

HISTÓRIAS DO DESIGN EM MINAS GERAIS

ESCOLA DE
DESIGN



editora



Marcos da Costa Braga
Marcelina das Graças de Almeida
Maria Regina Álvares Correia Dias
Organizadores

HISTÓRIAS DO DESIGN EM MINAS GERAIS

Marcos da Costa Braga

Marcelina das Graças de Almeida

Maria Regina Álvares Correia Dias

Organizadores

REITOR

Dijon Moraes Júnior

VICE-REITOR

José Eustáquio Alves Brito

CHEFE DE GABINETE

Eduardo Andrade Santa Cecília

PRÓ-REITOR DE PLANEJAMENTO, GESTÃO E FINANÇAS

Adailton Vieira Pereira

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Terezinha Abreu Gontijo

PRÓ-REITORA DE ENSINO

Elizabeth Dias Munaier Lages

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Giselle Hissa Safar

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

DIRETOR: José Arnaldo da Matta Machado

VICE-DIRETOR: Sérgio Antônio Silva

Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD/UEMG

COORDENAÇÃO: Maria Regina Álvares Correia Dias

VICE-COORDENAÇÃO: Edson José Carpintero Rezende

APOIO INSTITUCIONAL

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP)

ORGANIZAÇÃO

Marcos da Costa Braga

Marcelina das Graças de Almeida

Maria Regina Álvares Correia Dias

HISTÓRIAS DO DESIGN EM MINAS GERAIS

Marcos da Costa Braga

Marcelina das Graças de Almeida

Maria Regina Álvares Correia Dias

Organizadores

editora



ESCOLA DE
DESIGN



Pós Graduação *Stricto Sensu*
Mestrado e Doutorado em Design



H673

Histórias do Design em Minas Gerais / Marcos da Costa Braga,
Marcelina das Graças de Almeida, Maria Regina Álvares Correia
Dias (organizadores). – Belo Horizonte, MG: EdUEMG, 2017.
300 p. : il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-62578-81-6

1. Design. 2. História. 3. Minas Gerais. I. Braga, Marcos da Costa.
II. Almeida, Marcelina das Graças de. III. Dias, Maria Regina Álvares
Correia. IV. Universidade do Estado de Minas Gerais. V. Título.

CDU - 7.05(815.1)

Ficha Catalográfica: Valdenícia Guimarães Rezende CRB-6/3099

Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG

Conselho Editorial da EdUEMG

Dr. Dijon Moraes Junior

Dr^a. Flaviane de Magalhães Barros

Dr. Fuad Kyrillos Neto

Dr^a. Helena Lopes da Silva

Dr. José Eustáquio de Brito

Dr. José Márcio Pinto de Barros

Dr^a. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Expediente

Design Laboratório de Design Gráfico / Escola de Design - UEMG

Coordenação Mariana Misk

Orientação do Projeto Iara Mol, Simone Souza e Mariana Misk

Aluna Responsável Ana Luisa Brandão

Capa Elaborada a partir de esboço de autoria de Dijon De Moraes

Revisão Leandro Andrade

Direitos desta edição reservados à

EdUEMG. Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Rodovia Papa João Paulo II, 4143 . Ed. Minas . 8º andar . Cidade Administrativa Presidente

Tancredo Neves . Bairro Serra Verde . Belo Horizonte . MG . CEP 31630 900 . (31) 3916 9080

E-mail: editora@uemg.br | www.eduemg.uemg.br

Sumário

Prefácio	7
Marcos da Costa Braga	
Apresentação	11
Maria Regina Álvares Correia Dias	
1. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos	17
Ana Luiza Cerqueira Freitas	
2. Da Decoração ao Design de Ambientes: mudanças e permanências: um estudo sobre a experiência na Escola de Design da UEMG	49
Isabella Pontello Bahia	
3. História de vida docente: contribuições do professor Romeu Dâmaso para a construção da Escola de Design da UEMG	69
Samantha Cidaley de Oliveira Moreira	
4. Panorama histórico do Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG	95
Iara Aguiar Mol	
5. A História do 3º NDesign	115
Yuri Simon da Silveira	

6. Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para Belo Horizonte na década de 1970	139
Giselle Hissa Safar	
7. Origens das preocupações com ‘sustentabilidade’ no campo do design: o caso do projeto Juramento – CETEC	163
Ana Carolina Godinho de Lacerda	
Letícia Hilário Guimarães	
8. Sistema de Comunicação Ltda.: identidade visual e concepção da gestão de marca nos anos 1970	183
Márcia Soares	
Waldiane Fialho	
9. O pioneirismo de Eduardo Seabra no campo dos móveis na Zona da Mata: design e ensino	209
Ivan Mota Santos	
10. O design na Madeirense Móveis do Brasil: a gestão do Núcleo de Desenvolvimento de Produtos	227
Eduardo José Wilke Alves	
11. O pré-design nas panelas de pedra sabão de Minas Gerais	253
Victória Carolina P. Lopes Dias	
12. Representações de gênero nos rótulos litográficos de cachaça de Minas Gerais entre os anos 1940 e 1950	273
Juliana Ribeiro	
Laura Scofield	
Posfácio	293
Marcelina das Graças de Almeida	

Prefácio

O presente livro é constituído por textos resultantes dos trabalhos finais do curso **‘História Social do Design no Brasil’** ministrado em 2016 na disciplina ‘Tópicos Especiais’ do Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG.

Esse curso, originalmente, tem sido ministrado desde 2007 no Programa de Pós-Graduação da FAU USP e possui como ementa geral a formação e consolidação do campo profissional do design moderno e industrial do Brasil no século XX. O objetivo é proporcionar o conhecimento sobre as origens e a constituição da profissão no Brasil e auxiliar a entender o contexto contemporâneo do design nacional. Além disso, o curso procura estimular o desenvolvimento da investigação sobre o design brasileiro por meio do conhecimento de sua história e da prática de pesquisas de temas recortados, delimitados e adequados ao tempo e condições de uma monografia de disciplina de pós-graduação. Diversos resgates de histórias do design brasileiro foram feitos nestes últimos anos por trabalhos realizados para este curso, que se transformaram em variados tipos de textos publicados em livros, periódicos e Anais de eventos científicos.

Essa experiência em formação de pesquisa foi também promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR em junho de 2013, quando em parceria com os professores Ronaldo Corrêa e Aguinaldo Santos viabilizamos a realização do curso que contou com a valiosa contribuição da Profa. Marinês Ribeiro, que apresentou um panorama sobre o contexto socioeconômico e cultural do Paraná

nos anos 1960 e nos anos 1970. Um livro composto pelos melhores trabalhos resultantes desse curso foi publicado em 2014, e que tiveram como cenário obrigatório o estado do Paraná. Oito de seus capítulos tratam da constituição do campo profissional do design no Paraná nos anos 1970, o que acabou por constituir um importante resgate da história local do design. O objetivo específico ao focar o design local era fomentar a pesquisa regional de histórias do design, principalmente fora do tradicional eixo Rio de Janeiro - São Paulo, como forma de proporcionar mais pesquisas de base calcadas em fontes primárias e sanar lacunas na historiografia do design no Brasil, que ainda são muitas.

Acreditamos que o fomento de uma história local ou regional é um dos caminhos para a pesquisa em história do Design no Brasil que pode contribuir para uma melhor construção da História do Design mais ampla, ou seja, do conhecimento sobre o desenvolvimento dessa atividade profissional em âmbito nacional. A formação proporcionada por um curso de 'História Social do Design no Brasil', em nível de pós-graduação e o conhecimento gerado por meio de seus trabalhos finais, podem ainda contribuir para a melhoria dos conteúdos das aulas para graduação e pós-graduação, além de consolidar a identidade profissional e social do designer por meio do registro das raízes do campo profissional em sua região.

Pensando neste sentido é que o Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG resolveu promover o curso para seus pós-graduandos. Em parceria com as professoras Maria Regina Álvares Correia Dias e Marcelina das Graças de Almeida, ministramos o curso em abril de 2016 para uma turma que demonstrou muito interesse nessa formação e em pesquisar histórias inéditas ou pouco conhecidas sobre o Design em Minas Gerais.

O fomento de pesquisa em História do Design no Brasil, em programas de pós-graduação, permitirá a abertura de ações futuras para trocas de experiências em pesquisa com esse tema entre instituições

A pesquisa em História do Design no Brasil, apesar de ter crescido expressivamente nos eventos científicos

e nas publicações da área, ainda é pouca praticada se comparada a outros países com mais tradição neste ramo de investigação. São poucos programas de pós-graduação dentre os que existem que possuem linhas e/ou grupos de pesquisa acadêmicos dedicados a essa pesquisa. A produção mais significativa tem se concentrado em apenas seis estados (RJ, SP, RS, MG, PE e ES). Há muito o quê pesquisar sobre a história da atividade profissional no país e há muito espaço para pesquisas de base, que privilegiem fontes primárias, principalmente. Também são muitos os temas em conjunturas delimitadas que podem contribuir para uma visão do todo e para construção de narrativas históricas mais completas do design brasileiro, justamente a partir de possíveis relações entre investigações de micro-histórias bem estruturadas e contextualizadas de realidades próximas no espaço e no tempo.

Portanto, com o presente livro publicado pela UEMG, oferecemos uma contribuição.

Boa leitura.

Prof. Dr. Marcos da Costa
Braga – FAU USP
Outubro de 2016

Apresentação

A disciplina “Tópicos especiais - História Social do Design no Brasil”, ministrada no Curso de Doutorado em Design em 2016 pelos professores Marcos da Costa Braga, da FAUUSP, Marcelina das Graças de Almeida e Maria Regina Álvares Correia Dias, ambas do Programa de Pós-Graduação em Design, UEMG deu origem a este livro. Trata-se de uma versão similar ao curso oferecido no Programa de Pós-Graduação da FAU USP e também na UFPR em anos anteriores. As versões anteriores geraram livros similares a este “Histórias do design no Brasil I e II”, publicados pela Editora Annablume, em 2012 e 2014, e “Histórias do design no Paraná”, publicado pela Editora Insight em 2014.

A disciplina teve o objetivo discutir a formação do campo profissional do design moderno no Brasil do século XX e proporcionar conhecimentos básicos sobre métodos, abordagens e características da pesquisa da história do design no Brasil. Numa segunda etapa, possibilitou o exercício prático sobre pesquisa de campo e realização de vinte e uma monografias sobre diversos temas relacionados às histórias do design em Minas Gerais, sendo as doze melhores selecionadas para compor esta edição.

As temáticas foram diversas, mas pode-se agrupá-las em estudos relacionados à história do ensino do design em Minas Gerais, especialmente os cinco primeiros capítulos. Um segundo grupo de estudos é dedicado às relações da atuação profissional no estado, entre eles dois capítulos dedicados a projetos desenvolvidos no Setor de Desenho Industrial do

Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), considerado um dos grupos pioneiros a atuar no âmbito de um centro de pesquisas tecnológicas do país; a história do escritório Sistema de Comunicação, pioneiro na área do design gráfico do estado; a trajetória do designer Eduardo Seabra na cidade de Juiz de Fora e a história do design da Madeirense Móveis. Dois outros capítulos se dedicam ao estudo da panela de pedra sabão e um estudo sobre os rótulos de cachaça mineira na perspectiva da representação da figura feminina.

O primeiro capítulo, intitulado *O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos*, de autoria de Ana Luiza Cerqueira Freitas, busca resgatar e caracterizar a história da criação do curso de Desenho Industrial da FUMA e da formação e trajetória acadêmica de seus primeiros egressos no período entre 1960 a 1970. A autora fixou sua pesquisa em documentos e entrevistas com alguns ex-alunos dessas primeiras turmas. Ainda que o curso inicial tenha sido reconhecido em 24 de novembro de 1964, o primeiro aluno do curso de Desenho Industrial – Eduardo Lopes da Silva – ingressou em 1960 e colou grau em 16 de janeiro de 1963, podendo ser considerado o primeiro a se graduar no país, uma vez que seu registro foi tido como curso superior.

Da Decoração ao Design de Ambientes: mudanças e permanências, um estudo sobre a experiência na Escola de Design da UEMG, de Isabella Pontello Bahia, é tema do segundo capítulo. O estudo busca compreender os fatores educacionais envolvidos no processo de transição da nomenclatura do curso de Decoração para Design de Ambientes e, de forma específica, analisou a estrutura curricular do curso de Decoração desde seu reconhecimento pelo MEC em 1968 até o ano de 2004, quando se deu a Reforma Curricular do Projeto Pedagógico.

O terceiro capítulo, de Samantha Cidaley de Oliveira Moreira, trata da *História de vida docente: contribuições do professor Romeu Dâmaso para a construção da Escola de Design da UEMG*. O Romeu veio de Maceió-AL estudar Desenho Industrial na FUMA formando-se em 1982 e, logo em seguida, passou a lecionar no curso. Foi um dos responsáveis pela a formação do pensamento em design na ED e, como

resultado de mais de três décadas na instituição, ajudou a formar várias gerações de designers mineiros e incentivou vários ex-alunos a seguir na carreira docente em design.

A autora Iara Aguiar Mol abordou o *Panorama histórico do Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG*, no quarto capítulo. O estudo teve o propósito de resgatar a constituição e trajetória do LDG a partir da história oral com os principais coordenadores durante diferentes períodos. Foi possível relacionar cada período com seu contexto social, econômico e cultural, além de identificar Marcos de mudanças e rupturas ao longo dos anos.

Belo Horizonte sediou por três vezes o N-Design, principal evento nacional organizado pelos estudantes de design, realizados em 1993, 2003 e 2012. No quinto capítulo, Yuri Simon da Silveira estuda *A história do 3º N-Design*, ocorrido em 1993, que tornou um marco de mudança de estrutura do encontro, apresentado por meio das impressões e percepções dos organizadores, o contexto acadêmico, histórico, social e cultural, que levaram à realização do evento em Belo Horizonte.

O sexto capítulo, *Os projetos de sinalização e mobiliário urbano para Belo Horizonte na década de 1970*, de Giselle Hissa Safar, realizados na década de 1970 pelo então criado Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais. A pesquisa deixou evidente que, no período, foram realizados em Belo Horizonte esforços para o reconhecimento do problema metropolitano e as tentativas para seu equacionamento. O design, nesse contexto, representado pela equipe multidisciplinar do CETEC, atuou ativamente e valeu-se de ampla pesquisa teórica e de campo, explorando os aspectos da realidade local na qual pretendia agir.

Outro projeto também desenvolvido pelo Setor de Desenho Industrial CETEC foi tema de estudo do capítulo 7, tratado pelas autoras Ana Carolina Godinho de Lacerda e Letícia Hilário Guimarães, intitulado *Origens das preocupações com 'sustentabilidade' no campo do design: o caso do projeto Juramento - CETEC*. O projeto 'Prática de implantação e disseminação de Tecnologias Apropriadas ao meio rural' foi importante para compreender a raiz do que pode ser

entendido hoje como sustentabilidade quando esse termo ainda não era empregado, mas já se pensava e executava projetos pautados no desenvolvimento de uma comunidade em harmonia com o meio ambiente e seu meio social.

O oitavo capítulo *Sistema de Comunicação Ltda. – Belo Horizonte: identidade visual e concepção da gestão de marca nos anos 1970*, das autoras Márcia Soares e Waldiane Fialho, estuda um dos escritórios pioneiros de Belo Horizonte. Buscou-se identificar e contextualizar, no cenário local, quais foram os conceitos sobre identidade visual, identidade corporativa e gestão de marcas utilizados nos projetos da época, como também apresentar a trajetória da empresa e dos designers que nela atuaram e entender sua importância para o design mineiro.

O pioneirismo de Eduardo Seabra no campo dos móveis na Zona da Mata: *design e ensino*, é tratado no capítulo 9 por Ivan Mota Santos. Trata-se de um designer formado na FUMA em 1985 e que inicia sua trajetória profissional em Juiz de Fora no ano seguinte. Sua atuação acontece até hoje na área acadêmica, formando técnicos em design de móveis que atendem demandas de empresas de toda a Zona da Mata. O estudo relaciona a trajetória acadêmica desse profissional, contrapondo aspectos que definem o curso por ele idealizado em 2002 e se mantém como uma referência do ensino do design na região.

O décimo capítulo intitulado *O design na Madeirense Móveis do Brasil: a gestão do Núcleo de Desenvolvimento de Produtos*, é resultado do estudo realizado por Eduardo José Wilke Alves. A empresa instalou-se em Belo Horizonte em 1948 e passou por diversas fases, especialmente no desenvolvimento de produtos, área inicialmente sem muita importância, mas com a criação do Núcleo de Desenvolvimento de Produtos alcança uma nova perspectiva baseada na gestão estratégica do design.

O capítulo 11, *O pré-design nas panelas de pedra sabão de Minas Gerais* da autora Victória Carolina Pinheiro Lopes, objetiva apresentar um estudo inicial relacionado ao artefato panela de pedra sabão tradicionalmente produzida em Minas Gerais. Buscou-se resgatar e registrar a história da

panela de pedra sabão por meio da história oral coletada a partir de depoimentos de artesãos, moradores e antigos tropeiros da comunidade de Cachoeira do Brumado.

Por fim, as autoras Juliana Ribeiro e Laura Scofield apresentam o último capítulo intitulado *Representações de gênero nos rótulos litográficos de cachaça de Minas Gerais entre os anos 1940 e 1950*. As autoras realizaram uma análise dos rótulos das cachaças com o objetivo de verificar até que ponto elas associaram ao feminino para se destacarem no mercado. Os rótulos escolhidos para compor esta apreciação fazem parte da coleção da artista plástica e uma das principais litógrafas mineiras, Lotus Amanda Maria Lobo, nascida em Belo Horizonte no ano de 1943.

Boa leitura.

Prof^a. Dr^a. Maria Regina Álvares
Correia Dias – PPGD/UEMG
Abril de 2017

O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos

Ana Luiza Cerqueira Freitas

INTRODUÇÃO

O ensino do Design no Brasil é relativamente recente, haja vista que as primeiras iniciativas neste sentido foram realizadas na década de 1950, conforme relatam Lucy Niemeyer (1997) e Rafael Cardoso (2004). O registro desta história, e de suas respectivas micro-histórias, é atividade ainda mais recente enquanto instrumento educativo e de formação cultural para as nossas instituições de ensino e pesquisa em Design. Segundo Dias, Safar e Avelar (2012):

Faltam trabalhos que abordem não só as questões relativas à metodologia de ensino e às interfaces com outras áreas do conhecimento, mas também que resgatem ações pioneiras ou a trajetória e o conhecimento adquirido pelas instituições mais antigas. (DIAS; SAFAR; AVELAR, 2012: 2)

Dentre as possibilidades de pesquisa historiográfica, a micro-história, segundo Barros (2007), se refere a uma maneira diferenciada de se aproximar de certa realidade social e procura enxergar aquilo que escapa à macro-história tradicional. Para tal, empreende uma “redução da escala de observação” para a delimitação do seu espaço de investigação. Esta foi a conduta investigativa adotada para este trabalho.

Com vistas para uma possível contribuição para a construção da trajetória do design em Minas Gerais, esta pesquisa trata de buscar compreender a formação acadêmica que predominava na Universidade Mineira de Arte – UMA,

especificamente no curso de Desenho Industrial no período de 1960 a 1970, um dos pontos de origem desta história. A UMA, que em 1963 passou a ser mais conhecida como FUMA – Fundação Universidade Mineira de Arte, é hoje a Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – ED/UEMG.

O período investigado corresponde ao estabelecimento das diretrizes curriculares iniciais para o curso de Desenho Industrial, ao momento de protocolização como curso de nível superior, até 1970, com a implantação do currículo mínimo nacional estabelecido pelo Ministério da Educação.

De acordo com o depoimento de Álvaro Coelho (2004), professor da Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte, e filho de seu primeiro reitor Prof. Fernando Coelho, os cursos já eram considerados de nível superior, pelo menos ideologicamente pelos seus alunos. Ou seja, esta condição não tinha peso relevante quando se tratava de aprender a atividade de desenhista industrial. E assim confirmaram também Coutinho e Resende (2003), e Charlemont (2016) em seus depoimentos. Segundo Marcelo de Resende (2016), o curso de Desenho Industrial passou a ser reconhecido como de nível superior de 1965 para 1966, ano em que ele se formou.

Segundo Coutinho e Resende (2016), esta transição oficial se deu entre 1965 a 1967. No entanto, de acordo com a pesquisa documental realizada, este momento parece se tratar, principalmente, de um processo de protocolização. Com base nos documentos encontrados, é possível afirmar que a conduta institucional fez com que o curso de Desenho Industrial assumisse a sua postura como sendo de nível superior desde o seu primeiro percurso de formação, iniciado em 1960 (DRCA/UFGM, 2017), ainda sob a denominação de UMA.

Pouco se sabe sobre aqueles que foram os primeiros egressos do curso de Desenho Industrial da FUMA. Em seu estudo sobre o ensino do design no Brasil, Ozanan (2005) aponta que das primeiras turmas desse curso, considerando o período de 1964 até 1970, sete alunos se formaram, sendo cinco homens e duas mulheres. A partir desta informação, a principal questão que norteou inicialmente o artigo ora apresentado foi *como se caracterizou a trajetória acadêmica destes primeiros egressos do curso de Desenho Industrial da FUMA?*

E a partir deste questionamento, novas perguntas despontaram: que tipo de profissional esta escola pretendeu formar? O que foi considerado: o mercado? Quais foram as

principais condições internas da instituição que influenciaram neste processo de formação? Percebeu-se um cenário de lacunas, e o caminho para investigar sobre a origem destes acontecimentos despontou como uma ação fundamental para a construção deste trabalho.

O objetivo geral estabelecido para esta pesquisa é o de resgatar e caracterizar a história da criação do curso de Desenho Industrial da FUMA, e da formação e trajetória acadêmica de seus primeiros egressos no período compreendido entre 1960 a 1970. Os principais procedimentos metodológicos adotados foram a realização de pesquisas bibliográficas e documental, e entrevistas. Foi priorizado o uso de fontes primárias calcadas não somente nas referências bibliográficas, mas, principalmente, nas referências documentais e na memória destes referidos ex-alunos.

O primeiro passo foi a pesquisa bibliográfica visando identificar pesquisas similares. Neste sentido, foram identificados os artigos de Follmann e Braga, e Costa, Braga e Santos, ambos de 2014, que tratam da criação e implantação de cursos de Desenho Industrial no Estado do Paraná. Em seguida, o foco foi para o levantamento de estudos realizados sobre a história da antiga FUMA e o ensino do design no Brasil. Estas referências foram o ponto de partida para a estruturação inicial da pesquisa, sendo complementadas à medida que as informações foram levantadas.

Em paralelo veio a realização da pesquisa documental. Aqui o objetivo foi partir do levantamento dos nomes daqueles alunos apontados por Ozanan (2005) para o período de 1964 a 1970. Esta etapa contou com a colaboração da equipe da secretaria da Escola de Design da UEMG. Foram consultadas as atas de formatura, diários de classe e históricos escolares.

Na sequência foram identificadas as grades curriculares que vigoravam na época, os principais aspectos que caracterizavam o corpo docente inicial, quem foram os primeiros egressos, bem como buscar identificar as possíveis relações deste curso com os cursos de Licenciatura em Desenho, Decoração e Desenho de Publicidade, já em andamento na época. Com a identificação destes primeiros egressos e, na medida do possível, com a realização de entrevistas, começaram a revelar-se aspectos e procedimentos predominantes destes percursos acadêmicos.

A pesquisa documental permitiu a identificação de quase todos os alunos que concluíram o curso de Desenho Industrial nesta época, sendo estes: Elza Alan em 1964, Roberto Gonçalves em 1965, Marcelo de Resende em 1966, Ugo Charlemont em 1967, Renato Lúcio de Castro em 1969, e Osvaldo Coutinho do Amaral em 1970. No livro de Ata de Colação de Grau consta mais um aluno, ou aluna, em 1970. No entanto, esta informação está bastante rasurada, fato que impossibilitou a sua leitura. Portanto, dos sete alunos apontados por Ozanan (2005), somente um nome não foi identificado. Neste livro também foi encontrado o nome de Eduardo Lopes da Silva, graduado em janeiro de 1963, perfazendo um total de oito alunos formados em Desenho Industrial na década de 1960.

Figura 1:
Detalhe da capa do
Livro de Atas de
Formaturas.
Fonte: Acervo Pessoal



Dos sete alunos identificados, quatro foram contatados e entrevistados. Já com as entrevistas em andamento, buscou-se, sem sucesso, identificar quem era o outro aluno, ou aluna. O nome que está rasurado no livro de Atas de Colação de Grau consta ser da turma de Osvaldo Coutinho, mas o mesmo também não conseguiu identificar quem era e não se lembrava de ter mais este, ou esta, colega de turma. Os entrevistados também não se lembraram de Elza Alan. Eles se lembraram de Roberto Gonçalves, mas nunca mais tiveram contato com ele. Segundo Marcelo de Resende (2016), Eduardo Lopes é falecido.

Por meio da análise dos diários de classe e de depoimentos, pode-se afirmar que as turmas do curso de Desenho Industrial eram feitas em conjunto com os demais cursos da FUMA. Dessa forma, buscou-se levantar também alguns nomes de outros ex-alunos. Neste caso, foi identificada e entrevistada Maria Bernadete Santos Teixeira, que se formou em 1971 em Desenho de Publicidade, curso que logo posteriormente viria a integrar-se ao curso de Desenho Industrial, que passaria a oferecer as habilitações em Produto ou Comunicação Visual.

Ainda na expectativa de adquirir mais informações, agora sob a ótica docente, buscou-se identificar e localizar professores que atuaram no período em estudo. Foram entrevistados os professores José da Conceição Pinto, que era o oficial de marcenaria, e Radamés Teixeira da Silva, atualmente com 92 anos, um dos principais responsáveis pela criação e implantação do curso de Desenho Industrial da FUMA.

No campo da pesquisa científica a História Oral insere-se na categoria de metodologia qualitativa. Segundo Gonçalves e Lisboa (2007: 84), *as metodologias qualitativas se revelam particularmente eficazes em áreas exploratórias, especialmente em campos temáticos, onde inexistem fontes de informações acessíveis e organizadas*. No entanto, trabalhar com esta metodologia significa ter em conta atividades de pesquisas prévias e preparatórias, bem como práticas de sistematização e análise dos depoimentos coletados.

De acordo com a definição apresentada pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas:

a história oral é uma metodologia de pesquisa que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea (CPDOC/FGV (2016).

Poupart (2008, p. 217) considera que existem três tipos de argumentos que justificam o uso da entrevista do tipo qualitativo em um determinado grupo de pertencimento: o argumento epistemológico trata de explorar a perspectiva dos atores sociais, o argumento de ordem ética e política trata da possibilidade de compreensão dos dilemas e questões destes atores, e o argumento metodológico trata a entrevista como um instrumento de acesso à experiência dos atores. Dessa forma, a entrevista torna-se um meio eficaz para a construção de trajetórias.

Portanto, tendo em conta estas diretrizes metodológicas, as entrevistas foram realizadas de modo a permitir aos entrevistados um depoimento espontâneo sobre seus percursos e percepções da época estudada, sobre suas trajetórias acadêmicas no que se refere ao curso de Desenho Industrial da FUMA, e sobre suas perspectivas profissionais.

A seguir é apresentada breve contextualização sobre a cidade de Belo Horizonte no período estudado, o perfil dos entrevistados e sobre a Universidade Mineira de Arte, instituição na qual foi criado o primeiro curso de Desenho Industrial de Minas Gerais. Depois é descrito o processo de criação e implementação do curso, a dinâmica de ensino e aprendizagem sob a ótica dos alunos e professores entrevistados, e são apresentadas as grades curriculares que vigoraram de 1960 a 1970. Por fim, são feitas as considerações gerais sobre os aspectos que mais se destacaram nesta investigação.

CENÁRIO

No período entre 1940 a 1960, Belo Horizonte era tida como uma cidade moderna e em pleno desenvolvimento urbano e industrial, atributos reforçados pela forma como foi concebida e pela trajetória do político e administrador Juscelino Kubitschek, que fora prefeito da cidade de 1940 a 1945 e governador do Estado de Minas Gerais de 1951 a 1955.



Figura 2:
Avenida Afonso
Pena, centro de Belo
Horizonte, década
de 1950.

Fonte: Acervo APPBH.

Belo Horizonte ocupava lugar de destaque no âmbito nacional, dado o seu reconhecimento como reduto de políticos, intelectuais e artistas que, nesta época, dialogavam com certa fluidez, haja vista a participação simultânea destes atores em cargos importantes na esfera cultural e pública. Personalidades das artes e da arquitetura tiveram atuação

importante nesta fase desenvolvimentista da cidade, como os célebres Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Burle Marx, Portinari, Guignard, Ceschiatti, além de outros tantos atores não tão famosos, mas relevantes para a construção desta história (RABÊLO, 2013; AGUIAR, 2006).

Segundo o jornalista e escritor José Maria Rabêlo (2013), o início da década de 1940 é marcada, principalmente, pela criação do conjunto arquitetônico da Pampulha - obra de grande influência nos rumos da arquitetura mineira e brasileira - e pela criação da Cidade Industrial, obra que se constituiu como fator de ativação do parque industrial mineiro.

De acordo com Montemór e Paula (2016), a expansão do setor industrial de Belo Horizonte - a partir do vetor minero-metalúrgico - teve seu momento de consolidação e de quase esgotamento de suas possibilidades de expansão nas décadas de 1950 e 1960. Neste período a população de Belo Horizonte praticamente dobrou, passando de cerca de 350.000 habitantes para quase 700.000.

Grandes indústrias se instalaram na então denominada Cidade Industrial, Região Metropolitana, com destaque para a indústria pesada, seguida dos setores de energia e transporte. Neste período, houve também um significativo esforço de desenvolvimento de atividades terciárias tais como de administração pública, educacionais, culturais, bem como atividades bancárias e financeiras. Segundo Rabêlo (2013), no final da década de 1950, a rede bancária de Belo Horizonte havia se tornado uma das mais sólidas e diversificadas do país e, no mesmo compasso, surgiram os grandes magazines locais dominando o comércio varejista. Destaca o autor: “pela pujança dos bancos e das redes varejistas, as maiores agências de propaganda do Brasil instalaram-se aqui”.



Figura 3:
Praça Sete, centro de
Belo Horizonte, década
de 1960.

Fonte: Acervo
CEDGEM-ED/UEMG

Neste movimento, as artes gráficas tinham grande espaço de circulação, principalmente através de jornais e revistas, veículos de comunicação de grande importância para a época. Belo Horizonte era considerada uma das cidades que mais lia no país nesta época e teve mais de 120 revistas editadas, muitas delas de circulação nacional. A mídia impressa mineira foi berço de mais nomes famosos, como o cartunista Henfil, o escultor e então ilustrador Amilcar de Castro, e os escritores Autran Dourado, Otto Lara Resende e Cyro dos Anjos, dentre outros. Além da vocação intelectual, e paralelo ao desenvolvimento industrial e econômico, em Belo Horizonte, o campo das artes gráficas ganha espaço e recebe incentivos tecnológicos (RABÊLO, 2013; SILVA, 1998).

Na sequência, Rabêlo (2013) destaca que a década de 1960 foi marcada pela efervescência política e pela queda do crescimento econômico, com a inflação chegando a quase 80% em 1963. Surgem movimentos grevistas frequentes e intensos reivindicando por melhores salários. Tais manifestações eram vistas pelos conservadores como parte de um processo revolucionário que visava a implantação de um regime comunista, um dos estopins para o golpe de 1964, início da ditadura militar.

Os anos seguintes foram marcados por reflexos negativos, dentre eles a perda de autonomia de escolas e de seus respectivos diretórios acadêmicos - com destaque para a Universidade de Minas Gerais, atual Universidade Federal de Minas Gerais, através da Faculdade de Ciências Humanas e das Escolas de Medicina, Direito e Economia - a formação de guerrilhas urbanas e, em 1968, a decretação do Ato Institucional nº. 5 (o AI-5), um ato arbitrário de suspensão de atividades políticas, de estabelecimento de censuras severas para a imprensa e projetos culturais, além de outras imposições limitativas (RABÊLO, 2013).

Os entrevistados

Para este trabalho foram entrevistados os professores Radamés Teixeira da Silva e José da Conceição Pinto, os ex-alunos do curso de Desenho Industrial Marcelo de Resende, Ugo Charlemont, Renato Lúcio de Castro e Osvaldo Coutinho do Amaral, e a ex-aluna do curso de Desenho de Publicidade, Maria Bernadete Santos Teixeira.



Figura 4:
Maria Bernadete
Teixeira (a esquerda),
Professor Mungo.

Fonte: Acervo
CEDGEM-ED/UEMG

O professor Radamés, além de ter sido um dos maiores responsáveis pela criação do curso de Desenho Industrial da UMA, foi professor no curso e empreendeu várias ações articuladoras para o seu estabelecimento definitivo. O professor José Pinto era tido como Oficial de Marcenaria e trabalhava junto com o Professor Mungo, já falecido, na disciplina de Maquete. Até os dias de hoje, as disciplinas que envolvem a execução construtiva do projeto de produto são caracterizadas como aquelas que geram conhecimento pela prática. Naquela época não era diferente e, de acordo com os depoimentos, a oficina de marcenaria era local de muitas discussões e experimentos projetuais e de elucubrações profissionais, entre alunos e professores.



Figura 5:
Professor José Pinto.

Fonte: Acervo
CEDGEM-ED/UEMG

Sobre os ex-alunos de Desenho Industrial entrevistados, Marcelo de Resende se formou em 1966. Ainda estudante, montou um escritório com o arquiteto Ricardo Mineiro e imediatamente começou a atuar como professor na FUMA. Ugo Charlemont se formou em 1967, mas não exerceu a profissão, pois logo depois teve que assumir responsabilidades na empresa da família, no segmento de linhas de transmissão.

Renato Lúcio de Castro se formou em 1969, quando já atuava como maquetista. Criou o escritório Desenho Ltda., cuja principal área de atuação era Projeto de Produto e Comunicação Visual. Em 1972, Renato Castro também foi professor nesta escola. Osvaldo Coutinho do Amaral se formou em 1970. Tornou-se professor da FUMA em 1971 e iniciou suas atividades profissionais no Departamento de Desenho Industrial do recém-implantado Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC, em 1972. A ex-aluna do curso de Desenho de Publicidade Bernadete dos Santos Teixeira se formou em 1971, atuando desde então como professora desta instituição.

De acordo com os depoimentos e a aferição documental parece não haver um padrão para a definição do perfil socioeconômico dos alunos que frequentavam a FUMA no período estudado. Especificamente no que se refere aos alunos do curso de Desenho Industrial, aqueles que foram entrevistados poderiam ser definidos genericamente como jovens idealistas procedentes de classe média, conforme também apontam Dias, Safar e Avelar (2012).

Em depoimento para a jornalista Dorinha Aguiar, Dona Neyda Bastos, que fora diretora da Escola de Artes Plásticas da FUMA atuando como diretora da ESAP por 20 anos [1976 a 1996], e professora da escola desde 1964, fala um pouco sobre o perfil dos alunos da época investigada:

a Revolução não trouxe, assim, tantos problemas para os alunos não. Não fazia parte da importância daqueles alunos, esse fator econômico, esse fator político. Eles eram mais voltados para estudar. Aquilo parecia que acontecia lá fora, tinha uma interferência aqui dentro apenas como informação, mas não como uma coisa que viesse a atrapalhar o ideal deles. (SILVA, 2004)

Figura 6:
Marcelo de Resende,
2016.

Figura 7:
Ugo Charlemont, 2016.
Fonte: Acervo Pessoal.





Figura 8:
Renato de Castro,
2016.

Figura 9:
Osvaldo Coutinho,
2016.

Fonte: Acervo Pessoal.

Universidade Mineira de Arte - UMA

Conforme já mencionado, na década de 1950, Belo Horizonte foi marcada como cidade *modernizante e desenvolvimentista*. Palavras de ordem do então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek [1951 a 1955], e que teve Clóvis Salgado – então vice-governador – como o fundador da Universidade Mineira de Arte – UMA. (AGUIAR, 2006)

De acordo com as pesquisas de Aguiar (2006) e Ozanan (2005), a Universidade Mineira de Arte – UMA, foi fundada em 1953 a partir da fusão de três entidades musicais de ensino e cultura, sendo:

A Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, cujo presidente era o médico Clóvis Salgado; a Sociedade Coral de Belo Horizonte, à qual tinha a frente o engenheiro civil Pery da Rocha França; e a Sociedade Cultura Artística de Minas Gerais, sob a liderança do comerciante Carlos Vaz de Carvalho. (AGUIAR, 2006)

O ponto de partida, para esta união, foi a demanda apresentada pela Sociedade Cultura Artística de se ter uma equipe permanente para trabalhar a cenografia e a comunicação visual das óperas ali realizadas. A ideia proposta era trabalhar com uma escola, e, dessa forma, viu-se a chance de criar a Universidade Mineira de Arte.

Figura 10:
Universidade Mineira
de Arte – Décadas de
1950/1960. Entrada da
Rua Guajajaras, 1930.

Acervo: CEDGEM – ED/
UEMG.



Na época, o projeto de criação da UMA contemplava a criação de quatro escolas: a Escola de Música, a Escola de Artes Plásticas e Arquitetura, a Escola de Literatura e Línguas, e a Escola de Teatro e Balé. Segundo Dias, Safar e Avelar (2012), e de acordo com o Livro de Atas de Reuniões do Conselho, em 1957 foi criada a Escola de Artes Plásticas, sendo oferecidos os cursos de Decoração, Desenho Industrial, Desenho de Publicidade e Licenciatura em Desenho. O curso de arquitetura não foi implementado. De 1960 a 1962 é realizado o primeiro curso de Desenho Industrial (HISTÓRICOS ESCOLARES), tendo sido graduado apenas o aluno Eduardo Lopes da Silva.

O Professor Radamés, um dos mentores do curso, era docente na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, atualmente, Universidade Federal de Minas Gerais. Segundo o seu depoimento, ele já vinha estudando tudo sobre Arquitetura Moderna e Desenho Industrial. Na época, o principal acesso às informações sobre estas áreas era através de revistas especializadas importadas, adquiridas ou diretamente com suas instituições de procedência, ou através de encomendas a pessoas que faziam viagens internacionais (SILVA, 2016).



Figura 11:
Professor Radamés
Teixeira.

Acervo: CEDGEM – ED/
UEMG.

Foi uma discussão que teve início quando Juscelino Kubitschek ainda era prefeito de Belo Horizonte. Professor Radamés enfatizou: “Juscelino assinava as revistas para a escola quando eu ainda estudava arquitetura”. JK reconhecia e promovia propostas que pudessem potencializar suas aspirações de inovação e modernidade. Um ano depois de ser oferecido o curso de Desenho Industrial da UMA, segundo Lucy Niemeyer (1997), em 1958, o então Presidente Juscelino Kubitschek inaugurava a Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No seu discurso era enaltecida a importância de se concatenar aspectos técnicos, industriais e artísticos para a promoção do país. No que tange à inserção do ensino do Desenho Industrial, esse movimento de proposição acadêmica havia sido iniciado em Minas Gerais no ano anterior.

Dos alunos entrevistados, somente Resende (2016) afirma não ter pensado em cursar Arquitetura como primeira alternativa de formação. Os demais afirmaram que mudaram a sua escolha para o sistema vestibular de seleção ao tomar conhecimento da existência do curso de Desenho Industrial da UMA. Osvaldo Coutinho e Ugo Charlemont chegaram a prestar o vestibular para Arquitetura (Coutinho, 2016). Renato de Castro foi aprovado nos vestibulares para os cursos de Psicologia e de Arquitetura na Universidade de Minas Gerais, sendo que neste último chegou a frequentar o curso por alguns meses, até tomar conhecimento do curso de Desenho Industrial (Castro, 2016). Era um curso novo que formava

as pessoas para o exercício de uma atividade praticamente desconhecida. O processo de seleção era o vestibular, e a própria escola oferecia o curso preparatório para as provas. Ali, os candidatos tiveram os primeiros contatos com aqueles que viriam a ser seus professores.

A CRIAÇÃO DO CURSO DE DESENHO INDUSTRIAL EM BELO HORIZONTE

O interesse pela nova oportunidade de atuação que o desenho Industrial promovia, aliado à consequente busca por informações e estudos nesta área, e estes aspectos aliados ao interesse do poder público de realizar investimentos em modernidade e tecnologia, geraram um ambiente propício para a implantação do curso de Desenho Industrial e que encontrou no contexto de estabelecimento da UMA um ambiente de ensino que favorecia não somente a sua inserção e aceitação, bem como certo compartilhamento didático (SILVA, 2016).

O modelo pedagógico da Bauhaus foi tido, inicialmente, como uma referência para a elaboração da grade curricular do curso. Segundo Rafael Cardoso (2004), a Bauhaus foi caracterizada, de modo geral, como uma escola de preceitos funcionalistas. Criada em 1919 na Alemanha do pós-guerra, tratava-se da reorganização de duas escolas – a Academia de Belas Artes e a Escola de Artes e Ofícios. Foi uma instituição que reuniu um grande número de pessoas muito criativas e libertárias, uma contradição enquanto uma instituição estatal. Esta foi uma instituição de ensino de design cujo modelo pedagógico foi dominado pela abertura para idéias inovadoras, e cujo corpo docente era composto por pessoas com propostas das mais diversas tendências.

Já a Escola de Ulm, fundada em 1953, teve inspiração inicial no legado deixado pela Bauhaus. No entanto, desde o início buscava-se originalidade e independência no que tange o modelo pedagógico de sua antecessora. A Escola de Ulm buscou lograr a sua autonomia em relação às artes plásticas. Neste sentido, trouxe para o ensino do design a visão de uma área interdisciplinar regida por sistemas produtivos, e apostou no tecnicismo e no racionalismo como fatores determinantes para o Design “... na década de 1960, o que condizia perfeitamente com o entusiasmo tecnicista que se generalizava na sociedade como um todo” (CARDOSO, 2004: 168).

O Professor Radamés, através de seu relato, demonstrou o ineditismo que isto significou na década de 1950. Conforme foi enfatizado por ele várias vezes durante a entrevista, é praticamente impossível descrever o que isso representou na época. Resende (2016) comenta que palestras e seminários para empresas e empresários era um procedimento constante na década de 1960. E esta demanda por esclarecimento permaneceu por décadas, tendo em conta os depoimentos dos professores Roberto Werneck e Osvaldo Coutinho (2003), onde eles caracterizam esta tarefa como um processo permanente de “catequese” nas esferas empresarial, política e acadêmica, até à época desta entrevista.

O modelo pedagógico da Bauhaus foi tido inicialmente como a referência para a criação do curso de Desenho Industrial da UMA, trazida principalmente pelo Professor Radamés. Por conseguinte, quase que imediatamente após o estabelecimento da primeira turma, outros modelos pedagógicos passaram a ser considerados através do interesse de alunos e professores em acompanhar, também, o que vinha sendo realizado no Brasil e no exterior.

O acesso a tais informações vinha de leituras e estudos sobre o que acontecia em escritórios e escolas de Desenho Industrial na Europa e Estados Unidos, e de relatos de profissionais e políticos sobre experiências observadas em visitas técnicas a estes países (COUTINHO; RESENDE; CASTRO; CHARLEMONT, 2016). Seja como for, logo que foram iniciadas as atividades de ensino do curso de Desenho Industrial da UMA, percebeu-se que as peculiaridades e as limitações econômicas e tecnológicas da época direcionaram o curso para a construção de seus próprios preceitos pedagógicos.

É curioso o anonimato deste percurso histórico e pioneiro sobre o ensino do design no Brasil. Dentre os artigos e livros consultados que tratam do tema, o curso de Desenho Industrial da FUMA raramente é citado, muito menos configurado. Este fato foi constatado no decorrer desta pesquisa bibliográfica, e também verificado por Dias, Safar e Avelar (2012) no artigo intitulado *Pioneiros do ensino do design no Brasil: um resgate histórico a ser realizado*.

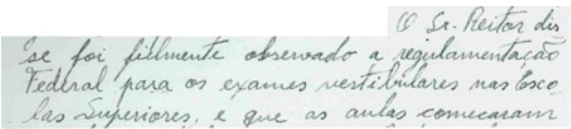
Conforme já apontado anteriormente, o curso de Desenho Industrial da FUMA foi considerado de nível superior desde a formação de seu primeiro aluno. Apesar das divergências de interpretações presentes entre alguns depoimentos sobre

esta questão, na pesquisa documental foram encontrados elementos que indiciam ou comprovam o tratamento institucional como curso de nível superior.

No acervo da Escola de Design da UEMG foram consultados o Livro de Atas de Reuniões do Conselho Diretor, os Livros de Ata de Colação de Grau, e Diários de Classe do início da década de 1960, demonstrando que os quatro cursos ofertados na época ainda da UMA eram ministrados em turmas mistas. Ou seja, os cursos de Decoração, Desenho Industrial, Desenho de Publicidade e Licenciatura em Artes apresentavam praticamente o mesmo percurso acadêmico, diferenciando-se mais no final do curso com a realização de disciplinas mais específicas a cada área, equiparando-se no tocante à carga horária.

