

## O TEATRO COMO OFICINA DE EXPERIMENTAÇÃO DO DESIGNER DE MOBILIÁRIO

THEATER AS A FURNITURE'S EXPERIMENTAL WORKSHOP

Liliana Soares\*, Ermanno Aparo e Vanessa Lima  
Instituto Politécnico de Viana do Castelo

### Resumo

Este artigo é parte de uma investigação em design<sup>1</sup> e aproxima-se do campo do teatro como laboratório experimental para indicar uma nova abordagem no sector do design de mobiliário. O estudo relaciona o sector produtivo português, com o âmbito teatral como palco produtor de tentativas e validador de hipóteses para incrementar um sistema de equipamento com futura aplicação no sector empresarial. Neste estudo, analisam-se três casos de estudo por considerarem o palco cénico como uma ocasião para a experimentação do design, contribuindo daquela forma para o desenvolvimento da história do mobiliário. Com este artigo espera-se provar que o designer de mobiliário pode enfrentar a instabilidade e a complexidade da realidade atual, relacionando o projeto com a singularidade do espaço teatral enquanto lugar de experimentação. Este processo criativo pode ser uma oportunidade para a conceção de um sistema de rede territorial autossustentável, validando o design como uma disciplina com responsabilidade e valor social.

### Introdução

No contexto ocidental é comum verificar que arquitetos e designers recorriam à efemeridade do teatro para apresentarem soluções de cenografia para uma peça de teatro e testarem soluções de projeto que, dificilmente, conseguiram ensaiar numa empresa.

A validade desta verdade pode ser comprovada em casos históricos como a ação do arquitecto italiano Gio Ponti e os cenários projetados para a peça “L’importanza di chiamarsi Ernesto (atti I e IIII)” dirigida por Pavolini em 1939. Gio Ponti apresenta-se como nome importante da ligação entre a disciplina do design e o âmbito do teatro, principalmente, durante os anos quarenta do século XX. Esta junção de disciplinas acontece, provavelmente, porque também a arquitetura de Gio Ponti “(...) era quase um teatro, um ‘palco’ para figuras em movimento que apareciam e desapareciam das suas escadas, balaustradas, varandas e perspectivas. (...) assim como as suas cenas, que pareciam meras ampliações de esboços rápidos.”<sup>2</sup> Ao transferir soluções

---

\* Email: lsoares@estg.ipvc.pt

do mundo da arquitectura para o âmbito teatral Gio Ponti introduzia uma forte inovação no setor do teatro, porque as mesmas ideias e soluções podem não ser mais inovadoras na arquitectura, por serem adquiridas há muito tempo, mas revelarem inovação no teatro, porque estarem a ser aplicadas pela primeira vez. O mesmo acontecia ao contrário quando transferia ideias do âmbito do teatro para a arquitectura, pelo que a experiência teatral de Gio Ponti se revelava uma ação laboratorial. Como se o teatro fosse, afinal, a oficina para experimentar e testar hipóteses de projeto que de outra forma, o mundo empresarial não lhe permitiria aplicar.

Embora o espetáculo não tenha chegado a ser realizado e o cenário tivesse ficado apenas em estudo prévio, sete anos mais tarde, em 1946, esta obra tornou-se numa das mais importantes para o sector empresarial. Nos estudos de Gio Ponti é possível verificar que o desenho de um dos seus objetos mais notórios - designadamente, o grande lustre que se destaca no segundo ato - é transformado pela empresa Venini num candeeiro monocromático composto por 12 braços. “O espaço da representação projetado por Ponti é capaz de transformar os adereços em símbolos que vão além da cena, (...) uma vez terminada a representação, eles mantêm na sua forma o impulso simbólico original (...)”<sup>3</sup> mesmo sendo inseridos em diferentes contextos. Ou seja, o termo do espetáculo não significa necessariamente o fim dos acessórios e adereços de palco. Eles podem ganhar vida própria, sendo adaptados às condicionantes da indústria e integrados como produtos de catálogo das empresas de mobiliário e equipamento. Então, o espaço do palco pode criar e exportar elementos inteiramente novos para o mercado, diversificando a escolha. Por vezes, o teatro presta-se à experimentação para testar novas soluções e inovar quer o teatro, quer uma empresa, neste caso, uma empresa de iluminação. De igual modo, a conexão entre o design e o teatro praticada por Gio Ponti tem como fundamento a inovação e a reinvenção das empresas associadas ao projeto, pelo que se verifica e conclui que os elementos criados no âmbito do palco teatral e experimental são transportados para outros ambientes, como o setor empresarial.

