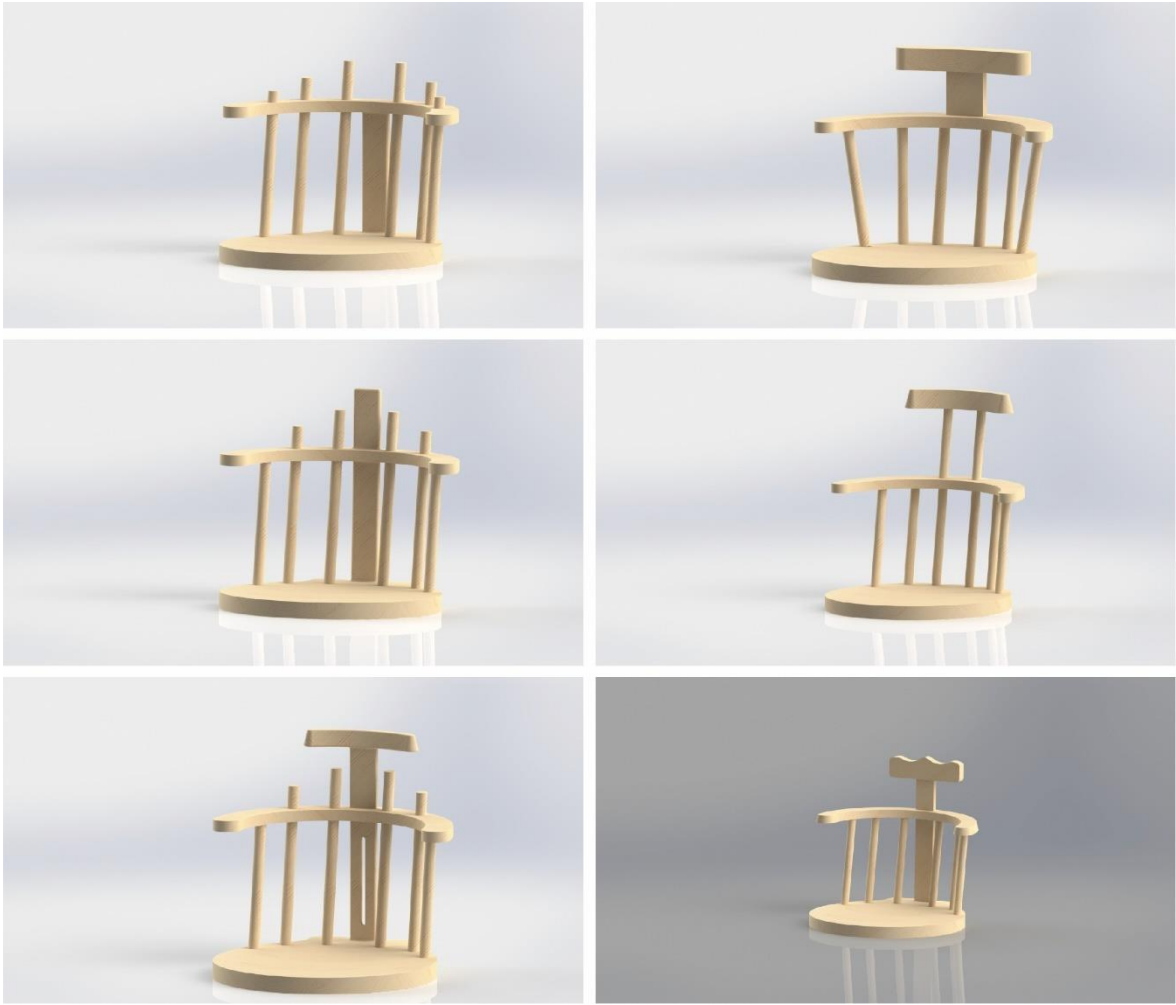
Hoje pelas 14 horas no Café Concerto tive reunião com Ana prefeito. A reunião foi feita dado que no sábado dia 3 Ana mandou uma mensagem preocupada com as dimensões da ameaça. O espetáculo será para uma lotação máxima de 80 pessoas dos quais terá idades compreendidas entre os 12 e os 15 anos. A preocupação é que estando a plateia disposta de frente ao longo da sala seria complicado as pessoas de trás olharem o cenário e daí o receio. A mesa poderá ser pequena demais para todas as pessoas verem. Assim hoje pelas duas horas fica um ano perfeito para falar da mesa previamente foi falado com ela sobre a reunião que tive um encontro que tive com o senhor Joaquim Magalhães sobre a cadeira e o banco a acompanhar a mesa dos quais já estão em processo de construção dos constituintes da cadeira e que para a semana na terça feira será uma assembleia e será acompanhado o processo de assembleias. O orçamento neste momento total tanto da cadeira como do banco é que terão uma ligação direta entre um e outro. Ou seja, assemelhando se a uma linha terá orçamento de 135 euros. Fora isso na reunião com o que foi debatido foi essas questões um pouco mais técnicas foi na reunião que foi tida na carpintaria Rocha com a Suzana e com a Catarina sobre as considerações prévias que já se teve sobre o modelo que vai lá na última reunião que tive sobre encaixes sobre o material sobre dimensões e após a consideração ao longo do fim de semana todo. Depois de ter me dito dessa sua preocupação acaba por as dimensões da mesa manterem se e jogando assim com a disposição dos espectadores criando a aparência de um anfiteatro as pessoas rodearam ou a rodear o cenário e os atores em forma de U como anfiteatro para maior proximidade da peça da apresentação da representação e maior intimidade também entre os atores os personagens e os espectadores. Resumindo mantém se as dimensões da mesa e irá se procurar efeitos surpresa a partir de posições e rotações da mesa do cenário em si para cativar assim os espectadores e tudo.