Desde o início do funcionamento dos cursos da Escola de Artes Plásticas da UMA, a forma de ingresso para cursar Desenho Industrial, bem como os demais cursos citados, era através do vestibular.

Figura 12:
Detalhe de texto
do Livro de Atas do
Conselho Diretor sobre
o primeiro vestibular
da Escola de Artes
Plásticas da UMA, em
1957.
Acervo: ASI-ED/UEMG.



Dentre alguns dos documentos do acervo digital da Escola de Design/UEMG referentes ao período estudado, destacam-se o Decreto nº 55.068, de 24 de novembro de 1964 (SENADO FEDERAL, 2017), reconhecendo a Escola de Artes Plásticas da FUMA como instituição de ensino de ensino superior, mesmo que nos seus próprios moldes. A transição para os moldes nacionais se deu entre os anos de 1965 e 1967, mas, diante dos fatos levantados, este momento tratou basicamente de um processo de formalização.

Figura 13:
Decreto 55068, de
24/11/1964.
Fonte: Senado Federal,
2017.

DEC - 55068 de 24/11/1964								
Origem:		PODER EXECUTIVO						
Ementa:		CONCEDE RECONHECIMENTO A ESCOLA DE ARTES PLASTICAS DA FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE MINERA DE ARTE, DE BELO HORIZONTE, ESTADO DE MINAS GERAIS.						
Publicação:	Fonte		Tipo	Data	Número	Volumen	Página	Columna
	DORC - Diário Oficial da União		PUB	18-02-1965			1881	1
Indexação:		RECONHECIMENTO, ESTABELECIMENTO DE ENSINO, CURSO SUPERIOR, ARTES PLASTICAS, MUNICIPIO, BELO HORIZONTE, MG.						
Catálogo:		ENSINO SUPERIOR						
Vide(s):		DEC-089315 000 1971 DORC 18-10-1971 088345 2					REVOGAÇÃO TOTAL	
		DEC-000000 000 1991 DORC 28-04-1991 007710 2					REVOGAÇÃO TOTAL	

Segundo informações obtidas no Departamento de Registro de Diplomas da UEMG, até o segundo semestre de 1999 os registros de diplomas de cursos de nível superior eram realizados, via de regra, no Departamento de Registro e Controle Acadêmico da Universidade Federal de Minas Gerais – DRCA/UFGM. Em visita realizada a este departamento, foi verificado e documentado os livros com os registros de Eduardo Lopes, Roberto Gonçalves, Marcelo de Resende, Renato Lúcio de Castro e Osvaldo Coutinho. Os registros de Ugo Charlemont e Elza Alan não foram encontrados.

Nos quatro volumes consultados, todos fazem referência ao ano de criação em suas respectivas folhas de rosto como sendo 1969. No entanto, os registros que neles constam referem-se, na sua maioria, ao registro de diplomas de cursos realizados desde o início desta década. Na oportunidade desta visita ao DRCA, a diretora deste departamento esclareceu que, nestes livros, somente eram registrados diplomas de cursos de nível superior, conforme Decreto nº 48.938, de 14 de setembro de 1960 (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2017). Ou seja, todas as edições do curso de Desenho Industrial da FUMA foram considerados como de nível superior, com respeito ao seu momento de realização.



Figura 14:
Livro de Registro
de Diplomas.

Fonte: DRCA/UFGM.

Figura 15:
Registros
de diplomas de
Eduardo Lopes,
Roberto Gonçalves,
Marcelo de Resende,
Renato de Castro e
Osvaldo Coutinho.
Fonte: DRCA/UFGM.

A DINÂMICA DE ENSINO E APRENDIZAGEM

O princípio fundador do curso de Desenho Industrial, de trabalhar a arte e a técnica, já era uma característica intrínseca ao corpo docente da UMA que, inicialmente, era composto de artistas e arquitetos. Os professores de formação artística eram os veteranos da instituição e alguns dos alunos egressos dos cursos de Licenciatura em Desenho. Os professores de formação técnica eram arquitetos, na sua maioria, docentes e ex-alunos da Escola de Arquitetura da UFMG.

Além de assinalar o perfil do corpo docente do início da década de 1960, cumpre também destacar o ambiente de convívio que predominava na instituição. De acordo com o Professor Radamés, era “livre, absolutamente livre”. A Escola de Artes Plásticas da UMA compartilhava da mesma infraestrutura com a Escola de Música e de Balé. Castro (2016) conta que a cantina da escola parecia um mundo à parte, com o convívio harmonioso entre estudantes de desenho industrial, decoração, desenho, dança, música e canto. As dinâmicas de aprendizado nas salas de aula envolviam o fazer artístico, projetual e produtivo.

De acordo com os registros acadêmicos, encontrados nos arquivos da secretaria da ED/UEMG, o primeiro aluno só veio a ingressar no curso de Desenho Industrial em 1960 e se formou em janeiro de 1963. Era Eduardo Lopes da Silva. De acordo com todos os entrevistados, ele foi um apaixonado pelo que fazia dado o seu envolvimento com as atividades que exercia. Formou-se em 1963 e tornou-se professor do curso, sendo, dessa forma, o primeiro professor do curso com formação em Desenho Industrial.



Figura 16:
Eduardo Lopes
projetando.

Fonte: CEDGEM-
ED/UEMG

Um aspecto pedagógico e estratégico se destaca desde o início do curso: a preocupação em trabalhar a aproximação do aluno com o mercado de atuação, de forma simultânea à sua formação acadêmica. Em 1965, Eduardo Lopes criou o IPPI – Instituto de Pesquisa e Projetos Industriais (AGUIAR, 2006). Trata-se de um centro de atividades de extensão onde eram desenvolvidos projetos de produto. No IPPI os alunos atuavam como estagiários (RESENDE, 2016).

Observa-se que a preocupação dos alunos com as perspectivas de inserção no mercado de trabalho parecia não ter importância, se for considerado o entusiasmo e o envolvimento deles no processo de formação acadêmica em uma atividade absolutamente nova, e considerando os limitados recursos tecnológicos e de ensino da UMA. Cabe aqui um aparte sobre alguns dos alunos que passaram pelo curso, que ilustra o envolvimento com a prática projetual vivenciado na escola logo nas primeiras turmas.

Figura 17:
Projeto e protótipo de cadeira ajustável realizado pela equipe do IPPI (profissionais e alunos do curso de Desenho Industrial da UMA, em meados da década de 1960).

Fonte: CEDGEM-ED/UEMG.



No decorrer da pesquisa foram identificados outros nomes de alunos que ingressaram no curso de Desenho Industrial. Apesar de não o terem concluído, alguns alunos se destacaram na atividade, dentro e fora da instituição. Segundo Resende (2016), Jeferson Vieira e Marconi Batista Pereira eram da turma de Roberto Gonçalves. Resende disse ter visto uma exposição dos trabalhos destes alunos na ocasião em que ele

foi conhecer o curso e a instituição. Estes dois alunos também foram apontados por Aguiar (2006) como ingressantes, em 1963, juntamente com Roberto Gonçalves.



Figura 18:
Turma de alunos em
frente à UMA. Década
de 1960. No centro,
portando máquina
fotográfica está
Marcelo de Resende.
Ao seu lado está
Eustáquio Lembi, o
Taquinho.

Fonte: CEDGEM –
ED/UEMG.

No IPPI trabalharam Marcelo de Resende, Érico Dirceu Weick, Luiz Otávio de Mello Carvalho, Ugo Charlemont, Eustáquio Lembi. De acordo com Resende (Op. cit), eles eram ótimos em projeto, mas não continuaram na profissão. De acordo com todos os entrevistados, alunos e professores, Eustáquio Lembi era um dos que mais se destacavam em desempenho projetual.

A escola era carente de acervo bibliográfico. Para suprir os seus alunos da falta de acesso às informações sobre Desenho Industrial, o Professor Radamés compartilhava a sua bibliografia. Da mesma forma, Eduardo Lopes, Marcelo de Resende e Osvaldo Coutinho contribuíram para este início de formação teórica. Resende montou um escritório ao se formar e construiu seu próprio acervo. Coutinho já era um leitor insaciável quando o assunto era Desenho Industrial. E foi dessa maneira que eles sempre traziam informações atualizadas para a sala de aula.

Segundo os depoimentos dos alunos entrevistados, o modelo pedagógico efetivamente executado nas primeiras turmas do curso de Desenho Industrial pode ser caracterizado pela prática de projetos, e que teve um mínimo de suporte, ou aporte, teórico. O ambiente que predominava no curso era o de experimentação, de um laboratório acadêmico e projetual.

No decorrer da revisão de literatura - que trata da história do ensino do design no Brasil - é interessante notar que os

percursos de formação daquelas instituições comumente relatadas tiveram influência direta de atores internacionais envolvidos com a prática e o ensino de design. Este fato talvez contribua para explicar certo desconhecimento sobre a criação do curso de Desenho Industrial da UMA.

Em São Paulo, a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP, de 1951 a 1953, foi conduzida pelos italianos Pietro Bardi e Lina Bo Bardi. Em 1962, a FAU-USP insere o design na grade curricular do curso de arquitetura, graças ao empenho de jovens arquitetos docentes e a liderança de João Batista Vilanova Artigas, arquiteto paulista que se tornou docente desta instituição ao retornar de uma breve temporada nos Estados Unidos. No Rio de Janeiro, a proposta de criação da Escola Técnica de Criação (ETC) do MAM, em 1953, partiu de Max Bill, com formação na Bauhaus e atuação em Ulm. Esta proposta foi desenvolvida por Tomás Maldonado, e que posteriormente viria a se tornar as principais diretrizes para a criação da ESDI, em 1963. (NIEMEYER, 1997; FERNÁNDEZ, 2006; LEITE, 2014)

Dentre estas correntes de pensamento para a formação do ensino do design no Brasil, está a trajetória mineira. Ao contrário destas iniciativas, conforme já foi mencionado, a criação do curso de Desenho Industrial da UMA [FUMA], e seu respectivo plano pedagógico, estão calcados em muitas referências teóricas e no empirismo, sendo este último o seu aspecto diferencial.

Figura 19:
Subterrâneos da
Universidade Mineira
de Arte – UMA. Década
de 1960.

Fonte: CEDGEM-
ED/UEMG.



Segundo Marcelo de Resende (2017), “nestes subterrâneos foram descobertos e escavados [pelos próprios alunos, principalmente o próprio Marcelo] em porão sob uma sala de aula e se transformou numa espécie de Diretório Acadêmico, onde se realizavam reuniões e festas.”

GRADES CURRICULARES DE 1960 A 1970

O curso de Desenho Industrial tinha a duração de três anos. As turmas eram mistas, com a participação também dos alunos dos cursos de Decoração, Licenciatura em Desenho e Desenho de Publicidade. No primeiro ano do percurso acadêmico as disciplinas eram comuns a todos os cursos. A partir do segundo ano, são inseridas disciplinas mais específicas e, neste formato, o aluno segue até a conclusão do curso.

Eduardo Lopes, já falecido, foi o único professor da disciplina Desenho Industrial até 1966, ano em que Marcelo de Resende se formou. A partir do ano seguinte, Resende assume o segundo módulo desta disciplina no último ano do curso. Segundo Resende (2016), as disciplinas específicas eram voltadas para a prática projetual. Os alunos desenvolviam seus projetos sob a orientação do professor e iam para a oficina de marcenaria executar o que foi projetado, durante a disciplina Maquete. Segundo Marcelo de Resende (2016), Ugo Charlemont (2016) e o Professor José Pinto (2016), eram projetos de ferramentas, mobiliários, embalagens, eletro-eletrônicos, automóveis, dentre outros.

De acordo com os alunos e professores entrevistados, foi consenso dizer que a oficina de marcenaria da escola era o local onde mais se discutia projetos. Mesmo antes de finalizar o trabalho em sala de aula, os professores da marcenaria eram procurados para antecipar possíveis correções técnicas (CONCEIÇÃO, 2016). O Professor José Pinto relatou que os alunos do curso de Desenho Industrial viviam na oficina, todos os dias, inclusive nos finais de semana, e chamou a atenção para Marcelo de Resende e Eustáquio Lembi como aqueles que mais frequentavam o local.

Segundo Coutinho (2016), a disciplina Desenho de Móveis não apresentava conteúdo específico sendo, desta forma, tratada como uma extensão da disciplina Desenho Industrial, que em 1970 passou a ser denominada como Planejamento,

Projeto e Desenvolvimento, atual Prática Projetual. O entrevistado destaca que, naquela época, a disciplina Desenho Industrial absorvia cerca de 50% da carga horária total do período em que era lecionada.

Para as demais disciplinas, as aulas eram de temas livres e/ou de desenvolvimento de habilidades cognitivas e técnicas em conhecimentos específicos, como por exemplo, as disciplinas Técnicas de Composição Artística, Modelagem e Escultura, Perspectiva e Sombras ou Geometria descritiva. A maioria das disciplinas se repetia no decorrer do curso, e seus conteúdos evoluíam de complexidade de acordo com o andamento do curso (CASTRO, 2016; COUTINHO, 2016; RESENDE, 2016; CHARLEMONT, 2016).

Uma curiosidade destacada por todos os alunos entrevistados foi a respeito de uma aula da disciplina de Anatomia e Fisiologia Artística, ministrada pelo médico e diretor de teatro Jota D'Ângelo. Esta era uma aula de desenho ministrada na Escola de Medicina da UFMG, cujo objetivo era entender as linhas do corpo humano através do desenho de observação de pedaços de corpos conservados para estudos em laboratório. Todos os alunos de Desenho Industrial entrevistados relataram ter feito esta aula apenas uma vez.

Os quadros a seguir apresentam as grades curriculares do curso de Desenho Industrial que vigoraram até 1970, ano de implantação do currículo estabelecido pelo Ministério da Educação. A partir de 1970 o curso passa de três para quatro anos de formação. Conforme podemos observar, até 1969 a grade curricular se mantém praticamente a mesma, sofrendo apenas pequenas alterações na ordem em que as disciplinas eram ministradas ou de alteração de nomenclatura. Nas tabelas, as disciplinas destacadas em negrito correspondem àquelas específicas para os alunos do curso de Desenho Industrial. Apesar do estabelecimento da nova grade curricular de 1970, as turmas continuaram mistas até meados desta década, conforme relatou Teixeira (2016), Castro (2016) e Resende (2016).

Cumpre observar também que, de acordo com as grades curriculares, o processo de reconhecimento como curso de nível superior na esfera federal, ocorrido entre 1965 e 1967, dá-se como o cumprimento de um protocolo institucional. No decorrer da década de 1960, os conteúdos e as práticas acadêmicas permaneceram estruturados pela pedagogia estabelecida na criação do curso.

	1960/61	1962	1963/64/65/66/67
1º A N O	Composição decorativa I		Técnica de composição artística I
	Desenho artístico	Desenho artístico	Desenho artístico
	Arquitetura analítica	Arquitetura analítica	
	Geometria descritiva I	Geometria descritiva I	Geometria descritiva
	Desenho técnico I	Desenho técnico I	Desenho técnico e matemática aplicada
	História da arte I	História da arte I	História das artes e das técnicas I
	Anatomia e fisiologia artística	Anatomia e fisiologia artística	Anatomia e fisiologia artística
2º A N O	Geometria descritiva II		
	História da arte II	História das artes e das técnicas	História das artes e das técnicas II
	Composição decorativa II	Técnica de composição artística	Técnica de composição artística II
	Desenho técnico II	Técnica de composição industrial	Técnica de composição industrial
	Desenho industrial I	Desenho industrial I	Desenho industrial I
	Perspectiva, sombras e esteriometria	Perspectiva e sombras	Perspectiva e sombras
3º A N O	Desenho industrial II	Desenho industrial II	Desenho industrial II
	Desenho de móveis	Desenho de móveis	Desenho de móveis
	Modelagem	Modelagem e escultura	Modelagem e escultura
	Maquete	Maquetes	Maquetes
		Forma e estrutura	Forma e estrutura
			Desenho de modelo vivo (1965, 1967)

Figura 20: A grade curricular de 1960 a 1967

Fonte: Elaborada pela autora (2016)

Figura 21: A grade curricular de 1968 a 1970

Fonte: Elaborada pela autora (2016)

	1968	1969	1970
1º ANO	Técnica de composição artística I	Técnica de composição artística I	Composição I
	Desenho artístico e pintura I	Desenho artístico e pintura I	Expressão I
	Geometria descritiva	Geometria descritiva	Geometria descritiva – desenho geométrico
	Desenho técnico e matemática aplicada	Desenho técnico e matemática aplicada	Desenho técnico I
	História das artes e das técnicas I	História das artes e das técnicas I	Estética, história das artes e das técnicas I
			Plástica, forma e estrutura
2º ANO	Desenho técnico	Desenho técnico	Desenho técnico II
	História das artes e das técnicas II	História das artes e das técnicas II	Estética, história das artes e das técnicas II
	Técnica de composição artística II	Técnica de composição artística II	Materiais expressivos e sua técnica de utilização
	Desenho artístico e pintura	Desenho artístico e pintura	Expressão II
	Desenho industrial I	Desenho industrial I	Planejamento, projeto e desenvolvimento I
	Perspectiva e Sombras	Perspectiva e Sombras	Perspectiva e Sombras
	Perspectiva, sombras e estereotomia	Perspectiva e sombras	Perspectiva e sombras
			Educação física
			Estudos sociais, econômicos e políticos
3º ANO	Desenho industrial II	Desenho industrial II	Expressão III
	Desenho de móveis	Desenho de móveis	Teoria e técnica de materiais
	Modelagem e escultura	Modelagem e escultura	Teoria da fabricação
	Maquetes	Maquetes	Ciência da computação
	Técnica de composição industrial	Técnica de composição industrial	Educação física
	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo
	Anatomia e fisiologia artística	Anatomia e fisiologia artística	Anatomia e fisiologia artística
	Sociologia da arte	Sociologia da arte	Planejamento, projeto e desenvolvimento II

	1968	1969	1970
4º			Planejamento, projeto e desenvolvimento III
A			
N			Prática profissional
O			Expressão IV
			Estudos dos problemas brasileiros
			Educação física

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Apesar dos alunos do curso de Desenho Industrial da FUMA, na década de 1960, conjugarem boa parte de sua formação com disciplinas voltadas para a arte, a trajetória acadêmica se caracterizou pelo intenso exercício projetual, conferindo a este novo profissional um perfil técnico e tecnológico e, ao mesmo tempo, artístico, aberto para a experimentação e para o empreendedorismo.

Tendo em conta o ineditismo desta área enquanto prática profissional, estes primeiros egressos encontraram um ambiente favorável em Belo Horizonte, tanto para a criação de escritórios de projeto quanto para a atuação na esfera institucional e acadêmica. De acordo com Coutinho (2016), os alunos que ingressavam no curso de Desenho Industrial da UMA não tinham preocupação relevante com o mercado de trabalho, até porque, na realidade, este mercado ainda não existia formalmente.

Os depoimentos coletados demonstram que o autodidatismo é uma característica inerente aos professores e alunos da década de 1960, haja vista que se tratava de uma nova área de atuação. Importante destacar novamente que, quando foram articuladas as primeiras iniciativas de inserir o ensino do Desenho Industrial no Brasil, como foi o caso de São Paulo e Rio de Janeiro, estes centros tiveram a oportunidade de contar com o intercâmbio direto de profissionais advindos de contextos que tratavam esta área com propriedade de conhecimentos, como, por exemplo, Max Bill e Tomás Maldonado, então egressos das escolas alemãs. Mas este não

foi o caso do curso de Desenho Industrial da FUMA.

A proposta pedagógica para o período de 1960 a 1970 foi conduzida pela tricotomia arte, técnica e tecnologia. Apesar do conhecimento calcado em referências acadêmicas teóricas como a Escola Bauhaus, a Escola de Chicago, a Escola de Ulm, o contexto projetual promovido no decorrer do curso era direcionado para a realidade produtiva e tecnológica local e nacional. Mesmo com sua origem em uma universidade de artes, o curso de Desenho Industrial da FUMA se caracterizava pelo aprendizado através da prática projetual e profissional. No que tange o aporte teórico recebidos por estes alunos, as fontes iniciais foram os poucos professores que estavam diretamente ligados à área de Desenho Industrial.

Neste sentido, as principais referências foram o Professor Radamés, mentor e professor do curso, e Eduardo Lopes, o primeiro aluno do curso de Desenho Industrial da UMA e o primeiro professor desta instituição com formação na área, e que em 1965 cria o IPPI, que promovia oportunidades para os alunos de realizar o exercício projetual e a atuação junto ao mercado.

A implantação do novo currículo, em 1970, não alterou o perfil do curso de Desenho Industrial. O curso passou de três para quatro anos de duração. O caráter artístico continuou a prevalecer em número de disciplinas, mas não em conteúdo, conforme foi já mencionado. Neste início de atuação com o novo currículo, as turmas continuaram sendo mistas, com exceção daquelas disciplinas específicas da área. Charlemont (2016) enfatizou o caráter técnico predominante nas disciplinas de projeto.

De acordo com Coutinho (2016), que se formou em 1970 e ingressou como professor em 1971, as disciplinas acrescidas foram apenas desdobramentos daquelas já existentes. Tratava-se de uma formalização para atender às exigências do currículo mínimo estabelecido pelo Ministério da Educação em 1969. A partir deste procedimento, o curso de Desenho Industrial passa a oferecer as habilitações em Projeto de Produto e Comunicação Visual.

No tocante ao processo de investigação, é importante destacar que o caráter exploratório deste trabalho se desdobrou em novas possibilidades de fontes de informação, documentos e pessoas, que certamente complementaríamos ou corroboraríamos as informações ora apresentadas. Outra tarefa necessária para fortalecer o conteúdo aqui apresentado é a

investigação e a inserção do acervo iconográfico da época, um recurso valioso para promover o entendimento das circunstâncias do período estudado.

O professor Radamés (2016) iniciou o seu depoimento da seguinte maneira: “*nós achávamos que, numa presunção tremenda, nós achávamos que podíamos criar um ambiente daquela forma, daquela dimensão e daquela força [da Bauhaus] em Minas Gerais.*” Dadas as circunstâncias em que tudo aconteceu e a permanência do curso até os dias atuais, e dadas as devidas proporções, pode-se concluir que isso foi alcançado.

Por fim, sob a ótica dos primeiros egressos, foi um curso que exerceu-lhes fascínio imediato, apesar de precariedades de infraestrutura. Este grupo de alunos demonstrou um engajamento entre si que, de certa forma, supriu deficiências acadêmicas e institucionais da época. Este envolvimento parece ter sido a pedra fundamental para o estabelecimento dos preceitos acadêmicos do curso que vigorou pelas décadas seguintes: o aprendizado pela prática, o espírito laboratorial e a teoria. Diante do acervo de informações e documentos levantados para a realização desta pesquisa, pode-se afirmar que o curso de Desenho Industrial da FUMA [UMA] tem atuado de forma ininterrupta no ensino do design no Brasil, desde 1960 até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Dorinha. *O Design em Minas – 50 anos*. Edição Especial. Belo Horizonte, 2006.

BARROS, José D’Assunção. Sobre a feitura da micro-história. In: Dossiê Teoria da História. *Revista OPSIS*, v., n. 9, Catalão: Universidade Federal de Goiás. 2007, pp.167-186.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2004.

CDDOC/FGV. *O que é História Oral?* Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <http://cpdoc.fgv/acervo/historiaoral>. Acesso em: 06 de julho. 2016.

COSTA, Humberto; BRAGA, Marcos da Costa; SANTOS, Aguinaldo dos. *A implantação do curso de desenho industrial na PUCPR*. In: Histórias do Design do Paraná. Curitiba: Insight, 2014.

DIAS, Regina Álvares; SAFAR, Giselle Hissa; AVELAR, Johelma Pires. Pioneiros do ensino do design no Brasil: um resgate histórico a ser realizado. *Anais ICDHS - Design Frontiers: territories, concepts, technologies*. 8th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies, 2012.

FERNÁNDEZ, Silvia. The Origins of Design Education in Latin America: From the hfg in Ulm to Globalization. Massachusetts Institute of Technology: *Design Issues*, v. 22, n. 1, 2006.

FOLLMANN, Giselle Blasius; BRAGA, Marcos da Costa. *Criação e implantação do curso de 'Design' da UFPR*, in *Histórias do Design do Paraná*. Curitiba: Editora Insight, 2014.

GONÇALVES, Rita de Cassia e LISBOA, Teresa Kleba. *Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida*, in *Revista Katálysis*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: Editora da UFSC. ISSN 1414-4980. V.10. p. 83-92, 2007.

LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil - O ensino de um design internacionalista*. São Paulo: Textos Escolhidos. 2014.
MONTEMÓR, Roberto L. M. e PAULA, João Antônio de. Formação histórica: três momentos da história de Belo Horizonte – módulo 1. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/pbh/arquivos/Mod1.pdf>. Acesso em 06 de julho, 2016.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. 3 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

OZANAN, Luiz Henrique. *O curso de design em Minas Gerais: da FUMA à Escola de Design*. 2005. 118f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/Unincor – Campus Betim, 2005.

POUPART, Jean. *A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas*, in *A PESQUISA QUALITATIVA – Enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2012, Coleção Sociologia.

RABÊLO, José Maria. *Belo Horizonte: do arraial à metrópole*. Belo Horizonte: Graphar, 2013.

SILVA, Luiz Roberto da. *Doce dossiê de BH*. 2 ed., Belo Horizonte: BDMG Cultural, 1998.

FONTES

Documentos

DRCA/UFGM. Departamento de Registro e Controle Acadêmico. *Livros de Registros RD-2, RD-3, RD-4, A.BM1*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

Históricos Escolares de Eduardo Lopes, Roberto Gonçalves, Elza Alan, Marcelo de Resende, Ugo Charlemont, Renato de Castro e Osvaldo Coutinho. Belo Horizonte: Acervo Escola de Design/UEMG.

Livro de Atas de Formatura da Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte, de 1964 a 1970. Belo Horizonte: Acervo Secretaria da Escola de Design/UEMG.

Livro de Atas do Conselho Diretor da Universidade Mineira de Arte – 1954 a 1960. Belo Horizonte: Acervo ASI - Escola de Design/UEMG.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Decreto no. 48938, de 14/09/1960*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-48938-14-setembro-1960-343305-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 06 de abril de 2017.

SENADO FEDERAL. *Decreto no. 55068, de 26/11/1964*. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/DetalhaDocumento.action?id=186884>. Acesso em 04 de abril. 2017.

Depoimento oral

Entrevista realizada com Osvaldo Coutinho do Amaral e Roberto Werneck, em 12 de maio de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Maria Bernadete Santos Teixeira, em 02 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 1:30 hora de duração.

Entrevista realizada com Renato Lúcio de Castro, em 09 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Radamés Teixeira da Silva, em 10 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com José Pinto da Conceição, em 17 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 2 horas de duração.

Entrevista realizada com Marcelo de Resende, em 30 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, via correio eletrônico.

Entrevista realizada com Ugo Charlemont, em 10 de novembro de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 1:30 hora de duração.

Audiovisual

Entrevista realizada com Álvaro Coelho, concedida para AGUIAR, Dorinha, em 09 de março de 2004, na cidade de Belo Horizonte. Duração: 20 minutos. Mídia: VHS.

Entrevista realizada com Neyda Bastos da Silva, concedida para AGUIAR, Dorinha, em 09 de março de 2004, na cidade de Belo Horizonte. Duração: 1:30 hora. Mídia: VHS.

Entrevista realizada com Osvaldo Coutinho do Amaral e Roberto Werneck, concedida para AGUIAR, Dorinha, em 09 de março de 2004, na cidade de Belo Horizonte. Duração: 30 minutos. Mídia: VHS.

Da Decoração ao Design de Ambientes: mudanças e permanências: um estudo sobre a experiência na Escola de Design da UEMG

Isabella Pontello Bahia

INTRODUÇÃO

O ensino do Design em Minas Gerais, ainda que seja considerado uma das experiências pioneiras no cenário nacional, é um tema pouco estudado e carente de publicações que discutam a questão. As existentes, entretanto, somadas à documentos oficiais, registros arquivados e depoimentos de personagens, permitem a visualização geral das manifestações de ensino existentes na capital mineira, bem como o entendimento do contexto em que os cursos estavam inseridos.

Dentre essas iniciativas destaca-se o curso de Decoração que surgiu juntamente aos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual na antiga Escola de Artes Plásticas (ESAP) da Universidade Mineira e Arte ¹(UMA), criada pela Lei n° 3.065, de 30 de dezembro de 1963. Os cursos, entretanto, só foram reconhecidos pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1968 como resultado da Reforma Universitária n° 5.540, quando oficialmente o ensino da Decoração em Belo Horizonte é instaurado. A incorporação dos mesmos pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e a estruturação formal da Escola de Design (ED/UEMG) só ocorre em 1997, através da Resolução CON/UEMG n°06 de 03 de dezembro de 1997 (MOREIRA, 2006; FRANCO & ARAÚJO, 2003).

Após breve panorama é possível vislumbrar que alterações foram vivenciadas pela instituição, bem como no tocante ao ensino da Decoração ao longo do tempo, principalmente no

1. Universidade Mineira de Arte (UMA) em 1964 se transformou em Fundação Mineira de Arte (FUMA), em 1990 é incorporada à atual Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

que se refere à grade curricular e às ementas de disciplinas. Assim, ao final do século XX e início do XXI foram observadas movimentações em busca de mudanças mais profundas em relação ao modelo utilizado para o ensino da Decoração. Mudanças estas que apontavam a necessidade da inserção de um processo estruturado de projeto que auxiliasse e direcionasse a criação de soluções em ambientes. Em meio a este cenário ocorreu a alteração da nomenclatura de Decoração para Design de Ambientes, resultado da Reforma Curricular do Projeto Pedagógico que data 29 de setembro de 2003, constituindo a espinha dorsal do estudo em questão.

Tal proposta justifica-se pela necessidade de compreender o cenário e os movimentos educacionais em que o curso de Decoração estava inserido, a fim de possibilitar uma melhor visualização da atividade e de suas atribuições. Da mesma forma, proporcionar o entendimento das razões para a extinção de tal nomenclatura na qualidade de curso superior, objetiva compreender os fatores educacionais envolvidos no processo de transição da nomenclatura do curso de Decoração para Design de Ambientes e, de forma específica, pretende analisar a estrutura curricular do curso de Decoração desde seu reconhecimento pelo MEC (no ano de 1968) até o ano de 2004 (Reforma Curricular do Projeto Pedagógico). É importante também analisar a estrutura curricular proposta pelo curso de Design de Ambientes pós reforma curricular e compreender em que se constituíram as mudanças promovidas pela transição e quais foram as contribuições para o ensino do Design de Ambientes.

Define-se na tipologia exploratória, de natureza qualitativa e origem formal, e traz como ambiente de estudo a cidade de Belo Horizonte enquanto cenário de transição do ensino da Decoração para o ensino do Design de Ambientes. O estudo contemplou a pesquisa bibliográfica em publicações e em meios audiovisuais a fim de caracterizar e compreender os cenários educacionais de Belo Horizonte nos 36 anos de análise proposta. Isso permitiu uma pesquisa documental com fontes de coleta primárias, sendo elas, o Arquivo de Som e Imagem (ASI) da ED/UEMG e o acervo de documentos oficiais da secretaria da UEMG. Também foram buscadas as diretrizes curriculares orientadas pelo Ministério da Educação (MEC) para a compreensão da influência dos mesmos no processo de transição. Contemplou, ainda, a

realização de entrevistas semiestruturadas com parte da equipe docente envolvida direta e indiretamente com o projeto pedagógico de 2004, utilizando a metodologia da história oral bem como a análise de documentos pessoais dos mesmos que retratam o cenário em pauta. Em relação à amostragem, a pesquisa definiu-se como estruturada, não probabilística, definida por tipicidade com aprovação prévia pela Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP) ao início das entrevistas, garantindo o consentimento dos entrevistados bem como evitando possíveis constrangimentos aos mesmos. (MALHORTA, 2006; MARCONI e LAKATOS, 2010).

O CURSO DE DECORAÇÃO

Análise do termo decoração

A palavra decoração no dicionário é entendida como o ato ou ação de decorar². Ao analisar etimologicamente o termo “decorar” observa-se o entendimento de duas possíveis interpretações de sentido distintas. A primeira, deriva-se do latim *cor*, que se refere ao coração, órgão do corpo humano que já foi relacionado à memória, principalmente a afetiva. Assim, correlaciona-se o termo à intenção de memorizar e armazenar na memória, ou seja decorar. Já a segunda interpretação é também derivada do latim *decus* e pode ser traduzida como enfeite e ornato³. Sentido que faz relação com a proposta de ornamentar e embelezar.

Entende-se, pois, que o significado do termo *decoração* possui um enfoque relacionado às questões artísticas que representam a busca pela beleza e o embelezamento. A utilização do conceito é, pois, compreendida pela sociedade com o intuito de representar os dois sentidos acima explicitados. Entretanto, enquanto uma atividade profissional, o exercício da Decoração surgiu no Brasil no contexto da década de 1950 impulsionado, principalmente, pelo capitalismo e pela sociedade de consumo a partir da proposta de promoção da facilidade de acesso a produtos, ainda que direcionados às classes mais altas da sociedade.

Tal cenário resultou na criação de estilos de vida, padrões sociais replicáveis e desejados por grande parte da sociedade que influenciaram diretamente nos hábitos e nos espaços habitados. Nesse cenário a indústria necessitou de um profissional que induzisse a inserção dos produtos

2.
Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: novembro de 2016.

3.
Dicionário Etimológico. Disponível em: <<https://pt.glosbe.com/la/pt>>. Acesso em: novembro de 2016.

industriais nas residências e em demais espaços. A existência do profissional responsável pela materialização dos estilos de vida almejados nos espaços tornou-se, pois, relevante. Surgiu, assim, a demanda pelo Decorador, e a inserção do vocábulo enquanto referente à atividade profissional (SANTOS, 2009; MORAES; MOREIRA, 2006).

Com o passar dos anos e a intensificação da produção industrial, o interesse acerca da ornamentação dos espaços habitados começou a ser absorvido por grande parte da sociedade. Os anos 60, em Belo Horizonte, possibilitaram o cenário ideal para o surgimento pioneiro de um curso de Decoração, aliado à Escola de Artes Plásticas (ESAP) da capital mineira.

O ensino da decoração

4.
O curso de arquitetura da Universidade Mineira de Arte (UMA) nunca ocorreu por alegações de que o curso de Arquitetura da Universidade do Estado de Minas Gerais (UFMG) já atendia a demanda da população belo-horizontina.

O ensino da Decoração iniciou-se, oficialmente, na Universidade Mineira de Arte (UMA) em Belo Horizonte, em 1968, a partir da junção de três sociedades mineiras muito representativas: Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, Sociedade Coral de Belo Horizonte e Sociedade Cultura Artística de Minas Gerais. A Universidade contemplava a Escola de Música e a Escola de Artes Plásticas, a qual possuía estrutura didática que previa os cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual, Decoração, Arquitetura⁴ e Licenciatura em Desenho. Surgiu em meio às bases capitalistas da industrialização e a análise a seguir tem este cenário como ponto de partida (OLIVEIRA, 2005).

Apesar de o foco do estudo ser a transição da nomenclatura, observa-se como relevante a compreensão do curso de Decoração de uma forma geral e as alterações experienciadas ao longo do tempo que trouxeram à tona contextos externos e somaram motivações para a mudança em pauta.

No período de 1968 até 1976 o curso de Decoração se manteve idêntico em sua estrutura formal. Orientado por quatro departamentos, sendo o Departamento de Arte e Cultura (DEAC); Departamento de Planejamento e Projeto (DEPP); Departamento de Tecnologia e Ciência (DETC) e Departamento de Formação Pedagógica (DEFP) o curso possuía entrada anual e uma estrutura de 29 disciplinas totalizando 3.060 horas/aula (ver Figura 1).

Apesar de o foco do estudo ser a transição da nomenclatura, observa-se como relevante a compreensão do curso de Decoração de uma forma geral e as alterações experienciadas ao longo do tempo que trouxeram à tona contextos externos e somaram motivações para a mudança em pauta.

No período de 1968 até 1976 o curso de Decoração se manteve idêntico em sua estrutura formal. Orientado por quatro departamentos, sendo o Departamento de Arte e Cultura (DEAC); Departamento de Planejamento e Projeto (DEPP); Departamento de Tecnologia e Ciência (DETC) e Departamento de Formação Pedagógica (DEFP) o curso possuía entrada anual e uma estrutura de 29 disciplinas totalizando 3.060 horas/aula (ver Figura 1).

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

UNMG

PLANEJAMENTO CURRICULAR

CURSO: DECORAÇÃO
CARGA HORÁRIA: 3.280

NOME DA DISCIPLINA

DEPARTAMENTO | C.H.

1º ANO

2º ANO

3º ANO

4º ANO

DESENHO ARTÍSTICO E PINTURA

DEAC | 120

COMPOSIÇÃO DE INTERIORES A

DEPP | 120

ANATOMIA E FISILOGIA ARTÍSTICA

DEAC | 60

CERÂMICA

DEAC | 120

DESENHO GEOMÉTRICO

DETC | 120

DESENHO ARTÍSTICO E PINTURA II

DEAC | 120

COMPOSIÇÃO DE INTERIORES B

DEPP | 120

EDUCAÇÃO FÍSICA

| 60

DESENHO TÉCNICO E MATEMÁTICA APLICADA

DETC | 120

DESENHO TÉCNICO II

DETC | 120

DESENHO DE MODELO VIVO

DEAC | 120

ILUMINAÇÃO E ACÚSTICA

DEPP | 120

EDUCAÇÃO FÍSICA

| 60

ESTUDOS SOCIAIS, ECONÔMICOS E POLÍTICOS

DEAC | 60

DESENHO DE MÓVEIS

DEPP | 120

ELEMENTOS DE PAISAGISMO B

DEPP | 120

GEOMETRIA DESCRITIVA I

DETC | 90

HISTÓRIA DA ARTE E DAS TÉCNICAS I

DEAC | 60

ELEMENTOS DE PAISAGISMO A

DEPP | 120

GRANDES COMPOSIÇÕES DE INTERIORES

DEPP | 120

HISTÓRIA DA ARTE 1ª PARTE

DEAC | 60

PERSPECTIVA E SOMBRA

DETC | 90

MODELAGEM E ESCULTURA

DEAC | 120

MAQUETES

DEPP | 120

PLÁSTICA, FORMA E ESCULTURA

DEAC | 120

TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA

DEAC | 120

ESTUDOS DE PROBLEMAS BRASILEIROS

DEAC | 60

PRÁTICA PROFISSIONAL

DEPP | 120

TÉCNICA DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA

DEAC | 120

C.H. = 690

C.H. = 780

C.H. = 780

C.H. = 810

Figura 1: Primeira grade existente do curso de Decoração (de 1968 até o ano de 1976).

Fonte: Secretaria da Escola de Design da UEMG, 2016, adaptado pela autora.

É curioso observar como os embasamentos teórico-estruturais eram divergentes, principalmente com a aproximação das Ciências Exatas, com a disciplina “Desenho Técnico e Matemática Aplicada”, das Artes com disciplinas

puramente artísticas, como “Modelagem e Escultura”. Tal fato persistiu ainda com as primeiras alterações detectadas nas grades que datam de 1977, quando a já mencionada disciplina de “Modelagem e Escultura” foi dividida em duas, criando, assim, as disciplinas de “Modelagem” e “Escultura”, e ocasionando destaque para as práticas artísticas manuais.

Demais alterações ocorreram em 1982 quando o Departamento de Formação Pedagógica (DEFP) deixou de existir e as disciplinas passaram a ser ofertadas semestralmente. Esta alteração proporcionou a divisão das disciplinas existentes em dois módulos ou mais, facilitando o entendimento acerca dos conteúdos a serem ensinados e suas descrições presentes nas ementas. No ano de 1982 ocorreu também uma mudança significativa, a “Matemática Aplicada” deixou de existir e a ênfase destinada ao desenho técnico se desdobrou em desenho artístico e desenho arquitetônico. Também surgiram as disciplinas de “Fundamentos da Comunicação”, “Estética”, “Materiais Expressivos” e “Fotografia”.

As primeiras grades, bem como a ementa das disciplinas ofertadas, eram, ora pautadas na arte, propondo uma liberdade formal e estética, ora pautadas na arquitetura, defendendo primordialmente a técnica. Situação que dificultava a estruturação das bases formais da Decoração, bem como ilustrava certa despreocupação existente em relação as iniciativas práticas que já ocorriam no mercado.

Em depoimento Oliveira (2016), que ingressou na escola em 1989, informou que os professores eram, em maioria, arquitetos e artistas e o nível de ensinamento restringia à oscilação entre ambas as áreas: “inicialmente, os professores decoradores tinham pouco poder de fala em sala de aula” (OLIVEIRA, 2016). Ou seja, apesar de a Decoração ser uma atividade profissional, o ensino não permitia abertura a esses profissionais. Oliveira (2016) completa: “50% arte, 50% técnica e cabia ao aluno escolher. Havia alunos que possuíam afinidade com um lado dessa balança e outros com o outro. Eram bem-sucedidos aqueles alunos que conseguiam equilibrar”.

Uma possível justificativa para tal situação é percebida ao analisar o cenário em que o ensino estava inserido sobre essa questão. Aguiar (2006) aponta para uma fase do design internacionalista, que era pautado nos moldes do

ensino externo, e seguia tendências e demandas que não se enquadravam na realidade nacional; “o ensino de Design nas escolas brasileiras segue, desde o início, as diretrizes impostas por um modelo que desconsidera a externa importância da vinculação ensino/pesquisa” (FREITAS, 2000: 38). A Decoração surgiu enquanto ensino com pouca conexão com o mercado belo-horizontino existente, pois, muitos alunos tinham dificuldade de visualizar a atuação profissional.

Assim, como possível resposta aos questionamentos acerca das bases formais da atividade do Decorador, bem como pela necessidade de esclarecimento ao mercado, surgiu a Associação Mineira de Decoradores (AMIDE). Datada de 8 de novembro de 1985 a associação surgiu com o objetivo de buscar a valorização do profissional mediante a sociedade, além da busca pela regulamentação da profissão do Decorador (AMIDE, 1985). Para Oliveira (2016) a instituição consistia em um grupo restrito e elitista que propunha, principalmente, a inserção dos Decoradores na mídia. Questão que, apesar de almejada por alguns, não respondia à realidade dos mesmos. Representava e expunha o interesse dos profissionais, ainda que muitos deles eram autodidatas. Esta impressão é reafirmada por Moreira (2016) ao alegar que a AMIDE concentrava pessoas influentes na prática da Decoração com o intuito de reuni-las para eventos sociais, sem muita aplicação nos rumos da prática profissional. Neste cenário, o ensino da Decoração em Belo Horizonte ainda se resumia ao curso da FUMA e a aproximação da associação ao curso é pouco percebida pelo corpo discente, assim como os impactos no ensino, o que assinala para um dos fatores do insucesso da mesma.