Em Portugal, este *modus operandi* reflete-se em diferentes projetistas desde o início do século XX, como Luigi Manini, Augusto Pina. Neste estudo, analisa-se a prática no palco teatral de Octávio Clérigo, João Mendes Ribeiro e João Brites como uma oportunidade para a experimentação, uma ação que contribuiria para quer para o aperfeiçoamento do projeto para teatro, quer para o desenvolvimento da história do mobiliário.

## **O teatro como laboratório experimental do design de mobiliário**

O teatro pode ser uma ocasião para a experimentação projetual no sentido que o designer, através da sua formação e especificidade metodológica apresenta um carácter crítico, experimental e operacional que lhe concede legitimidade como membro integrante de uma equipa criativa na produção de adereços para uma peça de teatro<sup>4</sup>. Quando se fala no âmbito do projeto associado ao design considera-se a necessidade de experimentação, ou seja, a fase empírica é muito importante durante o processo de desenvolvimento do projeto final. Como refere José Oliveira Barata, é claro que o teatro é sempre uma obra no tempo, objeto cultural de várias experiências que passam e

se assumem efémeras<sup>5</sup>. Como consequência, esta efemeridade “faz com que o espetáculo de hoje só o seja por escassos momentos; amanhã já não será o mesmo e, em breve lapso de tempo, ele fará parte da “história” que integra o abundante repositório de experiências vividas e convividas, mas sempre irrepetíveis”<sup>6</sup>. De fato, a realidade atual descreve as relações humanas como líquidas, que deixam de ser uma união e passam a ser um mero acúmulo de experiências onde “(...) as relações escorrem pelo vão dos dedos”<sup>7</sup>. Aquilo que Zygmunt Bauman distingue como o sentido de *amor* ou a noção de *desejo*. No vocábulo *amor*, Bauman associa o ato de cuidar e bem-querer que procura aproximar a pessoa do objeto. Já a noção de *desejo* apresenta-se como “(...) uma compulsão de preencher a lacuna com a alteridade, na medida em que esta acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita pela sua obstinada evasiva diferença. O desejo é um impulso que incita a despir a alteridade dessa diferença; portanto a desempoderá-la”<sup>8</sup>. No design, este último caso é o momento em que o indivíduo se aproxima dos produtos que despertam pelo desejo, pela curiosidade, pela experiência e paixão repentina. Para o âmbito do design a noção de *desejo* pode ser bastante interessante uma vez que, em determinado ponto, se cruza com o Design Visceral de Donald Norman<sup>9</sup>, servindo como fonte de reflexão sobre o verdadeiro alcance dos produtos de design nos mercados atuais. É aqui que o papel do design deverá contrapor esta realidade, mostrando à sociedade pós-moderna que um produto eficaz é traduzido pela conjugação entre a sua dimensão semântica, a aproximação, o conforto físico e emocional, e não apenas pelas necessidades básicas da forma. Deste modo, o teatro converte-se num laboratório de projeto para a criação de hipóteses, testes e simulações, integrando o *desejo* e o *amor* que o público manifeste em cada encenação. O teatro revela-se um centro dinâmico e criativo, no sentido que tem como base uma “relação feita de “relações” que se inter-relacionam, se complementam, estruturando um modelo de análise do fenómeno teatral que hoje em dia se distingue pela rutura com os tradicionais métodos de abordagem herdados do final do século passado”<sup>10</sup>. Desta forma, o teatro fomenta relações com todos os agentes do território, quer sejam encenadores, atores, cenógrafos, figurinistas, quer sejam artesãos, autarcas, empresários, políticos. O palco teatral torna-se num lugar de experimentação e um espaço capaz de proporcionar a criação de conexões entre diferentes áreas da cultura portuguesa, inovando assim, o tecido empresarial associado ao projeto e ao próprio âmbito do teatro.

## Casos de Estudo em Portugal

A legitimidade desta investigação pode ser encontrada em casos de estudo e que testemunham uma relação entre o design, o teatro e o tecido empresarial. Esta escolha evidencia que a conexão de disciplinas e saberes distintos pode ser uma mais valia na criação de novas relações entre âmbitos diferentes, levando à inovação de vários setores e repensando a responsabilidade social. Por sua vez, percebe-se também que os elementos criados no âmbito do palco teatral e experimental, podem ser transpostos para outros ambientes, como o setor empresarial.