8.2. Exercícios dos mutantes (processo criativo)



8.3. Modelações e variações de soluções

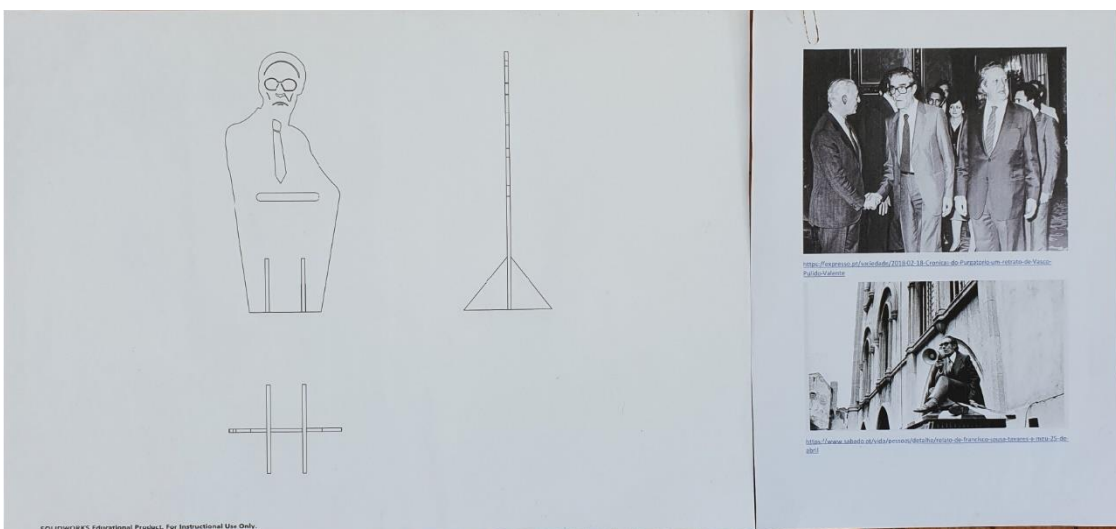
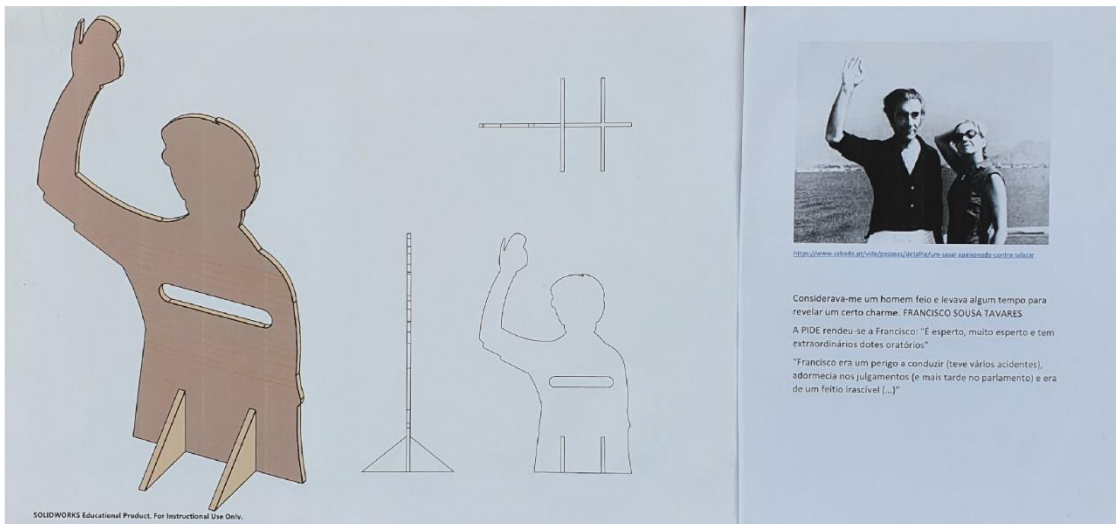
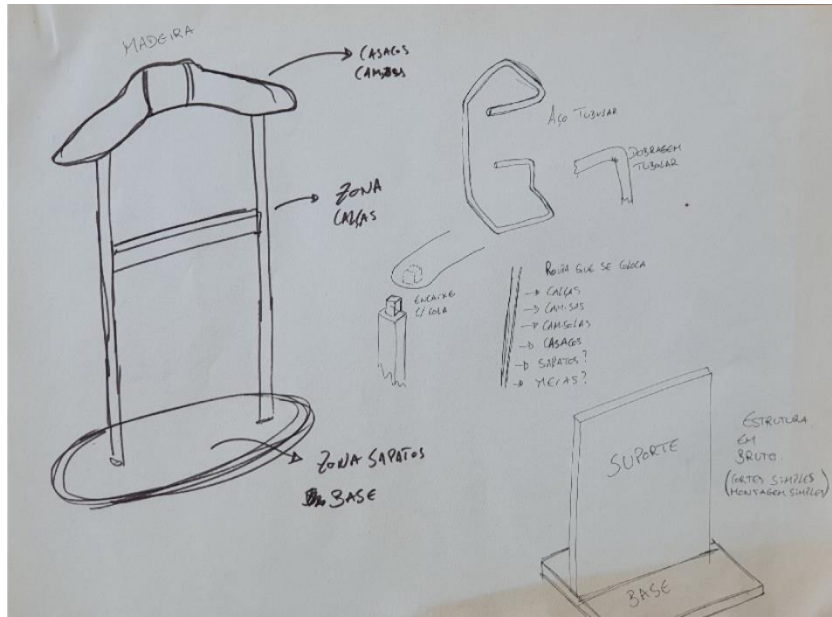




8.4. Mesa modelo



8.5. Imagens do Processo criativo na produção do criado de quarto



8.6. Encontro Internacional #18ART

O “Bojador” no #ART.18, em Lisboa.

Durante a digressão do espetáculo Bojador, no sábado do dia 19 de outubro de 2019, foi apresentado parte da investigação no encontro internacional “#18.ART – Da Admirável Ordem Das Coisas: arte, emoção e tecnologia”, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

A participação foi uma oportunidade de partilhar, com outras áreas do saber, o estudo da fase inicial da investigação com o artigo “Para uma relação tripartida entre o design, o artesanato e o teatro”. A apresentação adaptou-se à circunstância devido à presença de espectadores estrangeiros (Brasil e Espanha), contextualizada com a vida e obra de Sophia de Mello Breyner Andresen antes da apresentação das referências e do processo criativo estabelecido até ao momento. Houve momento para comentários e questões à apresentação sobre o porquê da utilização do artesanato e redes empresariais e sobre as propostas/hipóteses de solução. Parte destas dúvidas deveram-se ao facto de não revelar fotos do cenário já desenvolvido. O artigo de investigação foi introduzido na ata/anais do evento e encontra-se da página 1019 à página 1033.¹⁵⁴



Apresentação da investigação no encontro internacional #18.ART na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Foto do autor.