Franco e Oliveira (2003) afirmam que o curso de Decoração passou por modificações significativas em sua estrutura, no período anterior à alteração da nomenclatura, em dois momentos históricos diversos. O primeiro em 1988 e 1989, e o segundo em 2000. O primeiro, como mencionado anteriormente, proporcionou mudanças organizacionais. Entretanto, observou-se ainda a existência de uma dificuldade do entendimento da atividade profissional do Decorador. No segundo momento as alterações surgiram a fim de acompanhar as inovações ocorridas nos campos de atuação do Decorador; a proximidade dos cursos de design (Comunicação Visual e Desenho Industrial) da FUMA

Figura 2: Grade do curso de Decoração do ano de 2001

Fonte: Secretaria da Escola de Design da UEMG, 2016, adaptado pela autora.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS					PLANEJAMENTO CURRICULAR		CURSO: DECORAÇÃO CARGA HORÁRIA: 2.820		NOME DA DISCIPLINA REPARTIMENTO L.C.L.																			
1º PERÍODO			2º PERÍODO			3º PERÍODO			4º PERÍODO			5º PERÍODO			6º PERÍODO			7º PERÍODO			8º PERÍODO							
HISTÓRIA DA ARTE DEAC 145			HISTÓRIA DA ARTE II DEAC 145			PERSPECTIVA E SOMBRA I DETC 144			COMPOSIÇÃO DE INTERIORES II DEPP 125			ESTÉTICA DEAC 145			ILUMINAÇÃO E ACÚSTICA DEPP 160			ELEMENTOS DO PAISAGISMO II DEPP 125			ELEMENTOS DO PAISAGISMO III DEPP 125			GRANDES COMPOSIÇÕES DE INTERIORES II DEPP 120				
DESENHO GEOMÉTRICO I DETC 145			DESENHO ARQUITETÔNICO DETC 140			TÉCNICA DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA DEAC 145			ESTÉTICA DEAC 145			COMPOSIÇÃO DE INTERIORES III DEPP 125			ILUMINAÇÃO E ACÚSTICA II DEPP 160			PRÁTICA PROFISSIONAL I DEPP 160			ELEMENTOS DO PAISAGISMO IV DEPP 125			PRÁTICA PROFISSIONAL II DEPP 160				
DESENHO TÉCNICO DETC 160			DESENHO GEOMÉTRICO II DETC 145			ESTUDOS SOCIAIS E ECONÔMICOS I DEAC 140			ESTUDOS SOCIAIS E ECONÔMICOS II DEAC 140			ELEMENTOS DE PAISAGISMO I DEPP 160			COMPOSIÇÃO DE INTERIORES IV DEPP 125			MAQUETE I DEPP 160			PRÁTICA PROFISSIONAL II DEPP 160							
DESENHO ARTÍSTICO I DEAC 160			GEOMETRIA DESCRITIVA II DETC 145			DESENHO ARQUITETÔNICO II DETC 160			PERSPECTIVA E SOMBRA II DETC 145			PERSPECTIVA E SOMBRA III DETC 145			DESENHO DE SOMBRA II DEPP 160			CERÂMICA DEAC 160			MAQUETE II DEPP 160							
GEOMETRIA DESCRITIVA I DETC 145			DESENHO ARTÍSTICO II DEAC 125			COMPOSIÇÃO DE INTERIORES I DEPP 125			PLÁSTICA II DEAC 160			DESENHO DE SOMBRA I DEPP 160			MODELAGEM E ESCULTURA DEAC 145			GRANDES COMPOSIÇÕES DE INTERIORES I DEPP 120			FOTOGRAFIA DEAC 145							
COMPOSIÇÃO DEAC 160			TÉCNICA DE COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA I DEAC 190						MATERIAIS EXPRESSIVOS DEAC 160			DESENHO DE MODELO VIVO DEAC 160						TÓPICOS CULTURAIS I 130			TÓPICOS CULTURAIS II 130							
FUNDAMENTOS DA COMUNICAÇÃO HUMANA DETC 160			HISTÓRIA DA ARTE III DEAC 145						ERGONOMIA DEAC 145			CONFORME A RESOLUÇÃO CEE/UEMG Nº 3.500/90 FOI PROVADA A SUBSTITUIÇÃO DAS DISCIPLINAS "ANATOMIA ARTÍSTICA" POR "ERGONOMIA" E "TÓPICOS CULTURAIS I" POR "TÓPICOS CULTURAIS II" A PARTIR DE 2001.																
EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130			EDUCAÇÃO FÍSICA 130				

impunham os estilos por não terem métodos. Eu entendia a Decoração como a intuição somada ao jeito do professor projetar, o que se tornava mais complicado porque o conhecimento não era ensinado de uma forma aplicada”.

A grade curricular implementada em 2001 teve como marco a inserção da disciplina de “Ergonomia”, que substituiu a “Anatomia Artística”. Para Oliveira (2016) a “Anatomia Artística” consistia em uma disciplina pouco compreensível pelo corpo discente. Enfatiza que não eram claros conceitos hoje fundamentais do Design, como o do projeto centrado no ser humano ou a biônica. Assim, a assimilação de informações como as dimensões de ossos do corpo humano, por exemplo, se perdia graças a inexistência de uma aplicação de projeto. Inicia-se com essa mudança a presença do racionalismo formal no ensino. Ou seja, a compreensão dos fundamentos da Decoração não ocorre de forma totalmente desconexa das funções.

Dessa forma é possível visualizar as três principais estruturas em que o curso de Decoração se firmou e compreender as alterações sofridas conectando-as com os fatores educacionais vivenciados. Observa-se, pois, que a estrutura da primeira grade não definia com precisão os fundamentos da atividade do Decorador. Percebe-se, entretanto, que tal questão foi lapidada com o passar dos anos e com a extinção, criação e realocação de disciplinas e mudança de ementas como observado na grade de 1982. Mudanças significativas só serão perceptíveis na grade proposta em 2001, quando o ensino da Decoração, motivado pelo corpo docente, vislumbra a estreita conexão da atividade com o design e inicia a aproximação através da inserção de disciplinas que já existiam nos cursos de Design, e questionamentos acerca da forma de projetar. A mudança neste momento é creditada à coordenação do curso de Decoração, composta pelo núcleo de paisagismo da escola. Destacam-se, pois, os nomes de Jane Franco⁵, Maria Antonieta⁶ e Mara Galuppo⁷, docentes responsáveis pelas disciplinas de projeto que, enquanto coordenadoras, articularam as mudanças propostas, inclusive o projeto de Reforma Curricular do Projeto Pedagógico a ser desmembrado em sequência (MOREIRA; OLIVEIRA, 2016).

O curso de Decoração manteve este nome e este estigma de não ser Design desde o período de sua criação até 2004,

5.
Jane Elizabeth Monteiro Franco é arquiteta, foi professora da disciplina de Prática Projetual B, coordenadora do curso de Design de Ambientes e Chefe de Departamento da ESAP/FUMA. Hoje está aposentada.

6.
Maria Antonieta Pato Gomes é formada pela ESAP/FUMA em Decoração (ingressou a escola no ano de 1971), foi professora na mesma (a partir do ano de 1979) da disciplina de Prática Projetual B, além de coordenadora do curso de Design de Ambientes e Chefe de Departamento. Hoje está aposentada.

7.
Mara Galuppo de Paula Pena é formada pela ESAP/FUMA em Decoração, é professora da mesma da disciplina de Prática Projetual B. Já foi coordenadora do curso de Design de Ambientes e hoje é coordenadora do Projeto de Graduação em Design de Ambientes.

[illegible]

Fonte: Acervo particular da professora Maria Regina Álvares Dias

58

Moreira (2016), que ingressou no curso de Decoração em outro momento, no ano de 1996, também afirmou sofrer alteração da nomenclatura em substituição da Decoração: “não queríamos ser decoradores, mas conceitualmente não entendíamos o que era Design. Lembro que no meu convite de formatura nós nos considerávamos Designers; era um nome mais moderno, o que nos dava autonomia”.

Nota-se que, em momentos diversos do curso, o nome Decoração foi pouco aceito pelo corpo discente que, muitas vezes, o substituíam com o intuito de trazer visões mais agradáveis para a atividade profissional que desempenhavam. É interessante pensar que este pode ser um dos fatores que motivaram a mudança ocorrida. Assim, é imprescindível compreender que a proposta da Reforma Curricular findou a mudança estrutural do curso (grades e disciplinas) e promoveu também a alteração da nomenclatura. É necessário, pois, compreender o cenário educacional com o intuito de traçar os fatores impulsionadores de tal mudança.

O PROCESSO DE TRANSIÇÃO

Cenário e fatores impulsionadores

Em 1961 o Conselho Federal de Educação criou a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 4.024, de 1961, que juntamente à Lei de Reforma Universitária nº 5.540, de 1968, incumbiu a fixação dos currículos mínimos dos cursos de graduação válidos para todo o Brasil (OZANAN, 2005). O estabelecimento dos currículos mínimos proporcionou maior unidade em relação ao ensino no Brasil e assegurou os diplomas concedidos em todo o território nacional. Para o Design tal feito foi extremamente importante, pois se entendeu que a atividade projetiva se iniciava em várias localidades do país, entretanto, inexistia uma conexão direta entre elas e entre o ensino exercido (AGUIAR, 2006).

No cenário da FUMA, o estabelecimento dos currículos mínimos possibilitou finalmente o reconhecimento dos cursos de Decoração, Desenho Industrial e Comunicação Visual pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) (FRANCO & ARAÚJO, 2003). Mapeando o acervo institucional não foi possível encontrar registros que datam tal época. Entretanto, esse fato não invalida a análise em questão ao compreender que o ensino da Decoração só se inicia oficialmente no ano de 1968.

A sequência cronológica de acontecimentos, no que tange a legislação e o ensino, nos direciona para o ano de 1994 quando foi criado o Fórum de Avaliação e Reforma do Ensino das Artes e do Design, CERARTES, que resultou da necessidade de repensar o ensino do Design. O ganho visível desse fórum ao curso de Decoração foi a compreensão do mesmo enquanto Design. Ou seja, o curso de Decoração passou a ser responsável pela formação de designers e para tal necessitava adaptar sua grade, seu projeto e seu corpo docente. Dessa forma foram observadas algumas mudanças significativas ocorridas, resultantes da Resolução CEPE/UEMG nº12/200 que foram atribuídas ao movimentado cenário (FRANCO & ARAÚJO, 2003).

Ainda em análise dos fatores legislativos e educacionais, no ano de 2002 o Ministério da Educação e Cultura (MEC) propôs as Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos de Graduação em Design. Tal ação organizou e impôs itens para os currículos, bem como atribuiu objetivos necessários a todos os projetos pedagógicos. O ensino do Design, a partir de tais diretrizes, passou a ter a obrigatoriedade do cumprimento de várias atribuições que, de acordo com a legislação, ocasionaram na construção de um profissional adequado ao desempenho das demais atividades. Para isso foram listadas as competências e habilidades a serem construídas, bem como o perfil esperado pelo designer graduado

o designer capaz de produzir projetos que envolvam sistemas de informações visuais, artísticas, culturais e tecnológicas de forma contextualizada e observando o ajustamento histórico e os traços culturais e de desenvolvimento das comunidades (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2002: 22).

Apesar da aprovação de tais diretrizes só ocorrer em 2004, o corpo docente da UEMG movimentou-se rapidamente após a proposta das Diretrizes para reestruturar os projetos pedagógicos adequando-os à regulamentação e, por conseguinte, realizando alterações nas nomenclaturas. O curso de Decoração, que já era considerado Design, opta pela nomenclatura Design de Ambientes “devido aos conhecimentos específicos correspondentes às atividades desenvolvidas por seus egressos nos ambientes internos e externos às construções” (FRANCO & ARAÚJO, 2003: 6). Soma-

se a isto o prevalecimento de parte da coordenação e destaque à docente Jane Franco, antes mencionada, responsável pelas disciplinas de paisagismo que trazem a proposta de Design de Ambientes como forma de inserir o projeto de áreas externas.

Juntamente à proposta é sugerida uma nova grade, que entrou em vigor em 2004 e teve como mudança três principais pilares: a alteração do nome de Decoração para Design de Ambientes, a inserção da disciplina de “Metodologia Aplicada ao Projeto de Design” e a unificação das disciplinas de projeto em uma só; a “Prática Projetual” que contava com a subdivisão temática compreendida através da exposição de letras na grade; “Prática Projetual A”, “Prática Projetual B” e “Prática Projetual C”.

A proposta de transição

Apesar da compreensão dos períodos históricos e dos marcos da transição, é importante que se faça algumas considerações e comparações acerca da atividade projetiva desempenhada pelo Designer de Ambientes e pelo Decorador para a compreensão das diferenças entre os cursos e o entendimento aprofundado a respeito de tal processo.

O Design de Ambientes consiste no planejamento e projeto voltado para espaços que consideram questões estéticas, funcionais e conceituais com o propósito de responder a um problema considerando peculiaridades do espaço e dos *stakeholders* em questão. O projeto de design de ambientes consiste em uma atividade que utiliza técnicas para gerar e avaliar ideias que venham solucionar um problema dos seres humanos, que para tal necessite de uma abordagem criativa. Trata-se de uma atividade de prestação de serviços que contempla a adequação de uma solução abstrata e conceitual em um espaço físico e palpável (LOBACH, 1976; MOREIRA, 2008; ABREU, 2015).

Decoração trata-se de uma atividade de embelezamento de ambientes, tendo como principal função a promoção da estética. Nesse ponto é necessário expor que o ensino da Decoração realizado na UEMG considerava, além dos fatores estéticos, o fator funcional. O “decorar” surgiu pautado nas artes e na técnica e, assim como o Design de Ambientes, compreende uma prestação de serviços que traz soluções aplicadas em espaços.

Tem-se, pois, o entendimento de que apenas a mudança

de nomenclatura não foi suficiente para a alteração do cerne da atividade. Entende-se que a real alteração consistiu apenas quando o pensamento do Design foi inserido no curso, nas ementas das disciplinas e, principalmente, internalizado pelos docentes e exposto pelos discentes enquanto prática profissional. Para Moreira (2016) “não houve mudança substancial do curso no período de transição. Mudaram o nome das disciplinas, o nome dos produtos do Design de Ambientes, mas o modo de fazer não foi modificado”, ela completa: “o foco não era no modo de fazer, mas no nome”.

Dessa forma compreende-se que houve dois processos de transição na Universidade do Estado de Minas Gerais. O primeiro, anteriormente relatado, que tem como marco a inserção de nova nomenclatura e o segundo, da metodologia e da compreensão e aplicação dos fatores simbólicos do Design ao curso de Design de Ambientes.

O CURSO DE DESIGN DE AMBIENTES

A inserção da disciplina de “Metodologia Aplicada ao Projeto de Design” no curso de Design de Ambientes data o ano de 2004. Entretanto, em análise à ementa, foi possível perceber que se tratava de uma disciplina de imersão em fatores referentes à gestão da prática profissional. Apesar da descrição encontrada “aplicação do processo básico metodológico na análise e avaliação dos diferentes problemas propondo alternativas demasiadas para a cultura local, nacional e globalizada” (ESCOLA DE DESIGN, 2004: 1), o conteúdo programático tinha como unidades temáticas itens como: “identidade profissional”, “habilitações do Designer de Ambientes” e “atuação profissional”. Moreira (2016) complementa que a criação da disciplina foi um resultado do processo de cadastramento do Design de Ambientes na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), ou seja, em consequência à alteração da nomenclatura, tal atividade foi registrada e inserida uma disciplina que instrucionalizava o trabalho compreendido pelo designer de ambientes que, no entanto, ainda consistia nos moldes do que era proposto pela Decoração.

Assim, vislumbra-se que a inserção da metodologia, da lógica interna de sequência de passos que um designer deve seguir, desde a formulação de um problema

projetual até a elaboração de uma solução, se deu de fato apenas no ano de 2008 quando a disciplina de Metodologia ganhou uma nova ementa e a utilização do método ensinado foi exigido nas Práticas Projetuais.

Para Oliveira (2016), a metodologia de projeto se tornou uma prática aplicada ao ensino quando o curso de Design de Ambientes incluiu professores de outras especialidades do Design em seu corpo docente, principalmente dos cursos de Design Gráfico e Design de Produto em parceria com a professora Samantha Moreira⁸. Moreira (2016) também reforçou a contribuição dos docentes de outras especialidades, e destacou a influência do docente Romeu Dâmaso de Oliveira (1954 - 2011) e da sua própria colaboração à inserção do método em Design. Ela relata que foram iniciadas no ano de 2007 diversas experimentações na Prática Projetual com base nas metodologias expostas por autores como Lobach (1976), Burdeck (2006) e Baxter (1988) para que, no ano seguinte, juntamente ao auxílio dos docentes André Mol⁹ e Simone Marques¹⁰ fosse implementada a nova ementa da disciplina de metodologia.

A disciplina obrigatória após nova proposta, foi lecionada pela primeira vez no segundo semestre do ano de 2008 com a manutenção do enunciado da ementa, entretanto com a inserção de objetivos e referências condizentes com a proposta desempenhada em sala de aula: “dar a conhecer metodologias de Design e suas ferramentas para o desenvolvimento de projetos de Design de Ambientes e atuação profissional no mercado” (ESCOLA DE DESIGN, 2008: 1). Na Figura 4 também é possível visualizar que a mesma consiste em pré-requisito para a realização das Práticas Projetuais, comprovando o objetivo de sua inserção.

Em análise à ata de reunião da equipe de Prática Projetual, no dia 28 de outubro de 2009, os docentes foram questionados acerca da metodologia posta em prática e apontaram visões positivas em relação a mesma. Questões como a agilidade no processo e confiança na solução foram mencionadas. Entretanto, também houve o relato sobre a necessidade do constante aprimoramento. De forma geral houve um consenso sobre o progresso do curso de Design de Ambientes.

8. Samantha Cidaley de Oliveira Moreira é Decoradora pela UEMG (1999), mestre em História pela UFMG (2006) e doutoranda em Design. Entre os anos de 2003 e 2015, atuou como docente na Escola de Design da UEMG, também exercendo cargos de gestão na instituição. Hoje é Professora EBTTEfetiva no IFMG.

9. André Carvalho Mol Silva é mestre em Design (2014), especialista em Gestão do Design nas Micro e Pequenas Empresas, graduado em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual (2005). Hoje é professor designado da UEMG e professor do CES/JF.

10. Simone Maria Brandão Marques de Abreu é Decoradora (1989) e mestre em Design (2105) pela UEMG. Atua como docente na Escola de Design, ministrando a disciplina de Prática Projetual C, onde foi diretora no período de 2015-2016.

Fonte: Site da Escola de Design. Disponível em: <<http://ed.uemg.br/>>. Acesso em: novembro de 2016

Retificada a disciplina Projeto de Graduação com carga horária de 288h/a e ratificada pelo Colegiado de Curso em 06/11/2013

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo em questão não tem a pretensão de desqualificar o trabalho do Decorador, principalmente por entender a relevância do mesmo, ainda nos seus primórdios, enquanto projetista responsável pela inserção no mercado dos produtos desenvolvidos pela indústria. Entretanto, assim como o cenário industrial modificou-se e a sociedade se expandiu para outras formas de trabalho e produção, a atividade projetiva também teve seu foco direcionado a fim de atender outras necessidades almejadas pela sociedade. Compreender essa mudança é, pois, o enfoque do trabalho em questão.

A compreensão do processo de transição é rica, pois, mostra que o entendimento sobre que seria o Design de Ambientes e suas atribuições ocorreu de forma inconsciente. Primeiramente, pela necessidade de alteração da nomenclatura que passou a compreender um termo pejorativo e incômodo em relação ao que era pensado e projetado na academia. Depois, em necessidade da inserção da metodologia de projeto, que surge como uma fundamentação e um fator norteador que auxilia na compreensão e no desenvolvimento de soluções, que agora já são compreendidas como problemas visto que não se direcionam apenas à indústria, mas à toda a sociedade de uma forma geral. Entende-se, pois, que a proposta da reestruturação do curso de Decoração para Design de Ambientes consistiu em uma mudança positiva de pensamento compreendendo os fundamentos do Design.

Diante das limitações do texto entende-se que o estudo não pretende esgotar os questionamentos relativos ao processo de transição da Decoração ao Design de Ambientes, mas serve, contudo, como força motriz para o estudo das temáticas na academia e o aprimoramento e atualização da relevância das mesmas para a sociedade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Simone Maria Brandão Marques. *Aspectos subjetivos*

- relacionados ao design de ambientes: um desafio no processo projetual*. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, Belo Horizonte, 2015.
- AGUIAR, Dorinha. *O design em Minas – 50 anos – à frente de seu tempo*. Belo Horizonte, 2006.
- AMIDE. *Fundação e Objetivos da AMIDE*. Informativo. Belo Horizonte. Ano I, 1985.
- BARBOSA, Paula Glória. *Design de Ambientes: breve histórico, definições e considerações*. Publicação online em 16 de outubro de 2014. Disponível em <<https://paulooliveira.wordpress.com/2014/10/16/design-de-ambientes-breve-historico-definicoes-e-consideracoes-2/>>. Acesso em: 22 de abril de 2016.
- ESCOLA DE DESIGN. *Ementa da disciplina de metodologia aplicada ao projeto de design*: 2004. Belo Horizonte, 2004.
- ESCOLA DE DESIGN. *Ementa da disciplina de metodologia aplicada ao projeto de design*: 2008. Belo Horizonte, 2008.
- FREITAS, Sydney Fernandes. *Currículo e reestruturação do ensino/pesquisa de Design: opinião de especialistas com o uso do método Delphi*. Estudos em Design, V.8, n° 1. abril de 2000, p. 37-54.
- LOBACH, Bernd. *Desenho Industrial: bases para a configuração dos produtos industriais*. São Paulo: Blucher, 1976.
- MALHOTRA, Naresh K. *Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada*. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2006.
- MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva Maria. *Fundamentos de metodologia científica*. 7. Ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em Direito, Ciências Econômicas, Administração, Ciências Contábeis, Turismo, Hotelaria, Secretariado Executivo, Música, Dança, Teatro e Design*. Distrito Federal, 2002.
- MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher, 2006.
- MOREIRA, Samantha C. O. et al. *Caminho possível para o desenvolvimento de projeto de design de ambientes: uma metodologia*. Congresso Brasileiro de Pesquisa e

Desenvolvimento em Design (P&D Design 2008), São Paulo, p.1-7, outubro. 2008.

MOREIRA, Samantha. C. O. *Interiores de casas residenciais em Belo Horizonte: a década de 1950*. 2006. 137f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SANTOS, Edgar Souza. *A caminho do lar: a narrativa dos anúncios de eletrodomésticos*. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2009.

OZANAN, Luiz Henrique. *O curso de design em Minas Gerais: da FUMA à Escola de Design*. 2005. 118f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/Unincor – Campus Betim, 2005.

FONTES

Entrevista realizada com *Samantha Cidaley de Oliveira Moreira*, em 02 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 1:35:59 de duração.

Entrevista realizada com *Ana Célia Carneiro Oliveira* em 16 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 1:07:06 de duração.

História de vida docente: contribuições do professor Romeu Dâmaso para a construção da Escola de Design da UEMG

Samantha Cidaley de Oliveira Moreira

INTRODUÇÃO

Embora a Escola de Design (ED), da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), seja uma das primeiras escolas de design do país, pioneira no Estado, quase não há registro sobre sua história. Dentre as possibilidades, tratamos a investigação sobre a participação dos docentes no processo de constituição da ED. Dentre os professores que atuaram na instituição, merece destaque o designer Romeu Dâmaso de Oliveira (1954-2011).

Nascido em Maceió transferiu-se para Belo Horizonte (BH), em Minas Gerais (MG), para estudar Desenho Industrial no final da década de 1970. Habilitado em 1982, como Desenhista Industrial, aceitou o convite para se tornar professor naquele curso. Além da docência Romeu Dâmaso atuou na ED/UEMG como coordenador de curso, chefe de departamento e coordenador do centro de estudos. Durante sua atuação profissional, inspirou e provocou os estudantes e se dedicou à tarefa de divulgar e fortalecer o design no cenário regional. Para tanto, articulou ações e projetos pensando a inserção do design na realidade das micro e pequenas empresas.

É consenso entre os entrevistados, e outros tantos da comunidade acadêmica, que Romeu exerceu forte influência para a configuração atual da instituição. Foi um dos responsáveis pela a formação do pensamento em design na ED e, como resultado de mais de três décadas na instituição, ajudou a formar várias gerações de designers mineiros e incentivou vários ex-alunos a seguir na carreira docente em design.

A lembrança do professor Romeu Dâmaso ainda é viva na memória dos que conviveram com ele. Os mais jovens, no entanto, desconhecem sua contribuição para o desenvolvimento da Escola de Design. Esta constatação justifica a realização deste trabalho: é preciso registro de fatos do passado para que haja reflexões sobre o presente e se possa projetar o futuro do design, neste nosso caso, em MG.

O método de pesquisa utilizado foi o de história de vida. De caráter qualitativo, facilitou o registro das lembranças sobre fatos marcantes no curso da atuação profissional do professor Romeu. Também foi possível identificar traços de sua personalidade, seu modo de ser e pensar, que definiu a didática utilizada no processo de ensino de projeto de design.

Para a coleta de dados foi realizada consulta a fontes primárias. Encontramos documentos disponíveis no Arquivo de Registro Escolar da Secretaria Acadêmica e no acervo do Arquivo de Som e Imagem (ASI), da ED/UEMG. Também tivemos acesso aos registros realizados pelo professor Romeu em seu Moleskine, que hoje compõe parte do acervo do Centro Design Empresa (CDE).

Além disso, foram realizadas entrevistas orientadas por questionário semiestruturado, e coleta de dados a partir de depoimento livre. No total foram doze interlocutores, que nos rendeu cerca de doze horas de gravação, várias horas de transcrição, análise e síntese das informações, resultando em onze categorias¹ de análise sobre a história de vida docente de Romeu Dâmaso. Para que se pudessem ouvir outras vozes, foi realizada coleta de dados a partir de questionário via e-mail encaminhado à aproximadamente noventa pessoas que conviveram com o protagonista desta história. Para nossa satisfação, a pesquisa realizada com os preceitos do método de história de vida, encontramos disponível na internet o depoimento realizado pelo professor Romeu à alguns estudantes da ED, no ano de 2006, onde contou sobre sua trajetória docente até ali.

Importante revelar que esta publicação não consome todas as informações reunidas nas consultas às fontes primárias. Portanto este, possivelmente, é o primeiro registro da história de vida docente do designer Romeu Dâmaso. Fato é que as contribuições desse professor para a construção da Escola de Design foram efetivas. Além disso, acreditamos ser pioneira em design, nossa experiência com o método de história de

1. Categorias dos dados registrados a partir das entrevistas com questionário semiestruturado:
1) Personalidade;
2) Imagem | Marco temporal;
3) Importância do professor para a Instituição;
4) Contribuição do professor para o campo do Design;
5) Saberes docentes;
6) Tradição – Formação de Professores;
7) Didática;
8) Atuação | Marcas no tempo;
9) Modos de ser e pensar;
10) Prática docente;
11) Referências.

vida para se conhecer sobre professores de design. Assim espera-se que esta iniciativa inspire outras pesquisas sobre histórias de vida de professores. Personagens protagonistas na formação do pensamento de design no Brasil, com especial participação no contexto da história social do design, como neste nosso caso, em Minas Gerais.

HISTÓRIA DE VIDA COMO ESTRATÉGIA PARA SE CONHECER SOBRE O ENSINO DO DESIGN

Na atualidade, além das buscas e análises dos registros oficiais, é possível explorar a oralidade como método de pesquisa histórica. Conhecida como história oral, tal metodologia se dá a partir da realização de entrevistas com pessoas que podem prestar testemunho sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea². Para Alberti (2005) a história oral é um meio de conhecer versões de um fato, a partir das narrativas apresentadas pelos entrevistados. Ao mesmo tempo em que os entrevistados fornecem informações sobre o objeto de análise, as narrativas também podem ser consideradas objetos de análise. Acredita-se que, num depoimento oral mais que a precisão dos fatos ou veracidade dos eventos, interessa-nos:

A representação que o indivíduo fez desses eventos, a afetividade do indivíduo na sua relação como entorno social, suas opiniões, suas impressões, suas vivências. Pois justamente entende-se que, ao contar sua história pessoal, o indivíduo pode estar contribuindo para contar a história de uma instituição, de uma comunidade, de uma época. (DE SORDI, 2007: 9)

A história de vida, enquanto método de pesquisa qualitativa, dispõe da mesma validade e eficiência de outros métodos científicos de abordagem bibliográfica, sendo significativamente, utilizado em pesquisas no campo das ciências sociais desde meados do século XX. O sentido para a expressão história de vida, como abordado nesse trabalho, corresponde ao disposto em *lifehistory*³. Neste caso, o método se constitui como um estudo sobre a vida de um indivíduo ou grupo de indivíduos, contada por quem vivenciou a história (SPINDOLA e SANTOS, 2003).

2.
<http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>,
visitado em 09 de
Julho de 2016.

3.
O termo foi
apresentado pelo
sociólogo americano
Norman K. Denzin, na
década de 1970.

Valendo-se das trajetórias pessoais no âmbito das relações humanas, os procedimentos disponíveis para a investigação pelo método de história de vida podem incluir, além da narrativa da vida pelo indivíduo investigado, todos os documentos que registram sua trajetória de vida e possam ser consultados. Testemunhos de familiares e amigos, assim como entrevistas com pessoas que conhecem o sujeito ou a situação do estudo, também são dispositivos de pesquisa. Para que se tenham narrativas ricas em detalhes, dá-se ao sujeito narrador da história liberdade para apresentar livremente uma experiência pessoal em relação ao que está sendo indagado pelo entrevistador (SANTOS e SANTOS, 2008).

Uma das principais características desse método é o vínculo entre pesquisador e sujeito pesquisado. Esse fato pode, por vezes, causar certa preocupação em alguns pela possibilidade da produção de sentidos específicos tanto pelo pesquisador quanto pelo pesquisado (SILVA; BARROS; NOGUEIRA e BARROS, 2007). No entanto, embora a narrativa no método se baseie na história de vida contada pelo sujeito da ação, é possível afirmar que “a história de vida não se apoia unicamente numa visão do indivíduo com suas especificidades, mas também sob a perspectiva da sua sociedade, com sua organização e valores específicos” (CLOSS e ANTONELLO, 2008: 113).

HISTÓRIA DE VIDA DOCENTE: O DESIGNER E PROFESSOR ROMEU DÂMASO DE OLIVEIRA

A narrativa sobre esta história de vida docente começa no ano de 1977 quando, aos 23 anos, o estudante alagoano desembarcou em Belo Horizonte. Ao escolher a capital mineira como destino, em fins da década de 1970, deixou para trás dois anos de estudos no curso de Engenharia Mecânica, na Escola Politécnica da Fundação de Ensino Superior de Pernambuco, em Recife.

Chegando aqui fui trabalhar num escritório de arquitetura e engenharia de um parente e um dia ele me disse: “Olha, ‘tô’ vendo seus desenhos, você não gostaria de tentar um curso que chama desenho industrial?” Foi a partir daí que vim aqui para a escola de Design⁴.

4.
Entrevista com Romeu Dâmaso. Disponível em:< <http://designuemg.blogspot.com.br/2006/11/entrevista-com-romeu-damaso.html>> Data de acesso: 03/11/2016.



Figura 1: Romeu Damaso de Oliveira, na juventude, sem data.

Fonte: Paulo Miranda de Oliveira



Figura 2: Planejamento de viagem registrado por Romeu, na primeira página de seu último Moleskine.

Fonte: Centro Design Empresa (2011)

Entrou para cursar a graduação em Desenho Industrial, na Escola de Artes Plásticas (ESAP) da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), ano de 1978 e se formou em 1981. Durante a graduação esteve envolvido com ações além de sala de aula:

iniciaram-se as monitorias, inquietações, provocações, contestações, mas também houve o início da construção de pequenas utopias. [...] planejar laboratórios, mudar currículo, elaborar exposições, dialogar com empresários, propor convênios, palestras, seminários etc. (OLIVEIRA, 2012: 190).

Em depoimento, Maria Bernadete Teixeira (2016) afirma que o estudante era visto com frequência, primeiro, porque era “muito dinâmico” e “como foi presidente do DA, era ele quem representava os alunos nas reuniões”. Talvez por isto, no último ano do curso, foi convidado por “Dona Neyda” (Neyda Bastos da Silva), diretora da ESAP na ocasião, para atuar como monitor. Em suas palavras, Romeu revela que, “naquela época tudo era muito precário”, mas como já havia sido presidente do DA e tinha um trabalho de envolvimento com a própria escola, “empolguei”, disse ele, e aceitou o desafio proposto. (OLIVEIRA, 2006). Ao aceitar a monitoria, Romeu descobriu sua vocação. Sua vida profissional foi dedicada ao ensino do design, ou seja, “à construção de estruturas, pontes, elementos de união entre o conhecimento e a formação profissional de jovens estudantes.” (OLIVEIRA, 2012: 190)

As atividades desenvolvidas pelo designer se concentraram no campo das ciências sociais aplicadas, na área do Desenho Industrial e subárea em Desenho de Produto. Como especialidades estão declaradas conhecimento em

5.
Endereço para acessar
o currículo Romeu
Dâmaso de Oliveira
no Sistema Lattes.
Disponível em;
<<http://lattes.cnpq.br/9804878200641016>>
Data de acesso: 13
de 2016.

Gestão de Projetos de Design, Metodologia de Design, Processo de Design, Desenvolvimento de Produtos, Design Estratégico e Políticas de Inserção de Design nas Micro e Pequenas Empresas (MPE's). Estes registros foram primordiais para conduzir a investigação e definir fases que reflitam a história do personagem estudado⁵.

FASE I: APRENDENDO A SER PROFESSOR

Sua trajetória docente começou na monitoria, em 1981, e no ano seguinte tornou-se professor, “convidado pela diretora Dona Neyda Bastos, que sempre acreditou em nossas utopias, com muita sensibilidade e visão de futuro. Acreditei nela e nos seus ensinamentos. E não me arrependo.” (OLIVEIRA, 2012: 190) De acordo com o próprio Romeu Dâmaso (2006), quando aceitou o convite para dar aulas no curso de Desenho Industrial da ESAP, não tinha a menor ideia do que era vida acadêmica. Achava, no entanto, que tinha que voltar à escola,

Porque acabou a graduação e não tinha o que fazer. Bom, nessa ocasião, eu já tava (sic) começando com Fundamentos da Comunicação, que [era] uma disciplina que estava aberta, não tinha professor e eu assumi. Estudei durante um tempo pra assumir. Foi aí que eu descobri que gostava de dar aula (OLIVEIRA, 2006)

Em 1983, passou por nova experiência. Indicado pelo professor Marcelo de Resende para participar de um Programa do Ministério das Relações Exteriores da Itália, onde vivenciou “a cultura e o design em escritórios na cidade de Milão.” De volta ao Brasil, em 1984, retomou suas atividades de docência.

Quando eu voltei da bolsa a minha diretora me disse que estávamos com problemas em Prática Projetual e que eu iria assumir a disciplina. Foi a partir daí, desde 1984, que eu comecei a dar aula da disciplina de Prática Projetual e nunca parei. (OLIVEIRA, 2006)

Durante a década de 1980, ministrou as disciplinas de Fundamentos da Comunicação, Gestão Profissional e Semiologia no curso de Desenho Industrial. Na década seguinte, passou a se dedicar à orientação de alunos do curso de Desenho Industrial, Projeto de Produto/Design de Produto, no desenvolvimento de projetos de conclusão de curso⁶.

6.
Não há no Currículo
Lattes do professor
Romeu, qualquer
registro de alunos ou
título dos projetos de
graduação orientados.
Importante ressaltar
que o professor
raramente realizava
trabalhos operacionais
como é o caso da ação
de alimentação do
sistema na plataforma
do CNPq.

Adriana Dornas Moura (2016), estudante no curso de Desenho Industrial entre os anos de 1984 e 1988, declarou que o professor Romeu era muito “crítico e muito exigente, com um senso de humor no mínimo particular”. Para ela, esse foi um professor que muito a influenciou. “Com o professor Romeu aprendi a conhecer as questões complexas ligadas à questão projetual. [...] ele era um professor muito presente em nossa história acadêmica.”

O professor era habilidoso na fala e encantamento para com os alunos. Para Carlos Alberto Miranda (2016), o professor Romeu “tinha muita presença. Ele dominava a sala de aula [...] ele tinha muito domínio do que estava falando [...] ele tinha ritmo. Ele tinha uma competência nata para lecionar.” De acordo com Marcos Breder (2016) o professor era “um apaixonado pelo design e entusiasta pelo ensino do design demonstrava paixão em ensinar, vestia a camisa mesmo, falava com entusiasmo e vibração dos bons projetos. Ele tinha algo que eu tinha que deveria aprender com ele.”

Dada sua presença e vivacidade, Romeu Dâmaso foi referência para os cursos de Desenho de Produto/Design de Produto. Para Carlos Miranda (2016),

Ele era como que a síntese do curso “pra” gente na época. [...] especificamente dentro do curso de Desenho Industrial, [...] ele era a grande referência nossa... a gente ficava esperando o momento de cursar a disciplina dele para realmente entender o que era o curso... ele era essa referência pra gente!

Para aqueles que conviveram com mesmo e presenciaram a força e intensidade de suas ideias, fica a frustração com ausência de registro próprio de seus pensamentos e ideias. Para Artur Caron Motin (2016),

Ele foi um cara brilhante [...]. Uma pena não ter pensado que um dia não vai estar mais aqui. E as coisas que você constrói se perdem se você não deixar registrado. Isso é, além de tudo, o grande aprendizado que a gente tem que ter, principalmente na condição de professor, de acadêmico, pensador, ou fazedor do design, o que eu vou deixar, como eu vou deixar as informações para as pessoas que virão e vão estudar e entender isso. Essa é a grande pena, de ele não ter tido tempo ou de não ter pensado nisso antes. Essa que é a grande questão.

Assim se consolidou o que denominados primeira fase da atuação docente do designer Romeu Dâmaso. Ao que nos parece, aprender a ser professor foi, para ele, uma tarefa simples. Um entusiasta, professor cheio de ideias e avido pelo design que trabalhou nos primeiros anos na tarefa de construir uma linguagem apropriada e coerente em sala de aula, ajudando a formação de uma cultura do design em Minas Gerais.

FASE II: UM PROFESSOR ATUANTE NO PRESENTE, MAS COM VISTAS NO FUTURO

De acordo com Dorinha Aguiar (2006: 118), a década de 1980 trouxe esperança e otimismo à comunidade acadêmica da FUMA, pois havia a expectativa de expansão de suas atividades, e também a previsão de “mudança para uma sede definitiva, adequada e digna”. Por outro lado, nesse mesmo período, a instituição apresentava vários problemas que atingiam, entre outras, as questões de infraestrutura, conforto, capacitação dos professores, assim como dificuldades mercadológicas e tecnológicas. Além disso, de acordo com o profissional, na década de 1980, o ensino do design passou

por problemas de identidade [...] o desafio era definir novos rumos para atender as novas demandas” e era necessário “interpretar o profissional que estávamos formando, que tipo de design estávamos praticando e como pretendíamos melhorar a qualidade de ensino, pesquisa, capacitação dos nossos professores e as condições físicas. (OLIVEIRA, 2012: 191).

Era comum ao fazer alianças para realizar seus projetos. Na tentativa de articular soluções e potencializar o ensino do Desenho Industrial na FUMA, se envolveu com outras atividades, além da regência de aulas práticas e teóricas, entre os anos de 1988 e 1990 assumiu a chefia de departamento. Na sequência, entre 1990 e 1997, atuou como coordenador do curso de Desenho Industrial. Desse modo, teve a oportunidade de planejar o curso de Desenho Industrial e também propôs e experimentou novidades nas disciplinas do currículo implantado em 1987.

Com a mudança de currículo, que já começou com 10 anos de atraso, ele começou a dar aula de semiótica, que era Teoria da Comunicação e Semiótica, não lembro direito, mas ele era um

professor assim, muito do laboratório, do experimento, porque aquilo tudo do currículo, era tudo muita novidade “pra” todo mundo, então a gente ficava assim, por exemplo, eu dava análise gráfica, mas nem sabia direito o quê que era. Todo mundo meio que criou e desenvolveu conteúdos a partir da, que foram evoluindo e chegaram até ao que a gente tem hoje. Ali foi então um começo. Porque até então a escola era muito voltada para as artes. [...] pela própria origem da escola: era Escola de Artes Plásticas. (TEIXEIRA, 2016)

Sempre com humor e nenhuma paciência, realizava do seu jeito as atividades previstas. De acordo com Gisele Hissa Safar (2016), quando ocupou o cargo de coordenador do curso de Desenho Industrial – projeto de produto,

Não tinha a menor paciência [...] aí a gente começou a se institucionalizar e ele tinha que analisar requerimento de aluno, tinha que fazer equivalência de disciplina. As vezes ele começava uma e lá pelas tantas ele jogava na minha mesa e falava: faz pra mim porque eu não consigo. Não tenho saco. Não tenho paciência para fazer essas coisas. ” [...] como eu me envolvia em tudo, não via o menor problema de ajudar o Romeu. (SAFAR, 2016)

Inquieto, nesse mesmo período, propôs a criação do Centro de Extensão da ESAP. Com a anuência da diretoria, a aprovação da congregação e autorização pela Reitoria da FUMA, no dia 2 de maio de 1988, já na condição de coordenador do Centro de Extensão da ESAP-FUMA, assinou a constituição do Conselho Consultivo do Centro de Extensão, indicando 16 professores como conselheiros para “melhor programar, executar e avaliar suas atividades”⁷.

Podemos dizer que, embora fosse uma pessoa exigente e de gênio difícil, o professor sempre compartilhava suas ideias e procurava desenvolvê-las em equipe. Talvez por não apresentar um perfil executivo, sabia selecionar e envolver parceiros para o trabalho junto com ele. Nesse sentido, Safar reforça que era um profissional ousado e de boas ideias.

Mas, a execução não era com ele. Às vezes isso incomodava a gente que era colocada “pra” executar, né? [...] ele tinha essa questão. De ter as ideias e não executar. Muitas vezes, como a execução demorava, ou por causa das pessoas, ou porque a coisa era muito nova mesmo, ele mesmo enjoava e tinha outra ideia. (SAFAR, 2016)

7.
São eles: Neyda Bastos da Silva e Maria Zélia Guimarães Guerra Jacob (assuntos administrativos); Maria Helena de Almeida Sampaio e Eurico Batista Valeriano (Programação Visual); Maria Bernadete dos Santos Teixeira (Programação Visual e Relações Públicas); Márcio Moreira Lambert (Programação Visual, Planejamento de Projetos e Embalagem e Custos); José Antônio dos Reis e Wilson Eustáquio Senra Ferreira (Marketing); Jairo José Drummond Câmara e Leila Amaral Gontijo (Ergonomia e Projeto de Produto); Roberto Werneck e Dijon de Moraes Júnior (Projeto de Produto); Sérgio Lourenço (Materiais, Produção, Projeto de Produto, Custos de Fabricação); Mara Galupo de Paula Pena (Ambientação e Decoração e Paisagismo); Mário Múrcio Generoso (Fabricação e Confeção de Modelos e Protótipos); Marilda Fátima da Silva (Formação de Recursos Humanos).

Ele tinha “ódio de ficar dependente das pessoas”, no entanto, “era dependente das pessoas que o cercavam, do carinho delas, da existência delas, mas ele não aceitava ser dependente.” (SAFAR, 2016). Talvez por isso, em sua rotina na escola (e fora dela) estava sempre cercado por outros professores e muitos alunos. De acordo com Ivan Mota Santos (2016),

O professor Romeu era um líder, uma pessoa inquieta e visionária. Ele era um professor que gostava de trabalhar em grupo, incentivar os alunos. Apaixonado pelo design buscava criar contatos e conexões para fortalecer seu trabalho na academia, além de promover a profissionalização dos alunos e o respeito à atividade projetual no design. (SANTOS, 2016).

Para Caroline Salvan Pagnan (2016),

O Romeu sempre foi uma pessoa muito intensa e muito ativa, [...] uma pessoa que vivia o design e a Escola de Design intensamente em toda sua vida, se preocupando o tempo todo com o rumo do ensino de design e buscando de que forma poderia contribuir para sua constante melhoria. Além disso, como o design e sua vida pessoal se mesclavam fortemente, tinha uma proximidade muito grande com seus alunos e ex-alunos. (PAGNAN, 2016).

Esse de afeto, respeito e admiração pelo professor não foi unânime. Muitos foram aqueles que destacaram outras características que revelam outra imagem. Em entrevista, um ex-aluno destacou que:

O Romeu tinha uma personalidade muito forte; ele tinha essa coisa assim, ou você ama ou o odeia. Tinha muitos alunos que foram traumatizados pela cobrança do Romeu, mas muitos alunos que falam assim: “foi essa cobrança que me impulsionou”. Então a gente encontra esses dois lados, não tem um meio termo. Ou você faz do Romeu aquele cara que foi uma referência sim, de educador, ou você tem aquela percepção de Romeu carrasco, o Romeu que dava bomba. Eu tomei bomba com ele [...] e com a maturidade que eu tenho hoje como designer, eu falo, poxa [...] esse projeto realmente estava ruim! Eu não segui o método [...] eu tentei fazer algo mais artístico. E ele tinha isso também [...] design tem método [...] uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. “Pra” fazer produto tem que ter um viés estratégico, metodológico, não pode ser artístico [...] mas era uma postura dele, o que as vezes causava um conflito entre os alunos. (MULLER, 2016)

Esta mesma impressão pode ser corroborada através do depoimento livre de Pessoa-Estudante (2016), que nos revelou que, em sala de aula:

Humilhava os alunos que não correspondiam às suas expectativas. [...] na primeira Prática Projetual ele humilhou vários alunos após as apresentações do trabalho final, inclusive eu (que chorei, mas fui até o fim). A ideia dele era peneirar quem realmente não levava jeito para o design, mas a ideia foi péssima; só despertou sentimentos ruins em pessoas que estavam ali para aprender, que eram imaturas, que ainda não sabiam o que era o design exatamente e, com o tempo, talvez mesmo, descobrissem que não teriam vocação. (PESSOA-ESTUDANTE, 2016)

Para Pessoa-Estudante (2016), a relação do professor Romeu com os alunos era baseada “no medo e não no respeito”. E, como em tudo há um aprendizado, revela que a situação vivenciada a ensinou “a ser mais forte emocionalmente [...] engoli a tristeza e fiquei no curso até o fim, e fiz várias coisas legais sem ter que me relacionar com ele”.