## Casos de Estudo portugueses na segunda metade do século XX

Com a chegada da década de 60 dos anos XX, “(...) a sociedade portuguesa continuava afastada dos circuitos internacionais de produção e circulação artística, privada do acesso a exposições e iniciativas susceptíveis de dar à opinião pública uma formação artística básica e de fornecer ao público especializado uma informação actualizada e uma experiência directa da contemporaneidade”<sup>11</sup>. Em termos políticos crescia a desilusão face à continuidade do regime ditatorial, provocando a revolta perante a guerra colonial que se arrastava desde 1961. Nos sectores culturais, nos meios estudantis e entre a juventude aumentava a frustração e alastrava a contestação face à situação de alheamento que o Estado mantinha em relação às grandes viragens sociais e culturais que internacionalmente marcaram a década. Talvez nenhuma manifestação artística nacional tenha sentido os rigores da censura salazarista e caetanista como o âmbito teatral, considerando que as peças sofriam mutilações parciais, deturpando-se-lhe, na maior parte das vezes, o seu sentido inicial e para além da censura prévia ao texto, passou-se a exigir uma censura prévia ao espetáculo. Porém, é ao longo deste período que, decorreu um movimento de desenvolvimento da dramaturgia portuguesa<sup>12</sup>. Esta década sofreu uma mudança, com a formação quer de uma nova conjuntura artística marcada pelo surgimento de uma geração de artistas e agentes culturais, quer pelo nascimento de novas tendências na produção artística nacional que refletiam a necessidade de sintonização com as linguagens internacionais<sup>13</sup>.

Como consequência destas oscilações, o âmbito teatral procurou referências importantes nas revoluções liberais e nas revoltas populares, pelo que o palco se transformou num centro dinâmico de didática para os espectadores ávidos de mudança. É neste contexto que se enquadra a peça “O Render dos Heróis” de José Cardoso Pires, uma narrativa dramática que evoca o levantamento popular de Maria da Fonte contra o governo cartista de Costa Cabral. A peça teve como complementos essenciais a música original de Carlos Paredes e a cenografia e os figurinos de Octávio Clérigo. Por um lado, Carlos Paredes leva soluções da sua música tocada ao vivo e em estúdio - num palco despido de adereços teatrais - para a um contexto de palco preenchido de soluções de equipamentos e cenários. Trata-se de uma ação experimental que o músico beneficiou, realizando uma transferência cultural de um âmbito para o outro. Por outro lado, Octávio Clérigo contruiu uma cenografia que “(...) partiu do princípio da simplicidade como tradução da relação ideal entre o teatro e o público. Em termos de solução, estava associado ao conceito de ‘Design-Chão’, que pretendia ir ao encontro das reais necessidades de usufruto e uso das pessoas”<sup>14</sup>. Durante a produção desta peça, foi percebida uma grande dificuldade a nível da mudança de cenários necessários à encenação. No entanto, esta complicação foi resolvida com economia de tempo e de esforços pelo cenógrafo Octávio Clérigo<sup>15</sup>, um trabalho que correspondeu a uma alta qualidade<sup>16</sup>. Neste sentido, o cenógrafo optou pelo uso de cortinas pretas simples, fantasias com máscaras e letreiros para retratar a figura do anti-herói. Deste modo, e de acordo com Tomaz Ribas<sup>17</sup>, Octávio Clérigo desenhou os cenários e os figurinos dentro de uma linha de sugestão verista, mas de grande liberdade espetacular tal como o texto e a encenação o exigiam, solucionando sabiamente as reais dificuldades que existiram na criação da peça<sup>18</sup>. Como reflexão final é possível

declarar que os cenários de Octávio Clérigo tornaram-se uma ação de laboratório de projeto e uma oportunidade para pensar soluções empresariais, na medida que “entre 1957 e 1969 foi diretor dos serviços de cenografia da RTP, nos quais se enquadravam as atividades gráficas da Empresa”<sup>19</sup>. Ou seja, o trabalho realizado no âmbito teatral serviu de protótipo para pensar novas soluções num contexto à procura de referências como a televisão.