¹⁵⁴ Ata do “#18.ART: DA ADMIRÁVEL ORDEM DAS COISAS: arte, emoção e tecnologia” em https://cld.pt/dl/download/cda714ea-b59e-4842-ac22-049e28ca51c6/AN_V3_18ART.pdf?download=true (último acesso a 1 de abril de 2020)

9. Anexos

9.1. Ficha técnica cadeira Thonet 233



233
Design Gebrüder Thonet

Allen bekannt und bestens vertraut - dieser Bugholz-Klassiker erschließt seine Besonderheiten auf den zweiten Blick. Die Armlehnen sind harmonisch in das verbreiterte Rückenteil integriert, zwei geschwungene Bugholz-Elemente verbinden die Lehnen mit dem Sitz. Sie sorgen für Stabilität und bieten zugleich eine gewisse Flexibilität, so sitzt man auf diesem Stuhl sehr bequem. Deshalb wurde er um 1900 in zahlreichen Restaurants und Cafés auf der ganzen Welt eingesetzt. Wir fertigen das Original in bewährter Thonet-Qualität.

Known to all and very familiar, this bentwood classic reveals its uniqueness at second glance: the armrests are harmonically integrated into the extended backrest; two curved bentwood elements connect the armrests with the seat. They provide stability and, at the same time, a certain flexibility that makes sitting on this chair very comfortable. Therefore, it was used in numerous restaurants and cafés throughout the world around 1900. We produce the original in the well-proven Thonet quality.

Holzteile in Buche gebeizt. Sitz mit Rohrgeflecht*, Sperrholz-Muldensitz oder gepolstert und mit Leder oder Stoff bezogen.

Wooden parts in stained beech. Seat with wicker, moulded plywood seat or upholstered and covered with leather or fabric.

*Für Sitzflächen, die starker Belastung ausgesetzt sind, gibt es unter dem Geflecht ein transparentes, stabiles Kunststoffstützgewebe.

*For seats that are subject to heavy use, a transparent and highly durable plastic mesh is available for mounting beneath the wicker cane.

Holz / Wood



Buche / Besch

Gewebe / Work



Rohrgeflecht / Cane work
mit Kunststoffstützgewebe / with supporting synthetic mesh

Varianten / Variants



233

233 P

Beize / Stain



Korallrot / coral red Rostrot / rust red Schilfgrün / reed green Graugrün / grey green Himmelblau / azure blue Dunkelblau / dark blue

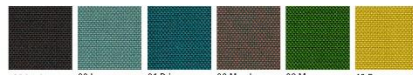


Schwarzbau / blue black Taubenblau / powder blue Nussbaum / walnut Schwarz / black Natur / nature Aufgehellt / lightened

Polster / Upholstery (Novum)



01 Pepper 07 Stone 08 Prime 15 Curry 18 Coral 23 Viola

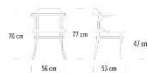


26 Lord 30 Lagoon 31 Prisma 33 Mambo 38 Moss 40 Pear

Maße / Measurements



233



233 P

Stoffe / Fabrics

Thonet bietet eine große Auswahl unterschiedlicher Stoffe und Farben für die gepolsterten Varianten an.

Thonet offers a wide range of different fabrics and colors for the upholstered versions.

Thonet GmbH, Michael-Thonet-Straße 1, D-35066 Frankenberg, Tel. +49-64 51-508-119, Fax +49-64 51-508-128, info@thonet.de, www.thonet.de

THONET

10.2 Congresso #18ART – Da Admirável Ordem Das Coisas

10.2.1. Email de submissão do documento

“Dear authors,

We received your paper:

Authors : Ricardo SÁ, Ermanno Aparo and Liliana Soares

Title : Para uma relação tripartida entre o design, o artesanato e o teatro

Number : 70

The paper was submitted by Ricardo Nuno Lima Sa

<ricardonlimasa@gmail.com>.