Além desse depoimento, a partir de questionário online, houve respostas que acenam para a personalidade controversa do professor Romeu Dâmaso. Houve, inclusive, quem se negou a responder ao questionário, alegando: “Tentei responder ao questionário que me enviou. Reavivar alguns momentos me incomoda muito. Desculpe-me.” (PESSOA-PROFESSOR, 2016)

Entre prós e contras, sobre o temperamento e didática do professor Romeu Dâmaso, dentro e fora de sala de aula, considera-se a visão de Artur Motin (2016):

Acho que ele ensinava as pessoas a serem críticas. A parar “pra” pensar... para refletir. O aprendizado dele em sala de aula era além do conteúdo. Esse era o grande legado dele. Era o grande diferencial dele. Era mexer com o aluno. Bater no aluno de uma maneira filosófica e conceitual de maneira a fazer ele pensar e refletir sobre o que ele estava fazendo... o que ele estava propondo. Isso gerou grandes amizades e grandes inimizades. É uma divisão muito clara de quem adorava o Romeu e quem odiava, que não queria ter qualquer tipo de relação de aluno com ele. Fazia parte da metodologia que ele usava que era muito conflituosa para o aluno, mas que mostrava muito...ele questionava o comportamento pessoal dos alunos, questionava

8.

A história do ensino do design no estado de Santa Catarina ocorreu de forma atípica, sendo o Laboratório Brasileiro Desenho Industrial - LBDI, o grande precursor dessa iniciativa, no ano de 1984, como resultado de um esforço associado de órgãos governamentais e entidades privadas. Oferecia [...] cursos de extensão de curta duração sem conceder títulos acadêmicos, cuja clientela era formada por docentes e profissionais das áreas de design, engenharias e arquitetura. Ainda de acordo com esses autores pode-se observar que a grande contribuição do LBDI no ensino, aconteceu pela iniciativa de levar para os docentes e profissionais, a informação e a prática do conhecimento através das atividades complementares de desenvolvimento de produto para as pequenas e médias empresas, buscando promover uma forte ligação entre o design e a base tecnológico-industrial. (STEIN, MEDEIROS e PERSCH, 2015: 4)

opções que as pessoas fizeram e talvez nunca tivessem refletido sobre elas – “porque você escolheu essa religião... porque você usa essa roupa... porque se comporta dessa maneira... e as pessoas ficavam horas reflexivas e horas revoltadas do tipo, quem é você “pra” me questionar enquanto pessoa desse jeito... então gerava muito isso nas pessoas. (MOTIN, 2016).

Como se pôde ver nessa parte do texto, Romeu foi uma pessoa que inspirou e incomodou diversos estudantes do design em Minas Gerais. À sua maneira, atuando sempre nos primeiros períodos do curso de Design de Produto, entendia que sua tarefa era apresentar o potencial do design aos alunos. Estudioso no assunto elogiava aos que acompanhavam seu raciocínio e não poupava aqueles que não compreendiam ou executavam bem a tarefa. Com propriedade, podemos afirmar que embora o professor Romeu tenha sido uma pessoa amada ou odiada, é indiscutível que muito contribuiu para a mudança no currículo (de Desenho Industrial para Design de Produto), pensando articulações do curso de graduação com as oportunidades de mercado.

FASE III: UM PROFESSOR EMPREENDEDOR

Ao que parece, o envolvimento com a coordenação de curso facilitou a aproximação desse professor com as questões didáticas e pedagógicas. Em seu currículo há várias menções de participação em eventos no campo da educação e do ensino do Design, muitos deles promovidos pelo Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial (LBDI), em Santa Catarina⁸. Frequentar os cursos promovidos pelo LBDI foi muito importante, pois, segundo ele, além da instituição ter sido criada e coordenada pelo professor Eduardo Barroso, um ex-aluno da FUMA, a infraestrutura e possibilidades oferecidas em Florianópolis eram invejáveis:

Porque possuía não só os cursos de capacitação, cursos de curta duração com profissionais e professores de universidades estrangeiras; ela tinha bolsistas do país inteiro e bolsistas de vários países do mundo. Esse dado é importante, pois a escola tinha um relacionamento muito bom com o laboratório. [...] Isso foi muito legal porque aproximou muito o que estava se fazendo no mundo em termos de design. (OLIVEIRA, 2006)

Foi no ano de 1997 que o professor começou a trabalhar com a temática das Micro e Pequenas Empresas (MPE's) no curso de Design de Produto, orientando os alunos da disciplina Prática Projetual à realização de visitas sistemáticas às empresas. De acordo com o professor Romeu (2006), a iniciativa serviria para “dar a eles a oportunidade de vivenciar na prática aquilo que a sala de aula não permite, que era conhecer *in loco* as instalações, maquinário, tecnologia, as próprias angústias dos empresários.” A partir das visitas era possível que os alunos vissem

Uma série de situações reais que, normalmente, só teriam contato quando entrassem no mercado de trabalho. A idéia (sic) nossa era antecipar essa discussão e trazer para a sala de aula um debate mais amplo sobre isso. Com isso os projetos tinham uma realidade muito mais interessante do que você ficar pensando em feiras internacionais, trabalhos limitados somente à interface estética, etc. Então essa decisão deu certo; logo depois começamos com outros colegas de outras disciplinas a pensar também com o mesmo raciocínio, trabalhando projetos mais integrados e com uma responsabilidade diferenciada com relação a negócios, empresa. (OLIVEIRA, 2006)

Essa experiência abriu oportunidade para novas ações. Fato marcante foram as Mostras de Design. Dentre os entrevistados fica claro que esse foi seu maior feito, pois apresentou à sociedade mineira um pouco do trabalho desenvolvido na escola, e fazia com que os alunos se empenhassem no desenvolvimento dos projetos e modelos.

Essas exposições começaram em 1986, quando teve a primeira, e depois durante 10 anos elas sistematicamente continuaram. Elas só morreram quando passamos “pro” (sic.) regime da Universidade; foi um regime muito complicado, em 1993, foi quando a gente resolveu parar porque já estava sobre outro momento e precisava repensar em torno daquele modelo que a gente estava fazendo. Estas exposições consistiam no que havia de melhor dos trabalhos acadêmicos dentro das disciplinas de prática projetual. (OLIVEIRA, 2006)

Figura 3: Panorama da 1ª Mostra de Design. Ano – 1986.

Fonte: Arquivo de Som e Imagem – ASI, Escola de Design/UEMG.



Figura 4: Panorama da 5ª Mostra de Design. Ano – 1991

Fonte: Arquivo de Som e Imagem – ASI, Escola de Design/UEMG.



Foram sete anos no espaço cultural da IBM Brasil localizado na região central da capital mineira. A oitava mostra aconteceu no Palácio das Artes, e as duas últimas em um centro de compras na zona sul. Pode-se considerar que as mostras realizadas sob a coordenação do professor tiveram uma boa repercussão na imprensa, conseguindo ocupar uma página inteira nos jornais “Estado de Minas” e “Hoje em Dia”. Houve ainda inserções em telejornais da televisão local, o que deu uma visibilidade para a escola e, especialmente, ao design realizado em Minas Gerais. Para o idealizador do evento, mais do que relatar sobre as exposições, seu interesse “era motivar que a sociedade, os empresários, a imprensa visse um design de qualidade que estava ali. A idéia (sic) era mostrar os novos talentos que estavam fazendo o curso de design e que estas empresas tivessem a oportunidade de contratar esses alunos.” (OLIVEIRA, 2006)

No entendimento do professor a realização das mostras não foi suficiente para atingir seu objetivo. Foi preciso trabalhar “outras motivações “pra”, efetivamente, trazer o discurso de um design real para as empresas”. (OLIVEIRA, 2006). Com o fim das “Mostras de Design”, a ideia foi trazer, para o ambiente da escola, pessoas da comunidade, os pais dos alunos e familiares, e que eles trouxessem empresários



Figura 5: Jornal Estado de Minas, Caderno Feminino – 24 de Novembro de 1996.

Fonte: Arquivo de Som e Imagem – ASI, Escola de Design/UEMG.

e outros membros da sociedade para conhecer a escola. “Foi aí que a gente inventou a Semana D”. Evento realizado no interior da Escola de Design quando, durante quatro anos, estudantes e professores paravam suas atividades cotidianas para realização de uma série de eventos como palestras, minicursos, oficinas, show, festa, exposição de projetos. (OLIVEIRA, 2006). Assim continuou seus empreendimentos. Em 1995 foi eleito vice-presidente da Associação de Ensino de Design do Brasil – AenD-BR, e se tornou membro do *International Council of Societies of Industrial Design* – ICSID, e participou no 1º Fórum ICSID Design no Mercosul, em Florianópolis.

Em 1998, iniciou o Mestrado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Nas palavras dele, “me afastei um pouco da escola, continuei dando uma aula, mas abandonei a coordenação para me dedicar ao mestrado.” (OLIVEIRA, 2006). Sua dissertação foi intitulada “Design Industrial e Empresas de Pequeno Porte: interações, benefícios e estratégias”. Assumia-se, assim, a hipótese de inserção do design na realidade das Micro e

9.

Em 1999, atuou como Professor visitante no curso de pós-graduação lato sensu, especialização em Design de Móveis, na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, com a disciplina Tendências de Mercado. Em 2001, atuou como professor no curso de Design de Jóias, na Escola de Design da UEMG com a disciplina Introdução ao projeto de Design. Em 2002, atuou como professor visitante, no Curso de Pós-graduação do Centro Universitário de Formação de Profissionais da Educação, com a disciplina: Estudos de Caso de Design em PME's. Em 2003, atuou como professor visitante, no curso de Pós-graduação em Design Estratégico da Faculdade Natalense para o Desenvolvimento do Rio Grande do Norte, com a disciplina Estudos de caso de design em MPE's; no ano de 2004, atuou como professor visitante, no Curso de Pós-graduação lato-sensu - MBA em Design Estratégico

Pequenas Empresas – MPE's. Acredita-se que com essa pesquisa conseguiu algumas respostas e vários caminhos para seguir com seu trabalho. Como um bom empreendedor que foi, passou a legislar mais fielmente em prol do empreendedorismo em design: “falar sobre micro e pequenas empresas é, provavelmente, o meu maior legado.” (OLIVEIRA, 2012: 194)

Após a titulação, assumiu outras disciplinas na ED e passou a ministrar aulas em outros cursos em graduação e, também, de pós-graduação em diversos estados brasileiros⁹ com as temáticas de sua especialidade: “Planejamento e Inserção do Design nas Micro e Pequenas Empresas”, “Design Estratégico”, “Design, Tecnologia e Inovação”. Muito pragmático, para ele,

Todo trabalho desenvolvido em sala de aula, ao qual se somavam iniciativas pessoais e pesquisas, estudos e discussões com colegas, exigiam o passo seguinte. Ampliar e expandir a ação de esclarecimento sobre as possibilidades de relação entre as MPE's e o design em algo mais efetivo. (OLIVEIRA, 2012: 196)

Foi assim que, em 2003, empreendeu um novo desafio, propôs e apresentou ao Conselho Departamental da Escola de Design da UEMG um projeto para criação do Centro de Integração Design Empresa (Centro IDE), com o objetivo de “promover mecanismos de inserção do Design em diferentes setores empresariais, públicos e privados, veio ao encontro da implantação do novo projeto pedagógico da Escola de Design e encontrou receptividade na comunidade interna.” (OLIVEIRA, 2012: 196)

Nesse mesmo ano, em virtude de seu interesse e dedicação às questões do Design em relação às micro e pequenas empresas em Minas Gerais, e em consonância com os objetivos do Centro Design Empresa, houve uma aproximação com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do estado de Minas Gerais (SEBRAE-MG). Conforme o Gerente de Inovação e Sustentabilidade do Sebrae/MG, Anízio Dutra Vianna (2016), o professor “tinha uma grande habilidade interpessoal e era um designer brilhante, com muito conhecimento técnico. Era muito querido por todos, mas não deixava de expor os seus argumentos com firmeza e objetividade.” Afirma ainda que “A busca pelo novo sempre foi uma das suas bandeiras. Era perseverante nos seus projetos e sempre articulava com maestria parcerias e relacionamentos.” (VIANNA, 2016).

Com a perspectiva de mudança de sede da Escola de Design, do antigo imóvel à Avenida Amazonas, na Gameleira (região oeste da capital mineira), para o prédio à Avenida Antônio Carlos, no bairro São Luiz (na região da Pampulha), vislumbrava ampliar a capacidade do CDE.

Espero que na nova sede que a gente vai ter um espaço maior [sic], que a gente vai ter uma possibilidade melhor de organizar, que a gente possa também ampliar o número de vagas da gente. Porque eu quero que agora entre o pessoal de (design de) ambientes que ainda não entrou. (OLIVEIRA, 2006)

Essa era a expectativa do professor, e assim se fez. De uma sala de cerca de 12m², na Gameleira, o CDE passou a ocupar, em 2008, no edifício da ED na Pampulha, mais de 150m². Era mais espaço para o desenvolvimento de projetos.

(Continuação nota 9)
ofertado pelo Instituto Camilo Filho, com a disciplina Estudos de caso de Design em MPE's. Apresentou ainda o trabalho "A inserção do design na micro e pequena empresa".



Figura 6: Professor Romeu Dâmaso na sala do CDE na ED à Avenida Amazonas no bairro da Gameleira. Ano – 2005

Fonte: Arquivo Professor André Mol

Figura 7: Equipe de trabalho – alunos e professor Heleno Polisseni (à esquerda, de camisa laranja), na sala do CDE na ED à Avenida Amazonas no bairro da Gameleira. Ano – 2005.

Fonte: Arquivo Professor André Mol

Figura 8: Equipe de trabalho – alunos, na sala do CDE na ED à Avenida Amazonas no bairro da Gameleira. Ano – 2005.

Fonte: Arquivo Professor André Mol

Figura 9: Equipe de trabalho – alunos e professor Igor Rios (à esquerda, de camisa xadrez), na sala do CDE na ED à Avenida Antônio Carlos no bairro São Luis. Ano – 2008.

Fonte: Arquivo CDE

Figura 10: Professor Romeu Dâmaso em atendimento na sala do CDE na ED à Avenida Amazonas no bairro da Gameleira, Ano – 2008

Fonte: Arquivo CDE



Por nove anos consecutivos, Professor Romeu coordenou o CDE. Nesse período, o centro mudou de nome e, em 2006 passou a ser denominado Centro Design Empresa (CDE). Para manter o CDE a frente de seu tempo e trazer novidades ao ensino, pesquisa e extensão na Escola de Design, empreendia pesquisas constantes. No CDE, a renovação era frequente: nas linhas de atuação, nos programas de ação, nos projetos para inserção do design. Não foram poucas as vezes que ocorreram mudanças no CDE, do *layout* dos móveis às ideias e projetos para inserção do design nas MPE's. Para compartilhar seus planos ele, frequentemente, convocava a equipe para reuniões que duravam a tarde toda. Observadora da atuação do professor Romeu no desenvolvimento das atividades no CDE, Gisele ponderou:

Quantas reuniões e reuniões vocês tiveram para replanejamento? Então ele tinha essa... obsessão de ter ideias novas [...] ele lia muito, ele buscava muita informação em fontes estrangeiras. Quando a gente ainda não tinha internet ele já tinha esse hábito. Ele comprava livros importados numa época que a gente não tinha acesso a livros importados. Ele ficava experimentando, mas como ele não atuava na execução, a execução nunca ficava do jeito que ele queria. Acho que ele esperava demais das pessoas. Ele esperava que eles seguissem exatamente aquilo que ele acreditava que ia acontecer. E muitas vezes as pessoas não estão preparadas para isso. Aí ele se entediava, e começava a fazer alguma coisa diferente. A história do CDE, “pra” mim, é assim. (SAFAR, 2016)

No CDE, o programa de trabalho mais duradouro proposto pelo professor foi a incubadora de empresas. Inaugurada em 2006, teve como finalidade auxiliar na proposição de empreendimentos e empresas de design, cujos produtos - processos ou serviços - fossem inovadores com foco, dentre outros, nas micro e pequenas empresas no Estado de Minas Gerais.¹⁰

Embora apresentasse um funcionamento constante, entre os anos de 2006 a 2014, não escapou às mudanças. Uma delas foi o nome pois o programa foi fundado como Incubadora da Escola de Design (IED) e passou a ser denominada, a partir de 2008, como Incubadora de Empresas de Design (IED) e em 2011, D. Incubadora de Empresas e Negócios de Design (D.Incubadora). Quando o novo nome foi definido pela equipe gestora do programa, o professor Romeu brincou que o “D” da marca era de Dâmaso e não de Design, como originalmente pensado. Esse manifesto nos faz pensar que ele se projetava e se sentia, de fato, realizado, profissionalmente e pessoalmente, nessas conquistas para o campo do design em Minas Gerais.

Voltando à reflexão sobre a contribuição da D.Incubadora, Safar revela que gerou um ganho para a ED e, de outro modo, certa tensão entre os designers que não estavam participando do programa de incubação. Para ela, a proposta de apoiar empresas nascentes de design, desenvolvido no CDE,

Abriu uma perspectiva que a escola não tinha... que ninguém tinha pensado sobre ela; era uma perspectiva delicada, era uma coisa que corria o risco de ser vista pelos profissionais como uma coisa ... como uma competição, várias vezes nós tivemos situações dessa natureza, mas é uma coisa muito importante, é uma coisa que alinhava a Escola de Design com demandas muito contemporâneas. (SAFAR, 2016)

Sobre a projeção do CDE e sua importância para a ED, na percepção de Leonardo Muller:

As pessoas têm contato com a escola a partir do centro do Romeu. As empresas conheciam a UEMG a partir do trabalho desempenhado do CDE. O Sebrae se aproximou da escola por trabalhos feitos no CDE... a incubadora de empresas da escola teve início no CDE; acho que essa contribuição foi enorme, tanto para o mercado quando das empresas de design que surgiram incubadas aqui na UEMG. A incubadora foi um projeto idealizado pelo Romeu. Tem a contribuição de profissionalizar os estudantes. (MULLER, 2016)

10.

Para saber mais sobre a Incubadora, sugerimos visita ao link: <http://iedincubadora.blogspot.com.br/p/conheca-ied.html>, consultado em 14 de julho de 2016.

O relato de Muller aponta para uma característica peculiar na comunidade acadêmica da ED, o hábito de personalizar e personificar os lugares. Assim, o CDE é o “centro do Romeu Dâmaso”, o Centro de Gemas e Joias é o “centro da Bernadete Teixeira”, o Centro de Pesquisa em Design e Ergonomia (CPqD) é o “centro do Jairo”, o Centro de Estudos em Design da Imagem é o “centro da Rose Portugal” o Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design (T&C Design) é o centro do Dijon e da Regina, e assim por diante.

No CDE, surgiram outros projetos ousados. Com o auxílio e a parceria de outros professores como Paulo Miranda, Carlos Miranda, Alonso Lamy Filho, Gisele Safar, André Mol, Artur Motin, entre outros, idealizou o projeto dos Laboratórios Integrados de Design e Tecnologia de Embalagens, e o Projeto dos Laboratórios Integrados de Tecnologias de Prototipagem, Virtualidade e Simulações. As propostas eram tão ousadas que não foram bem compreendidas pelos técnicos da administração pública, aos quais os projetos foram apresentados. Do ponto de vista de Giselle,

Minas Gerais não estava preparada [...] aquela ideia dos Laboratórios de prototipagem - nós trabalhamos incansavelmente - que foi ideia dele. Minas não estava preparada “pra” aquilo. As pessoas que assistiram a apresentação, os olhos brilharam, mas não havia uma expectativa de governo para fazer isso. As ideias que ele tinha em relação aos APL’s (arranjos produtivos locais) é coisa muito “pra” frente [sic]! E é uma coisa que não depende só de uma Escola de Design, depende de uma política pública... e eu acho que ele se sentia meio frustrado porque as ideias que ele tinha envolvia essas políticas e, ele como professor, coordenador em uma escola de Design, ele não tinha ação sobre essas políticas. Romeu deveria ser um gestor de secretaria..., mas também não sei se ele ia ter paciência “pra” isso. Mas as ideias dele eram para isso. Dessa natureza! (SAFAR, 2016)

Através de sua inquietação, o professor não se abatia e mantinha seu processo de criação em permanente funcionamento. Um de seus passatempos era pensar e repensar a dinâmica das Práticas Projetuais do curso de Design de Produto. Como de costume, convocava os professores para apresentar suas ideias no CDE.

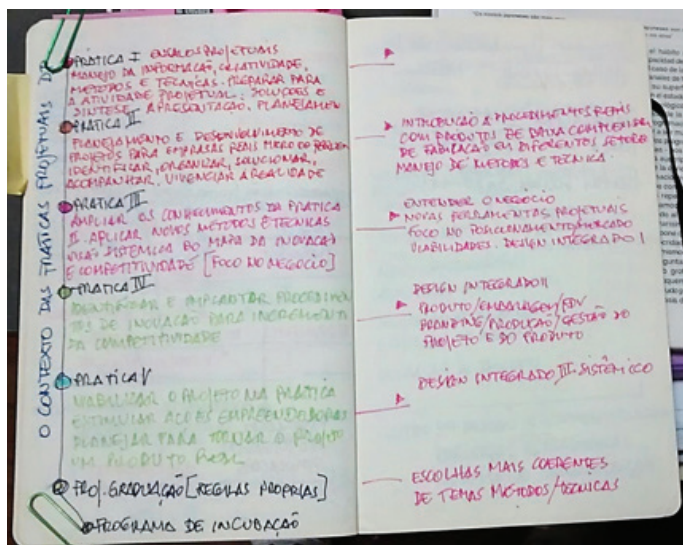


Figura 11: Último planejamento das Práticas Projetuais realizado pelo Professor Romeu Dâmaso, registrado em seu último Moleskine.

Fonte: Centro Design Empresa(2011)

A última ação do professor Romeu à comunidade acadêmica da Escola de Design aconteceu no dia 19 de outubro de 2011. O encontro então denominado 3º Café com Negócios, aconteceu com o propósito de mobilizar os professores da Escola a serem parceiros nos projetos desenvolvidos pelo CDE e pela Incubadora, se transformando em elos de ligação entre a universidade e o mercado, através do incentivo ao empreendedorismo no meio acadêmico. Mostrando que as portas estão abertas a novas propostas e projeto”.¹¹

Quando voltei para a Escola de Design em 2011, ele fez uma apresentação em outubro, uma apresentação do Centro (CDE) e no final da apresentação eu cheguei “pra” ele e falei assim: [...] Vendo sua apresentação me deu uma sensação de que a Escola de Design é um prédio de oito andares, mas ela é muito maior pra baixo... ela tem muitos andares “pra” baixo que a gente nem consegue ver, porque tudo isso que você está falando aí, eu não sei e eu formei aqui! (ele falava das realizações do centro design empresa, dos projetos... o conjunto de 10 anos de realização). (BREDER, 2011)

11. <http://iedincubadora.blogspot.com.br/2011/10/d-promove-3-cafe-com-negocios-na-escola.html>, consultado em 29 de junho de 2016.

Figura 12: Panorama da última reunião do professor Romeu com professores da ED.
Ano – 2011

Fonte: Arquivo CDE

Figura 13: Professor Romeu apresentando aos presentes sua trajetória na instituição e os planos de futuro para o CDE.
Ano – 2011

Fonte: Arquivo CDE



Para o evento, fez questão de selecionar cerca de 80 docentes da ED. Na oportunidade, eu ocupava a gestão da D.Incubadora e por isso, tive a oportunidade de acompanhar de perto todo o planejamento da ação e os preparativos da apresentação. A primeira parte do evento, com a apresentação do posicionamento estratégico do CDE, seria apresentado por ele. A segunda parte, sobre a D.Incubadora, ficou comigo. Momentos antes do início do evento nos reunimos no CDE para ajustes na apresentação e alinhamento no discurso. Lembro-me que, mais que o de costume, eram inúmeros os *slides* da apresentação. Questionei a dimensão da apresentação e ele me disse que não se importava, porque ele precisava falar para aquelas pessoas sobre a história e a trajetória dele na ED. Desejava falar aquilo tudo porque não sabia se haveria outra oportunidade para isso. Como sempre ele foi certo. De fato, essa foi a oportunidade de apresentar aos presentes um pouco de sua contribuição para a história do design em Minas Gerais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De temperamento austero e, por vezes, compassivo, não era incomum vê-lo se divertindo com fatos do cotidiano pelos corredores da escola ou criticando, incisivamente, as pessoas e as ações que se opunham a seus valores e crenças. Seus comentários, muitas vezes ferinos, aliados ao seu posicionamento firme e estratégico, fez com que, ao longo de sua trajetória profissional, fosse odiado por alguns, temido por vários e admirado por muitos. Impaciente e impulsivo, suas opiniões eram sempre fundamentadas nas leituras que realizava, nos diálogos que estabelecia e nas pesquisas que elaborava.

O professor era um mestre para propor novos projetos, articular ideias e idealizar estratégias para a inserção e o desenvolvimento do design na cultura e sociedade mineira.

Realizou eventos e estabeleceu parcerias para realizar seu propósito: dar visibilidade ao design na sociedade e cultura local. Visionário, audacioso e entusiasta, não trabalhava sozinho. Ao longo de sua atuação como docente, ele arregimentou gerações de estudantes interessados em participar, voluntariamente, em suas ideias e empreendimentos no campo do design. A cada ano, convidava novos alunos dos cursos de design para atividades em seus projetos e programas acadêmicos. Escolhidos “a dedo” por ele, os estudantes convidados ao trabalho eram, normalmente, os melhores da turma, destacando-se pela criatividade, pró-atividade e capacidade crítica. Formados sob a égide do seu pensamento, vários desses estudantes se tornaram docentes da ED e, com o seu incentivo, cresceram na carreira acadêmica.

Sua atuação como professor na Escola de Design da UEMG, que é a pioneira no ensino do design no estado de Minas Gerais, deixou marcas, embora não tenha realizado registros de suas ideias. Sua presença é lembrada por aqueles conviveram com ele. Funcionando como registro da história, a partir da leitura desse trabalho, a atuação do professor na Escola de Design poderá ser conhecida pelas futuras gerações de designers.

São tantas as histórias e memórias contadas sobre a atuação do professor que consideramos que essa é uma das tantas publicações possíveis. E sobre o método de história de vida, afirmamos que é uma oportunidade para se conhecer a história de uma sociedade a partir de uma personalidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Dorinha. *O design em Minas: 50 anos à frente de seu tempo*. Belo Horizonte: [s.n.], 2006.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. SP: Unesp, 1992, p. 7-16.

CLOSS, Lisiane e ANTONELLO, Claudia Simone. História de Vida: suas possibilidades para a investigação de processos de aprendizagem gerencial. *Revista Gestão*. Vol.10, Nº.1, p. 105-137, jan./abr. 2012.

CUNHA, António Camilo. *Ser professor: bases de uma sistematização teórica*. Chapecó: Argos, 2015.

DE SORDI, Neide Alves Dias. *Manual de procedimentos do Programa História Oral da Justiça Federal*. Brasília: Conselho da Justiça Federal, 2007.

FONSECA, Selva Guimarães. *Ser professor no Brasil: História oral de vida*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

HAGE, MSC. Formação de Professores: reflexões sobre seu saber/fazer. *Revista Gestão Tecnológica*, 2014.

ISAIA, Sílvia Maria de Aguiar. Professor universitário no contexto de suas trajetórias como pessoa e profissional. In.: MOROSINI, Marília Costa (Org.). *Professor do ensino superior: identidade, docência e formação*. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 2000. pp. 21-34.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In.: ALBERTI, V., FERNANDES, TM., and FERREIRA, MM. (Org.). *História oral: desafios para o século XXI* [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. pp. 31-45.

MIRANDA, Adílio Renê Almeida; CAPPELLE, Mônica Carvalho Alves; MAFRA, Flávia Luciana Naves. *Contribuições do método história de vida para estudos sobre identidade: o exemplo das professoras-gerentes*. VII Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD Curitiba, Maio de 2012. Disponível em http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEO/eneo_2012/2012_ENEO152.pdf

MOROSINI, Marília Costa. Docência universitária e os desafios da realidade nacional. *Professor do ensino superior: identidade, docência e formação* / Marília Costa Morosini (Org.). Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 2000, pp.11-20

OLIVEIRA, Romeu Dâmaso de. *Quando o produto é gente*. 10 casos do design brasileiro: os bastidores do processo de criação, v. 3. Coordenador Aurisnede Pires Stephan. 1ª ed. São Paulo: Editora Blucher, 2012. p. 188-207. 207p.

PAULILO, Maria Ângela Silveira. *A pesquisa qualitativa e a história de vida*. Serviço Social em Revista, Londrina, v.2, n. 2, jul/dez 1999, pp. 135-148.

PERDIGÃO, Dulce Mantella; HERLINGER, Maximiliano; WHITE, Oriana M. (Org.). *Teoria e prática da pesquisa aplicada*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. XXV, 475 p.

PIMENTA, Selma Garrido e ANASTASIOU, Léa das Graças Camargo. *Docência no ensino superior*. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Inês Maria Meneses dos e SANTOS, Rosângela da Silva. A etapa de análise no método história de vida – uma experiência de pesquisadores de enfermagem. *Texto Contexto – Enferm* [online]. 2008 v.17, n. 4, pp. 714-719 Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tce/v17n4/12.pdf>

SCHÖN, Donald A. *Formar professores como profissionais reflexivos*. In: Nóvoa, Antônio. Os professores e sua formação. Dom Quixote, Lisboa, 1992, pp. 79-92

SILVA, A. P.; BARROS, C. R.; NOGUEIRA, M. L. M. & BARROS, V. A. (2007). *Conte-me sua história: Reflexões sobre o método história de vida*. Mosaico: Estudos em Psicologia, 1(1), pp. 25-35.

SPINDOLA, Thelma e SANTOS, Rosângela da Silva. Trabalhando com a história de vida: percalços de uma pesquisa (dora?). *Rev. Esc. Enferm. USP* 2003; 37(2), pp. 119-26.

TARDIF, Maurice. Saberes profissionais dos professores e conhecimentos universitários. *Revista brasileira de Educação*, v. 13, n. 5, 2000, pp. 05-24.

Sites e Blog

OLIVEIRA, Romeu Dâmaso de (2006). *Entrevista concedida para o Blog DESIGNUEMG, criado e gerenciado pelo Designer, ilustrador e professor de da Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais*. Marcelo Bicalho. Disponível no em <http://designuemg.blogspot.com.br/2006/11/entrevista-com-romeu-damaso.html>. Consultado em 12 de julho de 2016.

FONTES

Entrevista realizada com *André Carvalho Mol Silva* (SILVA, 2016), em 03 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 1:15”58.

Entrevista realizada com *Artur Caron Mottin* (MOTTIN, 2016), em 01 de julho de 2016 , na cidade de Belo Horizonte, com duração de 28”12.

Entrevista realizada com *Carlos Alberto Silva de Miranda* (MIRANDA, 2016), em 18 de maio de 2016 , na cidade de Belo Horizonte, com duração de 13”07.

Entrevista realizada com *Giselle Hissa Safar* (SAFAR, 2016), em 03 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 1:04"32.

Entrevistas realizadas com *Joelma Pires de Avelar* (AVELAR, 2016), em 03 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 28"54 e 06"10.

Entrevista realizada com *Leonardo Muller* (MULLER, 2016), em 18 de maio de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 19"53.

Entrevista realizada com *Lia Paletta Benatti* (BENATTI, 2016), em 18 de maio de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 16"28.

Entrevista realizada com *Mara Galupo de Paula Penna* (PENNA, 2016), em 01 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 1:52"46.

Entrevista realizada com *Marcos Breder* (BREDER, 2016), em 18 de maio de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 31"13.

Entrevista realizada com *Maria Bernadete Teixeira* (TEIXEIRA, 2016), em 09 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 1:27"06.

Entrevistas realizadas com *Osvaldo Coutinho do Amaral* (AMARAL, 2016) e *Roberto Werneck* (WERNECK, 2016), em 12 de maio de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 1:24"01 e 22"02.

Entrevista realizada com *Paulo Miranda de Oliveira* (OLIVEIRA, 2016), em 01 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 2:02"12.

Cartazes e fotografias sobre as Mostras de Design (1982 -1992), ocorridas em Belo Horizonte, disponíveis no acervo do ASI.

Documentos pessoais de registro acadêmico, disponíveis no acervo do Arquivo de Registro Escolar da Secretaria Acadêmica, da ED/UEMG.

Panorama histórico do Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG

Iara Aguiar Mol

INTRODUÇÃO

A Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais foi fundada em 1955, com o nome de Escola de Artes Plásticas, inicialmente vinculada à Escola de Música da Universidade Mineira de Arte (UMA). Nove anos mais tarde, a UMA se transforma em Fundação Universidade Mineira de Artes (FUMA) e, em 1980, seu nome passa a ser Fundação Mineira de Artes “Aleijadinho”, mantendo a sigla FUMA. Mais tarde, no ano de 1994, a FUMA é incorporada, através da Lei 11.539, de 22 de julho de 1994, à Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Por alguns anos ainda se mantém o título de Escola de Artes Plásticas (ESAP - UEMG) e em 1997 passa a se chamar Escola de Design da UEMG.

Pioneira no ensino do design, por ser a primeira escola de design de Minas Gerais e a segunda do país, a Escola de Design da UEMG tem exercido forte influência no design mineiro ao explorar profundamente as relações design/ sociedade, criar uma cultura de inserção do design além de oferecer produtos e serviços que ultrapassam as fronteiras do Estado de Minas Gerais.¹

A partir dos anos 1990 a comunidade acadêmica começa, aos poucos, a organizar suas atividades de pesquisa e extensão em torno dos centros, núcleos e laboratórios, passando a fazer parte da rotina acadêmica. O primeiro centro que se organizou foi o Laboratório de Design Gráfico e, em seguida, o Centro de Extensão que acabou englobando as atividades

1.
Fonte: <http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>. Acesso em: 24 de junho de 2016.

do Laboratório e, posteriormente, o Centro de Pesquisa (CPqD) coordenado pelo Professor Jairo Drummond Câmara permanecendo até os dias atuais.

2.

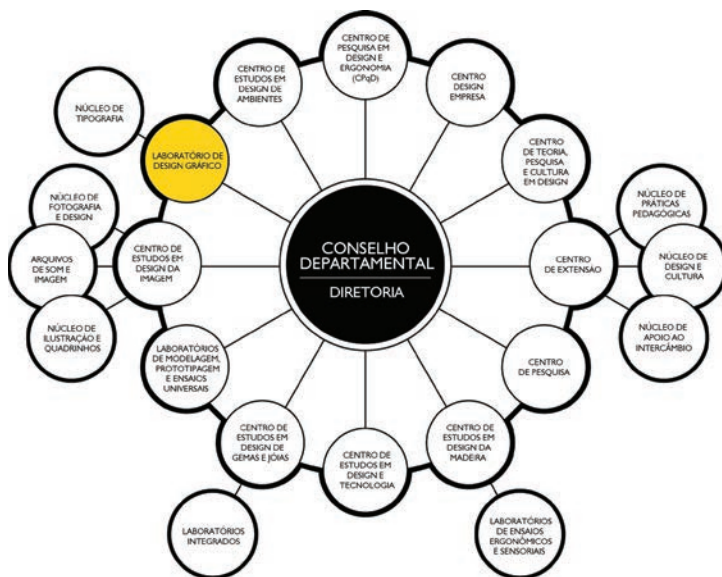
Fonte: <http://www.ed.uemg.br/atuacoes/centros/apresentacao>. Acesso em: 25 de junho de 2016.

Das demandas externas, do interesse dos alunos e especializações do corpo docente surgiram os centros, laboratórios e núcleos, voltados para diversos setores e modalidades do design. Desde a pesquisa de base, pesquisa especializada, até a pesquisa aplicada, as atividades desses ambientes visam a inovação em design e são a principal forma de contato dos cursos com a realidade produtiva.²

O objetivo dos centros é complementar a formação dos discentes e possibilitar um constante desenvolvimento conceitual, ao mesmo tempo que contribuem para o avanço da discussão crítica sobre a atividade do design. Por outro lado, os centros são a principal forma de contato entre os cursos e a comunidade de maneira geral, através de ações específicas de cada área de competência e atividades, buscando a promoção da inovação e agregação de valor aos produtos e a promoção do desenvolvimento científico e tecnológico nas várias cadeias produtivas de setores prioritários do Estado. A Figura 1 apresenta o organograma atualizado dos Centros, Laboratórios e Núcleos atuantes na Escola de Design.

Figura 1: Organograma dos Centros, Laboratórios e Núcleos – 2015.

Fonte: Adaptado pelo Laboratório de Design Gráfico a pedido da coordenadora do Centro de Extensão Giselle Hissa Safar, em 2015.



Nesse contexto, o LDG – Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design / UEMG – atende demandas de design gráfico da Universidade como um todo. É responsável pela conceituação e criação de identidades visuais, materiais institucionais, peças gráficas de divulgação do vestibular, seminários, workshops e outros eventos ofertados.

Espaço destinado ao aprendizado da atividade projetiva, o LDG – formado por professores orientadores e alunos estagiários – possui uma história de mais de vinte anos³ e recebeu, nesse tempo, mais de 200 alunos estagiários, além de colaboradores internos e externos que desenvolveram projetos e pesquisas de novas técnicas e materiais. Em todos esses anos, os participantes puderam experimentar, reinventar métodos e linguagens e colaboraram de forma interdisciplinar no desenvolvimento de projetos de design. Ressalta-se, dessa maneira, a relevante contribuição que o Centro teve e tem para o ensino da prática projetual, especialmente do Design Gráfico no âmbito da Escola de Design.

3. Estima-se a criação do Laboratório em meados do ano de 1990, dessa forma, tendo completado 26 anos de existência em 2016.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

A presente pesquisa tem como objetivo resgatar a história da constituição e trajetória do Laboratório de Design Gráfico, inserido no contexto da Escola de Design da UEMG desde o seu início. Para tal, torna-se necessário periodizar, caracterizar e relacionar cada período com seu contexto social, econômico e cultural, além de identificar marcos de mudanças e rupturas ao longo dos anos. Tendo em vista que a história desse Centro nunca foi documentada e que há poucos registros oficiais de suas primeiras atividades, a metodologia mais adequada para o desenvolvimento da pesquisa foi a da história oral, pois, como método de pesquisa, “não é um fim em si mesma, e sim um meio de conhecimento” (ALBERTI, 2005). Outra autora define história oral como:

Um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. (...). Recorre à memória como fonte principal que a subsidia e alimenta as narrativas que constituirão o documento final, a fonte histórica produzida. (NEVES, 2003).

Dessa maneira, considerando-se a memória como fonte principal das narrativas que embasarão as análises e o cruzamento das informações levantadas, é de suma importância que a escolha dos entrevistados seja criteriosa e guiada pelos objetivos principais da pesquisa, além da preocupação prévia a respeito das posições dos entrevistados, dos significados de suas experiências e relevância para com o objeto de estudo (ALBERTI, 2005).

A pesquisa contou com uma investigação bibliográfica inicial acerca do assunto, com enfoque no ensino do design gráfico por meio da prática projetual. A partir daí, seguiu-se com as pesquisas documentais e orais. Por ser professora orientadora do Laboratório de Design Gráfico desde 2009, assim como ex-estagiária (durante o ano de 2004), a autora proponente possui acesso livre ao material analisado, facilitando o processo de investigação. Os documentos analisados são de caráter administrativo - contratação de estagiários, contratos de trabalho, relatório de equipamentos, certificados emitidos e projetual - peças gráficas impressas que compõem o portfólio, papelaria interna, documentos internos de projeto como formulários de *briefing*, *roughs* e geração de alternativas, definições de conceito, dentre outros.

A respeito da escolha do objeto de estudo e da familiaridade existente com a pesquisadora proponente, aceitou-se o desafio de buscar o distanciamento necessário para possibilitar uma observação criteriosa que não trouxesse prejuízo aos resultados. Velho (2003) ressalta que, o que permite ao pesquisador conduzir uma investigação em um meio familiar é o fato dele conseguir - devido à sua própria formação intelectual - transitar por diversos mundos e, ao mesmo tempo, não fazer de fato parte de nenhum. Já Neves (2003), por sua vez, propõe que a formulação de qualquer projeto de pesquisa e a própria escolha dos entrevistados exigem um conhecimento prévio do objeto de estudo, o que, nesse caso, não é uma questão pendente.

Ao mesmo tempo, é esse multipertencimento que permite ao antropólogo pesquisar sua própria sociedade e, dentro dela, situações com as quais ele tem algum tipo de envolvimento e das quais participa. O fato de não ser englobado por nenhum grupo exclusivo - somado às próprias características e formação do antropólogo, que, em princípio, produz e valoriza uma certa distância - permite o movimento de estranhamento crítico diante do próximo. (VELHO, 2003).

O autor complementa que a possibilidade de o processo ser bem-sucedido depende, sem dúvida, das peculiaridades dos próprios pesquisadores, que poderão estar mais inclinados ou aptos a trabalhar com maior ou menor grau de proximidade de seu objeto. Assim, cada pesquisador deve buscar suas trilhas próprias a partir do repertório de possíveis caminhos. (VELHO, 2003).

Como fontes de pesquisa oral, foram realizadas duas entrevistas: a primeira com a fundadora do Laboratório, Maria Bernadete Santos Teixeira, e a segunda com o ex-professor orientador e coordenador, Silvestre Rondon Curvo. A atual coordenadora do Centro e também ex-estagiária, Mariana Misk Moysés, e a professora orientadora, Simone Souza de Oliveira, foram consultoras ao longo do projeto. Outro profissional que contribuiu significativamente para a história do LDG, identificado ao longo da pesquisa documental, é Alencar Ferreira. Ele foi contatado para uma coleta de dados e o registro de um depoimento no intuito de auxiliar no mapeamento das fases projetuais atravessadas pelo Laboratório, além de outras histórias.

PRIMEIROS ANOS DE ATIVIDADE: LABORATÓRIO DE DESIGN GRÁFICO ESAP-FUMA

O Laboratório de Design Gráfico surgiu por volta do ano de 1990⁴, por iniciativa da professora Maria Bernadete dos Santos Teixeira que solicitou ao então Presidente da Escola de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Artes “Aleijadinho” (ESAP-FUMA), em uma conversa informal, um espaço para criar um laboratório para “divulgar mais o design gráfico”, experimentar a prática projetual de forma complementar à da sala de aula. Após aprovação no Conselho Departamental (cuja ata foi perdida), uma pequena sala (de aproximadamente 2,5 x 4,0 m) onde anteriormente funcionava o almoxarifado, próximo à Diretoria na antiga sede da Gameleira, foi então concedida ao Laboratório. No início cabiam apenas duas pranchetas e dois estagiários. Posteriormente, outras salas foram sendo anexadas ao espaço, em função da pró-atividade da então coordenadora do Centro.

Quando eu via que ia desocupar para alguma coisa, eu ia lá, solicitava e tal. Como a gente tinha uma produção legal, como o trabalho aparecia, a gente conseguia muita coisa. E a gente

4. Não foi possível identificar com exatidão a data de criação do Laboratório de Design Gráfico.

5.
Neyda Bastos da Silva,
diretora da ESAP –
FUMA em 1991.

6.
Entrevista concedida
por TEIXEIRA,
Bernadete dos Santos.
Entrevista I. [maio,
2016]. Entrevistadora:
Iara Aguiar Mol. Belo
Horizonte, 2016. 1
arquivo.mp3 (69 min.).

contava muito com o apoio tanto dele (do Presidente) quanto da Dona Neyda⁵, que era diretora da Escola na época. Ela dava o maior apoio. (Depoimento oral)⁶.

O Laboratório e sua equipe atendiam inicialmente demandas internas, trabalhando de forma experimental. Demandas externas foram aparecendo em seguida, fruto dos projetos bem desenvolvidos e de caráter extremamente criativos e conceituais. Desde o princípio já haviam algumas regras básicas para ingresso dos alunos, que não podiam participar antes do terceiro ano (5º período) e o segundo critério dizia respeito ao interesse e disponibilidade que demonstravam. No início, os primeiros estagiários acabaram ajudando na construção das regras e critérios do Centro. Dentre os primeiros alunos estão Eduardo Braga, Carlos Frederico, Otávio, Andrea Costa Gomes, nomes de profissionais reconhecidos no mercado até os dias atuais.

A Figura 2 apresenta o modelo de certificado usado nos primeiros anos. Os documentos eram emitidos por cada projeto desenvolvido e não apenas pelo período e carga horária total de estágio. Percebe-se o cuidado da coordenação no que se refere ao registro fiel de tarefas que o aluno efetivamente havia colaborado e na elaboração da nota equivalente ao rendimento dos alunos nas atividades propostas (verso da Figura 2).

Figura 2: Certificado do Laboratório de Design Gráfico FUMA/ESAP.

Fonte: Arquivo documental do Laboratório de Design Gráfico – ED/UEMG.