### **A década de 90 do século XX: análise dos cenários do arquiteto João Mendes Ribeiro para a peça “Propriedade Privada” (1996)**

O arquiteto João Mendes Ribeiro representa a relação criada entre a arquitetura e o teatro no final do séc. XX em Portugal, com a cenografia desenvolvida para a peça “Propriedade Privada”, de Olga Roriz, privilegiando sempre nos seus projetos “(...) o trabalho multidisciplinar e em equipa”<sup>20</sup>. A vertente transversal entre a arquitetura e o teatro manifesta-se na criação de cenários como consequência lógica do percurso de formação académico no contexto ocidental. Como alude João Mendes Ribeiro “desde o início do século XX com as vanguardas, o Construtivismo russo, o Expressionismo e a Bauhaus, o teatro, as artes plásticas e a arquitectura lidam com visões partilhadas e objectivos comuns”<sup>21</sup>. Antes deste período, o espaço cénico “se limitava a um espaço viciado e estagnado nas clássicas representações bidimensionais de telas pintadas”<sup>22</sup>. O espaço cénico passou a ser tridimensional e o volume substituiu a superfície plana, aproximando-se do projeto de arquitetura e partilhando os mesmos elementos de composição, como a experimentação de processos e linguagens comuns acerca da modelação do espaço<sup>23</sup>.

Em termos práticos e como afirma João Mendes Ribeiro<sup>24</sup>, a cenografia de “Propriedade Privada” constitui um exemplo da arquitetura tornada temática como componente visual e conceptual. Para o autor, este é o seu objeto cenograficamente mais elaborado, constituído por uma única peça de madeira, móvel, com vários módulos e desdobrável conforme a apropriação dos bailarinos. Esta mutabilidade da peça cenográfica foi conseguida “utilizando mecanismos de funcionamento controlável, com recurso a baixa tecnologia (...)”<sup>25</sup>. Uma ação metodológica próxima da noção de design-chão de Daciano da Costa<sup>26</sup> e que apela à utilização de recursos autóctones e vernaculares.

Primeiramente, o cenário remete para o espaço público, um lugar de ameaça e violência, questionando as fronteiras e vedações que delimitam territórios, refletindo uma visão singular e híbrida da paisagem urbana e representando uma instalação habitada pelo caos dos sentimentos e do sentido. Na segunda parte, o dispositivo cénico torna-se num espaço doméstico, uma casa opressiva, em que os movimentos dos intérpretes são condicionados, transmitindo o desconforto do corpo face à arquitetura<sup>27</sup>. O conflito entre a funcionalidade e o comportamento humano é exposto e comunicado pelos intérpretes a partir de absurdos e contradições<sup>28</sup>. Neste sentido, a peça “Propriedade Privada” pode ser consideradas uma representação da realidade, revelando uma atitude ética e política sobre as condições da construção do lugar no tecido sociocultural da cidade. A cenografia é em si uma crítica às fronteiras que, por vezes, o modelo da arquitetura funcionalista impõe à sociedade. Ou seja, a ligação entre as disciplinas da arquitetura e da cenografia revela-se um momento de flexão para pensar o enigma do espaço contruído. Como alude João Mendes Ribeiro “com

Propriedade Privada encontrei uma linguagem e uma estética, que depois fui amadurecendo em outros projetos”<sup>29</sup>. Neste caso, a transferência de soluções da arquitetura para o teatro estimula o nascimento de novos códigos e outros significados. “À medida que nos deixamos contaminar pelo teatro, procurando um espaço de expressão liberto de constrangimentos formais, a lógica de desenho deixa de ser tão rigorosa e as suas éticas menos impositivas, deixando em aberto novas possibilidades”<sup>30</sup>. Assente nesta racionalidade João Mendes Ribeiro defende que, embora a arquitetura e a cenografia são “(...) duas disciplinas completamente diferentes”<sup>31</sup>, é a interdisciplinaridade que lhe interessa, procurando o que une as duas disciplinas, para redefinir os limites de projeto.