Thank you for submitting to #18.ART.

Best regards,

EasyChair for #18.ART.”

10.2.2. Programa do congresso

Saúde, Imortalidade e Algoritmos*Health, Immortality and Algorithms*

Raphael Durante; Imortalidade e Técnica, Hipóteses e Partir
 Marcos Rizolli de Vilém Flusser

12:40 - 14:00 almoço

14:00 - 15:00 Aud. Lagoa Henriques/Grande auditório
KEYNOTE: GILBERTTO PRADO (BR)
<https://18art.medialab.ufg.br/#modal-gilbertto-pt>

15:00 - 15:50 Praxis e Poiesis: da Prática para a Teoria*Praxis and Poiesis: from Practice to Theory*

Denise Camargo; Dois e três pinos: uma desordem
 Fernando Luiz Fogliano entre realidade e ficção para jogos de
 linguagem obsoletos

Daniel Bicho; Julie de Daniel Bicho and Julie de Araújo Pires
 Araújo Pires

Edgard Oliva Jr. Composto Poético: uma prática da poesia
 à fotografia

15:50 - 16:40 Imagem, Desenho e Conhecimento*Image, Design and Knowledge*

Marcelo de Mattos A semiótica dos astros: uma análise dos
 Salgado códigos de símbolos planetários e signos
 astrológicos

Ricardo Sá, Ermanno Para uma relação tripartida entre o design,
 Aparo e Liliana Soares o artesanato e o teatro

Olga Sotto O Contributo da Atividade Artística e
 Patrimonial para a Educação

Philip Cabau Diagramas Desenhados do Lado de Baixo

20:00 Jantar NETWORK | FECHO #18.ART

Ricardo Sá¹, Ermanno Aparo² and Liliana Soares³

Para uma relação tripartida entre o design, o artesanato e o teatro.

For a tripartite relationship between design, crafts and theater.

Resumo

Este artigo tem como desígnio demonstrar que a aliança entre o design e o artesanato, orientada para o projeto de cenários para teatro na região do Norte de Portugal, pode ser a chave de leitura para a criação de uma rede territorial portadora de identidade e sustentabilidade. Pretende-se demonstrar que é possível ultrapassar as barreiras impostas pelo tempo e pela sociedade, utilizando a disciplina do Design como base estrutural na obtenção de soluções às mais distintas realidades. É importante criar relações e conexões entre parceiros, diretos ou indiretos, de maneira a potenciar economias locais e impulsiona-las para o mercado competitivo que o mundo exige, sem que lhes seja retirada a sua identidade cultural ou o seu processo produtivo único.

Palavras-chave: design, artesanato, rede territorial, teatro.

Abstract/resumen/resumé

This article is designated to demonstrate that the relationship between design and crafts, orientated for the design of scenario for theater in the north region of

1 Ricardo Nuno Lima e Sá, natural de Viana do Castelo, licenciado em Design do Produto pelo Instituto Politécnico de Viana do Castelo, pós-graduado em Mestrado em Design Integrado pelo Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

2 Professor adjunto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Investigador do CIAUD. Doutor em design (U. Aveiro). Pós-doutoramento em design (FA-UL). Master in design (Domus Academy, Milano). Arquiteto (U. Palermo). Interesse científico em sistemas de redes territoriais e design estratégico. Colabora em revistas e eventos científicos. É membro de comissões científicas de conferências e em revistas da especialidade. Orienta teses de mestrado e doutoramento. É co-autor do livro 'Sei progetti in cerca d'autore' Alinea E (2012).

3 Professora adjunta e coordenadora da licenciatura em Design do Produto do Politécnico de Viana do Castelo. É doutora em design (U. Aveiro), licenciada em design (FA-UL) e investigadora do CIAUD e do ID+. O seu interesse incide na teoria e crítica do design, semiótica e espaço. Colabora em revistas e eventos científicos. É membro de comissões científicas de conferências e em revistas da especialidade. Orientou mais de 25 teses de mestrado e orienta teses de doutoramento. É co-autora do livro 'Sei progetti in cerca d'autore' Alinea E (2012).