Observa-se no verso do certificado, o uso da primeira marca do Laboratório de Design Gráfico, aplicada em carimbo. Nela estão grafados os dizeres: “Todo dia”; “Laboratório de Design Gráfico”; “FUMA/ESAP” e “Elaboratório”. O projeto de identidade foi desenvolvido pelo estagiário Eduardo Braga e possuía caráter cambiante, ou seja, de acordo com épocas ou estações do ano, datas comemorativas ou aniversários, os elementos gráficos componentes se alteravam de forma

a comunicar o tema da ocasião. A identidade cambiante pode ser compreendida como uma quebra de um processo rigoroso na prática do design, em que formalmente algum elemento gráfico – cor, tipologia, composição, grafismos e/ou posicionamento – é adaptado para variar de acordo com parâmetros pré-estabelecidos. Tal prática propõe variações contínuas e programadas dos elementos do design conforme contextos contemporâneos e teve seu uso ampliado na última década, o que reafirma o caráter inovador da atuação do Laboratório de Design Gráfico nos anos 1990. Na Figura 3 é possível visualizar uma das versões da marca do Laboratório de Design com o tema “Feromônios” datada do período entre os anos de 1992 e 1998.



Mariana Misk, atual coordenadora, narra o contexto da criação dessa versão. Na época, em um trabalho proposto em disciplina ministrada pela Professora Bernadete Teixeira, alguns colegas chamaram, de forma pejorativa, a equipe do Laboratório de feromônios, se referindo ao fato de andarem sempre juntos, de um colega ir atrás do outro, especialmente no estilo de projetar. Reativamente, a equipe resolveu assumir os ícones das formigas - animal símbolo de comunidade, trabalho e dedicação⁷. Sobre esse tipo de opinião que a equipe do Laboratório foi submetida algumas vezes, Alencar Ferreira também comenta:

Tinha um preconceito sem fundamento que o LDG era uma panela e só ficavam os “queridinhos” da Bernadete e era uma mentira porque eu sou a prova viva de que isso não era verdade... Ela nunca tinha me visto na vida e me deu a oportunidade de mostrar que eu era bom e que era capaz. Todo mundo que teve vontade de trabalhar lá trabalhou de uma forma ou de outra; era pequeno não tinha como abrigar a escola inteira, mas ele sempre estava aberto para todos que tivessem interesse. (Depoimento oral)⁸.

Figura 3: Adaptação da marca do Laboratório de Design em 1997 – Escola de Design da UEMG.

Fonte: Arquivo documental do LDG – ED/UEMG.

7. Alunos componentes da equipe do Laboratório de Design – Núcleo de Projetos de Design no contexto da criação da nova versão da marca (por ordem de ingresso): Herman Santiago Costa de Azevedo; Daniela Luz de Oliveira; Noemi Assumpção; Mariana Misk Moysés; Flávio Nascimento; Emerson Teixeira Vieira; Suzana Lousada de Moraes; Joana Maria Alves da Cruz; Erica Ranieri da Silveira; Ana Lúcia da Silva Faria; Arlene Gomes de Souza; Daniela Novaes Reis; José Rocha Andrade; Reginaldo Ferreira; Valéria Veloso Campos; Alessandro Filizzola.

8. Entrevista concedida por FERREIRA, Alencar. Entrevista III [julho. 2016]. Entrevistadora: Iara Aguiar Mol. Belo Horizonte, 2016.

As bolsas para os estagiários eram pleiteadas na própria Instituição. A coordenação chegou a possuir dez bolsas de fluxo contínuo, ou seja, ao término do período de estágio de um determinado aluno, outro prontamente o substituiu. Posteriormente, as bolsas começaram a ser negociadas como contrapartida pelos projetos realizados, especialmente para os projetos demandados pela Secretaria de Cultura. À época, a FUMA fazia parte da Secretaria de Cultura e então muitas demandas do Estado chegavam por esse caminho. Bernadete comenta sobre um profissional fundamental para a produção do laboratório nos primeiros anos: Paulo Rossi. Alguns projetos relevantes desenvolvidos nesse período tiveram como clientes a Biblioteca Luís de Bessa, Fundação Clóvis Salgado, Museu de Arte de Belo Horizonte, Icograda e AEnD.

Com relação ao desenvolvimento metodológico e da prática projetual, observa-se que o aluno - que tinha a oportunidade de estagiar no Laboratório - estava em outro patamar. Isso se devia ao fato dele perseguir sempre novas formas de representar e buscar soluções diferentes. Em sala de aula, o aluno estagiário normalmente se destacava por levar naturalmente essa prática para as atividades de classe. A relação Laboratório e sala de aula era sempre muito proveitosa. Os próprios alunos convidavam professores específicos para atuarem no Laboratório como orientadores. Havia a troca de competências, de técnicas, mesmo com professores e alunos dos outros cursos. A contribuição do Laboratório não era somente com o curso de Design Gráfico. Bernadete relata que, com os projetos desenvolvidos ali, a própria estética da Escola mudou. Os ensaios de criação eram momentos de muita irreverência, descontração, muitas ideias nasceram nesse ambiente fértil de criatividade e inovação.

Como reflexo da qualidade dos projetos, pode-se observar dois métodos de gestão aplicados nos primeiros anos do Laboratório e que tinham como objetivo garantir, de forma bem leve, descontraída e bem-humorada, que os projetos não perdessem qualidade. O primeiro deles era o Programa de Qualidade Total composto por um passo a passo que deveria ser seguido à risca. A Figura 4 apresenta o cartaz do PQT, como era conhecido.

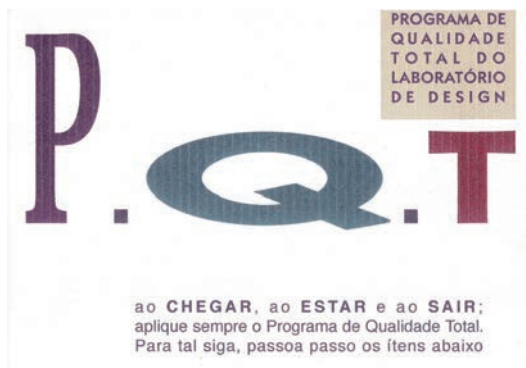


Figura 4: Programa de Qualidade Total do Laboratório de Design.

Fonte: Arquivo documental do Laboratório de Design Gráfico – ED/UEMG.

O segundo método era extremamente temido pelos estagiários: a chancela do Projeto Porquinho (PP). Conta-se que os projetos que não alcançavam um resultado satisfatório em termos estéticos e formais, e eram surpreendidos com uma “carimbada” do PP. A Figura 5 mostra a chancela produzida em cliché metálico e usado como carimbo para os “projetos porquinhos”.



Figura 5: Chancela e carimbo do Projeto Porquinho.

Fonte: Arquivo documental do Laboratório de Design Gráfico – ED/UEMG.

Era de praxe que algum aluno em estágio mais avançado se tornasse o monitor, uma espécie de subcoordenador supervisionado pela coordenação e, na falta dela, responsável pelas decisões de projeto e processos internos. A Figura 6 apresenta um destaque para a figura do monitor e apresenta uma fotografia com o espaço ocupado pelo Laboratório em 1993.

Figura 6: Página do Jornal Informativo da FUMA com destaque para o monitor Alencar Ferreira.

Fonte: Jornal Informativo N° 01 (dezembro/1993) da FUMA.



Em 1995, a Professora Bernadete Teixeira assume a coordenação do Centro de Extensão e designa o Professor Silvestre Rondon como principal professor orientador do Núcleo de Desenvolvimento de Projetos de Design e do Núcleo de Quadrinhos, ambos pertencentes ao Laboratório de Design. Em vista do grande leque de possibilidades de atuação do design, acabou se transformando em um centro para onde convergiram interesses comuns, compondo os núcleos de campos específicos como tipografia, quadrinhos, madeira, gemas e joias, superfície, imagem em movimento, etc.

O organograma apresentado na Figura 7 aponta uma projeção do que o Laboratório de Design poderia se tornar. Nem todos os núcleos apontados no diagrama chegaram a sair do papel enquanto Laboratório de Design – Centro de Extensão e muitos dos que saíram, se tornaram Centros com atuação própria. Dos núcleos apontados abaixo, que fizeram parte do Laboratório e do Centro de Extensão, estão: Núcleo de Desenvolvimento de Projetos de Design Gráfico; Núcleo de História em Quadrinhos; Núcleo de Imagens em Movimento (Cinema, Vídeo e Animação); Núcleo de Tintas e Pigmentos; Núcleo de Design de Moda; Núcleo de Tipografia; Núcleo de Design de Superfície; Núcleo da Madeira⁹.

9. Documento: Relatório Anual de 2001. Laboratório de Design. Escola de Design – UEMG. 2001

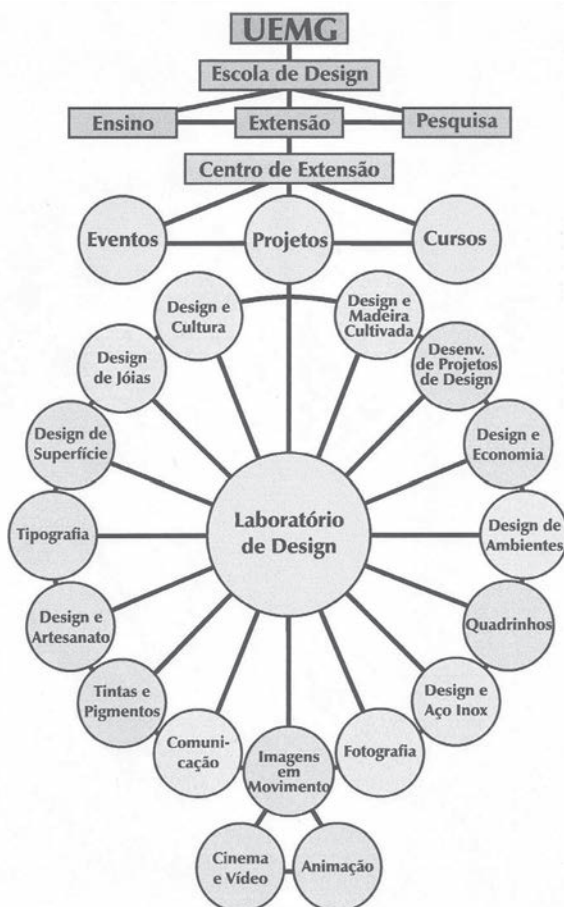


Figura 7: Organograma de meados dos anos 90.

Fonte: Arquivo documental do LDG – ED/UEMG.

Assim, a expansão de alguns Núcleos transformou-os em Centros e muitos outros Centros surgiram com o passar dos anos, a maioria deles envolvendo atividades de ensino, pesquisa e extensão. O próprio Laboratório transformou-se, mais tarde, em 2005, em Centro de Estudos e Desenvolvimento de Projetos de Design (Centro Design) mantendo em sua organização um professor coordenador, professores orientadores e alunos que se encarregam dos projetos demandados, tanto pela comunidade interna quanto externa.

O CENTRO DE ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS DE DESIGN

No final do ano de 2005 a Escola de Design passa por uma mudança de sede, da Avenida Amazonas para a Avenida Antônio Carlos, prédio ocupado até os dias atuais. Nesse contexto, foi necessária uma organização prévia por parte da Diretoria da Escola para que a mudança se desse de forma estruturada. Foi feito um mapa da nova sede e, além da alteração nos nomes dos Centros, os núcleos foram também reposicionados para que todos pudessem ser devidamente instalados em seus novos espaços.

O Professor Silvestre relata que, com a mudança, os Centros passaram a ter mais respeito, passaram a agir por conta própria, atuando de forma mais independente. Além disso, houve uma melhora na infraestrutura, tanto em termos de espaço quanto equipamentos.

10.
CURVO, Silvestre
Rondon. Entrevista
II. [junho. 2016].
Entrevistadora: Iara
Aguiar Mol. Belo
Horizonte, 2016. 1
arquivo .mp3 (88 min).

(...). Tivemos apoio do Professor Romeu Dâmaso, coordenador do Centro Design Empresa. Ele sempre olhava muito o nosso lado. O descarte dos computadores deles, por exemplo, que eram bons, normalmente vinham “pra” cá. E eles também solicitavam em suas propostas, materiais para cá. Ele via que aqui a gente era mais precária (sic). Quem ajudou muito foi a Jaqueline, diretora, sempre na contrapartida dos projetos que desenvolvíamos. (Depoimento oral)¹⁰

Ainda assim, por terem as atividades voltadas especificamente para o desenvolvimento de projetos, com remuneração apenas dos alunos estagiários e, ainda assim, apenas em alguns projetos, permaneceu a escassez de recursos para compra de materiais, por exemplo. O Professor Silvestre aponta que a precariedade de recursos do Centro, nessa época, se devia ao fato de não haver institucionalizada a atividade de pesquisa como competência. “Não havia espaço, nem equipe para desenvolvermos pesquisas em que pudessemos colocar, como contrapartida, os equipamentos”. O que foi mais marcante nessa época, conforme relata Silvestre, foi a falta de espaço. Poderíamos ter tido uma demanda maior e até o desenvolvimento da pesquisa, mas não havia espaço nem computadores suficientes. De qualquer maneira, tudo era ensinamento para os alunos. Mesmo com a falta de recursos, muitos trabalhos extremamente criativos eram realizados. As limitações, muitas vezes, incentivavam a vontade de criar projetos interessantes, inovadores.

Sobre a contribuição do trabalho do Centro Design na formação dos alunos do curso de Design Gráfico, e o reflexo disso nos critérios de seleção de estagiários, o Professor Silvestre possuía um método diferente da coordenadora anterior. Ele expõe:

A gente tinha uma preocupação muito grande em não colocar só aqueles alunos que já tinham um desenvolvimento grande na área da criatividade, metodologia; a gente preocupava muito com os alunos que estavam mais “crus” nessa área, exatamente para orientá-los, para dar uma base. Porque a maioria que vinha para cá, quando a gente fazia a seleção, não tinha base nenhuma, e era aí que eles iam entender o curso que estavam fazendo. Para que servia aquilo que eles estavam aprendendo em sala de aula. (Depoimento oral)¹¹.

Desde o início das atividades do Laboratório, havia um intuito no sentido de manter um aluno mais avançado para que os outros pudessem acompanhá-lo. E isso se manteve no Centro Design. Era a figura do monitor. Quando não havia um aluno com mais habilidade, era necessário trazer mais professores orientadores, que eram designados para a tarefa. Em determinados processos, em que os alunos não conseguiam chegar até o fim da tarefa ou cumprir o compromisso do cronograma estipulado, os professores eram impelidos a interferir na atividade, apesar de não ser o propósito. Assim, os alunos acabavam aprendendo de um modo mais efetivo, sendo orientados para conseguirem desenvolver. Mas saber como orientá-los era importante, para que eles pudessem, sozinhos e em equipes, melhorar o desenvolvimento.

Os projetos eram sempre realizados em grupos, para que os alunos pudessem aprender a desenvolver em equipe, e também para não haver concorrência entre os membros do Centro. A maior parte dos alunos, que terminavam o estágio, já saía com uma nova proposta de estágio ou emprego no mercado. Isso acontecia em parte porque os escritórios de design acabavam recorrendo ao Centro Design para receber indicação de estagiários. Acabou virando uma referência. “E aí tínhamos que treinar outro aluno porque perdíamos os bons de desenvolvimento. Mas tudo isso era muito estimulante”. (CURVO, 2016).

11.
CURVO, Silvestre Rondon. Entrevista II. [junho. 2016]. Entrevistadora: Iara Aguiar Mol. Belo Horizonte, 2016. 1 arquivo .mp3 (88 min).

DE VOLTA AO LABORATÓRIO DE DESIGN GRÁFICO

No documento intitulado “Reestruturação do atual Centro de Estudos e Desenvolvimento em Projetos de Design”, de agosto de 2012, a atual coordenadora Mariana Misk Moysés propõe o resgate não só do nome Laboratório de Design Gráfico – LDG, como dos princípios que o constituíram, como forma de consolidar as funções pedagógicas e sua importância na formação dos alunos do curso.

A proposta de resgatar o nome original do Laboratório de Design Gráfico intensifica e valoriza a ideia de retomar, também, a filosofia da época em que foi criado: “um espaço para reinventar, renovar e experimentar”. Com o passar dos anos o Centro perdeu a premissa do aprendizado e da inovação em métodos e processos e apresentou queda na qualidade dos trabalhos desenvolvidos. Os procedimentos adotados nos últimos anos levaram o Centro a uma atuação semelhante à de uma agência. (MOYSÉS, 2012).

Além disso, o principal objetivo naquele momento era consolidar o Laboratório de Design Gráfico como um espaço referência no desenvolvimento de projetos de design gráfico e ampliar a capacidade de atendimento aos projetos e aos alunos, por meio de mudanças na sua operacionalização.

Tendo em vista que a atuação extensionista da Escola de Design havia sido ampliada nos anos anteriores, o que exigiu uma análise de conflitos e sobreposições das atuações de Centros e Núcleos, foi considerado, por exemplo, que o Centro Design Empresa e a Incubadora de Empresas e Negócios de Design ofereciam, entre outras ações, o atendimento a demandas de design gráfico, o que gerava uma concorrência interna para as solicitações externas que a Escola de Design recebia. Assim, considerando a natureza dos Centros, seu objetivo de estabelecer contato direto com empresas e promover soluções de design para as mesmas e sua prioridade no que diz respeito ao atendimento externo. Havia também o interesse da Reitoria da UEMG em consolidar e reconhecer a competência do Centro Design e do curso de Design Gráfico bem como o expressivo aumento da demanda interna por projetos do LDG. A proposta de reestruturação sugeriu que o LDG não mais atendesse demandas externas e se concentrasse apenas na agenda interna, já numerosa em volume de trabalho e complexidade.

Em sua essência, a proposta de operacionalização continuou a mesma: a coordenação capta as demandas de projeto e distribui a pauta de trabalho entre os professores orientadores e alunos estagiários. Reconhecendo as limitações da infraestrutura (espaço físico e atualização de hardwares e softwares) e as dificuldades de reter bons alunos dessa geração, a novidade da proposta estava, naquele momento, em ampliar a capacidade de atendimento através da participação de colaboradores. A Figura 8 ilustra o espaço atual ocupado pelo LDG.



Figura 8: O Laboratório de Design Gráfico hoje.

Fonte: Elaborado pela autora.

A Figura 9 apresenta o organograma proposto em 2012 para o Laboratório de Design Gráfico e que permanece atual.



Figura 9: Organograma atual do Laboratório de Design Gráfico.

Fonte: Arquivo documental do LDG – ED/UEMG.

REVISÃO: LINHA DO TEMPO

Com o intuito de revisar os aspectos históricos até aqui apresentados, fez-se uma listagem dos principais fatos ocorridos ao longo dos anos, no que se refere ao desenvolvimento do Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG em relação às mudanças ocorridas na instituição que o abriga. Os aspectos estão listados na Tabela 1.

ANO	DESCRIÇÃO	NOME / INSTITUIÇÃO
1990	Nasce o Laboratório de Design Gráfico sob a Coordenação da Prof. Bernadete Teixeira	Laboratório de Design Gráfico ESAP / FUMA
1994	Coordenação da Prof. Bernadete Teixeira Laboratório de Design Gráfico	Laboratório de Design Gráfico – Centro de Extensão ESAP / UEMG
1995	Coordenação do Prof. Silvestre Rondon Núcleo de Projetos Gráficos	Núcleo de Projetos Gráficos do Laboratório de Design – Centro de Extensão – ESAP / UEMG
1997	Coordenação do Prof. Silvestre Rondon Núcleo de Desenvolvimento de Projetos de Design Gráfico (nDg)	Núcleo de Projetos Gráficos do Laboratório de Design – Centro de Extensão Escola de Design/ UEMG
2006	Coordenação do Prof. Silvestre Rondon Centro Design	Centro de Desenvolvimento de Projetos em Design Gráfico – Escola de Design/ UEMG
2012	Coordenação da Prof. Mariana Misk Laboratório de Design Gráfico - LDG	Laboratório de Design Gráfico Escola de Design/ UEMG

Tabela 1: Revisão das principais datas do Laboratório de Design Gráfico.

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

A Figura 10 apresenta a elaboração visual da linha do tempo do Laboratório onde, desde seu ano de início, destacaram-se as mudanças de coordenações juntamente com as transformações das marcas institucionais empregadas, tanto para a Escola como para o próprio Centro.

CONTRIBUIÇÕES AO APRENDIZADO DA PRÁTICA PROJETUAL

Métodos de aplicação e experiências, envolvendo trabalhos práticos propostos e conduzidos em salas de aula e laboratórios de experimentação, mostram que é possível ampliar a qualidade dos resultados conceituais e estéticos de projetos e ainda contribuir para o desenvolvimento, nos alunos, nas competências necessárias para atender a um mercado cada vez mais exigente de profissionais ágeis e experientes, e que principalmente possam promover inovação em diversos âmbitos. Entende-se que a experimentação na prática é um caminho desafiador, mas que apresenta excelentes resultados, desde que sejam atribuídos métodos e oportunidades para que os alunos possam aprender pela experiência e, então, desenvolver habilidades operacionais e práticas.

Quando o profissional reflete-na-ação, em um caso que ele percebe como único, prestando atenção ao fenômeno e fazendo vir à tona sua compreensão intuitiva dele, sua experimentação é, ao mesmo tempo, exploratória, teste de ações e teste de hipóteses. As três funções são preenchidas pelas mesmas ações. E desse fato deriva ao caráter distintivo da experimentação na prática. (SCHÖN, 2000).

No caso do design, e também em outras disciplinas projetivas, o ensino da prática que busca a reflexão, denominado por Schön (2000) como reflexão-na-ação, demanda do professor orientador a capacidade de individualizar, ou seja, prestar atenção a um único aluno por vez atento ao nível de compreensão e às dificuldades de cada um. Sobre o processo de aprender a projetar, o autor explica que envolve sentimentos de mistério, confusão e frustração que a maioria dos estudantes experimentam em seus meses ou anos iniciais de estudo, justamente “porque o estudante busca aprender coisas cujo significado e importância ele não pode entender de antemão”. (SCHÖN, 2000). O Professor Silvestre relata que esse sentimento de confusão nos alunos e nos estagiários era muito comum, eles costumavam se indagar “Por que eu estou estudando isso? Por que estou desenvolvendo isso?”. E somente com a prática aplicada no Laboratório era possível juntar as duas coisas e, aí sim, o aluno entendia a teoria transmitida em sala de aula, “pegava a teoria e colocava em prática. Isso aí tem que andar junto, senão você não sabe o que faz.” (CURVO, 2016).

Segundo Cardoso (2012), é preciso unir ainda mais projeto e pesquisa, sem desconsiderar a natureza essencial do design como atividade projetual, capaz de viabilizar soluções sistêmicas e criativas para os desafios do mundo complexo atual. “Queremos designers pensantes, sim; porém, não podemos nos dar ao luxo de formar designers que não sejam capazes de projetar”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do Laboratório de Design Gráfico, desde a sua constituição, foi criar um espaço para que os alunos estagiários tivessem condições de praticar a metodologia, aplicando a criatividade no desenvolvimento de projetos reais. Sem alterar a sua natureza de atuação, ao longo dos anos, o Laboratório propôs a constituição de um espaço – complementar ao da sala de aula, destinado ao exercício da criatividade e da gestão de projetos e o incentivo da pesquisa de novas técnicas e materiais aplicados. Além disso, nos últimos anos, incluindo na dinâmica cotidiana dos estagiários uma série de atividades, palestras e *workshops* ministrados pelos professores orientadores e por colaboradores externos convidados, buscou-se ampliar a habilidade de desenvolvimento de competências nos alunos.

Assim, por meio dos aspectos históricos resgatados na presente pesquisa, foi possível conhecer parte da dinâmica metodológica que sustentou a atuação do Laboratório de Design Gráfico, elemento de extrema relevância na constituição e transformação da Escola de Design ao longo dos anos. O LDG contribuiu não só com a comunidade acadêmica, operando de forma profícua na formação da maioria dos profissionais atuantes no mercado e influenciando o surgimento de outros centros e núcleos dentro da Escola, como também para a sociedade de um modo geral.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

CANAAN, Raquel; TEIXEIRA, Maria Bernadete. *Inventário do Acervo Acadêmico da Escola de Design para a base de dados do Centro E-Data*. Belo Horizonte, 2009.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOYSÉS, Mariana. *Proposta de reestruturação do atual Centro de Estudos e Desenvolvimento em Projetos de Design*. Belo Horizonte, 2012.

NEVES, Lucília de Almeida. *Memória e História: potencialidades da História Oral*. In: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003.

SCHÖN, Donald A. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

VELHO, Gilberto. *O desafio da proximidade*. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Org.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FONTES

Entrevista realizada com *Maria Bernadete dos Santos Teixeira*, em 5 de maio de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 1 hora e 9 minutos de duração.

Entrevista realizada com *Silvestre Rondon Curvo*, em 16 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte, com 1 hora e 28 minutos de duração.

Entrevista realizada com *Alencar Ferreira*, em 8 de julho de 2016, na cidade de Belo Horizonte e Montreal, com 35 minutos de duração.

A História do 3º NDesign

Yuri Simon da Silveira

INTRODUÇÃO

O 3º NDesign (Terceiro Encontro Nacional dos Estudantes de Design) ocorreu em 1993 - na antiga ESAP-FUMA (Escola de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Artes Aleijadinho) - atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, e teve a participação de cerca de 1200 estudantes, além de dezenas de profissionais e professores/pesquisadores. De certa forma, o 3º NDesign pode ser identificado como um dos encontros precursores que modificou a maneira como o evento é percebido pelos estudantes, provocando uma diversidade de abordagens que se veria em edições posteriores. Entretanto, foi um dos encontros menos documentados em termos de textos específicos relativos a ele, o que pode ser observado pelos sites que contam a história de todas as edições do encontro mencionar o mínimo sobre o evento ocorrido em Belo Horizonte.

O NDesign é um evento de caráter científico, político, acadêmico e cultural, realizado anualmente de forma ininterrupta desde 1991, e foi motivado devido à alta participação de estudantes nos eventos de Desenho Industrial ocorridos no país durante os anos de 1980 e da necessidade de se buscar um fórum específico que discutisse os interesses relativos aos futuros profissionais do Desenho Industrial. O 1º NDesign ocorreu em Curitiba em julho de 1991. Em 1992, Santa Maria sediou o 2º NDesign e, durante as plenárias desse segundo encontro, os alunos da FUMA se ofereceram para sediar a terceira edição do evento.

Essa pesquisa tem como principal objetivo identificar as especificidades do 3º NDesign que o tornariam um marco de mudança de estrutura do encontro, entendendo por meio das impressões e percepções dos organizadores do encontro, o contexto acadêmico, histórico, social e cultural que levaram a realização do evento em Belo Horizonte. Se justifica pelo caráter abrangente e diversificado que o NDesign foi se configurando com o passar dos anos, resgatando - também - um fragmento da memória na antiga FUMA (Fundação Mineira de Artes Aleijadinho), atual Escola de Design da UEMG, única escola de Desenho Industrial de Minas Gerais em 1993, que nesse período do 3º NDesign sofreu uma transformação em suas dependências de forma a possibilitar que sua realização fosse viabilizada.

Além da análise documental publicada, como reportagens de jornais e revistas, e de documentos não publicados - como o projeto de apresentação do 3º NDesign, o relatório final do evento e a revista do 3º N (documento principal de resultados) - o método central utilizado para o desenvolvimento dessa pesquisa foi o de História Oral. O emprego desse procedimento permite obter referências primárias para uma análise qualitativa dos dados coletados, estruturado com entrevistas temáticas junto aos principais protagonistas do 3º NDesign, ou seja, os organizadores, que puderam fornecer seu ponto de vista e descrever suas experiências a partir de seu envolvimento na função desempenhada.

Para Alberti (2005 e 2012), a História Oral deve ser compreendida como visões de mundo, a impressão ou percepção daquele que vivenciou e presenciou os fatos ocorridos, trazendo como características positivas os sentimentos, ações e informações. Nessa metodologia cada indivíduo entrevistado relembra o fato passado seguindo uma pauta proposta pelo pesquisador. Um método que possibilita analisar um fato ou acontecimento histórico por meio de diversos pontos de vista, lembrada pelos aspectos pessoais e vivências na capacidade dos indivíduos de rememorarem o fato acontecido, comparando as informações recolhidas a partir das diversas interpretações do passado obtidas por meio de um conjunto de valores dos entrevistados e de suas memórias sobre um evento específico. Braga (2016) também descreve a pesquisa por meio da História Oral a partir do pensamento de Alberti, como um método de

pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que pode ser relacionada a temáticas diversas, como os estudos de instituições, eventos, acontecimentos, grupos sociais, categorias profissionais, entre outros.

Poupart (2008) alerta que a pesquisa com análise qualitativa de entrevistas tem uma dualidade que precisa ser observada, já que por um lado aproxima o pesquisador das realidades sociais como uma porta de acesso, por outro elas não se deixam apreender facilmente a partir das múltiplas interpretações produzidas pelo discurso. O entrevistado ou depoente é um informante qualitativo da pesquisa, envolvido diretamente no acontecimento. No entanto, o autor esclarece que nos quesitos epistemológicos, observando determinadas precauções como deixar o entrevistado seguro de que suas falas serão consideradas válidas, e estabelecendo um clima de confiança entre o entrevistador e o entrevistado, as entrevistas podem constituir um dos meios mais eficientes a fim de se obter o sentido de seus relatos.

Velho (1980) nos revela uma necessidade de que a análise de uma pesquisa, que aborde temas familiares ao pesquisador, deva possuir um caráter de distanciamento necessário. De acordo com o autor, a familiaridade não necessariamente proporciona um maior conhecimento devido ao contexto de uma multiplicidade de olhares para um determinado fato devido a trajetórias e vivências específicas. Nossa pesquisa se preocupou em realizar um trabalho distanciado e crítico sobre sua narrativa, principalmente devido à familiaridade do autor com o objeto pesquisado. Velho (1980: 16) destaca que é possível “ao antropólogo realizar investigações na sua própria cidade” devido à “heterogeneidade provinda da divisão de trabalho, a complexidade institucional e a coexistência de numerosas tradições culturais” que expressam “visões de mundos diferenciados e até contraditórios”.

A presente pesquisa possui caráter qualitativo e exploratório e se caracteriza pela intensa exploração de fontes primárias documentais e orais - e por delimitação específica do objeto de estudo em termos temporais e espaciais em articulação com a realidade conjuntural também específica na qual ele se inseriu - aproximando-se, assim, da abordagem da micro-história descrita por Barros (2007).

HISTÓRICO DOS N DESIGN

O primeiro NDesign aconteceu em Curitiba em 1991, após uma demanda percebida em eventos anteriores de profissionais de design, os Encontros nacionais de Desenhistas Industriais – ENDIs, onde a participação de estudantes era bastante significativa. “Nos dois últimos encontros de profissionais a participação de estudantes foi de 70%” (FUKUSHIMA *et al.*, 1992: 8), o 4º ENDI havia ocorrido em Belo Horizonte e o 5º ENDI em Curitiba. O 6º ENDI deveria ocorrer em São Paulo, mas foi cancelado devido ao fechamento da APD-SP. Fonseca e Fukushima (2014) informam que o primeiro encontro nacional de estudantes é muito bem relatado e registrado pela Revista do NDesign, a publicação oficial do evento, mas que iniciativas anteriores foram muito pouco documentadas.

As primeiras edições do NDesign, de certa forma, foram fundamentais para que em 1998 fosse fundado o CoNE Design - O Conselho Nacional de Estudantes de Design, que é órgão máximo deliberativo que reúne, articula, mobiliza e representa os estudantes regularmente matriculados nos cursos superiores de Design do Brasil. Os encontros contam com um número expressivo de participantes que sempre ultrapassam a casa de mil pessoas, podendo então ser considerado o maior encontro de Design do Brasil e talvez da América Latina, tanto por sua duração (26 anos consecutivos) como também pelas atividades.

Segundo Nogueira (1993), durante um dos Fóruns de debate do 3º NDesign em Belo Horizonte, percebeu-se a necessidade do NDesign possuir um regulamento específico que normatizasse os próximos encontros. Em 1994 um primeiro regulamento da organização dos NDesign foi votado durante a quarta edição do evento no Rio de Janeiro, tendo como relatoria os representantes da FUMA, por serem eles os organizadores mais recentes do NDesign e foram escolhidos durante a prévia do 4º NDesign em Salvador. De acordo com Polisseni *et al.* (1994), o documento versa principalmente sobre as competências e obrigações da comissão organizadora, e foi assinado pelas 32 escolas de design brasileiras daquele período.

A versão mais recente do estatuto do CoNE Design, pós-alterações feitas durante a mais recente edição realizada na cidade de São Paulo - SP, em de julho de 2015, estabelece o papel que os Encontros Nacionais de Estudantes de Design

deverão seguir nos anos seguintes. O estatuto estabelece o caráter plural e diversificado que cada encontro deve possuir. No Capítulo VII artigo 17º delibera que “Cada NDesign é único em projeto, estrutura e objetivos, ficando a critério da CONDe¹ a sua organização e formato, desde que estes não agridam ou neguem o presente Estatuto.” (CoNE Design, 2015: 11).

1. CONDe - Comissão Organizadora do Encontro Nacional dos Estudantes de Design.

A Escolha de Belo Horizonte e o papel da FUMA

Segundo Tavares (2016), a vontade de sediar algum dos próximos NDesign já havia surgido antes da edição do 1º NDesign em 1991. Tieres Tavares era um dos representantes da delegação de Belo Horizonte na primeira edição do encontro e havia sido presidente do D.A. (Diretório Acadêmico) no período em que participou do segundo Pró-ENED, no Rio de Janeiro, em 1990. Embora sem a presença de Tieres, foi nas plenárias do 2º NDesign em Santa Maria que os representantes do DA da FUMA, Marcelo Amiante e Sheila Vasconcellos, apresentaram e defenderam uma proposta de trazer o próximo encontro para a escola. A candidatura de Belo Horizonte não foi única, mas a melhor articulação dos mineiros e a localização central de Belo Horizonte deram à FUMA a vantagem na decisão plenária.

Costa (2016), que esteve no 2º NDesign, questionou muito a escolha da FUMA como sede do novo encontro, pois acreditava que, por ser uma escola bastante deficitária estruturalmente, e que sem possuir o aporte de uma Universidade Federal - como foi o caso dos dois encontros anteriores, UFPR e UFSM - o evento poderia ser inviabilizado. Ferreira (2016), que também esteve em Santa Maria, mesmo compreendendo essa situação, relatou que toda comitiva de Belo Horizonte ficou bastante entusiasmada com o fato da FUMA ter sido escolhida sediar o próximo encontro, e acredita que a decisão possuía o aval dos professores da escola e da gestão anterior do DA. Confessa, ainda, que dentro do ônibus de retorno já começou a esboçar a logomarca do encontro. Mesmo estando ainda no quarto período do curso de Programação Visual, ele foi o principal responsável pela identidade visual do evento dentro do Laboratório de Design Gráfico da FUMA, contando com a colaboração de sua coordenadora Maria Bernadete Teixeira, mas principalmente de Nayla Chaim e Silvana Duarte, que também atuaram na CONDe de Belo Horizonte.

De acordo com Ozanan (2005), a Fundação Mineira de Arte Aleijadinho - ou simplesmente FUMA - era uma faculdade dividida em duas escolas: a Escola de Música (ESMU) e a Escola de Artes Plásticas (ESAP), única escola de Desenho Industrial de Minas Gerais até aquele momento. A FUMA havia, recentemente, sido absorvida pela recém-fundada UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais, juntamente com outras escolas e fundações de Minas Gerais, mas ainda possuía autonomia nesse momento de transição e unificação das instituições. Na ESAP é que eram oferecidos os cursos de Desenho Industrial com habilitação em Projeto de Produto (Design de Produto), Programação Visual (Design Gráfico), Decoração (atual Design de Ambientes) e Licenciatura em Desenho e Plástica (Artes Visuais - Licenciatura).

A sede da ESAP-FUMA, nos anos de 1990, era uma escola pequena e, apesar de ocupar um grande terreno no bairro Gameleira de Belo Horizonte, possuía poucos recursos materiais, poucas salas de aula, e quase nenhuma infraestrutura. Franco (2016) relata que, durante a preparação do evento, a CONDe do 3º NDesign recebeu total apoio dos professores e da direção da ESAP-FUMA e que, de certa forma, muitos professores acobertaram determinadas ações dos estudantes organizadores que fossem em benefício do evento; ações essas que modificaram radicalmente a ambientação interna da escola, como a retirada da grade que cercava a quadra central, a instalação de lixeiras, a pintura de toda a edificação e a ocupação de algumas salas como sede da CONDe.

Duarte (2016) relembra que uma das principais fontes de renda para o financiamento do 3º NDesign foi à exploração do grande estacionamento da escola, autorizado pela direção da unidade ESAP. Os membros da CONDe se revezavam na portaria durante os dias em que aconteciam eventos no vizinho Parque de Exposições Bolívar de Andrade - Parque da Gameleira, único na cidade naquele período que era preparado para receber grandes acontecimentos, shows, circos, exposições e feiras. A exploração do estacionamento ocorreu, tanto para arrecadar fundos para a realização do evento como para saldar as dívidas geradas por ele.

Todos os entrevistados concordam que a permissividade, o caráter cordial e de cumplicidade entre os alunos e os professores da FUMA, foi o principal motivo do sucesso na realização do evento, pois, em uma estrutura convencional

e burocrática, o 3º NDesign jamais poderia ter sido realizado, pelo menos não da forma como foi. Chaim e Costa (2016) acreditam que aquela era uma situação delicada para a escola, já que a instituição não poderia arcar com o aporte financeiro para realização do evento; ela percebeu que, se não dessem apoio e uma permissão quase irrestrita aos estudantes da organização na realização do NDesign, seria o próprio nome da escola que poderia ser colocado em risco no meio acadêmico do design.

Tavares (2016) ao ser questionado do porque dos estudantes da FUMA proporem a organizar o 3º NDesign, tendo ciência de que a escola possuía tantas deficiências estruturais para receber o evento, confessa, tendo um olhar distanciado e reflexivo sobre o passado.

Nós alunos tínhamos uma arrogância que era introjetada por nossos professores, de que éramos a melhor escola de design do Brasil. Queríamos tentar mostrar para as pessoas como era fazer um grande evento, o que era ser uma escola de design criativa e que, apesar de todos os problemas estruturais percebidos, nós éramos excepcionais. Não estou questionando a qualidade da escola ou do ensino que tínhamos naquela época, estou questionando a arrogância que a escola tinha e a mentalidade de tentar passar essa ideia de ser a melhor escola de design do país para as pessoas. Não tínhamos inicialmente os valores políticos, didáticos ou filosóficos na ideia de realização do evento; fizemos o evento para mostrar que éramos os melhores e, para isso, precisávamos mostrar que existíamos, mostrar para as pessoas o que era a FUMA. (TAVARES, 2016)

Em uma entrevista para Walter Sebastião, do Jornal Estado de Minas, durante o lançamento do 3º NDesign, o jornalista destaca algumas afirmações de Tieres, que hoje Tavares (2016) analisa como uma suposta prepotência da FUMA naquele momento.

Outras tantas reflexões de Tieres Tavares sobre o tema referem-se a um certo perfil de Belo Horizonte, que colabora para que a cidade seja um centro produtivo importante. O primeiro deles se refere a ‘grande quantidade de informações circulando’, fato que acontece ao número de cinemas, shoppings, muitos artistas plásticos, arquitetos, etc. “Tudo é estímulo visual, e a boa prática do design cobra amplitude de repertório.” Vem dessa conjuntura uma expectativa: ‘Belo Horizonte tem tudo para, no máximo em cinco anos, ser o maior polo de design brasileiro’. (SEBASTIÃO, 1993: 1)

Essa percepção de grandeza da produção do design, com origem nos profissionais, docentes e acadêmicos de Belo Horizonte, é também relatada pelos demais entrevistados dessa pesquisa, onde todos concordaram que a ideia transmitida pelos professores era de que a FUMA e a produção de design de Belo Horizonte seria realmente de grande destaque nacional. Embora eles não soubessem precisar exatamente algum fato que confirmasse isso, nenhum ranking das escolas ou dos profissionais era de conhecimento deles; em um período sem internet essa informação não era muito acessível. O eixo cultural Rio - São Paulo e o nível de produção de design de Curitiba, pareciam receber maior atenção da imprensa deixando Belo Horizonte meio à margem na história.

Os depoentes possuíam apenas uma percepção pessoal de que, observando algumas mostras nacionais em outros eventos - como a Segunda Bienal de Design em Curitiba no ano de 1992, e os próprios 1º e 2º NDesign - e comparando com os projetos e as produções realizados pela FUMA, acreditavam que estes possuíam um diferencial das demais escolas, pela criatividade e ousadia experimental, principalmente no ramo de design gráfico.

Figura 1: Ambientação do pátio interno da FUMA durante o 3º NDesign

Fonte: ASI - Arquivo de Som e Imagem, Centro de Estudos em Design da Imagem, Escola de Design, UEMG



O 3º N DESIGN

O 3º NDesign aconteceu em Belo Horizonte, com sede na FUMA durante os dias 11 a 17 de julho de 1993. Foram cerca de 1200 inscrições de trinta instituições de ensino nacionais e uma instituição internacional. Segundo os depoentes foi uma semana de intensivo trabalho para toda a CONDe, demais colaboradores e monitores voluntários do evento. Segundo

Chain *et al.* (1993) com o tema “Demandas e Perspectivas” o conceito levantado pelo evento pretendia discutir as atuais interfaces do design, a transição pela qual passava o design, entre o analógico, artesanal, e o digital, tecnológico, as expectativas para o design e o questionamento sobre o que o futuro reservava para a profissão.

Alencar Ferreira ressalta que o tema foi o condutor para o desenvolvimento da identidade visual do evento.

Por causa do tema tive a ideia da evolução de Darwin revisitada para a identidade do evento, em vez de colocar do macaco ao homem resolvi colocar do macaco ao alimento primitivo, também o alimento ‘intelectual’ por isso eu usei uma tela branca do computador, que era algo novo, e metade da banana digitalizada e pixelizada que representava o advento da internet. Na época foi inovador. O resto foi um grande e ousado jogo de cores. (Ferreira, 2016).



Figura 2: Editoração das peças gráficas do 3º NDesign

Fonte: ASI - Arquivo de Som e Imagem, Centro de Estudos em Design da Imagem, Escola de Design, UEMG

Sobral (1993) afirmou na revista *Design & Interiores* que a terceira edição do NDesign pode ser considerada a fase de consolidação do evento que, depois de duas edições, já não era mais um evento que merecesse desconfiança e que a terceira edição era uma reafirmação de sua permanência, principalmente com a garantia de sua continuidade na quarta edição que ocorreria no Rio de Janeiro.

A organização

A organização do 3º NDesign procurou seguir um regime não convencional e propôs uma CONDe horizontal, onde as funções eram divididas segundo as habilidades e expertises específicas de cada membro; mas a administração era compartilhada sem um representante maior. Chaim e Costa (2018) salientam que,

embora todos tivessem hierarquias igualitárias na organização do evento, alguns nomes se destacavam pela própria experiência de mercado como Tieres Tavares, que trabalhava com Paulo Rossi, um dos grandes nomes em organização de eventos de Belo Horizonte, ou mesmo pela proatividade, como Alencar Ferreira, responsável pela criação da identidade visual do 3º NDesign e do Circuito Design.

Segundo Costa, Franco e Chaim (1994), a CONDe de Belo Horizonte era assim definida em fevereiro de 1993 por funções: Programação visual - Alencar Ferreira, Nayla Chaim e Silvana Duarte. Inscrição - Andreia Costa. Infraestrutura - Andreia Costa e Giuseppe Patrick Silva. Patrocínio - Allysson Franco e Flávio Christo (que se afastou por motivos pessoais). Festa de encerramento - Allysson Franco. Profissionais e empresas - Melquisedeque Silva e Henrique Ribeiro. Local - Sheila Vasconcelos. Secretaria - Beatriz Silveira. Eventos paralelos - Tieres Tavares.

Franco (2016) relata que muito do apoio conseguido pelos organizadores do 3º NDesign foi em forma de material de consumo ou estrutural, e em determinado momento definiram as estratégias de desenvolvimento, e de como o evento iria ser apresentado para os demais estudantes e as escolas do país. Acrescenta que os materiais que o evento recebia como apoio, mesmo não sendo os pretendidos ou desejados, não eram rejeitados. Se eles não possuíam os materiais adequados para realização de oficinas tentavam ser mais criativos e eficientes ao conseguir fazer o melhor com o que tinham. Isso também era referente ao apoio recebido em forma de mão de obra, como é o caso do trabalho voluntário de outros alunos e funcionários como recorda Silvana Duarte.