Um exemplo desta flexibilidade e transposição da experimentação de ideias, de materiais vernaculares, de mecanismos elementares e mutabilidade no palco teatral para o mercado pode ser encontrado no projeto do Quiosque Multifuncional Expo’98 (1997-1998). Esta solução pode ser traduzida como o resultado do ato experimental que João Mendes Ribeiro exerce na criação de cenografias, no sentido que “(...) elabora-se um projecto com cinco variações tipológicas, consoante os usos – venda de jornais, revistas, flores, produtos alimentares e produtos licenciados. Aborda-se o conceito da multifuncionalidade num objecto ou sistemas de objectos, cuja estrutura modular determina a sua caracterização arquitectónica”<sup>32</sup>. O cruzamento entre a cenografia e a arquitetura mostra-se fundamental no processo criativo de João Mendes Ribeiro quer nos seus projetos cenográficos, quer nos trabalhos de arquitetura. Neste sentido, o arquiteto português desenvolve, não só uma simbiose entre as duas disciplinas, que resulta da experimentação realizada no palco teatral e que mais tarde é transposta para o setor empresarial, mas também uma apropriação da habitabilidade dos espaços arquitetónicos, que é inserida nos dispositivos cénicos. O processo criativo de conhecimento adquirido nestes dois âmbitos complementam-se e dão origem aos trabalhos complexos que João Mendes Ribeiro elabora. O teatro assume-se como laboratório experimental para que o projetista consiga experimentar novas soluções, transferindo sensações e conhecimento de um âmbito para o outro.

Em termos concretos, esta transferência cultural do mundo da cenografia para o âmbito do mobiliário observa-se no projeto de equipamento que João Mendes Ribeiro desenhou e desenvolveu para a loja Claus Porto, no centro da cidade de Lisboa, em 2016. A loja tem dois espaços com cotas diferentes, sendo que na segunda sala “desenvolvem-se os diferentes tipos de móveis de arquivo que caracterizam o espaço: um extenso armário de gavetas em madeira de riga velha, uma gaveta contínua na zona de barbearia e, na parede oposta, sob uma instalação de Joana Astolfi, um móvel arquivador flexível (com um lava-mãos, um mini-bar ou um leitor de vinil incorporados, entre outras valências) que apoia e caracteriza a zona de estar”<sup>33</sup>. Esta afirmação confirma quer a escolha de trabalho transversal do projetista, quer a ascendência de soluções multifuncionais e de modularidade experimentadas no âmbito teatral.

### **O século XXI: análise dos cenários do artista plástico e cenógrafo João Brites para a peça “Afonso Henriques” 2009**

João Brites, que tem como base o mundo artístico da pintura e da gravura, é o diretor, encenador e cenógrafo da companhia “O Bando”<sup>34</sup>, um espaço

de contestação e intervenção política e social. A sede da companhia está situada numa zona rural afastada da cidade e apresenta características muito específicas relativamente à edificação e ao desenho dos espaços. Por esta razão, trata-se de um espaço de trabalho “(...) de ensaios e atuações, sítio de reflexão, investigação, formação e, muito importante, de partilha, mas também num espaço de convergência entre o coletivo e a comunidade”<sup>35</sup>. De fato, a exploração dos conceitos de coletividade e comunidade é um *modus operandi* que instiga à indagação acerca da organização social e da cultura na atualidade. Contrapor o individualismo com o coletivismo é uma forma de conseguir uma intervenção social coesa e mais forte, dilacerando a criação artística individual. Pode-se considerar “(...) também como uma opção estética, uma vez que o trabalho de cenografia (...) parte da troca de ideias dos membros do coletivo (...) cujo processo de trabalho, as memórias e referências pessoais se tornam comuns, originando um projecto coletivo”<sup>36</sup>. Ou seja, existem pessoas singulares e por isso, com pontos de vista diferentes, mas que coabitam para o desenvolvimento de um projeto conjunto, originando um processo de interligação de conhecimentos. A transdisciplinaridade na produção teatral é promovida pelo ato de criação que engloba especialistas de várias áreas, para a realização de um todo. Os espetáculos são marcados pela excelência visual, na qual se evidencia, não só a ligação à formação inicial de José Brites nas artes plásticas - através de uma abordagem mais conceptual e livre - mas também nas características associadas à tradição portuguesa, através da utilização de objetos tradicionais na cenografia. Desta forma, a cultura produtiva local associa-se à terra e à ruralidade, no sentido que “mesmo que as cenografias nos pareçam à primeira vista artesanais e inacabadas, escondem um rigor sem o qual não poderiam cumprir os seus desafios cénicos e mutabilidade inerente”<sup>37</sup>. Assim, o artista, nas suas construções cénicas procura que os elementos do espetáculo possam valer só por si e sustenta a ideia de que a cenografia tem que ser o objeto escultórico de qualidade visual e que os figurinos possam estar numa exposição, simbiose que permitirá que cada um dos elementos retirados ao contexto possa valer por si<sup>38</sup>. Segundo Ana Mata<sup>39</sup>, as peças são apresentadas em espaços não convencionais – que promovem a dessacralização do lugar de representação - conotados pela criação de cenografias complexas e monumentais. Efetivamente, João Brites refere que “a contemporaneidade tem um pezinho na tradição, no nosso passado histórico e na nossa memória colectiva”<sup>40</sup>. Por esta razão, os seus dispositivos cénicos são influenciados pela etnologia, a antropologia e a tradição popular. Ou seja, João Brites estimula a introdução de elementos da atualidade com partes do passado, cruzando tudo<sup>41</sup>.