Contamos com a colaboração de toda a FUMA. Durante o 3º NDesign, as vivências foram dadas - na maioria - por professores da escola, alunos e ex-alunos. Contamos com ajuda dos alunos como monitores voluntários e também com os funcionários que foram imprescindíveis para realização desse evento; eles fizeram 'o corpo funcionar' (DUARTE, 2016).

Um dos elementos mais emblemáticos do NDesign foi o circo, sendo considerado um dos símbolos dessa edição. A ideia, porém, não era original, vinha do 1º NDesign em Curitiba e de acordo com o que relata Fukushima *et al.* (1992), na revista do NDesign, era uma sugestão para que todos

os eventos posteriores adotassem a tenda como forma de unidade do evento. Segundo Tavares (2016), no caso de Belo Horizonte, não foi uma proposta inicial. A ideia só viabilizada, novamente, por falta de infraestrutura da FUMA, já que a escola não possuía um bom auditório que pudesse receber as mesas redondas e os fóruns de debate, ainda mais pensando em uma quantidade tão grande de participantes inscritos.

Costa e Chaim (2016) acrescentam que a tenda do circo da FUMA acabou ganhando outro conceito, o de ponto de encontro, com dois trailers de comida e bebida ocupando o espaço contíguo, com mesas e cadeiras sendo instalados do lado de fora da lona; era o local de bate-papo e de confraternização. Nele, também, foi feita a apresentação das escolas e também foram apresentados um show circense de monociclo e um espetáculo de teatro. Nos momentos de intervalo entre as atividades oficiais do evento, as cadeiras do circo eram retiradas para que o espaço se transformasse em uma pista de dança.

De acordo com Nogueira (1993), a instalação de bares ao redor do circo e a venda de bebidas alcoólicas geraram alguns protestos de estudantes que ficaram inconformados pelo fato de participantes ficarem nas barracas bebendo cerveja enquanto alguns dos grandes profissionais do design participavam de mesas redondas. Ivens Fontoura (Curador da Bienal de Design de Curitiba e professor da UFPR) fornece à revista do 3º NDesign um grande depoimento repleto de metáforas circenses sobre o evento, os participantes e a sua organização.

Uma vez comparado ao circo, o 3º NDesign pode não ter sido o maior espetáculo da terra, mas, sem dúvida, foi um grande acontecimento. Lamentavelmente o espectador atual, e pouco participativo, está mais preocupado com o desequilíbrio da bailarina ou o vacilo do equilibrista do que concentrar sua energia para que a mágica seja perfeita. A partir de atitudes de mero caráter monocular, muitas pessoas se esquecem de que a bosta do elefante tem que ser retirada sem prejudicar o trabalho dos cães e focas amestradas, descompassar a orquestra e a harmonia do evento. Para armar o circo não basta uma ideia luminosa, exigindo-se, portanto muito suor. Porém, da mesma maneira que o circo, nesse texto, representa a organização social dos estudantes brasileiros de design, o suor traduz a criatividade, competência e dedicação de seus construtores. [...] Não obstante a interação é imprescindível, sem esquecer que também há feras

que não assustam e domadores que não tem como ou porque domar. Enfim, no circo do NDesign tem de tudo, cabendo a cada um o poder de seleção, absorção e reflexão a respeito. Aos realizadores, construtores, equilibristas, trapezistas, feras e domadores, e, o grande público que soube se comportar parabéns! (FONTOURA apud NOGUEIRA, 1993)

Figura 3: Tenda do circo do 3º NDesign e os trailers de comida e bebida

Fonte: ASI - Arquivo de Som e Imagem, Centro de Estudos em Design da Imagem, Escola de Design, UEMG



As atividades oficiais

Somente algumas das atividades oficiais do 3º NDesign foram obtidas informações nas referências consultadas. As que tiveram maior material documentado foram a Abertura oficial, alguns Fóruns de Debate (que tiveram suas resoluções transcritas) e Vivências (nome dado pela CONDe de Belo Horizonte as Oficinas de outras edições), a Gincana recriando (nome utilizado para a Repentina de edições anteriores), o Laboratório de Projetos (uma idealização da CONDe de Belo Horizonte) e a Plenária Final. Sobre os Painéis técnicos, os Painéis das escolas, as Mesas redondas, a Apresentação e os Painéis das escolas, as Apresentações de Trabalhos, e as Reuniões dos Representantes, existem apenas algumas fotos, mas pouco documento escrito e nenhum depoimento. A maioria das informações a seguir foram colhidas na revista não publicada do 3º NDesign de Simone Nogueira (NOGUEIRA, 1993). A seguir são apresentadas a síntese dos eventos oficiais que tiveram maiores informações.

Abertura oficial

Segundo Tavares e Franco (2018), por possuir um caráter mais oficial, a CONDe de Belo Horizonte articulou junto a reitoria da UEMG que a palestra de abertura acontecesse no auditório Topázio do Minas Centro, que possuía a capacidade de comportar 1700 pessoas. Essa palestra foi relacionada ao tema “Demandas e Perspectivas” e foi feita por João Delpino, designer com grande atuação em Minas Gerais tendo passado

pela FUMA como aluno; ele foi titular de vários escritórios de design e naquele período era o fundador da By Design, uma empresa de bastante renome. Também fez um breve testemunho na abertura do evento o designer e professor Ivens Fontoura.

Nogueira (1993) informa que o evento de abertura do 3º NDesign teve a participação de representantes de entidades institucionais e governamentais: o Reitor da UEMG, Aluísio Pimenta; o Diretor Geral da FUMA, José Olympio Soares de Faria; a diretora da ESAP, Neyda Bastos; a Secretária de Cultura, Celina Albano, e contou com a presença de alguns grandes nomes do design brasileiro como Adélia Borges (Editora da Revista Design e Interiores), Federico Hess (Diretor do Instituto de Promoção de Design de Curitiba), Lucy Niemeyer (professora da ESDI), Joaquim Redig (professor da PUC-RJ), Eduardo Barroso Neto (Coordenador do Laboratório Brasileiro de Design de Florianópolis) e Álvaro Guillermo, além de diversos professores da FUMA como Dijon de Moraes, Romeu Dâmaso, Maria Bernadete Teixeira, Giselle Hissa Safar, Roberto Werneck, Paulo Rossi, Marcio Lambert, Jairo Drummond Câmara, Antônio Matos, entre outros.



Figura 4: Abertura Oficial no Minas Centro

Fonte: Acervo pessoal de Simone Nogueira

Laboratório de projetos

Segundo descrição do folder do evento, a proposta era buscar a interação entre três habilitações do design (gráfico, interiores e produto). O Laboratório de projetos criou a possibilidade de uma maior troca de informações entre as áreas, objetivando o ato de projetar. Lançado o tema “A Casa”, uma casa empírica onde os participantes tiveram que conceituar e desenvolver um projeto tridimensional que correspondesse ao tipo de casa determinada para seu grupo. Os temas foram sorteados de surpresa: A Casa Histórica, A Casa Nervosa e A Casa Invejosa.

Vivências

De acordo com Chain e Costa (2016) as vivências foram um dos diferenciais do 3º NDesign. Ao aproveitar os professores e ex-alunos da própria escola, essas atividades trouxeram aquilo com que a FUMA estava mais habituada: a criatividade e a experimentação. Algumas pareciam oficinas. Pequenos cursos onde o fundamental é aprender ou desenvolver técnicas específicas, como foi o caso das vivências Fanzine, ministrada pelas professoras Mirian Zanine e Aline Haluch, e Utilização de Moldes – Fundição ao *Vacuum Form*, ministradas pelos professores Mário Múrcio, José Luis, José Pinto, Marco Aurélio e Júlio César.

Ferreira (2016) acrescenta que as vivências eram uma expertise da FUMA, focada em trabalhos mais experimentais, e isso trouxe um novo significado aos minicursos e o nome “oficinas” não cabia mais no contexto. Existiam professores na escola que possuíam uma ligação mais holística com as formas de aprendizado, trabalhavam com conceitos de bioenergia e troca de experiências, por isso o termo vivência foi utilizado pelo 3º NDesign.

Em Nogueira (1993), percebe-se que uma das vivências que gerou resultados mais lúdicos e expressivos foi a intitulada Jogos da Tribo, e foi conduzida pelo professor Jalver Bethônico. Era um laboratório musical e uma experiência audiovisual. Os participantes eram induzidos a relacionar a comunicação com a expressividade sonora por meio de jogos cênicos. Já em outra vivência intitulada Identidade Visual - Eu Por Mim Mesmo, os participantes foram levados a uma reflexão sobre sua própria identidade. As dinâmicas foram conduzidas pelos professores Romeu Dâmaso e Bernadete Teixeira.

Fórum de debates

Nome dado pela CONDe de Belo Horizonte aos Grupos de Trabalho do 1º NDesign, foram a continuidade das discussões iniciadas nos eventos anteriores. A maior produção de textos e resoluções do 3º NDesign foi obtida exatamente dos Fóruns de Debate. Iniciando pelo Fórum 10, foram formados 15 grupos com média de 35 pessoas por grupo. Todos eles foram documentados de forma integral ou parcial por Simone Nogueira na Revista do 3º NDesign (não publicada), a partir de documentos recebidos pela CONDe de Belo Horizonte ao final do 3º NDesign.

Nos fóruns de debate, os alunos de cada escola (máximo um aluno representante por instituição) discutiam e davam suporte às resoluções e propostas do encontro, tendo também poder de voto. Os organizadores enviaram previamente alguns *papers* com textos de profissionais e pesquisadores de design, que eram analisados e discutidos durante os três dias. As resoluções tomadas pelos estudantes eram apresentadas na Plenária Final. Como exemplo abaixo é apresentada uma síntese das resoluções resultantes de apenas alguns dos Fóruns de debate.

Fórum 10 - Soltando as amarras: a universidade não é só para aprender.

Paper de Maria Bernadete Teixeira (Coordenadora do Laboratório de Design Gráfico da ESAP-FUMA)

Resolução: Soltando as amarras é praticar a educação informal em todo cotidiano acadêmico. O NDesign é a maior prova desse conceito, continuar com os objetivos do encontro é a conclusão desse fórum.

Fórum 11 - As ferramentas do design da pré-história à realidade virtual.

Paper de Washington Dias Lessa (Escritório Campo Visual)

Resolução: Desde o princípio da história podemos dizer que já existe o design. O homem sempre se utilizou de ferramentas na resolução de seus problemas. O homem deve aprender a dosar através da informação a utilização das ferramentas sem perder o domínio sobre elas.

Fórum 12 e 21 - Demandas para o futuro do design e o mundo em transição, os desafios do século XXI.

Papers de Adélia L. Borges (Editora chefe e diretora da revista Design e Interiores) e Eduardo Barroso Neto (Coordenador do Laboratório Brasileiro de Design – LBDI, em Florianópolis – SC)

Resolução: Quanto mais ampliarmos nossos horizontes, quanto mais mergulharmos em nossas raízes ou mais longe penetrarmos em outras culturas, mais percebemos que o design não tem fronteiras. Interação como elemento ativo no processo de transformação com alto grau de responsabilidade no comportamento social.

Fórum 13 - Design: fantasia e criação

Paper de Dijon de Moraes (Professor da ESAP-FUMA)

Resolução: A competição do futuro será marcada pela criatividade. É o usuário o principal foco de orientação para o desenvolvimento do trabalho do designer. Não se prendendo apenas na banalização da tecnologia e sim focado na conceituação do projeto.

Fórum 14 - Estética no design do terceiro milênio

Paper de Lucy Niemeyer

Resolução: Se a estética é a base da ética e determina uma conduta, o novo design é: ter uma estética nova e, consequentemente, uma nova ética gerada da diversidade, da multiplicidade da informação, tornando o produto industrializado instrumento para atingir o objetivo maior: o próprio homem, seus desejos e suas necessidades.

Fórum 18 - Materiais: velhas e novas técnicas em convivência

Paper de Jairo José Drummond Câmara (Professor da ESAP-FUMA)

Resolução: Novas e velhas técnicas em convivência e o questionamento sobre o que é velho e novo em termos de manufatura. Apontando o fator econômico como norteador e determinante do processo de desenvolvimento do sistema, influenciados pelos fatores culturais, antropológicos, tecnológicos, ecológicos e políticos.

Fórum 23 - O papel social do design

Paper de Joaquin Redig (Professor da PUC-RJ)

Resolução (síntese): A preocupação com os aspectos sociais do design deve ser algo que acompanhe, instintivamente, o designer na sua função. Temos hoje na estrutura de ensino de desenho industrial um despreparo do aluno no que diz respeito ao conteúdo teórico indispensável à compreensão e consequente intervenção no contexto social em que vivemos. É necessário “deselitizar” o design, levar em conta as características sociais do meio para o qual está projetando e o engajamento das escolas.

Gincana recriando

Tendo como suporte reciclagem de materiais e o design de moda a gincana recriando foi uma grande festa de conagração. Ela aconteceu no último dia do evento, no sábado antes da festa de encerramento. Com temas pré-determinados pela organização, tais como Madonna, Princesa de Mônaco e Xuxa, grupos de alunos desenvolveram trajes

com resíduos e materiais restantes das próprias vivências anteriores, peças gráficas do evento e materiais cedidos pela organização do 3º NDesign. Convidados da área de moda foram julgar os melhores trabalhos desenvolvidos.



Figura 5: Gincana recriando

Fonte: Acervo pessoal de Nayla Chain e Luiz Américo Bonfim

Plenária final

Na plenária final a cidade escolhida para sediar o 4º NDesign foi o Rio de Janeiro, que já havia demonstrado interesse desde a primeira edição em Curitiba e se candidatou anteriormente para receber o 3º NDesign. Salvador, por sua vez, ficou encarregada de organizar a prévia do 4º NDesign, onde seria apresentada a proposta do próximo encontro e escolhido os relatores para criação do primeiro regulamento para que sua votação ocorresse no Rio de Janeiro.

As atividades paralelas

De acordo com os depoentes, os eventos paralelos que ocorreram durante o 3º NDesign receberam da CONDe de Belo Horizonte um tratamento especial. O conceito era atrair o olhar da cidade para o evento e para o design, além de oferecer aos participantes um cardápio repleto de diversidade, com inúmeras atividades culturais, de descontração e entrosamento. Esses eventos paralelos podem ser divididos em: exposições, festas e eventos culturais.

Foram dois eventos estritamente culturais como relata Nogueira (1993): a parceria na criação de um pequeno circuito de cinemas de artes de Belo Horizonte, com o Cine Belas Artes Liberdade, o Savassi Cineclube, e o Usina Banco Nacional de Cinema (que abriu uma seção coruja par os participantes); e a apresentação do espetáculo de teatro Medeia, tragédia grega representada pela Companhia de Pesquisas em Artes Cênicas do ICHS – UFOP, realizada na tenda do circo.

Mas os eventos paralelos mais importantes do 3º NDesign de acordo com todos os depoentes dessa pesquisa foram as exposições. Ferreira (2018) informa que as exposições, também denominadas de Circuito Design, tiveram inclusive uma identidade visual específica com cartaz, folder, convite e outdoor, e foi uma forma de atrair a participação de lojistas, comércio e indústrias a apoiarem o evento, além de fornecerem um panorama diversificado sobre o design produzido em Minas Gerais aos participantes. Serviu como uma grande vitrine e também como publicidade para a FUMA e os designers mineiros. Tavares (2016) relembra que foram organizadas pela CONDe do 3º NDesign sete exposições ou mostras de design que ocuparam a maioria das galerias de Belo Horizonte, FIEMG (Design de Móveis), Espaço Cultural IBM (Design de Pequenos Objetos), ICBEU (Exposição de Fotografias), ExpoCenter (Design de Joias), Espaço Cultural Henfil da Câmara Municipal (Cartunistas Mineiros), Espaço cultural da Assembleia Legislativa (Retrospectiva do Design da FUMA) e também o maior espaço cultural da cidade o Palácio das Artes (Design Gráfico e Interfaces). Além disso lojistas de diversas áreas montaram exposições em seus showrooms como forma de participação no evento e receberam divulgação pela imprensa e no próprio evento. (NOGUEIRA, 1993).

Figura 6: Digitalização de peças gráficas do Circuito Design

Fonte: ASI - Arquivo de Som e Imagem, Centro de Estudos em Design da Imagem, Escola de Design, UEMG



As festas foram outro tema controverso na história do 3º NDesign, principalmente por apresentarem a vida noturna alternativa e *underground* de Belo Horizonte. Segundo Franco (2016), existia uma grande efervescência cultural na cidade

naquele período e que o início dos anos de 1990 foi marcado pela *new age*, pelo retorno ao psicodelismo, uma maneira mais divertida de ver o mundo após um período marcado pela introspecção do pós-punk. O principal bar de encontros apresentado pela organização do evento foi o Bar do Lulu, localizado no bairro Santo Antônio, ponto de encontro de jovens artistas da capital onde, constantemente, aconteciam performances artísticas e pequenos shows e espetáculos. A festa de encerramento foi na casa noturna Hipódromo, no bairro Santa Efigênia, uma boate muito famosa na ocasião por concentrar um público eclético e representativo da diversidade sexual.

Tavares e Franco (2016) relatam, ainda, que a festa mais controversa do 3º NDesign foi a DragNight, ocorrida no Bar Drosophyla, na periferia do centro de Belo Horizonte. Esta festa aconteceu logo após a abertura oficial do evento. Ainda, para Tavares e Franco, o movimento de Drag Queens começava a despontar na cena artística do Brasil e nada poderia ser mais ousado e contemporâneo que absorvê-lo em uma festa para o universo do design.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora com a lembrança de um enfoque maior para a confraternização, e um grande apelo ao entretenimento, Chain e Duarte (2106) revelam que não sentiram a falta de rigor científico e discussões abrangentes sobre o papel do designer durante o 3º NDesign. E como podem ser observados, os Fóruns de debate tiveram grande presença e geraram reflexões extremamente positivas para o momento em que se passavam os cursos e a profissão. Talvez a maior falha da equipe fosse não terem se preocupado mais com as publicações posteriores ao evento, como fazer com que a revista oficial tivesse sido lançada e distribuída. Franco (2016), explica que todos estavam tão cansados ao final do evento, com a sensação de “dever cumprido”, que não tinham mais ânimo e não perceberam a importância de terem que se dedicar a mais essa tarefa.

Acredito em termos passado, através do evento, uma imagem muito positiva da escola para os alunos, professores e profissionais participantes. Todo grande evento deixa um legado de experiências vividas e aprendizados. Um evento nacional

traz, além de tudo, o intercâmbio cultural. Uma das questões importantes da realização do 3º NDesign foi a sua localização geográfica. Isso possibilitou a participação de um número maior de pessoas vindas das regiões norte e nordeste, por exemplo. (CHAIN, 2016).

O Sudeste era, até aquele momento, a região onde havia mais cursos de design no Brasil, embora em Minas Gerais só houvesse um.

Costa (2016) afirma que o relatório final foi construído às pressas porque houve uma pressão da direção geral da FUMA sobre a realização do mesmo como forma de prestação de contas, embora sempre estivesse no pensamento da organização a necessidade de isso ser feito. Relata ainda que foi, juntamente com Nayla Chain, Giuseppe Patrick e Sheila Vasconcelos, a Salvador, na prévia do 4º NDesign, para relatar a experiência da organização do 3º NDesign e apresentar a compilação dos resultados dos Fóruns de debate. Complementa, ainda, que foi convidada a acompanhar a preparação do 4º NDesign no Rio de Janeiro e esteve nas escolas que estavam organizando o encontro relatando sua experiência.

Ferreira (2016) também relata que esteve presente em uma edição mais recente do NDesign, agora como professor convidado para participar de uma mesa redonda, e sentiu que, nesse momento atual, a preocupação dos estudantes é bem menos interessada em gerar conteúdo acadêmico profissional do que naquele momento em 1993. Talvez devido uma questão de percepção do olhar distanciado na diferença de gerações, ele acrescenta que teve a sensação de que hoje existe ainda mais o desejo por confraternizações e entretenimento do que naquela época, afirmando, ainda, que considera os perfis muito diferentes dos estudantes que participaram do 3º NDesign com os atuais.

Alencar Ferreira reflete que considerou a repercussão do 3º NDesign muito positiva; como já havia participado dos dois eventos anteriores, tinha a impressão de que neles tudo era muito distante e que a integração entre os participantes ficava deficiente. Considera que uma das grandes diferenças entre o 3º NDesign e os encontros que o antecederam foi a possibilidade de maior interação entre os participantes, “[...] começando pelo evento praticamente concentrado em um só lugar, na escola, no circo, o colégio Tiradentes e o Instituto João Pinheiro (atual E. E. Leon Renault), isso ajudou bastante na produção do evento, pois estava tudo muito perto” (FERREIRA, 2016).

Tieres Tavares adverte, entretanto, que nem todas as repercussões do 3º NDesign foram positivas, já que existia uma determinada prepotência na realização do evento. Essa impressão também foi transmitida aos participantes: “[...] muitos dos participantes fizeram a leitura de que éramos arrogantes; a outra parte eu acredito que foi influenciada, que entendeu o tempero, percebeu a mudança de abordagem no NDesign de uma forma positiva”. (TAVARES, 2016). Franco e Duarte (2016) relatam que o evento foi realizado com muita garra e disposição, que tentaram mostrar o melhor da FUMA e do design de Belo Horizonte - sem dinheiro, sem infraestrutura, mas com muita força de vontade - e acreditam que tenham realizado um evento que marcou a história dos NDesign, e também dos demais eventos realizados pela FUMA, e que por isso o encontro ficou na memória de tantas pessoas.

O 3º NDesign foi um evento que marcou história, tanto pela sua complexa organização como também por seus resultados percebidos posteriormente. O evento talvez tenha deixado suas marcas inovadoras por diversos motivos, como se preocupar com a integração maior dos participantes, abordar temas que ainda estavam no início do pensamento acadêmico daquele período - como o design de moda e o maior envolvimento do design de interiores - propor a necessidade de uma regulamentação para o acontecimento de futuros encontros, questionar a forma como oficinas e cursos, e se esforçar em fornecer aos participantes uma atividade cultural e de entretenimento diferenciada até aquele momento.

Realmente foi um evento que marcou a memória de todos os ex-alunos da FUMA, mesmo daqueles que estavam na escola e não participaram dele diretamente - ou ainda daqueles que entraram nela posteriormente, mas que receberam os relatos sempre elogiosos sobre o 3º NDesign - dos demais alunos veteranos e dos professores, principalmente pela ousadia de realizar aquele evento nas precárias condições estruturais da escola. Interessante ressaltar que a realização daquele evento tornou tudo que fosse realizado na escola, possível. Nada poderia ser considerado empecilho, já que os alunos fizeram o 3º NDesign. A ESAP-FUMA estava passando por uma transformação para se tornar a Escola de Design da UEMG e o 3º NDesign foi, basicamente, uma demonstração de maturidade em organização e reflexão dos estudantes de desenho industrial.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.
- _____. De versão a narrativa. in *História oral*, v. 15, n. 2, pp. 159-166, Rio de Janeiro: CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação Histórica Contemporânea do Brasil, 2012.
- BARROS, José D' Assunção. *Sobre a feitura da micro-história*. Revista OPSIS. Goiânia, v. 7, n. 9, pp. 167-185, jul - dez 2007. Acessível no site: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/Opsis/article/view/9336/6428#.V1rGQbsrLDC>> Acesso em 30 de abril de 2016.
- BRAGA, Marcos da Costa. *ABDI e APDINS-RJ: história das associações pioneiras de design no Brasil*. [Livro eletrônico]. São Paulo: Blucher, 2016.
- DUARTE, Silvana. *A história do 3ºNDesign: Entrevista* [15 jun. 2016]. Entrevistador: Yuri Simon da Silveira. Belo Horizonte: 2016. Gravação em Áudio.MP3. (1h53min).
- CHAIN, Nayla. *A história do 3ºNDesign: Entrevista* [17 jun. 2016]. Entrevistador: Yuri Simon da Silveira. Belo Horizonte: 2016. Gravação em Áudio.MP3. (1h21min).
- COSTA, Andreia. *A história do 3ºNDesign: Entrevista* [17 jun. 2016]. Entrevistador: Yuri Simon da Silveira. Belo Horizonte: 2016. Gravação em Áudio.MP3. (1h21min).
- FERREIRA, Alencar. *A história do 3ºNDesign: Entrevista* [15 jun. 2016]. Entrevistador: Yuri Simon da Silveira. Belo Horizonte: 2016. Gravação em Áudio.MP3. (1h53min).
- FONSECA, Ken Flavio Ono. FUKUSHIMA, Naotake. Cenários e influências para a organização do 1º NDesign em Curitiba. In BRAGA, Marcos da Costa. CORRÊA, Ronaldo de Oliveira (orgs.). *História do Design no Paraná*. Curitiba: Insight Editora, pp. 229-244, 2014.
- FRANCO, Allysson. *A história do 3ºNDesign: Entrevista* [4 jun. 2016]. Entrevistador: Yuri Simon da Silveira. Belo Horizonte: 2016. Gravação em Áudio.MP3. (2h10min).
- FUKUSHIMA, N.; FONSECA, K. F.; ZANINI, M.; HALUCH, A. *Revista do primeiro NDesign*. Curitiba: Cadi - Centro Acadêmico de Design da UFPR, 1992. Disponível em: <<https://pt.scribd>>.

com/document/17273747/Revista-do-Primeiro-N-Design-1991> acesso em 05 de jun. 2016.

OZANAN, Luiz Henrique. *O curso de design em Minas Gerais: da FUMA a Escola de Design*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/Unincor – Campus Betim, 2005.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: POUPART, Jean et al. *A pesquisa qualitativa - enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008.

TAVARES, Tieres. *A história do 3ºNDesign*: Entrevista [4 jun. 2016]. Entrevistador: Yuri Simon da Silveira. Belo Horizonte: 2016. Gravação em Áudio.MP3. (2h10min).

SEBASTIÃO, Walter. BH sedia debate nacional de design. *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 13 jul. 1993, Segunda Seção, p. 1.

SOBRAL, Sandra. NDesign: grande evento de universitários mobiliza os estudantes de todo país. *Revista Design & Interiores*. São Paulo, 1993, nº 7, nº 37, p. 47.

VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua cidade: sobre conhecimento e heresia, in *O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus 1980.

Fonte Institucional

CoNE Design - O Conselho Nacional de Estudantes de Design. *Estatuto*. Acessível no site: <http://www.coneverao.com.br/Estatuto_do_Cone_2015.2.pdf> Acesso em 14 mai. 2016.

POLISSENI, H. SIMON, Y. CHAIN, N. COSTA, A. RESENDE, A. VASCONCELLOS, S. *Relamento do NDesign*. Rio de Janeiro: Plenária Final do 4º N Design, 1994. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/27674382@N06/sets/72157605618012561/>> acesso em 10 de jul. 2016.

Documentos não publicados

NOGUEIRA, Simone. *Revista do terceiro NDesign*. Projeto de Graduação. Belo Horizonte: ESAP-FUMA Escola de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. 1993.

COSTA, Andreia. FRANCO, Allysson. CHAIN, Nayla. *Relatório de prestação de contas*. Belo Horizonte: ESAP-FUMA Escola de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. 1994.

CHAIN, N. COSTA, A. DUARTE, S. FERREIRA, A. FRANCO, A. RIBEIRO, H. TAVARES, T. SILVA, G. VASCONCELLOS, S. *Projeto de apresentação do 3º NDesign*. CONDE Comissão Organizadora do 3º NDesign. Belo Horizonte: ESAP-FUMA Escola de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. Prévia de São Luis, Maranhão: 1993.

Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para Belo Horizonte na década de 1970

Giselle Hissa Safar

INTRODUÇÃO

O crescimento irregular da economia mineira, durante a década de 1960, resultou na necessidade de que esta fosse submetida a um processo de análise mais intenso e orgânico, o que foi levado a efeito pelo Banco de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (BDMG), entre 1967/68. O documento então produzido - *Diagnóstico da Economia Mineira* - assumiu como imprescindível adotar técnicas de planejamento para corrigir os condicionamentos e fatores que comprometiam o desenvolvimento de Minas Gerais. Nesse sentido, assiste-se no período, à implantação de um aparato institucional de apoio e promoção do desenvolvimento econômico e social, que revela a convicção da administração pública da época nos benefícios da articulação firme entre racionalidade econômica, racionalidade administrativa e avanço tecnológico.

Nesse cenário foram criados organismos que pudessem atuar de forma articulada em benefício do Estado, dos quais podem ser destacados: o Instituto de Desenvolvimento Integrado de Minas Gerais (INDI), em 1968, Companhia de Distritos Industriais (CDI), Fundação João Pinheiro (FJP), em 1969, Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais/CETEC e seu respectivo Setor de Desenho Industrial, em 1972, e a Superintendência de Desenvolvimento da Região Metropolitana de Belo Horizonte (PLAMBEL), em 1974. Estes dois últimos, a partir de grupos de técnicos da própria Fundação João Pinheiro.

O Plano de Desenvolvimento Integrado Econômico e Social da Região Metropolitana de Belo Horizonte (PDIES-RMBH), elaborado pela PLAMBEL e aprovado em 1975, tinha como objetivo geral dar à população prevista para 1990 plenas condições de morar, trabalhar e deslocar-se na RMBH. Entre os programas prioritários do Plano estava o que previa a revitalização urbana da área central de Belo Horizonte contemplando, entre outros, a circulação de coletivos, veículos e pedestres, incluindo sinalização, renovação de áreas deterioradas, terminais de transporte coletivo e mobiliário urbano (MINAS GERAIS, 1975). Como resultado, dois dos recém-criados organismos do aparato institucional do Estado de Minas Gerais – a PLAMBEL e o CETEC, se articularam para a solução dos problemas de equipamentos urbanos e comunicação, cabendo ao Setor de Desenho Industrial do CETEC a elaboração dos projetos de mobiliário e sinalização urbana para a cidade.

O projeto foi elaborado durante a segunda metade da década de 1970 e implantado com a entrada em cena de um organismo municipal: a Companhia de Transportes Urbanos da Região Metropolitana de Belo Horizonte (METROBEL), que não o executou em sua totalidade. Embora essa execução parcial tenha impedido a avaliação consistente sobre o alcance dos benefícios pretendidos, muito do que foi feito permaneceu até os dias atuais.

Por meio de entrevistas com alguns membros da equipe, bem como consulta aos relatórios elaborados à época, procurou-se entender como e em que condições se deu o processo de projeto e, dessa forma, resgatar, para a história do design mineiro, um momento particularmente significativo se compreendido no contexto de uma grande metrópole como Belo Horizonte na década de 1970, na qual havia poucos profissionais estabelecidos na atividade, bem como um desconhecimento sobre o potencial de contribuição do design para o cotidiano da sociedade.

A CRIAÇÃO DO SETOR DE DESENHO INDUSTRIAL DO CETEC

O Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC, foi criado em março de 1972 pelo então Governador Rondon Pacheco, sob a forma de Fundação, como pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos. Sua criação resulta de um

conjunto de fatores ligados ao contexto político e econômico de Minas Gerais à época e compõe, juntamente com outras iniciativas institucionais, uma rede para a promoção do desenvolvimento do Estado, tendo como premissa o valor estratégico da ciência e da tecnologia aplicada.

No mesmo ano de sua criação, em outubro, foi criado o Setor de Desenho Industrial, o primeiro do gênero na estrutura de um centro tecnológico por iniciativa do primeiro superintendente do CETEC, o engenheiro Luís Carlos da Costa Monteiro que, ao iniciar a montagem de sua equipe, convidou o designer mineiro Marcelo de Resende, nessa época atuando em empresas do mobiliário em São Paulo. Marcelo recrutou profissionais entre os professores e recém-graduados dos cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual da Fundação Universidade Mineira de Arte – FUMA. (FUNDAÇÃO CENTRO TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS – CETEC, 2002).

O Setor de Desenho Industrial estava estruturado em um corpo técnico e uma coordenação¹, que se reportava à Superintendência de Apoio Técnico e esta ao escalão superior do CETEC. A proposta do setor era realizar atendimento às micro, pequenas e médias empresas do Estado, mas em meados dos anos 70 os objetivos foram ampliados com o atendimento às demandas do setor público.

Ao longo de sua história, o Setor de Desenho Industrial do CETEC coletou experiências de sucesso no atendimento à indústria e na realização de pesquisas e projetos, bem como enfrentou problemas como a falta de integração com outros setores do Centro e as deficiências da política industrial da época. Por motivos financeiros e políticos, o Setor foi dissolvido no início dos anos 90. No entanto, os dezoito anos de sua existência constituem importante parte da história do design em Minas Gerais.

A CRIAÇÃO DO PLANO METROPOLITANO DE BELO HORIZONTE

Em junho de 1971, como resultado de um convênio entre o Conselho Estadual de Desenvolvimento (CED), os municípios da Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH) e a Fundação João Pinheiro, foi criado o Plano Metropolitano de Belo Horizonte (PLAMBEL), funcionando nas dependências da Fundação. A partir de outubro do mesmo ano, o PLAMBEL torna-se um dos sete setores técnicos da Fundação João

1. Marcelo de Resende foi coordenador durante treze anos, de 1972 a 1985, tendo sido substituído sucessivamente por Osvaldo Coutinho do Amaral, Eustáquio Lembi e Roberto Werneck Rezende Alves que atuava na equipe desde 1975.

Pinheiro e, em 1974, pela Lei 6303 de 30 de abril de 1974, foi transformado em autarquia vinculada à Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral. Em 1975, pelo Decreto nº 17.112, passou a chamar-se Superintendência de Desenvolvimento da Região Metropolitana de Belo Horizonte e, embora houvesse alterado seu nome e status, a sigla PLAMBEL foi mantida. (MATOS, 1982).

O Plano de Desenvolvimento Integrado Econômico e Social da Região Metropolitana de Belo Horizonte (PDIES-RMBH) - elaborado pela PLAMBEL e aprovado pelo Conselho Deliberativo da RMBH, em setembro de 1975 - tinha como objetivo geral dar à população prevista para 1990 plenas condições de morar, trabalhar e deslocar-se na RMBH e, para tal, formulava diretrizes gerais e de longo prazo. É no âmbito desse Programa que foram desenvolvidos os projetos de sinalização e mobiliário urbanos durante a segunda metade da década de 1970. O envolvimento do Setor de Desenho Industrial do CETEC nos projetos resultou de duas situações específicas: a convivência nos anos iniciais da Fundação João Pinheiro (CETEC e PLAMBEL estavam entre os sete setores técnicos então organizados) e a experiência adquirida pelo Setor de Desenho Industrial no desenvolvimento de estudos para o Ministério da Indústria e Comércio, sobre sinalização de trânsito e mobiliário urbano.

O PROJETO PARA O MINISTÉRIO DA INDÚSTRIA E COMÉRCIO

Em junho de 1973, foi lançado pelo Governo Federal o *Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - PBDCT*, 1973-1974. Nesse documento, o desenho industrial aparece pela primeira vez como uma das prioridades do Governo Federal, mais especificamente um dos 27 Projetos Prioritários do Ministério da Indústria e do Comércio (BRASIL, 1973). Em virtude do que ficou conhecido no meio como Programa 06, a Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio (STI/MIC) alocou recursos em três frentes: couro (RS), embalagens para exportação (RJ) e estudos para sinalização de trânsito e mobiliário urbano (MG).

O projeto foi contratado pela STI/MIC em setembro de 1973, com um valor de Cr\$ 588.346,00 (cerca de R\$ 2.282.793,74 atuais²) e previsto para dezoito meses. Prorrogado para 31 de dezembro de 1975, o total investido foi Cr\$ 1.366.516,37 (cerca de R\$ 5.302.109,68) dos quais os restantes Cr\$ 778.170,37

2.

A conversão dos valores de 1973 para valores atuais foi realizada por meio do site da Fundação de Economia e Estatística, disponível em <http://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>

(R\$ 3.019.315,93) foram arcados pelo próprio CETEC (CETEC, 1976c: 13). O projeto contratado não se destinava a uma localidade específica e pretendia-se que fosse aplicado a todo o território nacional.

A Biblioteca Digital do Estado de Minas Gerais³ possui três documentos referentes aos estudos desenvolvidos pelo Setor de Desenho Industrial do CETEC para o MIC na década de 1970 e estruturados sob a forma de relatórios. A elaboração dos relatórios precedeu de extensa pesquisa bibliográfica, quase exclusivamente em literatura estrangeira, o que corrobora a informação de Amaral (2016) e Alves (2016) sobre a facilidade de acesso que tinham a livros e, principalmente, revistas estrangeiras específicas na área do design.

A análise dos três documentos identificou concentração no tema do mobiliário urbano embora conteúdos sobre sinalização de trânsito não sejam inexistentes. No volume preliminar (CETEC, 1976a), são abordados os mais variados temas como a importância do mobiliário urbano; as potencialidades do projeto como instrumento de política de bem-estar social; os principais tipos de espaços urbanos na estrutura de uma metrópole e suas características; estudos sobre planejamento de praças, jardins e *playgrounds*; um inusitado capítulo com considerações sobre a segurança das estradas brasileiras; extensa análise de equipamentos de propaganda e informação cultural, de serviços, de *playground*, praças e jardins, de segurança para pedestres, de segurança para motoristas, de revestimento de passeios públicos e longa digressão sobre configurações e funcionalidades urbanas.

O segundo relatório, apresentado como “parcial”, concentra-se na metodologia de design adotada e deixa explícito seu referencial teórico: “a metodologia por nós adotada foi desenvolvida por Morris Asimow.” (CETEC, 1976b: 3). A esse respeito é interessante observar que, segundo Amaral (2016), não houve um planejamento específico para a realização do projeto, apenas uma divisão de tarefas e, mesmo assim, cada tarefa compartilhada entre dois ou mais membros da equipe; não se falava, naquele momento, em metodologia de projeto. Itiro Iida, então coordenador do Programa de Desenho Industrial do STI/MIC (1975-77), enviou a Belo Horizonte a designer Maria Isabel Rodrigues (graduada pela ESDI em 1972), para acompanhar o andamento dos trabalhos, e teria sido ela a responsável por alertá-los sobre a necessidade de incluir a metodologia empregada. Eustáquio

3.
<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/>

4.

Osvaldo Amaral se refere aqui ao livro Introdução ao projeto de engenharia, publicado pela Editora Mestre Jou (SP), em 1968, como tradução de *Introduction to Design - Fundamentals of Engineering Design*, de autoria de Morris Asimov e publicado em 1ª edição, em 1962, e 2ª edição, em 1964, pela Prentice-Hall.

Lembi de Faria teria, então, ‘construído’ a metodologia do trabalho utilizando como referência o livro de Asimov”⁴.

Em sua segunda parte, o relatório descreve a análise minuciosa realizada nos equipamentos existentes: bancas, semáforos, cabine de controle de trânsito, *guard-rail*, carro coletor de lixo, caixa coletora de lixo, escorregador, gangorra, volumes e compartimentos para *playgrounds* e assentos públicos. A análise contempla aspectos funcionais, ergonômicos, de segurança e visuais, entre outros, constituindo material consistente para a elaboração de soluções projetuais (ver Figura 1).

Descreve, ainda, importante iniciativa da equipe de realizar o levantamento e estabelecer contato com cerca de 130 indústrias manufatureiras ou de matéria-prima, com potencial interesse para o projeto, indicando a preocupação dos designers envolvidos em projetar para a realidade produtiva, senão local, ao menos nacional. Entretanto, os obstáculos inerentes à forma de comunicação da época - via postal - bem como certo estranhamento quanto ao objetivo da consulta por parte das empresas, acarretaram em contribuição insatisfatória.

Figura 1: Exemplos de equipamentos analisados para o projeto. Os círculos nas imagens referem-se a alguns pontos de destaque para problemas levantados durante o diagnóstico. Carro para coleta de lixo / Banco de jornais e revistas / Gangorra / Escorregador / Lixeira / Balanço / Caixa para ferramentas da limpeza urbana

Fonte: CETEC, 1976e



O relatório final (CETEC, 1976c) é o documento menos extenso, porém o mais consistente em informações para a compreensão do desenvolvimento do projeto. Nele fica claro que nem todas as etapas originalmente planejadas foram efetivamente executadas, mas o resultado, no que diz respeito ao mobiliário urbano, foi significativo tendo sido projetados os seguintes produtos com os respectivos desenhos técnicos construtivos:

2 modelos de bancas polivalentes, 1 carrinho para coleta de lixo, 1 proteção para fiscal de trânsito, 1 semáforo para pedestres, 1 cobertura polivalente, 3 modelos de escorrega, 2 modelos de balanços, 1 gangorra, 1 caixa coletora de papéis, 1 semáforo para motoristas, 6 modelos de grades protetoras (guard-rail), 1 informador cultural, 1 elemento componível para construção de bancos e jardineiras e objetos de playground. (CETEC, 1976c, p. 18).

Foram ainda executados modelos em escala para todos para registros fotográficos (Figura 2) e “[...] exibição às indústrias, departamentos públicos e demais pessoas relacionadas com problemas de Mobiliário Urbano” (CETEC, 1976c, p. 19).



Figura 2: Modelos de alguns dos produtos desenvolvidos pelo Setor de Desenho Industrial para o projeto contratado pela STI/MIC. Escorregador / Gangorra / Cobertura polivalente / Carrinho e caixa para coleta de lixo / Semáforo para pedestres / Semáforo para motoristas.

Fonte: CETEC, 1976c.

5.
Ver nas referências
CETEC, 1976 d, e, f, g,
h, i, e CETEC, 1979.

Na Biblioteca Digital do Estado de Minas Gerais, arquivados como acervo do CETEC, constam sete documentos⁵ relacionados ao projeto de mobiliário urbano e comunicação visual para a área central da cidade de Belo Horizonte. Aparentemente sua organização não foi rigorosa, pois muitos conteúdos se repetem assim como imagens e em nenhum deles há um histórico coerente sobre a contratação por parte do PLAMBEL. Segundo Alves (2016), o projeto foi iniciado em 1976 paralelamente ao encerramento do projeto para o STI/MIC. Não é de surpreender, portanto, que houvesse o aproveitamento de muitas das ideias desenvolvidas para o mobiliário urbano que, como visto, foi a ênfase do trabalho para o Ministério.

A escassez de registros referentes à sinalização de trânsito do projeto para o MIC, parece ter sido compensada neste segundo trabalho. Cinco dos sete relatórios citados tratam sobre Sistema de Informação Urbana (nome que, inclusive, consta de cada volume) e trazem um conjunto bastante expressivo de conteúdos teóricos sobre o tema e propostas de soluções. O projeto é considerado, pela maioria dos entrevistados - Resende (2009), Barroso Neto (2009), Amaral (2016) e Dias (2016) - como um dos destaques na trajetória do Setor de Desenho Industrial do CETEC.

Alves (2016) observa que, quando o projeto da PLAMBEL foi desenvolvido, havia já de fato uma metodologia consolidada, construída com base nas ações empíricas realizadas para o projeto do Ministério e que muitos atuaram na sua execução, sendo praticamente impossível dizer exatamente quem fez o quê.

Para o início dos trabalhos foi realizada investigação em uma amostragem urbana constituída por trechos das áreas centrais de Belo Horizonte, incluindo quarteirões fechados ao trânsito de veículos da Praça Sete, bem como “entrevistas pessoais com comerciantes e usuários; levantamentos, mapeamentos, análises fotográficas e observações pessoais dos técnicos *in loco*”. (CETEC, 1979, p.6)

A pesquisa foi bastante abrangente, contemplando o mapeamento dos tipos de usuários, especificamente os grupos humanos que foram se constituindo ao longo do tempo nas diferentes partes da área central; mapeamento dos tipos de

atividades desenvolvidas na região; e o registro, por meio das entrevistas, das expectativas por vezes conflitantes de cada segmento social. (CETEC, 1979)

As entrevistas revelaram, até certo ponto, demandas esperadas como melhor policiamento e manutenção das áreas existentes, mas “quanto aos equipamentos, não houve sugestões significativas.” (CETEC, 1979, p. 43). No entanto, a análise resultante da observação *in loco* levada a efeito pela equipe é muito rica. As imagens coletadas e as observações feitas concluíram que a sinalização pública de Belo Horizonte estava “em condições deficientes e caóticas”. Como metrópole, Belo Horizonte contava com sinalização pública, iluminação e até mesmo alguma forma de controle sobre as sinalizações particulares, como *outdoors*, placas de lojas, propaganda. No entanto, o crescimento da cidade e os inevitáveis problemas resultantes do conflito de interesses e da falta de planejamento urbano não se fizeram acompanhar por estudos a respeito de um sistema integrado de informação. A equipe de projeto identificou inúmeros problemas, tais como sobrecarga de informações gerada pelo excesso de sinalizações particulares, poluição visual, indisponibilidade de informações públicas úteis ou mesmo essenciais; desorganização das informações existentes, como ausência de hierarquia, dimensionamento irregular e localização aleatória e não padronizada. A grande maioria dos símbolos era mal projetada e muitos equipamentos de serviços públicos (telefones, caixa de correio) estavam ocultos. (CETEC, 1976i) (Figuras 3 e 4).



Figura 3: Imagens coletadas pela equipe de projeto durante a fase de diagnóstico. As imagens foram feitas em toda a Região Metropolitana e não apenas na área central. Fonte: CETEC, 1976i

Figura 4: A precariedade física e comunicacional das sinalizações de transporte coletivo e conflito das sinalizações públicas com as informações privadas.

Fonte: CETEC, 1976i



Um aspecto distintivo do projeto se refere à abordagem específica, elaborada pela equipe para a questão da sobrecarga das informações privadas. Trata-se, na verdade, de proposta de regulamentação dessas informações de modo que houvesse, em médio prazo, a despoluição visual da cidade.

Assim, o projeto sugeriu - entre outras medidas - a criação de duas áreas de zoneamento: (a) ÁREA ESPECIAL DE INFORMAÇÃO, que compreendia as áreas de grande uso pelo público e para as quais deveriam ser elaborados códigos específicos e (b) ÁREA GERAL DE INFORMAÇÃO, que compreendia todas as demais partes da cidade para as quais deveria haver um código único. Para tais áreas o projeto oferece um conjunto de orientações quanto à forma de veiculação de informações, identificações e propaganda. Ainda foram sugeridas duas ações: proibição de mensagens comerciais em equipamentos urbanos e restrição de uso de propaganda em pontos cujo potencial para acidentes exigisse maior atenção e visibilidade do usuário. (CETEC, 1976h)

Em relação às formas de apropriação dos espaços públicos pelas pessoas, o diagnóstico traz várias considerações que revelam a preocupação em compreender os mecanismos de interação social e até mesmo econômica, responsáveis pela existência de vários grupos que haviam estabelecido 'territórios' nas áreas centrais. Sejam configurados por idade, por exemplo, grupos de idosos aposentados, ou atividades, como camelôs, engraxates, mendigos e prostitutas. Esses grupos constituíam uma população quase permanente nas áreas centrais e compartilhavam espaço com os transeuntes e trabalhadores do comércio legalmente estabelecido, como garçons, comerciários, bancários.

Nesse sentido, além de trazer observações relacionadas a materiais, dimensionamento, adequação à função prevista e ‘presença visual’ (expressão frequentemente utilizada pela equipe ao abordar aspectos estéticos e semióticos dos produtos), o diagnóstico traz um conjunto de considerações de conteúdo social que não via nas soluções projetuais apenas algo para funcionar bem, mas, principalmente, para promover gratificação subjetiva a todos que delas fariam uso, direto ou indireto.

É, portanto, da conjugação de leituras técnicas em referencial teórico principalmente estrangeiro, pesquisas in loco, considerações e conclusões de ordem funcional e de ordem social, intenso trabalho em equipe e experiência pregressa no desenvolvimento do projeto para o Ministério da Indústria e Comércio que emergem os projetos de sinalização e mobiliário urbanos realizados para Belo Horizonte.

O SISTEMA DE INFORMAÇÃO URBANA

O projeto de sinalização e mobiliário urbanos, desenvolvido pelo Setor de Desenho Industrial do CETEC para Belo Horizonte, recebeu o nome de *Sistema de Informação Urbana*. A proposta era criar soluções projetuais que se auxiliassem e reforçassem. A abordagem das questões se deu por meio de dois subsistemas nos quais existem produtos de informação/comunicação e produtos de uso. De modo geral, pode-se dizer que os produtos de uso (nesse caso, o mobiliário) foram pensados levando em consideração quatro aspectos: deveriam ter pluralidade de funções; flexibilidade; impacto visual e elevada qualidade funcional da informação a eles agregada. Os produtos de informação/comunicação deveriam considerar, principalmente, o uso de código de cores e forma física, que antecipasse para o usuário a mensagem, eliminasse ambiguidades e exigisse menor esforço de compreensão.

Com o intuito de facilitar a compreensão, foram elaborados os quadros a seguir que procuram sintetizar as principais propostas criadas para cada um dos subsistemas.

Quadro 1: Subsistema de informação I – Centro de informação

SUBSISTEMA DE INFORMAÇÃO I (PESSOAS A PÉ)		
CENTRO DE INFORMAÇÕES		
CONCEITO	LOCALIZAÇÃO PREVISTA	CARACTERÍSTICAS
Agrupamento de equipamentos transportadores de informação” tornando-se um “canal de informação básico entre as pessoas no uso da cidade”	Áreas de uso intenso ou de grande significação pública	Flexibilidade, pluralidade de funções, impacto visual, modularidade
EQUIPAMENTOS PREVISTOS		
Cabine telefônica, caixa de correios, display para mapas, informador cultural, banca de jornal, parada de ônibus, pequenos objetos de playground e de paisagismo.		

Figura 5: Banca de revista (esquerda) e Informador cultural (direita)

Fonte: Slides do acervo pessoal de Roberto Werneck Rezende Alves.

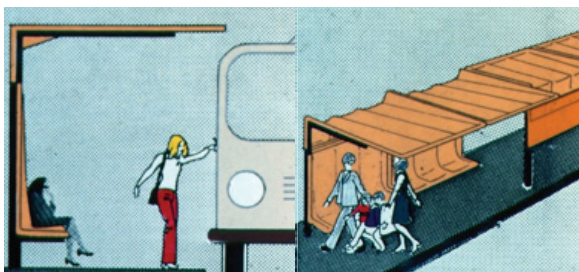


Quadro 2: Subsistema de informação II – Parada e cobertura de ônibus

SUBSISTEMA DE INFORMAÇÃO II (PESSOAS A PÉ)		
PARADA E COBERTURA DE ÔNIBUS		
CONCEITO	LOCALIZAÇÃO PREVISTA	CARACTERÍSTICAS
São identificados dois tipos: o modelo mais simples constitui proteção às intempéries com assentos; o modelo mais completo inclui equipamentos que facilitam a permanência do usuário.	Nos pontos pré-determinados pelo esquema de circulação.	Funcionalidade das informações visuais, segurança, conforto e modularidade.
EQUIPAMENTOS PREVISTOS		
Display para mapas, informador cultural, assentos, cobertura e sinalização de transporte coletivo e ainda jardineiras, telefone público, caixa de lixo e guichê de passagem (proposta de desenvolvimento do processo de venda de passagens no terminal, para reduzir a perda de tempo na entrada dos passageiros nos horários de movimento crítico).		

Figura 6: Ilustrações do projeto apresentando as soluções para cobertura e assentos das paradas de ônibus.

Fonte: Slides do acervo pessoal de Roberto Werneck Rezende Alves.



Um aspecto inovador na proposta de pontos para ônibus era a forma sugerida para os assentos. De modo a evitar que eles se tornassem abrigo de mendigos, foi proposto uma forma em concha, côncava, que atendia adequadamente como assento individual, mas impossibilitava seu uso em conjunto como uma cama improvisada. Essa mesma estrutura do assento podia ser usada como alongamento da cobertura fazendo-se pequenas alterações na estrutura tubular de suporte, maximizando a utilização da peça e diminuindo os custos de produção dos elementos componentes.

SUBSISTEMA DE INFORMAÇÃO II (PESSOAS A PÉ)		
SINALIZAÇÃO DE TRANSPORTE COLETIVO		
CONCEITO	LOCALIZAÇÃO PREVISTA	CARACTERÍSTICAS
Código de números e cores articulando a sinalização das paradas e os veículos às suas regiões de origem e fim.	Pontos pré-determinados pelo esquema de circulação.	Funcionalidade das informações visuais, rápida compreensão e fácil memorização.
EQUIPAMENTOS PREVISTOS		
Sinalização de transporte coletivo com display para mapas e uniformização da comunicação visual dos ônibus.		

Quadro 3: Subsistema de informação II – Sinalização de transporte coletivo

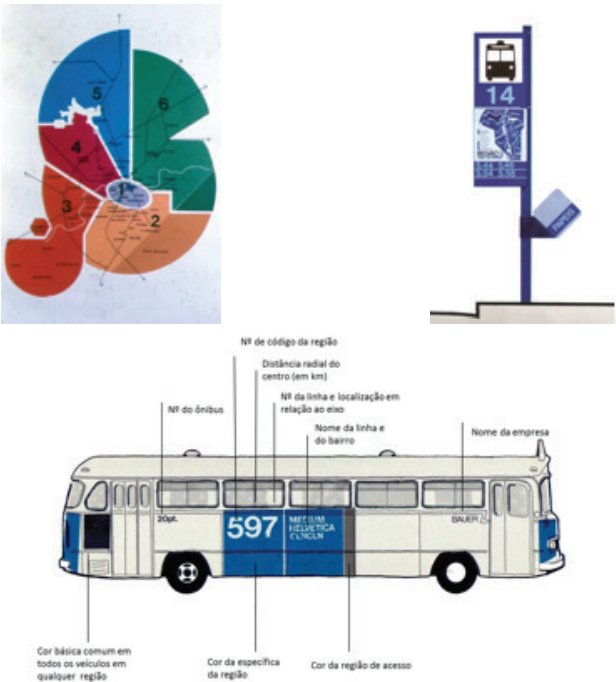


Figura 7: Ilustrações exemplificando o código de números e cores, proposto pelo projeto, para os transportes coletivos.

Fonte: CETEC, 1976g e slides do acervo pessoal de Roberto Werneck Rezende Alves.

6.
Citam autores como Faber Birren (Teoria da cor), R. L. Moore & A. W. Christie (sinalização de trânsito), Neal Elgar Miller (neurociências), David A. Lauer (Design Gráfico), Norman Mackworth (cognição, percepção visual), D.G. Paterson (psicologia aplicada) Miles Albert Tinker (Tipografia), Alphonse Chapanis (Ergonomia), Ulric Neisser (Psicologia Cognitiva), T. W. Forbes (Engenharia de Tráfego) (nota da autora)(v. CETEC, 1976a, 1976i).

Não incluídos nos subsistemas, mas parte integrante do projeto, estão estudos realizados especificamente para a sinalização de trânsito (sinais de advertência, proibição e permissão) e sinalização de orientação (orientação de fluxo, orientação de interseções complexas, de serviços e indicação de ruas). Para tais estudos foi utilizado um referencial teórico bastante expressivo, que não aparece nas referências propriamente ditas e, sim, ao longo dos textos de alguns dos relatórios (CETEC, 1976a, 1976i). Trata-se de nomes importantes da época em conteúdos como significação, forma e cor, em se tratando de símbolos gráficos; e legibilidade e leitura quanto aos tipos de letras a serem adotados, incluindo tamanho, espaçamento e formas⁶.

Além desse referencial e abordando a temática de uma forma geral, houve, assumidamente pela equipe de projeto, a utilização de um livro específico:

A base do Projeto de Sinalização Urbana para o PLAMBEL está fundamentada no Projeto de Sinalização Urbana para The Boston Redevelopment Authority e The U.S. Department of Housing and Urban Development, extraído do livro *City Signs and Lights* (Stephen Carr, Ashléy/Myer/Smith Inc.). (CETEC, 1976h: 51)

Além da pesquisa bibliográfica, Dias (2016) recorda que a equipe fez muitos testes de legibilidade em busca de confirmar as informações teóricas sobre os tamanhos ideais de fontes tipográficas e a forma mais eficiente de alguns símbolos. Por meio de distorções fotográficas, realizadas com a ajuda de Olinda Dias Martins, fotógrafa da equipe, foram feitos, por exemplo, testes para leitura à distância. (Figura 8).

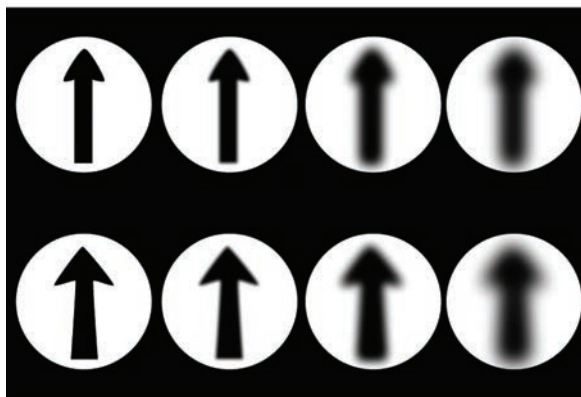


Figura 8: Teste de legibilidade à distância por meio de distorções fotográficas
Fonte: CETEC, 1976i: 43

O resultado dos estudos foi a definição por um sistema de comunicação e codificação visual por forma, cor e símbolos, uso de bordas destacadas e contrastantes e escolha de fonte *Sans Serif* com palavras impressas, principalmente, em caixa alta. Quanto à forma e cor, foi dada preferência a um código que aproveitasse significados já consolidados (por exemplo, no caso da associação do vermelho à proibição e verde à permissão) que, combinados a determinadas formas, pudesse antecipar a mensagem ao usuário.

O projeto traz ainda uma proposta diferenciada no desenho dos sinais, respaldada nos estudos realizados, na qual podem ser destacadas a preferência pela informação ‘positiva’, ou seja, informando o que pode ser feito ao invés do que não pode; a antecipação do objeto da proibição para facilitar a compreensão; e o redesenho de alguns símbolos figurativos para dar maior clareza ao objeto da sinalização. (Figura 9)

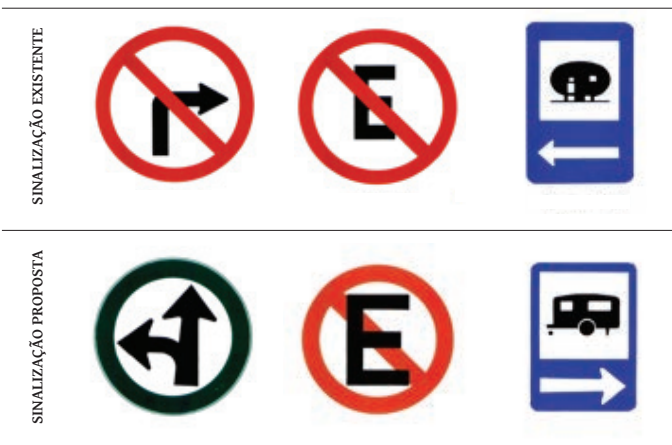


Figura 9: Comparação entre exemplos de sinalização existente e sinalização proposta pelo projeto.

Fonte: CETEC, 1976g

Além das preocupações com legibilidade e funcionalidade, que permeiam toda a proposta de sinalização, a equipe ainda incluiu a abordagem de duas questões complementares: os semáforos e a iluminação urbana. Quanto aos semáforos propõe-se um tratamento formal, com o aumento de tamanho e funcional, com o uso de tipos de lâmpadas de luminosidade mais intensa. Quanto à iluminação de rua, o projeto propõe que esta incorpore outras funções sugerindo tratamento especial para áreas de tráfego intenso, antecipação de circunstâncias de tráfego, diferenciação de cor em interseções mais complexas e formas mais adequadas de incidência e abrangência da iluminação. (Figuras 10 e 11).

Quanto às marcas de piso, as pesquisas indicaram à equipe de projeto a necessidade de se evitar ao máximo as marcações com palavras, setas e símbolos. A recomendação se concentrou no uso de faixas para “demarcação de áreas de estacionamento e faixas de segurança para pedestres”. (CETEC, 1976i, p. 57).

Figura 10: Proposta de incidência e intensidade diferenciadas de iluminação.

Fonte: CETEC, 1976g

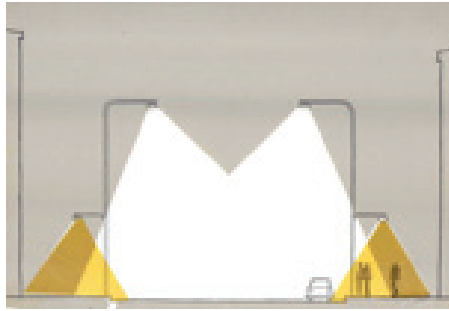
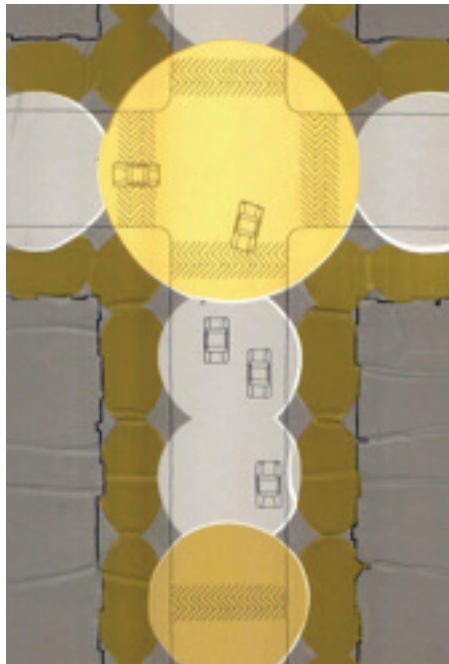


Figura 11: Proposta de diferenciação de cor de luz para anunciar interseções mais complexas

Fonte: CETEC, 1976g



DESDOBRAMENTOS

A década de 1980 foi marcada por significativas mudanças no transporte de Belo Horizonte. A principal delas foi o efetivo funcionamento da Companhia de Transportes Urbanos da Região Metropolitana de BH (METROBEL), autorizada a constituir-se desde 1978 e à qual coube o gerenciamento dos transportes da cidade. Duas das ações iniciadas pela METROBEL; o PACE – Plano da Área Central e o PROBUS – responsável pelo sistema de transporte coletivo da RMBH, sinalizaram positivamente para a implantação do projeto desenvolvido pelo Setor de Desenho Industrial do CETEC para a PLAMBEL. A ideia inicial era testar os protótipos “no eixo de transporte coletivo na Av. Amazonas, quarteirões fechados do centro da cidade e áreas de lazer da periferia” (CETEC, 1976c: 22). Infelizmente a implantação se deu apenas parcialmente e, em alguns aspectos, de forma equivocada, o que descaracterizou completamente a proposta. (Figura 12).

Algumas soluções projetuais, principalmente referentes à sinalização sobreviveram aos dias atuais. Contudo, a não implantação da proposta em sua totalidade e, principalmente, a não realização dos testes de uso previstos, bem como os conflitos gerenciais entre o poder público municipal e estadual impediram que se pudesse ter um real dimensionamento dos resultados.



Em 1977, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), foi realizado o Seminário *Panorama de Identidade Visual* promovido pela Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) e

Figura 12: Fotografia da época da implantação indicando o que foi efetivamente instalado. A cobertura da parada de ônibus não foi executada conforme previsto (sem proteção posterior), não foram produzidos os assentos, não há lixeira ou qualquer outro equipamento que favoreça a permanência do usuário. O símbolo do ônibus e a fonte foram aproveitados do projeto, mas o código de circulação não foi implantado. (No caso, trecho da Av. Amazonas, em Belo Horizonte).

Fonte: slides do acervo pessoal de Roberto Werneck Rezende Alves

Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia. O evento contou com palestras de renomados profissionais da área, apresentação de cases famosos e uma exposição de projetos desenvolvidos por profissionais e escritórios de design do país (PANORAMA DE IDENTIDADE VISUAL, 1977).

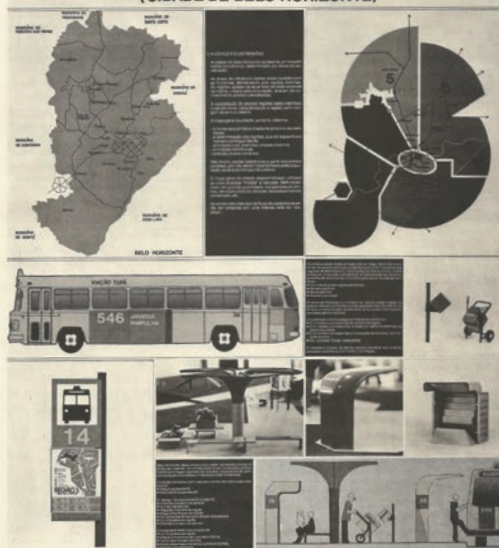
Ao lado de nomes consolidados na área, foi exposto o Sistema de Informação Urbana realizado pelo Setor de Desenho Industrial do CETEC para a PLAMBEL, entre 1976 e 1977 (Figura 13). Um reconhecimento que não se pode subestimar considerando que o trabalho foi produzido no contexto de um órgão público e representando um tema – a informação urbana, do qual o país já contava com dois exemplos emblemáticos: o projeto de sinalização urbana da cidade de Curitiba, Paraná, de Manoel Coelho e o sistema de sinalização e mobiliário urbano da Avenida Paulista em São Paulo, de Cauduro/Martino, ambos entre 1970 e 1974.

Figura 13: Três dos painéis apresentados na exposição que acompanhava o Seminário Panorama de Identidade Visual, em São Paulo, no MASP.
Fonte: PANORAMA DE IDENTIDADE VISUAL, 1977



SISTEMA DE INFORMAÇÃO URBANA

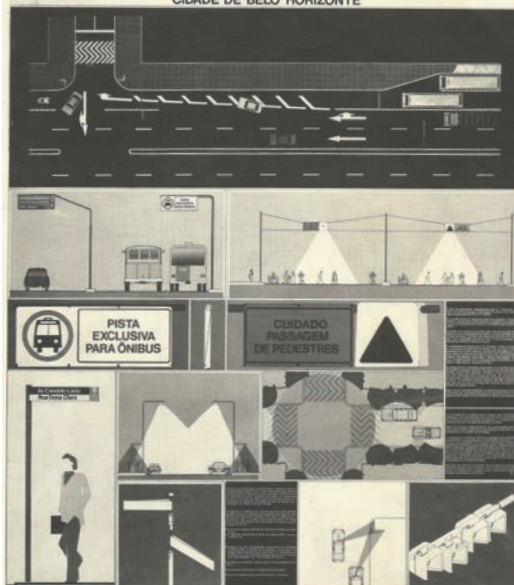
TRANSPORTE COLETIVO (CIDADE DE BELO HORIZONTE)



© CETEC / Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais
PLAMBEL / Superintendência do Desenvolvimento da Região Metropolitana de B.Hte

SISTEMA DE INFORMAÇÃO URBANA

SINALIZAÇÃO URBANA DE SERVIÇO CIDADE DE BELO HORIZONTE



© CETEC / Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais
PLAMBEL / Superintendência do Desenvolvimento da Região Metropolitana de B.Hte

CONCLUSÃO

O Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais, durante sua trajetória entre os anos de 1972, quando foi criado, e 1990, quando encerrou as atividades, foi responsável pelo desenvolvimento de inúmeros projetos, seja para clientes privados, seja para o setor público.

Cada um desses projetos provavelmente tem uma história de particularidades, desafios e obstáculos e, certamente, representaram um aprendizado para quem deles fez parte. Nesse cenário, o projeto de sinalização e mobiliário urbanos, desenvolvidos para Belo Horizonte, se reveste de significação histórica por vários motivos. A complexidade e amplitude do tema e a responsabilidade da tarefa foram dadas a um grupo, de certa forma, iniciante em uma profissão ainda incipiente. Foi tarefa que exigiu da equipe um envolvimento muito grande em termos de pesquisa bibliográfica e de campo, enveredando por assuntos que ainda não estavam presentes no currículo universitário, elaborando inúmeras soluções projetuais e até mesmo trabalhando na execução técnica de apresentações e modelos. E se as soluções a que chegaram não foram adequadas e completamente implantadas, foram ao menos reconhecidas.

A pesquisa deixou evidente que durante a década de 1970 foram realizados, em Belo Horizonte, esforços para o reconhecimento do problema metropolitano e as tentativas para seu equacionamento. É gratificante saber que o design, nesse contexto representado pelo Setor de Desenho Industrial do CETEC, atuou ativamente e que nessa atuação valeu-se de ampla pesquisa, seja em referencial teórico, seja de campo, explorando os aspectos da realidade local na qual pretendia agir. Revelou o talento e dedicação de profissionais que se mantiveram anônimos, porque interessados na solução de problemas mais do que em destaques individuais e que vivenciaram a experiência do trabalho de equipe que lhes trouxe benefícios em suas trajetórias profissionais posteriores.

REFERÊNCIAS

ALVES, Roberto Werneck Rezende. *O Setor de Desenho Industrial do CETEC*. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2009. Entrevista concedida a Ana Maria de Paiva Ferreira.

ALVES, Roberto Werneck Rezende. *Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para o Plambel*. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2016. Entrevista concedida a Giselle Hissa Safar.

AMARAL, Osvaldo Coutinho do. *Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para o Plambel*. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2016. Entrevista concedida a Giselle Hissa Safar.

BARROSO NETO, Eduardo. *O Setor de Desenho Industrial do CETEC*. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2009. Entrevista concedida a Ana Maria de Paiva Ferreira.

BRASIL. Decreto n. 72.527 de 25 de julho de 1973. Aprova o Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – PBDCT, para o biênio 1973/1974. *Diário Oficial da União*, Brasília, 26 jul. 1973, p.7331.

DIAS, Maria Regina Alvares Correia. *Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para o Plambel*. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2016. Entrevista concedida a Giselle Hissa Safar.

FUNDAÇÃO CENTRO TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS – CETEC. *Ciência, tecnologia e estado: trajetória da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais I CETEC, 1972-2002*. Belo Horizonte: CETEC, 2002. 188 p.

CETEC. *Desenvolvimento de tecnologia de desenho Industrial para equipamentos específicos de mobiliário urbano*. Belo Horizonte: CETEC, 1976a, 120 p. Relatório. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74638>>. Acesso em 16/04/2016.

CETEC. *Desenvolvimento de tecnologia de desenho Industrial para equipamentos específicos de mobiliário urbano: relatório parcial – projeto de mobiliário urbano*. Belo Horizonte: CETEC, 1976b, 72 p. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74636>>. Acesso em 16/04/2016.

CETEC. *Desenvolvimento de tecnologia de desenho Industrial para equipamentos específicos de mobiliário urbano: relatório técnico final*. Belo Horizonte: CETEC, 1976c, 48 p. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74635>>. Acesso em 16/04/2016.

CETEC. *Desenvolvimento de tecnologia de desenho Industrial para equipamentos específicos de mobiliário urbano: Relatório II - análise*. Belo Horizonte: CETEC, 1976d, 62 p. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74637>>. Acesso em 16/04/2016.

CETEC. *Projeto de informação urbana: sistema de informação urbana pública*. Belo Horizonte: CETEC, 1976e, 81 p. Relatório. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74802>>. Acesso em 11/04/2016.

CETEC. *Projeto de informação urbana: sistema de informação urbana*. Belo Horizonte: CETEC, 1976f, 114 p. Relatório. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74803>>. Acesso em 11/04/2016.

CETEC. *Projeto de informação urbana: sistema de informação urbana*. Belo Horizonte: CETEC, 1976g, 58 p. Relatório. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74804>>. Acesso em 15/04/2016.

CETEC. *Projeto de informação urbana: sistema de informação urbana*. Belo Horizonte: CETEC, 1976h, 58 p. Relatório. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74805>>. Acesso em 15/04/2016.

CETEC. *Projeto de informação urbana: sistema de informação urbana*. Belo Horizonte: CETEC, 1976i, 81 p. Relatório. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74807>>. Acesso em 15/04/2016.

CETEC. *Sinalização e mobiliário urbano para área central de Belo Horizonte: Mobiliário urbano e comunicação visual para área central da cidade de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: CETEC, 1979, 83 p. Relatório. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=74064>>. Acesso em 17/04/2016.

MATOS, Josadac Figueira. *Aspectos políticos e institucionais da Administração metropolitana no Brasil: o caso de Belo Horizonte*. 1982. 206 f. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Escola de Administração Pública, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1982.

MINAS GERAIS. Secretaria do Planejamento e Coordenação Geral. *Plano de Desenvolvimento Integrado Econômico e Social da Região Metropolitana de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: [s.n.], 1975, 88 p. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/consultaDetalheDocumento.php?iCodDocumento=75441>>. Acesso em 20/04/2016.

PANORAMA DA IDENTIDADE VISUAL. Novembro de 1977. São Paulo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1977. Catálogo de Exposição.

RESENDE, Marcelo de. *O Setor de Desenho Industrial do CETEC*. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2009. Entrevista concedida a Ana Maria de Paiva Ferreira.

Origens das preocupações com ‘sustentabilidade’ no campo do design: o caso do projeto Juramento – CETEC

Ana Carolina Godinho de Lacerda
Letícia Hilário Guimarães

INTRODUÇÃO

A pesquisa busca resgatar as origens da inserção no design de preocupações relacionadas à sustentabilidade, um conceito que evoluiu com o passar dos anos e que transitou por outras nomenclaturas, contribuindo assim para registros das origens do conceito na própria história social do design nacional. Para se alcançar o objetivo traçado, será analisado o projeto *‘Prática de implantação e disseminação de Tecnologias Apropriadas ao meio rural’*, desenvolvido na década de 1970 na cidade de Juramento-MG, por uma equipe da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC). Um dos conceitos pesquisados e aprofundados durante o processo, e que se faz presente no estudo de caso em questão, é o de *tecnologia apropriada*, compreendido como o processo de se colocar em prática ideias - soluções para problemas identificados - que buscam satisfazer às necessidades básicas das famílias e o desenvolvimento das tecnologias locais, adaptando-se ao meio ambiente e às condições locais (BRANDÃO, 2001: 31). O projeto realizado em Juramento é importante para justificar e compreender a raiz do que pode ser entendido hoje como sustentabilidade, quando esse termo ainda não era empregado, mas já se pensava e executava projetos pautados no desenvolvimento de uma comunidade em harmonia com o meio ambiente e seu meio social.

Ao desenvolver a pesquisa parte-se do pressuposto que dois conceitos serão aprofundados: *a tecnologia apropriada* e o

design sustentável, buscando-se as similaridades para, ao final, averiguar se este realmente pode ser considerado o precursor da sustentabilidade atual.

A preocupação com a tríade da sustentabilidade é algo que pode parecer novo, pela grande divulgação que recebe nos dias atuais; porém os preceitos que hoje são trabalhados já eram discutidos no Brasil por volta de 1980. Compreender a origem dessa preocupação com os aspectos ecológicos, os agentes envolvidos (social) e a economia, são essenciais para associar o pensamento do design às propostas que estejam voltadas a usuários menos privilegiados, ou seja, a “base da pirâmide” como acentua Papanek (1995: 31). Segundo o autor, a resposta do design em relação ao desenvolvimento de produtos deve ser positiva e unificadora, deve ser a ponte entre as necessidades humanas, a cultura e a ecologia.

A Declaração de Ahmedabad¹ considera o design como facilitador, podendo e devendo desempenhar papéis múltiplos no processo de desenvolvimento de um local (MARGOLIN, 2009). O autor enfatiza que se deve “[...] repensar o espaço do design para o desenvolvimento, de modo que ele possa atender as necessidades de países em vias de desenvolvimento de modos mais efetivos” (MARGOLIN, 2009: 6).

Pesquisadores como Papanek e Bonsiepe influenciavam ideias emergentes sobre tecnologia apropriada e a utilização do Desenho Industrial (Design) como forma de solucionar problemas reais e, através de seus projetos, promover ganhos sociais, econômicos e ambientais para a comunidade impactada, assim como a equipe do CETEC. No período de 1979 a 1984, projetos já eram divulgados à comunidade acadêmica e à população, como pode ser visto na Revista Pampulha, que circulou na época, principalmente, pela capital mineira. Arquitetura espontânea, valorização de propostas populares e preocupações com uma forma de projetar socialmente consciente, são algumas das evidências impressas que mostram o despertar do pensamento para novas práticas naquele momento.

O resgate da história e do contexto em que estas práticas foram implementadas é relevante para compreender como o design começou a ser utilizado como uma ferramenta para apoiar o desenvolvimento sustentável de locais à margem da sociedade e gerar alternativas aos processos sociais excludentes.

1.

Essa Declaração foi elaborada em 20 de janeiro de 2005, por mais de 800 estudantes, pensadores e profissionais de mais de 50 países, engajados na educação para o desenvolvimento sustentável durante a Conferência Educação para um Futuro Sustentável, realizada em Ahmedabad, Índia.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

A área de estudo foi delimitada a partir da compreensão de que a cidade de Juramento, segundo pesquisas, apresentou durante o projeto desenvolvido pelo CETEC, caráter pioneiro frente à aplicação de tecnologias apropriadas, conectando o design e a sustentabilidade.

O objeto de estudo escolhido para exemplificar o conceito é a compilação de projetos desenvolvidos entre os anos de 1976 e 1984, em distritos da comunidade de Juramento/MG, dentro dos quais é possível perceber a atuação do designer, o reconhecimento de problemas e a busca por alternativas, sempre considerando os recursos locais e a realidade das pessoas impactadas.

Para cumprir os objetivos propostos na pesquisa, adota-se uma abordagem de caráter bibliográfico, documental e histórico. As fontes analisadas são principalmente provenientes do CETEC pelos relatórios recuperados, que contam a história do projeto na cidade de Juramento, as referências bibliográficas utilizadas, a implantação do projeto, imagens, entre outros documentos que possibilitam um importante resgate da história e do pioneirismo do design relacionado à sustentabilidade.

Uma fonte importante para compreender esse processo é o arquiteto Ricardo Mendes Mineiro (Cadinho), que foi um dos atores centrais do projeto e que pode melhor esclarecer os fatos e, desta forma, reconstruir a memória do projeto por meio da história oral. De acordo com Alberti,

[...] a história oral apenas pode ser empregada em pesquisas sobre temas contemporâneos, ocorridos em um passado não muito remoto, isto é, que a memória dos seres humanos alcance, para que se possa entrevistar pessoas que dele participaram, seja como atores, seja como testemunhas. É claro que, com o passar do tempo, as entrevistas assim produzidas poderão servir de fontes de consulta para pesquisas sobre temas não contemporâneos (ALBERTI, 1990: 4).

CONTEXTUALIZAÇÃO: TECNOLOGIA APROPRIADA E OUTROS CONCEITOS

Muitas são as propostas denominadas como tecnologias apropriadas, desenvolvidas entre as décadas de 1960 e 1970, como “[...] alternativas às tecnologias em uso nos

países desenvolvidos, e transplantadas para os demais, principalmente por meio das empresas multinacionais” (RODRIGUES; BARBIERE, 2008: 1070).

As propostas desenvolvidas pelo conceito, apesar de perderem força na década de 1980 por causa das críticas e globalização econômica, ressurgem no momento em que existe o aumento da exclusão social e degradação do meio ambiente, agora com amplo apoio das Nações Unidas, do governo e da sociedade civil.

Tecnologia apropriada

Estudos apontam que o conceito de tecnologia apropriada tem seu início no final do século XIX, na Índia, ao desenvolver tecnologias tradicionais como forma de luta contra o comando britânico. Dagnino et. al. (2014: 19, apud MACHADO, 2012), mostra que eles praticavam a “produção pelas massas e não produção em massa”. Gandhi propunha que o desenvolvimento deveria ser para os aldeões mais necessitados, defendendo o valor do serviço mesmo através de atitudes comunitárias e acessíveis. Pode-se apontar, conforme cita Rodrigues e Barbieri (2008: 1071), que a roca de fiar manual, e a luta para sua popularização, seria o primeiro equipamento tecnologicamente apropriado.

Segundo Kaplinski (1990), o fator decisivo para a origem do movimento seria a “reação aos padrões de crescimento econômico do pós-guerra tanto nos países denominados Primeiro Mundo nessa época, quanto nos denominados Terceiro Mundo”.

A partir desta proposta desenvolvida na Índia, a tecnologia apropriada se desenvolve e alcança o ocidente por meio do alemão Schumacher, apesar do mesmo denominar o conceito como tecnologia intermediária. Shumacher (1983) sugere a atenção aos recursos locais, tecnologia que acompanhe o desenvolvimento e que as ciências econômicas sejam focadas no ser humano.

Muitos são os termos utilizados para denominar o conceito de tecnologia apropriada, como mostra Dagnino et al. (2004):

[...] tecnologia alternativa, tecnologia utópica, tecnologia intermediária, tecnologia adequada, tecnologia socialmente adequada, tecnologia adaptada ao meio ambiente, [...], tecnologia popular, tecnologia de baixo custo, tecnologia da escassez, tecnologia adaptativa, tecnologia poupadora de capital [...] (DAGNINO et.al., 2004: 22).

A linha do tempo, vista na Figura 1, apresenta uma síntese da evolução dos conceitos.

Apesar da alteração dos termos, percebe-se que mesmo com o passar do tempo, características da tecnologia apropriada permanecem comuns, como por exemplo:



Figura 1: Linha do Tempo dos conceitos

Fonte: Elaborado pelas autoras, baseado em Rodrigues e Barbier (2008: 1071).

[...] a participação comunitária no processo decisório de escolha tecnológica, o baixo custo dos produtos ou serviços finais e do investimento necessário para produzi-los, a pequena ou média escala, a simplicidade, os efeitos positivos que sua utilização traria para a geração de renda, saúde, emprego, produção de alimentos, nutrição, habitação, relações sociais e para o meio ambiente, com a utilização de recursos renováveis (DAGNINO, BRANDÃO; NOVAES, 2004: 22).

Embora o conceito possua similaridades, é importante pensar que:

O conceito de tecnologias apropriadas só faz sentido porque é relativista: tecnologias são apropriadas dado um objetivo e dado um contexto econômico, social, cultural e ecológico. Não há tecnologias apropriadas como tais. Só há tecnologias apropriadas para uma finalidade, dentro de um contexto preciso. Uma opção pode ser melhor de um ponto-de-vista, pior de outro, e igual à outra de um terceiro ângulo. (SACHS, 1978: 19)

Willoughby (1990) complementa o pensamento de Sachs (1978), ao afirmar que o termo tecnologia apropriada induz que a tecnologia deve se adaptar a algum propósito ou uso específico, levantando importância de examinar a apropriabilidade dessa em cada contexto específico.

Desta forma, como conclui Machado (2012), antes atores que apenas demandavam soluções tecnológicas prontas, com a expansão do conceito de tecnologia apropriada, agora participam de seu processo como um todo, desde sua geração, desenvolvimento e conclusão.

Sustentabilidade

Para entender a importância do conceito de sustentabilidade, é preciso conhecer de onde surgiu a demanda de se desenvolver a sociedade de forma sustentável em uma imersão cronológica. No final da década de 70, se descobriu que os recursos naturais não são renováveis, como a escassez do petróleo. A partir desse momento surgiram os movimentos ambientalistas, criticando a forma de desenvolvimento dos países que não entendiam a relevância de equilibrar o crescimento com a preservação do meio ambiente e dos recursos naturais. (MACHADO, 2012).

Em 1972, na Primeira Conferência das Nações Unidas sobre o meio ambiente e desenvolvimento em Estocolmo, o termo ‘ecodesenvolvimento’, cunhado pelo holandês Maurice Strong, veio à tona (MACHADO, 2012). Seu conceito concerne ao desenvolvimento econômico e a preservação do meio ambiente serem correlatos num processo de desenvolvimento efetivo (MONTIBELLER, 2008). Outros teóricos, como o Sachs, também discutem o termo. Para Sachs (2004) ecodesenvolvimento remete ao desenvolvimento como uma resposta às demandas da população, de forma que o homem e a natureza estivessem em harmonia.

Em 1987, o Relatório de Brundtland, elaborado pela Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, aponta a incompatibilidade entre desenvolvimento sustentável, o padrão de consumo e produção existentes. O relatório sintetiza o conceito de desenvolvimento sustentável, que é: “[...] o desenvolvimento que responde às necessidades do presente, sem comprometer as possibilidades das gerações futuras de satisfazer suas próprias necessidades” (RELATÓRIO DE BRUNDTLAND, 1987).

Segundo Amorim (1983), o conceito de desenvolvimento sustentável surge como uma possibilidade de enfrentar os problemas complexos e desafios da realidade atual, como a pobreza, desigualdade social, crises econômicas, transformações políticas, poluição e, principalmente, caracterizada pelo entendimento de escassez.

É preciso pensar a sustentabilidade em seus três pilares: social, econômico e ambiental, ou seja, é necessário um crescimento vinculado à redistribuição de renda, a satisfação de demandas e promoção do bem-estar, que incorpore pilares não-econômicos como saúde, educação, moradia, água e ar puros, e a proteção de belezas e recursos naturais (AMORIM, 1993).

Desde o início na história do desenvolvimento sustentável, a interdisciplinaridade está presente, ao passo que o termo possui uma variedade de conceitos provenientes de diversas disciplinas. O design se apresenta cada vez mais atrelado aos conceitos de desenvolvimento sustentável, inovação e bem-estar social, sobretudo diante das necessidades da sociedade e do mercado.

Design para a sustentabilidade

Os desafios com os quais se depara o design, buscando contribuir para a solução dos problemas complexos do mundo contemporâneo, se fundamentam na promoção, no planejamento e na comunicação de visões de mundo mais sustentáveis (MANZINI, 2008: 28). Conforme Papanek, para que o design cumpra o seu papel, a criatividade e a inovação devem estar comprometidas com as verdadeiras necessidades do homem. O design precisa ter significado, a estética não é suficiente para justificar um projeto de design (QUEIROZ, 2009).

A função do designer é apresentar opções reais e significativas às pessoas, assim como permitir que estas participem das decisões que lhe concernem e deixando-as comunicar com os designers e arquitetos na procura de soluções para seus próprios problemas cotidianos, tornando-se seus próprios designers (PAPANEK, 1995).

Esse entendimento abordado por Papanek é essencial para compreender o projeto de Juramento, em que o design é considerado, não somente com a função de concretizar “[...] uma ideia em forma de projetos ou modelos [...]” (LOBACH, 2006: 16), mas como uma ferramenta para auxiliar, ou como colocado por Gui Bonsiepe (2011), uma “[...] solução inteligente de problemas [...]”, na produção coletiva de um local. Nesse sentido é preciso ampliar o sentido do projeto como único produtor do espaço, ressaltando a experiência, a troca de saberes e a participação de todos os atores envolvidos no processo - equipe e comunidade:

[...] se o distanciamento da construção enseja uma maior concentração no ato de projetar e ansiava por sínteses mais perfeitas e consistentes, infelizmente atrapalhou no reconhecimento social da sua profissão, como construtor do seu projeto, cria-se uma miragem para o exercício profissional, distanciamento desnecessariamente o pensar do fazer.
(RONCONI, 2002)

O design voltado para sustentabilidade deve ser entendido e pautado abrangendo as dimensões social, ambiental e econômica. Papanek (1995) descarta a dimensão econômica da sustentabilidade – motivo pelo qual o teórico é muito criticado –, mas o projeto em questão demonstra que, sem os três pilares, acabam-se discursando sem propósitos, no vazio, pois as leis de mercado existem (QUEIROZ, 2009). Um bom projeto de design aplicado com responsabilidade ambiental, social e econômica, pode causar mudanças concretas e positivas na sociedade.

O CASO DE DESIGN EM JURAMENTO – CETEC

2.
Anais do Workshop
Unidades de Design
nos Institutos
de Pesquisa e
Desenvolvimento,
1998.

3.
Informação disponível
no site da Instituição.
Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/apresentacao/apresentacaoUnida.php?id2=5>. Acesso em 10 Jun. 2016.

A Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) foi constituída em 1972², com o objetivo de articular o crescimento econômico-social do estado, além de apoiar os setores de Tecnologia e Meio Ambiente com vistas à inovação de produtos e processos nas empresas³. No início de sua trajetória buscou atuar, prioritariamente, nas áreas que apresentavam maior potencial econômico, tais como pequenas e médias empresas dos setores de Tecnologia Mineral, Testes Físicos, Economia Industrial, Desenho Industrial, entre outros (Workshop, 1998).

O CETEC inicia os trabalhos atuando na modernização das atividades produtivas pela apropriação do conhecimento, pelo desenvolvimento e pela transferência de soluções tecnológicas ambientalmente compatíveis em prol da competitividade das empresas mineiras.

As atividades de pesquisa e desenvolvimento, prestação de serviços de referência e difusão, abrangem tanto tecnologias avançadas, portadoras de futuro, quanto à melhoria das tradicionais, de aplicação ampla e imediata (CETEC, 1976).

Em outubro de 1972, foi criado o primeiro setor de Desenho Industrial em um centro de pesquisa do país, antecipando a relevância do design para o desenvolvimento industrial de Minas Gerais (Workshop, 1998). Para esta constituição, foi convidado o designer Marcelo de Resende, que reuniu uma equipe de profissionais das áreas do desenho industrial, arquitetura e das ciências sociais. Muitos deles eram oriundos da Fundação Universidade Mineira de Artes

(FUMA) e, apesar de terem formações e influências diferentes, vieram a compor um grupo muito unido em função da leitura e discussão conjunta dos textos relacionados ao trabalho.

Ao longo das décadas de 1970 a 1990, o Setor de Design do CETEC reuniu experiências bem-sucedidas com relação ao apoio à indústria e à realização de pesquisas e projetos, da mesma forma que os desafios como a falta de integração com outros Setores do Centro e as carências da política industrial da época. (SAFAR, 2009).