Um caso que comprova esta abordagem é o projeto “Máquinas de Cena”, objetos cénicos multifuncionais que, pelas suas características físicas, permitem a criação de vários espaços metafóricos que acompanham a ação. “Elas são isoladas do espetáculo, passíveis de serem fruídas e interpretadas de forma independente do restante cenário”<sup>42</sup>. Esta autossuficiência do objeto polisémico faz com que possa ser utilizado para além da sua base de dispositivo cénico e tornar-se também num objeto com valor artístico inestimável.

Na cenografia desenvolvida para a peça “Afonso Henriques”, apresentada no Teatro Nacional D. Maria II em 2009, é possível perceber que o espaço cénico se converte num laboratório oficial e de experimentação para o design de equipamento. Esta peça tem encenação, cenografia, execução da “Máqui-

na de Cena” e do espaço cénico da autoria de João Brites. Neste espetáculo, alguns adereços de cena - como o trono do rei - adaptaram-se em função das diferentes cenas, adquirindo outros significados. Para além da possibilidade de ser adaptável, este adereço era móvel e com traços assumidamente geométricos. O trono foi construído por João Brites com ajuda de alguns intervenientes, “(...) tendo como base uma execução artesanal e é constituído por madeira, com um sistema de encaixes que anula a utilização de qualquer parafuso, sendo composto por dois baús, duas escadas, quatro tambores, e um trono que na sua totalidade tem 6 posições<sup>43</sup>. Esta constatação comprova a ascendência da baixa tecnologia e da cultura vernacular no desenho da cultura material portuguesa, seja no âmbito da construção arquitetónica, seja no campo de ação da cenografia. Como refere Daciano da Costa “(...) a produção de objectos vem de uma longa tradição artesanal e aproxima-se da própria arquitectura”<sup>44</sup>.

De igual modo, estas máquinas de cena revelam uma vertente autónoma, existindo por si mesmas como entes e agindo como catalisadores de novas criações em âmbitos operacionais distintos como o design de mobiliário. Especificamente, neste artigo interessa mergulhar no catálogo da exposição Máquinas de Cena. O Bando, realizada durante a edição de 2005 do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica), no Porto<sup>45</sup>. Neste livro atemporal é possível verificar a autonomia e a adaptabilidade que estas máquinas revelam ao serem inseridas em espaços tão diferentes como jardins, museus, salas de espetáculos. A vertente nómada e móvel das soluções de projetos aproximam os espetáculos das pessoas. “Ir ao público onde ele está, ocupando quaisquer espaços, é manter ativada a usina de criação em que se transforma o cotidiano de trabalho do coletivo, como atestam os informes que o grupo envia a seus espectadores contumazes”<sup>46</sup>. O catálogo destas máquinas de cena revela soluções de encaixes, de escolha de materiais e de formas e de respostas de baixa tecnologia de grande importância para a cultura material e a sua aplicação em soluções mais próximas do quotidiano das pessoas, como o design de mobiliário português.

## Conclusões

Neste artigo pretendia-se demonstrar que o teatro em Portugal tem sido encarado como um laboratório, aberto à experimentação e à criação de conexões entre entidades, contribuindo para o desenvolvimento da disciplina do design de mobiliário e da sociedade.

Com Octávio Clérigo, o trabalho realizado no âmbito teatral serviu de protótipo para pensar novas soluções num contexto à procura de referências como a televisão. Para João Mendes Ribeiro o *modus operandi* produzido no teatro confirma quer a escolha de trabalho transversal do projetista, quer a ascendência de soluções multifuncionais e de modularidade no âmbito da arquitetura de interiores. Com João Brites, as Máquinas de Cena catalogadas apresentam uma diversidade de soluções para aplicação noutra área de projeto como, por exemplo, o mobiliário.

Numa época de incertezas em que as empresas se vêm obrigadas a alterar o seu modelo de negócio e a cultura é a primeira a ser afetada, mostra-se essencial a criação de conexões entre disciplinas. Um ato criativo que assenta na competência para combinar elementos existentes com novas conexões que são úteis.



Com o impacto da pandemia da COVID-19, a cultura produtiva local ficou parada, sem atividade e sem rendimentos. O setor produtivo local deve adaptar-se à nova realidade respondendo às necessidades do sistema cultural atual, nomeadamente, o âmbito do teatro deve também sofrer transformações de forma a garantir a sua sobrevivência no panorama nacional. É perante este cenário que a disciplina do design se mostra como agente de grande importância quando associada a outras áreas, através da modificação ou inovação dos métodos utilizados. Neste sentido, o processo criativo entre a disciplina do design e a cultura produtiva de carácter artesanal pode ser uma oportunidade quer para a sobrevivência dos ofícios locais envolvidos, quer para a sustentabilidade do âmbito do teatro.

Trata-se de um ato produtivo motivador de produtos inovadores que cruza conhecimentos de diversas áreas culturais e reforça a sua presença no território de referência. Assumindo esta premissa, torna-se evidente que o futuro do tecido empresarial local passe pelo design, conectando designers e produtores, com o objetivo de manter as técnicas produtivas enraizadas numa cultura, mas introduzindo a inovação necessária para a sobrevivência e inovação dessa atividade local e também da cultura teatral. A ligação entre a disciplina do design e a cultura produtiva local funcionará como meio para transportar as pessoas para uma experiência cultural multidimensional. Neste sentido, a utilização do teatro como palco fundamental, para partilhar gestos, usos, hábitos, rituais e materiais, processos, ferramentas ou formas que ajudam a interpretar a identidade de um povo pode ser uma oportunidade para todos.

De igual modo, a capacidade logística do design, que projeta sistemas de objetos, e não corpos compactos e definitivos, torna-se uma mais valia para solucionar o mistério da criatividade. Também por ser uma disciplina que desenvolve produtos diante de necessidades humanas, é possível perceber que o design tem uma grande responsabilidade na construção de conhecimentos junto aos micro empreendimentos, preservando e valorizando o património material e imaterial.

## NOTAS

<sup>1</sup> Dissertação desenvolvida pela estudante Vanessa Lima no âmbito do Mestrado em Design Integrado do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (IPVC).

<sup>2</sup> Lisa Ponti, *Gio Ponti: The complete work 1923-1978* (Milano: Passigli Progetti, 1990), 112.

<sup>3</sup> Serena Russo, *Relações metafóricas entre o Design e o Teatro: um caso de estudo de Design de cenários no âmbito do Teatro do Noroeste – CDV* (Viana do Castelo: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, 2018) <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2026>

<sup>4</sup> Russo, *Relações* 2018) <http://hdl.handle.net/20.500.11960/2026>

<sup>5</sup> José Barata, *História do Teatro Português* (Lisboa: Universidade Aberta, 1991)

<sup>6</sup> Barata, *História*, 1991

<sup>7</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidade Líquida* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001).

<sup>8</sup> Bauman, *Modernidade*, 2001

<sup>9</sup> Donald Norman, *Emotional Design* (Basic Books, New York, 2004).

<sup>10</sup> Barata, *História*, 1991

<sup>11</sup> Alexandre Melo, *Arte e Artistas e Portugal*, Instituto Camões, Lisboa, 2007). <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-60.html#.X2YJRMhKhPZ>

<sup>12</sup> Barata, *História*, 1991.

<sup>13</sup> Melo, *Arte*, Instituto Camões, Lisboa, 2007). <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-60.html#.X2YJRmhKhPZ>

<sup>14</sup> Tradução livre do autor “(...) was based on the principle of simplicity as translating the ideal relationship between the theatre and the audience. In terms of solution, this was associated with the concept of “*Design-Chão*” (Da Costa, 1998), intended to meet people’s real needs of enjoyment and use.” Liliana Soares, Rita Almendra, Ermanno Aparo, Fernando Moreira da Silva “Much tradition about innovation: the creation of sceneries with craft-design cooperation”, *Tradition and Innovation*, Taylor & Francis Group, London, 2020.

<sup>15</sup> M.F. *Um momento da peça «O Render dos Heróis»*; ontem estreada no *Império*. O Século, Lisboa, 1965. [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ORenderdosHerois/1965/OSeculo\\_02Fev1965\\_0004.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Recensoes/ORenderdosHerois/1965/OSeculo_02Fev1965_0004.pdf)

<sup>16</sup> M.F. *Um*, Lisboa, 1965.

<sup>17</sup> M.F. *Um*, Lisboa, 1965.

<sup>18</sup> Ana Mata, *Valorização de Património do Teatro O Bando ao Relento, uma Instalação de Máquinas de Cena em Degradação Assumida* (Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012) <http://hdl.handle.net/10451/7490>

<sup>19</sup> Thomaz de Mello, Fernando de Azevedo, Victor Palla, Lima de Freitas, Octávio Clérigo, Sebastião Rodrigues, *Falando do Ofício* (Lisboa : SOCTIP – Soc. Tipográfica, 1989), 40.

<sup>20</sup> Mónica Guerreiro, *Essencialidade, austeridade, silêncio* (Lisboa: Sinais De Cena, 2017), 18-21, <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12360>

<sup>21</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico, Um percurso biográfico* (Coimbra: Universidade de Coimbra, , 2008), 199. <http://hdl.handle.net/10316/12133>.

<sup>22</sup> Ana Neves, *Entre a arquitetora e cenografia de João Mendes Ribeiro* (Lisboa: Universidade Lusíada, 2015), 140. <http://hdl.handle.net/11067/1850>

<sup>23</sup> Neves, *Entre* (Lisboa: Universidade Lusíada, 2015), 141 <http://hdl.handle.net/11067/1850>

<sup>24</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura* (Universidade de Coimbra: Coimbra, 2008), 199 <http://hdl.handle.net/10316/12133>

<sup>25</sup> Ribeiro, *Arquitectura*, 2008: 198

<sup>26</sup> Daciano da Costa, *Design e mal-estar* (Lisboa: Centro Português de Design, 1998)

<sup>27</sup> Ribeiro, *Arquitectura*, 2008: 199

<sup>28</sup> Ribeiro, *Arquitectura*, 2008: 199

<sup>29</sup> Guerreiro, *Essencialidade*, 2017, 18-21.

<sup>30</sup> Neves, *Entre* (Lisboa: Universidade Lusíada, 2015), 141 <http://hdl.handle.net/11067/1850>

<sup>31</sup> Milla Martins. *Centro de Artes Visuais, Casa das Caldeiras e Estufas Tropicais do Jardim Botânico, em Coimbra, para uma leitura do processo criativo de João Mendes Ribeiro* (Porto: Universidade do Porto, , 2019), 50 <https://hdl.handle.net/10216/124484>

<sup>32</sup> Ribeiro, *Arquitectura*, 2008: 198

<sup>33</sup> José Campos, Claus Porto / João Mendes Ribeiro, ArchDaily Brasil. 2021. <https://www.archdaily.com.br/br/803815/clus-porto-joao-mendes-ribeiro> ISSN 0719-8906

<sup>34</sup> Fundado por João Brites no ano de 1974. O Teatro “O Bando” é uma cooperativa cultural, marcada pelo seu papel na intervenção e educação social e comunitária. Ao longo dos anos o Bando tem vindo a afirmar-se como uma referência no teatro independente em Portugal, trabalhando textos maioritariamente de autores nacionais, cuja adaptação reflete uma recusa do teatro ilustrativo da realidade e do teatro comercial.

<sup>35</sup> Margarida Casanova. *A influência da formação na cenografia*. (Porto; ESAD, , 2019), 88. <http://hdl.handle.net/10400.26/28270>

<sup>36</sup> Mata, *Valorização*, 2012: 13

<sup>37</sup> Mata, *Valorização*, 2012: 25

<sup>38</sup> Martins, *Centro* 2019.

<sup>39</sup> Mata, *Valorização*, 2012: 25

<sup>40</sup> Martins, *Centro*, 2019.

<sup>41</sup> Casanova, *A influência da formação na cenografia*. 2019: 88.

<sup>42</sup> Mata, *Valorização*, 2012: 6

<sup>43</sup> Mata, *Valorização*, 2012: 27

<sup>44</sup> Da Costa, *Design*, 1998

<sup>45</sup> Maria Helena Werneck, *O Bando: um teatro de formas no ar*. Sala Preta, 9 (novembro): 9-19. 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p9-19>

<sup>46</sup> Werneck, *O Bando*, 2009: 19

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2021

Fecha de revisión: 1 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 12 de enero de 2022