Percebe-se então que o CETEC apresenta iniciativa pioneira desde a constituição do setor de Design como, também, ao propor projetos com caráter sustentável. Vê-se que a Instituição busca equacionar problemas reais, identificando as particularidades do território, de seus ocupantes e as possibilidades de tecnologia apropriada para a região, em harmonia com a compreensão dos recursos naturais já existentes (FJP, 1980).

Ao mesmo tempo, o grupo criou um repertório e uma inquietação que culminou com a realização do Seminário Internacional de Ecodesenvolvimento e Tecnologia Apropriada, em 1978 (Sinta'78), que reuniu em Minas Gerais especialistas do mundo inteiro. Realizado em Belo Horizonte, entre 24 e 28 de julho de 1978, participaram sessenta e cinco cientistas, de trinta diferentes instituições públicas e privadas do mundo.⁴

A cidade de Juramento - MG

A cidade de Juramento, localizada a 446 km de Belo Horizonte, no Norte de Minas Gerais, foi fundada em dezembro de 1953 e tem, atualmente, como municípios limítrofes Montes Claros, Itacambira e Grão Mogol. Escolhido pela equipe do CETEC para ser a área experimental de um projeto de ecodesenvolvimento, caracteriza-se por um pequeno município sendo um dos lugares mais pobres do sertão mineiro (Figura 2 e 3).

4. Entre os conferencistas do Sinta'78 estavam Ignacy Sachs (palestra sobre o tema Ecodesenvolvimento e Planejamento Regional), Vicente Sánchez (Tecnologia Adequada para o Ecodesenvolvimento), José Israel Vargas (Tecnologia Apropriada: a experiência de Minas Gerais), e Jorge Wilhein (Alternativas de Desenvolvimento). Sachs presidiu a mesa redonda que discutiu sobre o tema "Ecodesenvolvimento e Habitat". Como participantes estiveram presentes Jacques Bugnicourt, João Ricardo Baptista Ferran, Jaime Lerner e Jorge Wilhein. José Israel Vargas presidiu a discussão sobre o tema "Tecnologias Apropriadas". Os participantes dessa mesa foram William Ellis, Vinod Vyasulu, Ignacy Sachs, João Mesquita Lara e Jorge Sábato. Além dos conferencistas, durante o seminário fizeram comunicações: Aloísio Magalhães, Roberto Mariano, Celso Bredariol, Cláudio Martins,

Diva Moreira, José
Eduardo Queirós,
Ricardo Mineiro,
Ignês Resende Mata
Machado, Paulo
Roberto Krahe, Vinod
Vyasulu, Bernhard
Glaeser, Fernando
Gomes Jardim, David
Arckoll, Roberto
Messias Franco, Márcia
Melo Franco, Maria
das Graças Tavares,
Cláudio Romanini,
Jacques Bugnicourt,
Taghi Farvar,
Francisco Ferreira
dos Santos, Maurício
Andrés Ribeiro, Waldir
Penido, Hélio Mattar,
Pompílio Furtado
Filho, Ângela Menin
Teixeira de Souza,
Pietro Erber, Jean
Pheline, Ivan Restrepo
Fernandez e Marcos
Alencar.

Figura 2: Localização
de Juramento em
Minas Gerais

Fonte: Google Maps

Figura 3: Cidade
de Juramento na
época do projeto

Fonte: CETEC(1985)



Para mudar uma realidade é preciso conhecê-la. De acordo com Milton Santos (2000), é fator decisivo o reconhecimento das particularidades de cada território. O reconhecimento do existente, misturado com novas intenções, aponta para o novo caminho a seguir, visando o interesse comum da comunidade.

A partir desse entendimento, para que o projeto tomasse corpo na cidade de Juramento a equipe do CETEC investigou e fez o levantamento com relação às características do local e da população, dos recursos locais, entre outros aspectos importantes para assimilação do contexto como um todo.

Foram doze meses de pesquisa e levantamento de dados, feito por quinze profissionais de diferentes especialidades, proporcionando uma visão holística da realidade.

É muito importante saber o que fazem e como fazem, para que seja possível adequar as pretensões técnicas do projeto às habilidades da população, evitando a transferência de tecnologias culturalmente agressivas (Relatório do CETEC, 1985).

Essa investigação foi essencial para levantar as potencialidades e carências da população e do local, a fim de planejar os projetos que seriam implantados junto à comunidade.

O projeto, suas pretensões e resultados

O município de Juramento tornou-se foco de interesse pelo CETEC em 1976, por meio de uma reportagem, a qual relatava que o prefeito Fialho Pacheco se propunha a realizar a administração junto à comunidade, introduzindo o sistema de mutirões para construção da cidade. Ricardo Mineiro foi chamado pelo Setor de Meio Ambiente do CETEC para coordenar a equipe de aproximadamente 30 técnicos (MINEIRO, entrevista, 2016). Dessa forma, o projeto pautado nas teorias de Ignacy Sachs, sobre ecodesenvolvimento, ou seja, redefinir as estratégias de desenvolvimento a partir de

tecnologias alternativas teve seu início em 1977 conforme os relatórios do próprio CETEC. O projeto foi uma grande oportunidade de colocar esses conceitos em prática e ampliar a perspectiva de atuação dos profissionais na época:

Eu era completamente alienado, meu design tinha que ser bonito, meu olhar era outro [...], então fui chamado para atuar o projeto de arquitetura rural pelo setor de Meio Ambiente do CETEC... e muito mudou. (MINEIRO, 2016)⁵.

O projeto intitulado “*Prática de Implantação e Disseminação de Tecnologias Apropriadas ao Meio Rural*”, inicialmente visava o aproveitamento dos recursos locais pela e para comunidade através de tecnologias apropriadas condizentes com o contexto social e ecológico. Alguns exemplos: o aproveitamento da energia eólica, o uso de biodigestores e hortas comunitárias. O discurso na época deixava de lado a vertente econômica, mas Ricardo Mineiro, desde o início, defendia a importância desse pilar na execução de qualquer projeto (MINEIRO, 2016).

Empreender projetos que funcionem e que sejam inclusivos no meio social é uma tarefa difícil, pois não existe uma ‘receita de bolo’ quando o assunto são as pessoas em seus diferentes contextos e limitações, e na cidade de Juramento não foi diferente. Desde o início a equipe do CETEC enfrentou uma série de dificuldades com relação aos habitantes, pois, esses estavam acostumados a não se envolverem com as autoridades. Para estreitar os laços um técnico do CETEC foi residir em Juramento. Ao mesmo tempo, a equipe multidisciplinar realizou o levantamento dos dados socioeconômicos da cidade, os quais levaram aos reais problemas da comunidade e nos projetos que seriam executados.

Vários projetos foram implantados em Juramento - fossas, moinhos, construções, sementeira de milho (...) - mas de acordo com Mineiro (2016), o importante não eram as técnicas ou o produto final, mas os indivíduos e a participação desses no processo, compartilhando experiências, saberes, e a sustentabilidade.

Cheguei em uma casinha em Rio das Pedras e a moça, dona da casa de dois cômodos, estava com 3 filhos, um no colo e dois nas pernas. Perguntei quantos filhos ela tinha. Ela falou: 13 ou quatorze - não lembro. E eu perguntei: mas como? Como vocês fazem aqui? Aí ela respondeu: fulano de tal (sic)...- dava o nome

5.
Depoimento de
Ricardo Mineiro -
entrevista realizada
pelas autoras, em
05/07/2016

-...morreu...fulano de tal (sic) ...tá na roça... Marquinho morreu....
Nessa conta sobraram 4 filhos. O negócio me assustou. Aí passou uns dias, voltei lá e o maiorzinho havia morrido. Nesse momento a minha sustentabilidade passou a ser a sustentabilidade das pessoas. Não era esse o termo... sustentabilidade... não sei se vocês vão concordar... mas sustentabilidade para mim é ter condições de sobreviver. (MINEIRO, 2016).

Com base na entrevista com Ricardo Mineiro, a abordagem do estudo de caso tomou um caminho diferente. Os projetos do CETEC junto à comunidade, escolhidos para serem aprofundados, retratam as pessoas, seus problemas cotidianos, seus conhecimentos e as soluções geradas dentro de suas limitações.

Em encontros entre a equipe do CETEC e a comunidade – homens, chefes de família- surgiram os dois primeiros projetos que aconteceram de forma simultânea, dividindo os envolvidos em duas equipes: uma responsável pela a canalização da água e a outra pelo revestimento de casas. O primeiro projeto citados tentou solucionar o problema da condução e distribuição da água por meio do uso do bambu (gramínea), que é um recurso natural que se renova em um intervalo de tempo curto, de três a quatro anos.

A boa resistência mecânica do bambu à compressão e, principalmente, à tração; a sua característica física, linear e leve permite a sua aplicação nos vários setores que envolvem a indústria da construção civil. Existem na história da humanidade relatos milenares da utilização do bambu (NEGRÃO, et. al, 2011).

De acordo com o relatório do CETEC (1985) havia uma extensa bibliografia internacional acerca do desempenho do bambu como condutor de água, por ser um material uniforme, indeformável e que proporciona uma tubulação regular. Foi realizado então pela equipe: a demarcação da rede utilizando o processo convencional de obtenção de alinhamento com cordoames e piquetes; e a abertura das cavas (Figura 4.).

Outra etapa é o corte, a preparação - tinta a óleo nos arranhões e os mais machucados foram emassados, a eliminação dos nós internos com tubo ou vergalhão de ferro e a perfuração dos bambus (Figura 5).

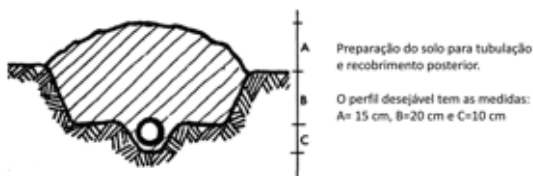
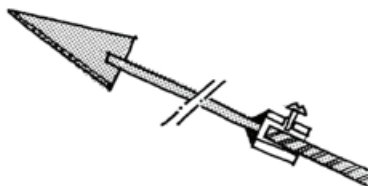


Figura 4: Preparação do solo

Fonte: Elaborado pelas autoras, adaptado de CETEC (1985)

Foram desenvolvidas soluções para conexões em T (Figura 6); conexões a 1800 (Figura 7); a queima dos terminais e conexões em T sujeitos a intempéries para uma maior durabilidade; e a vedação.

Ferramenta de 4 metros com haste móvel para a limpeza dos nós internos do bambu



Modelo de recorte das vedações para conexões
Material: aproveitamento de câmara de ar de borracha vulcanizada



Figura 5: Preparação dos tubos de bambu

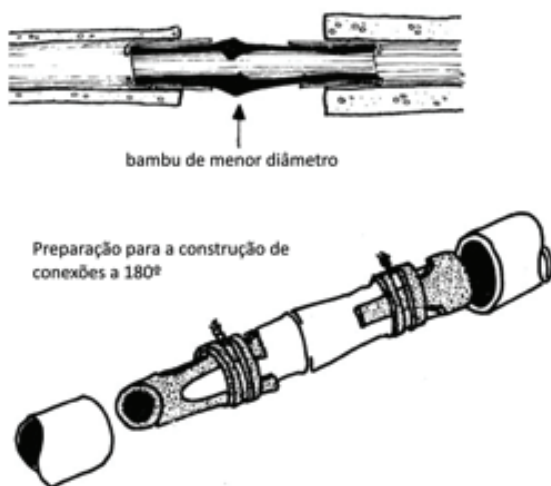
Fonte: Elaborado pelas autoras, adaptado de CETEC (1985)

Figura 6: Preparação das conexões T de bambu

Fonte: Elaborado pelas autoras, adaptado de CETEC (1985)

Figura 7: Preparação das conexões a 180° de bambu

Fonte: Elaborado pelas autoras, adaptado de CETEC (1985)



O bambu, apesar de tecnicamente viável, nunca havia sido utilizado pela equipe, nem pela comunidade. Com isso alguns erros foram cometidos e assimilados para ações futuras, como a falta de conhecimento prévio dos dados necessários para dimensionamento da pressão, criando conexões pouco resistentes; demora da implantação, que levou a uma exposição excessiva do bambu ao sol levando à perda de umidade e trincamento das fibras; para acelerar o processo algumas seções previstas para cava não foram realizadas, contribuindo, também, para perda de umidade; as pequenas dimensões dos bambus escolhidos levaram à realização de um grande número de conexões; as conexões não foram fixadas no solo comprometendo as junções; e o uso de bambus novos – que são frágeis e sofrem deformações ao secar e machucados.

O segundo projeto, o revestimento das casas da região, foi realizado, pois as construções que eram de adobe ou pau-a-pique e se encontravam em péssimo estado de conservação, com trincas na argamassa da alvenaria. Esse projeto tinha como objetivo conter a doença de Chagas, pois o adobe, material utilizado nas edificações locais, é um material propício para o alojamento de barbeiros - transmissor da doença.

O material utilizado para o revestimento era composto por recursos da localidade - terra, esterco e água - com a exceção da areia doada pelo CETEC. A terra se encontrava disponível como poeira de estrada, pronta para utilização após peneiramento. No que diz respeito ao estrume havia duas

opções: o estrume seco (pisado) e o estrume verde. O estrume escolhido foi o “pisado” pelo fato de este ser menos propenso ao desenvolvimento de fungos.

A comunidade não tinha experiência anterior com o serviço de pedreiro, porém desenvolveram o trabalho de planejamento e execução praticamente sozinhos. As proporções dos recursos utilizados variavam de construção para construção, segundo o senso do próprio proprietário, de forma experimental. O projeto foi um sucesso, somaram necessidade, vontade, conhecimento e aspiração coletiva. As casas pintadas de cal no alto do morro chamaram a atenção do restante da população que solicitou a reforma de suas respectivas casas. (Figura 8)

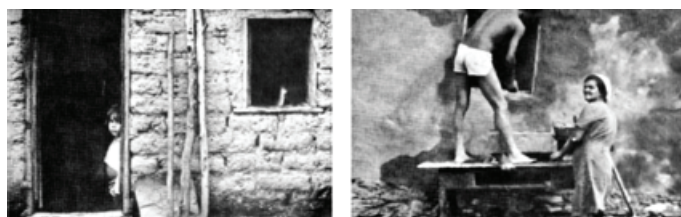


Figura 8: Revestimento das casas

Fonte: CETEC (1985)

Outros projetos surgiram a partir de demandas de grupos organizados – associações, cooperativas e líderes comunitários – e foram mantidos e continuados por meio desses (MINEIRO, 2016). O CETEC mostrou à população que era preciso saber seus direitos para negociar e cobrar o que lhes cabe nos meios públicos. Os habitantes cresceram tecnologicamente e politicamente. O CETEC gerou na comunidade, o que segundo Kleba (2009), se chama empoderamento “[...] processos de mobilizações e práticas que objetivam promover e impulsionar grupos e comunidades na melhoria de suas condições de vida, aumentando sua autonomia”.

A alegria, o orgulho e a sensação de força estavam estampados nas feições de todos: mulheres, agricultores, crianças e velhos. Estava tudo muito bonito e, ali, a presença das autoridades lembrava a todos que, sem dúvida, fazendo tudo sozinhos, o trabalho havia sido muito pesado: ‘mas tá tudo em pé e bem grande pro mundo ver’ (sic) (RELATÓRIO CETEC, 1985).

A atuação do CETEC diminuiu na medida em que os trabalhos foram sendo concluídos e a autogestão das associações foi aumentando (RELATÓRIO CETEC, 1985) -

resultado do trabalho realizado pela equipe do CETEC. O setor de Desenho Industrial finalizou suas atividades devido à falta de verba para continuar os projetos, e os funcionários foram dispensados, em meados dos anos 1980 (MINEIRO, em entrevista, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto proporcionou para os técnicos a oportunidade de poder resolver os problemas de perto, na prática e não só na teoria. A equipe percebeu que a metodologia deve ser apenas o ponto de partida quando o assunto se refere às pessoas. A participação popular faz com que as etapas sofram profundas modificações e o exagero da pesquisa trava o desenvolvimento ao negar a possibilidade de ação imediata.

Através da pesquisa foi possível perceber a importância de descentralizar o conhecimento e a produção tecnológica e colocá-los ao alcance da população, dessa forma permitindo que o design cumpra o seu papel.

Ao relatar a experiência, a equipe visava inspirar a aplicação do trabalho em outros lugares. Porém, identificaram que é difícil criar uma metodologia que possa ser aplicada da mesma forma em outras comunidades, devido às variações de território para território, sendo necessária a adequação cultural.

É importante considerar que a grande beneficiada do projeto analisado na cidade de Juramento, e de outros projetos que trazem a mesma preocupação hoje denominada sustentável, é a comunidade. Por meio da inserção desta linha de pensamento em que os usuários envolvidos participam do processo, é que são analisadas suas reais necessidades e que se propõem soluções baseadas no uso e na valorização dos recursos locais.

Não devemos esquecer que Juramento era um núcleo experimental, e, portanto, as tentativas, com seus sucessos e fracassos, faziam parte do aprendizado.

A partir dos estudos foi possível perceber, então, que o projeto de Juramento apresenta caráter pioneiro na aplicação de ferramentas e conceitos hoje nomeados como ‘design para sustentabilidade’, pautando as atuações da equipe e envolvendo a comunidade em trabalhos que abrangem as dimensões social, ambiental e econômica. O projeto citado colocou em questão a importância do papel do design e sua aplicação na sociedade, como ferramenta para alcançar

modos de vida mais sustentáveis ao promover inclusão social, autonomia, consciência ambiental, acréscimo do valor cultural incorporado às atividades técnicas, econômicas, e aos espaços coletivos gerados.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

AMORIM, Ricardo. A tecnologia e o meio ambiente. Programa de Apoio à formação profissional. *Gazeta Mercantil*. 1993.

BARROSO NETO, Eduardo; KOLLBRUNNER, Thomas; BROECK, FabriceVanden. *Estratégia de design para os países periféricos*. Brasília: CNPq, 1981.

BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, Gui. Alternativas do desenho industrial nos países periféricos - exemplos de tecnologia apropriada. In: *O ensino e o desenho industrial: críticas e alternativas (Ciclo de Palestras)*. São Paulo: CIESP/NDI, 1980.

BRANDÃO, Flávio Cruvinel. *Programa de apoio às tecnologias Apropriadas - PTA: avaliação de um programa de desenvolvimento tecnológico induzido pelo CNPq*. 2001, 171f. Dissertação (Mestrado em Política e Gestão de Ciência e Tecnologia) - Universidade de Brasília, UnB, Brasília, 2001.

CETEC- FUNDAÇÃO CENTRO TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS. *Relatórios*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/apresentacao/apresentacaoUnidades.php?id2=5>. Acesso em 10 Jun. 2016.

CETEC- FUNDAÇÃO CENTRO TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS. *Prática de implantação de disseminação de tecnologias apropriadas ao meio rural - projeto Juramento*. Belo Horizonte, 1985.

DAGNINO, Renato et al. (Org.). *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ed. FBB, 2004.

DAGNINO, Renato; NOVAES, Henrique Tahan; BRANDÃO, Flávio Cruvinel. Sobre o marco analítico-conceitual da tecnologia social. In: DAGNINO, Renato et al. (Org.). *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ed. FBB, 2004.

FJP - FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Planoroeste II: Plano de Desenvolvimento Integrado da Região Noroeste do Estado de Minas Gerais: plano diretor: 2ª etapa: programa de desenvolvimento agropecuário*. Belo Horizonte: 1980. 13 v. em 21. v. 5.

KAPLINSKI, Raphael. *The economies of small: appropriate technology in changing world*. London: Intermediate Technology Publications, 1990.

KLEBA, Maria Elisabeth; WENDAUSEN Agueda. Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política. *Saúde e Sociedade*. v.18 n. 4, São Paulo Oct./Dec. 2009.

LÖBACH, Bernd. *Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais*. São Paulo: Blucher, 2006.

MANZINI, Ezio. *Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008. (Cadernos do Grupo de Altos Estudos; v. 1)

MARGOLIN, Victor. Design para o desenvolvimento: para uma história. Tradução de: Lucy Niemeyer. In: *Arcos Design*, v. 4, janeiro de 2009. (Título original: Design for development: towards a history. Apresentado originalmente na Conferência de Wonderground, Lisboa, Portugal. Novembro 4, 2006).

MINEIRO, Ricardo. *Ricardo Mineiro: inédito*. Belo Horizonte: Café Pátio, 2016. Entrevista concedida a Ana Carolina Godinho de Lacerda e Letícia Hilário Guimarães.

MONTIBELLER-FILHO, Gilberto. *O mito do desenvolvimento sustentável: meio ambiente e custos sociais no moderno sistema produtor de mercadorias*. 3. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

MONTIBELLER-FILHO, Gilberto. *Desenvolvimento: includente, sustentável, sustentado*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MORAES, Dijon De. *Limites do design*. 3. ed. rev., e ampl. São Paulo: Studio Nobel, 2008.

NEGRÃO, Flávio Fabrino Negrão et al. *O bambu e sua aplicação no ecodesign*. Seminário de Extensão da Universidade FUMEC. Cadernos de Artigos. Belo Horizonte: Universidade FUMEC, 2011.

PAPANÉK, Victor. *Arquitetura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 1995.

PAPANÉK, Victor. *Design for the real world*. New York: Bantam Books, 1973.

QUEIROZ, Leila Lemgruber. *A atuação do design no cenário da (in)sustentabilidade*. 2009. 202 f.: il. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RANCONI, Reginaldo Luiz Nunes. *Inserção do canteiro experimental nas Faculdades de Arquitetura e urbanismo*. 2002, 316f. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2002.

RELATÓRIO DE BRUNDTLAND, 1987. Disponível em: <https://ambiente.files.wordpress.com/2011/03/brundtland-report-our-common-future.pdf>. Acesso em: 20 Jun. 2016.

RODRIGUES, Ivete; BARBIERI, José Carlos. A emergência da tecnologia social: revisitando o movimento da tecnologia apropriada como estratégia de desenvolvimento sustentável. *Revista de Administração Pública*, FGV — Rio de Janeiro 42(6):1069-94, nov./dez. 2008.

SACHS, Ignacy. Ecodesenvolvimento e planejamento regional. In: *Anais do SINTA '78 – Seminário Internacional de Ecodesenvolvimento e Tecnologia Apropriada - 1978 - Síntese dos trabalhos apresentados*, CETEC/MG, 24 a 28 de julho de 1978. Belo Horizonte, 120 p.

SACHS, Ignacy. Environmental quality management and development planning. *Economic and Political Weekly*, v. 6, n. 30/32, Special Number (Jul., 1971), pp. 1635-1640.

SAFAR, Giselle. Pioneirismo e inovação: o setor de design do CETEC – MG. In: *Anais do I Congresso Latino-americano de Enseñanza em Diseño*. Universidad de Palermo. Buenos Aires, 2009.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHUMACHER, Ernst Friedrich. *O negócio é ser pequeno: um estudo de economia que leva em conta as pessoas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

VERASZTO, Estéfano Vizconde et al. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. In: *Prisma.com*, n. 7, 2008, pp. 60-85.

VIÉGAS, João Alexandre. Juramento: tecnologia apropriada para o sertão? In *Revista Dados e Idéias* - Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, abril/maio de 1979, pp. 60-64.

WILLOUGHBY, Kelvin W. *Technology choice: a critique of appropriate technology movement*. London: Intermediate Technology Publications, 1990.

WORKSHOP UNIDADE NOS INSTITUTOS DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO, 1998, Fortaleza, CE. *Anais ...* Brasília: ABIPTI, SEBRAE, CNPq, 1998.

Sistema de Comunicação Ltda.: identidade visual e concepção da gestão de marca nos anos 1970

Márcia Soares

Waldiane Fialho

INTRODUÇÃO

A Sistema de Comunicação Ltda., atuante entre os anos de 1970 e 1984 em Belo Horizonte, é considerada uma das empresas pioneiras que contribuiu para a consolidação do campo profissional dos designers no Brasil. A sua metodologia, os processos de interação com o cliente, a construção da identidade visual e a relação desses com uma possível concepção de gestão de marca, como parte da identidade corporativa, são o eixo central deste trabalho.

A escolha pela Sistema como tema dessa pesquisa, deve-se, especialmente, por acreditar que é relevante resgatar sua trajetória a fim de consolidar o registro da história do design em Belo Horizonte - MG. Procura-se compreender se o que Cameira (2013) aponta em sua dissertação vale, também, para os projetos desenvolvidos pelos designers da Sistema nos anos 1970, ou seja,

Os mesmos paradigmas – eficácia, pragmatismo visual, sistematização, ênfase moral no valor de uso e disciplina metodológica – nortearam a atuação dos designers brasileiros na construção de projetos de identidade visual a partir da década de 1970. Trabalhos apresentados em 1977, no seminário “Panorama da Identidade Visual”, revelaram o amadurecimento da atuação desses profissionais que, inspirados nos mesmos princípios, conseguiram desenvolver um caminho próprio em seus projetos (CAMEIRA, 2013: 34).

Assim sendo, acredita-se que nossa pesquisa pode contribuir para os estudos que pretendem dar continuidade à construção da história do design, em Minas Gerais. O objetivo geral, a partir de uma abordagem qualitativa, é verificar como a gestão de marcas era entendida, naquela época, pelos profissionais da Sistema e como eles aplicaram os conceitos na concepção dos projetos.

Como objetivos específicos, propõe-se identificar e contextualizar, quais foram os conceitos sobre identidade visual, identidade corporativa e gestão de marcas utilizados na década de 1970 pela Sistema por meio do estudo dos projetos de identidade visual expostos no evento “Panorama da Identidade Visual” (1977), realizado em São Paulo. A Sistema expôs quatro projetos no referido evento. Entretanto, para essa pesquisa, serão analisados apenas os dois de maior complexidade de criação, produção e de projeção para a empresa. Pretende-se, ainda, apresentar a trajetória da empresa e entender sua importância, particularmente, para o design mineiro.

A metodologia adotada para este estudo é norteada, principalmente, pela história oral. Considera-se que a história oral é uma técnica para coletar informações sobre vivências no passado das pessoas de destaque em uma comunidade, e que permite compreender e revelar fatos desconhecidos e não registrados em fontes escritas, por exemplo (MARCONI, 2007: 141). Entretanto, além de entrevistas semi-estruturadas, consultou-se outras fontes primárias como registros impressos da criação e produção de marcas.

CONTEXTUALIZAÇÃO: IDENTIDADE VISUAL, IDENTIDADE CORPORATIVA E GESTÃO DE MARCA NO BRASIL DOS ANOS 1970

O Brasil, no final da década de sessenta e início dos setenta, encontrava-se em franco crescimento econômico. Este aspecto refletiu nos processos de intensificação da urbanização, da industrialização e dos meios de comunicação de massa. Neste contexto, considera-se fundamental buscar entender como o design contribuiu para a formação da identidade corporativa e identidade empresarial, entendendo como aponta Cameira (2012: 135) que “esse processo no Brasil se iniciou em um momento anterior a esse período, ou seja, no final dos anos 1950”.

A identidade visual e a corporativa têm suas raízes no sistema de identidade visual corporativa, criado por Peter Behrens, no início do século XX, em 1909, para a empresa alemã que produzia equipamentos elétricos, a AEG, conforme Cameira (2012). Tal projeto, que incluía desde a criação do logotipo até a de outros materiais publicitários, é apontado como o primeiro da história. A identidade visual corporativa se destacava desde a produção, comunicação, mensagens, objetos, ambientes, relações internas e externas, comerciais e institucionais (MEGGS & PURVIS, 2009).

O processo de identidade visual de uma marca pode ser entendido como o conjunto de elementos aplicados de uma forma sistematizada. Este procedimento surgiu para controlar e organizar a quantidade de mensagens visuais emitidas pelas grandes corporações.

Para Cameira (2013), a identidade corporativa se consolidou, em termos da expressão gráfica da forma, na década de 1970, por designers como Paul Rand. A proposta confirmava a durabilidade e a permanência da marca baseada numa concepção mais simplificada e limpa. Os programas de identidade visual da IBM e da Westinghouse, nos Estados Unidos, na década de 1960, são exemplos que marcaram esta concepção, com uma perspectiva mais sistematizada (CAMEIRA, 2013).

Em termos de formação institucional, destaca-se a influência das escolas Bauhaus e Escola de Ulm que trouxeram o espírito de síntese, ordem e precisão nas diversas áreas de criação, como arquitetura, design industrial e o design de marcas (CAMEIRA, 2013). As formas se aproximavam do signo e eram mais simples.

Essa escola de princípios funcionalistas construiu as bases do ensino do design de acordo com as premissas de funcionalidade, estruturalismo e síntese ancorados na base da simplicidade formal, geometria, da precisão e do rigor técnico. Os fundadores propunham o máximo de informação com o mínimo de elementos (JORGE, 2009: 52).

No Brasil considera-se marcante a influência dessa escola. Um reflexo importante dessa influência se deu no amadurecimento e na consolidação de escritórios brasileiros de designers gráficos, como Alexandre Wollner, João Carlos Cauduro, Ludovico Martino, Aloísio Magalhães e Rubens

Martino. O estabelecimento destes designers se justifica, também, pela incorporação mais ampla no processo de criação de marcas ou na forma de expressão da identidade visual.

Este processo sistematizado é marcado pelo seminário “Panorama de Identidade Visual”, em 1977, realizado no MASP, em São Paulo, e organizado pela ABDI, com a intenção de traçar parâmetros e conceitos gerais para compreender a identidade visual e corporativa, no Brasil, naquela época. Durante o seminário, várias palestras com renomados profissionais da área foram ministradas e o presente trabalho traz algumas das informações apresentadas no referido evento, com o objetivo de contribuir para o entendimento da contextualização acerca dos conceitos sobre identidade visual e corporativa.

Nesse Seminário, Ferreira¹ (1977) afirmou que a identidade visual é definida como a parte da identidade corporativa que pode ser lida ou vista, o impacto visual que a empresa projeta. E sua afirmação encontrou terreno fértil nas considerações de Lima Filho² (1977) quando esse apresentou que o conceito de identidade visual deve ter uma perspectiva mais ampla e um conceito que reúne o conjunto dos objetivos que o marketing e a comunicação procuram atingir.

Na elucidação de Ferreira (1977): “imagem corporativa é a somatória de todas as impressões que a empresa cria na mente dos diversos indivíduos que compõem seus diversos públicos”³. O público é considerado aqui como os funcionários, os acionistas, os consumidores, os fornecedores, a imprensa, o governo, os revendedores, as empresas concorrentes, a comunidade. A imagem corporativa tem foco nestes diferentes públicos.

O conferencista do seminário completou que o programa de identidade visual deve contemplar o desenvolvimento por profissionais de identidade visual; o programa deve envolver embalagens, propaganda, promoções, placas, folhetos, formulários, entre outros; o programa deve ter o apoio da alta administração empresarial (FERREIRA, 1977).

Já Rezende⁴ (1977), no mesmo Seminário, destacou as características da mensagem visual:

Mensagens visuais que possuem propriedade de “boa forma”, no sentido da Gestalt, da Psicologia da Forma. Isto é, originalidade, homogeneidade, consistência e coerência interna de seus componentes. Enfim, deviam constituir um sistema, isto é, um conjunto organizado e integrado de imagens visuais.

1.
Ferreira, José C. F.
Palestra na seção de
abertura do Panorama
da Identidade
Visual. Panorama de
Identidade Visual.
MASP, São Paulo. 1977.

2.
Lima Filho, Alberto
de O. Palestra:
Identidade Visual:
Investimentos e
resultados. Panorama
de Identidade Visual.
MASP, São Paulo. 1977

3.
Ferreira, José (op.cit.).

4.
Rezende, Marco A. A.
Palestra: Identidade
Visual: Metodologia.
Panorama de
Identidade Visual.
MASP, São Paulo. 1977.

E afirmou que os programas de identidade visual apresentam um elenco de características básicas, a saber: traduzir a filosofia, a missão as atividades da empresa; ter planejamento com os dirigentes; envolver-se com outras áreas da empresa em função da sua complexidade; comunicar a linguagem visual da empresa, com o público interno e externo e ter a manutenção e atualização permanente (REZENDE, 1977). Ele adiciona que a identidade visual é um trabalho interdisciplinar, exige da equipe do designer o domínio das diversas áreas de atividades de projeto, como da parte gráfica à arquitetura.

Observa-se essa necessidade de solidificar e valorizar o processo de criação de identidades visuais para as empresas, como forma de diferenciá-las no mercado e, ao mesmo tempo, ter um processo de formalização e divulgação destes procedimentos, como relatado nas palestras durante esse Seminário (CAMEIRA, 2013).

Dos anos 2000, Cameira considera alguns conceitos e funções da marca que merecem destaque neste ponto do trabalho.

Há um consenso de que as funções essenciais da marca são identificar e diferenciar. Algumas definições propõem uma abordagem mais ampla e subjetiva, que posiciona a marca com um elemento pertencente a um sistema mais complexo de geração de valores tangíveis e intangíveis, para as empresas e consumidores (CAMEIRA, 2013: 36).

A autora ressalta a diferença das expressões de identidade visual e construção da identidade de marca. Para ela, a identidade visual se refere a um projeto restrito à criação de marca gráfica e suas manifestações visuais. Já a construção da identidade de marca se refere a um processo mais abrangente, a partir dos atributos tangíveis e intangíveis, simbolizados pelo sinal gráfico. Este processo envolve sua estratégia e seus atributos simbólicos (CAMEIRA, 2013).

Dessa forma, é possível compreender que a gestão da marca está relacionada com o valor a ser expressado pela empresa, a gestão diferenciada e a fidelidade dos clientes (JORGE, 2009). Neste contexto, a gestão da marca representa a atualização e a expansão do sistema de identidade visual ao deixar de ser unicamente visual, como nas décadas de 1960 e 1970 e, o responsável por essa conquista, foi o branding que promove o design como peça-chave na gestão de marca (MELO, 2005).

Em um cenário globalizado, é imperativo a construção de marcas fortes. Nesse sentido, o branding contribui como gestor destas marcas na emissão de mensagens coesas e acordadas com os princípios de sua essência (KLEIN, 2002).

Numa visão mais integrada do processo de gestão de marca, Queiroz (2014) considera que os anos 1990 foram a época da explosão do marketing, das pesquisas de consumidor e inúmeras iniciativas de gestão de mudanças e cultura organizacional - a questão estética passou gradualmente a ser trabalhada como uma articulação comercial ditada pela estratégia de negócio das empresas. Aos poucos, foram surgindo expressões visuais menos rígidas e mais individualizadas.

Assim sendo, percebe-se que nos anos de 1970 os conceitos de identidade visual e identidade corporativa formaram a estrutura inicial básica para a gestão de marca e, mais recentemente, a teoria do branding. Naquela época, conforme defendeu Ferreira (1977), já havia uma concepção embrionária do conceito de gestão de marca contemporâneo quando ele apontou que na “moderna” administração empresarial, encontravam-se cinco áreas básicas: produção, financeira, marketing, recursos humanos e a que ele chamou de última, a de opinião pública e comunicações.

Segundo o conferencista (1977), essa quinta área era responsável pelas atitudes e pela imagem corporativa da empresa. Nela, se enquadravam as funções de consumidores externos de relações públicas, assuntos governamentais e comunicações, e também a função de todos aqueles que eram os responsáveis pela identidade visual. No entendimento de Ferreira (1977), a imagem corporativa, ou seja, as impressões finais de uma empresa que permanecem na mente das pessoas, estavam diretamente ligadas à identidade visual.

Wollner (2003) entende que, na verdade, branding é algo que já existe desde os anos 1960, algo velho com nome novo, confirmando que o design auxiliou as empresas a construir seus discursos de identidade.

A marca é considerada um valor ativo na empresa, de acordo com Cameira (2013). Para a pesquisadora, o conceito de gestão de marcas está presente desde a década de 1940. A marca era uma importante ferramenta de apoio à gestão e não apenas um sinal visual de identificação. Ela completa que a marca forte e bem gerenciada contribuía para fidelizar os clientes, estabilizar as vendas, além de criar uma reputação positiva e valorada sobre a empresa e seus produtos.

Cameira (2013) considera que a gestão de marcas se inicia como uma ferramenta para produtos de consumo. Segundo ela, nos anos 1990, as marcas ampliaram a sua forma de atuação e assumiram um novo papel no cotidiano dos indivíduos, onde a identidade objetiva o público filiando-se ao gosto e ao seu estilo de vida. Nota-se o desenvolvimento da noção de gestão de marca, passando da identidade visual à uma identidade corporativa até a chegar ao *branding*.

TRAJETÓRIA DA SISTEMA DE COMUNICAÇÃO LTDA.

Histórico

A Sistema de Comunicação LTDA. foi uma empresa criada em 01 de maio de 1976, na rua do Ouro, número 980, bairro Serra, na capital mineira, pelos sócios: João Cláudio Santa Rosa, João Eustáquio Delpino da Silva, Joaquim Heraldo Lima, Marcelo Portela (in memoriam) e Pedro Paulo Delpino Bernardes.

Dentre os sócios, apenas João Cláudio possuía experiência profissional na área de publicidade e propaganda; os demais tiveram vivência no design, de acordo com Delpino Bernardes (2016). “A entrada de João Cláudio, em 1976, estabeleceu uma nova configuração profissional e de trabalho na empresa, incluindo a publicidade e a propaganda e, mais tarde, o foco nas peças promocionais”.⁵

O nome da empresa fazia referência ao método de atuação que os sócios pretendiam imprimir nos projetos desenvolvidos pela equipe. Para Delpino Bernardes e Delpino da Silva (2016), os projetos deveriam primar pela técnica apurada, compreendendo o design e a comunicação como um conjunto de elementos interligados.

Entretanto, a gênese da criação da Sistema situa-se antes de 1976 e, conforme Delpino Bernardes (2016), é necessário apresentar os acontecimentos desde 1970. A Sistema encerrou suas atividades em 1984, pois segundo Lambert (2016), a equipe perdeu a sintonia e o entusiasmo que, até então, a mantinha unida. Assim, os sócios decidiram trabalhar em outras configurações profissionais, conforme será apresentado no tópico 2.2 onde é abordada a trajetória dos principais designers à frente da empresa.

5.
Depoimento de
Pedro Paulo Delpino
- entrevista realizada
pelas autoras, via
Skype, em 13/06/2016.

A trajetória cronológica da Sistema

A trajetória cronológica da Sistema foi marcada pela formação de grupos de estudos de design e escritórios, antes da sua consolidação como empresa.

ANO	NOME E DESCRIÇÃO	ENDEREÇO	EQUIPE E FUNÇÕES
1970	CASINHA - "Grupo flutuante" de pessoas que eram amigas e tinham interesse em trabalhar profissionalmente com design	Rua Antônio de Albuquerque Bairro: Savassi	- João Eustáquio Delpino (Designer) - Marco Aurélio (Fotógrafo) - Marden Diniz (Fotógrafo) - Pedro Paulo Delpino (Designer) (Esses eram os mais assíduos do "grupo flutuante")
1971	ESCRITÓRIO PACKAGING SHOP - Escritório que desenvolvia projetos de design, especialmente, identidade visual	Rua Pium - Bairro: Cruzeiro	- Ângelo Pignataro (Designer) - Heládio Ramos (Designer) - João Eustáquio Delpino (Designer) - Joaquim Heraldo (Designer) - Marcelo Portela (Designer) - Marden Diniz (Fotógrafo) - Pedro Paulo Delpino (Designer) - Renato Lúcio de Castro (Designer)
1972	ESCRITÓRIO DESENHO - Escritório que desenvolvia projetos de design, especialmente, identidade visual e corporativa	Rua Pium - Bairro: Cruzeiro	- Heládio Ramos (Designer) - João Eustáquio Delpino (Designer) - Joaquim Heraldo (Designer) - Marcelo Portela (Designer) - Marden Diniz (Fotógrafo) - Pedro Paulo Delpino (Designer) - Renato Lúcio de Castro (Designer)
1976	SISTEMA DE COMUNICAÇÃO LTDA. - Empresa de comunicação que desenvolvia projetos de design, especialmente, identidade visual e corporativa, além de trabalhos de publicidade e propaganda (peças promocionais)	Rua do Ouro, 918 - Bairro: Serra	- Ivan Pedro Jorge (Designer) - João Cláudio Santa Rosa (Publicitário) - João Eustáquio Delpino (Designer) - Joaquim Heraldo (Designer) - Jorge Luiz Inácio (Designer) - Marcelo Portela (Designer) - Pedro Paulo Delpino (Designer) - Ramon Cardoso (Publicitário) - Regina Saramago (Designer) - Leila Gontijo (Estagiária) - Maria Luiza Soares (Estagiária)

Quadro 1: Quadro cronológico da trajetória da Sistema

Fonte: Quadro proposto pelas autoras, a partir do levantamento dos dados durante as entrevistas com Pedro Paulo Delpino (2016).

1978	SISTEMA DE COMUNICAÇÃO LTDA. - Empresa de comunicação que desenvolvia projetos de design, com serviços especializados em: comunicação visual, embalagens, sistema de sinalização e peças promocionais	Rua Campanha, 91 – Bairro: Carmo	- Joaquim Heraldo (Designer) - Jorge Luiz Inácio - Marcelo Portela (Designer) - Pedro Paulo Delpino (Designer) - Regina Saramago (Designer) - Cláudia Fonseca (Estagiária)
1981 até 1984	SISTEMA DE COMUNICAÇÃO LTDA. - Empresa de comunicação que desenvolvia projetos de design, com serviços especializados em: comunicação visual, embalagens, sistema de sinalização e peças promocionais	Av. Prudente de Moraes - Bairro: Cidade Jardim	- Ângela Dourado (Designer) - Cláudia Fonseca (Designer) - Joaquim Heraldo (Designer e gestor do escritório) - Jorge Luiz Inácio - Marcelo Portela (Designer) - Márcio Lambert (Designer) - Regina Saramago (Designer)

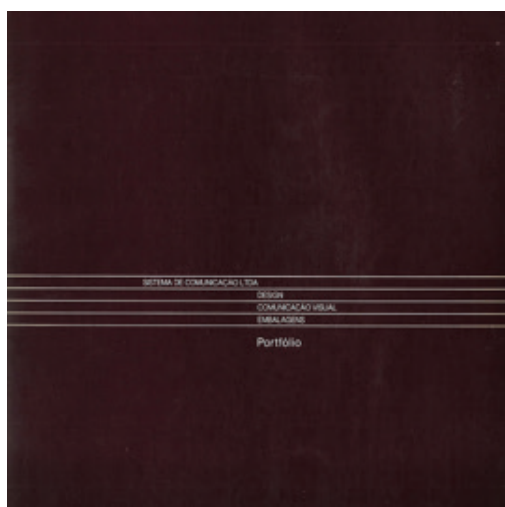


Figura 1: Assinatura da Sistema – capa do portfólio – anos 1970.

Fonte: Portfólio – arquivo Pedro Paulo Delpino.

De acordo com Delpino Bernardes (2016), a Sistema foi concebida como uma empresa apta para o desenvolvimento de projetos de identidade visual e corporativa onde design e propaganda construíam conceitos para os clientes e agregavam valor às suas respectivas marcas. Além disso, trabalhar na Sistema ia além de realizar tarefas/funções profissionais.

O designer lembra que, de fato, ela foi uma empresa onde a colaboração, o aprendizado e a amizade entre a equipe eram diariamente alimentados. Para os sócios, a qualidade técnica e a metodologia de trabalho eram nutridas pelo prazer e pela satisfação em criar e atender as demandas dos clientes, conforme relatado por Delpino Bernardes (2016).

Apesar do conceito de “clima organizacional” não ser amplamente difundido naquela época, o que os sócios prezavam era o ambiente favorável ao trabalho e ao relacionamento saudável entre os profissionais envolvidos. Para Delpino Bernardes (2016) isso era uma condição imperativa.

Dourado (2016) afirma a qualidade do ambiente de trabalho da empresa e relata o hábito de leituras das principais publicações da área, na época. Segundo a designer, a Sistema tinha a assinatura de revistas mundiais de referência e isso contribuía para que todos lessem, inclusive as estagiárias. Para Delpino Bernardes (2016), os sócios acreditavam que era uma forma de alimentar o repertório criativo e profissional da equipe, além da oportunidade de ficarem antenados às tendências.

Soares (2016) e Gontijo (2016) reconhecem que, como estagiárias, tiveram a oportunidade de vivenciar o clima profissional próprio da empresa e eram incluídas nos processos de criação. “Participei, algumas vezes, de reuniões de brainstorm para escolha de nomes de produtos.”

6.
Depoimento de
Maria Luiza Soares –
roteiro de entrevista
respondido em
14/06/2016.



Figura 2: Equipe da
Sistema, anos 1980.

Fonte: Registro de
Pedro Paulo Delpino
Bernardes, 1981.

Delpino Bernardes (2016) explica que a principal área de atuação da empresa era a criação e o desenvolvimento de comunicação visual, englobando todas as áreas tradicionais (identidade visual e corporativa, embalagens, sistemas de sinalização e peças promocionais). Entre os anos de 1971 e 1976, chegaram a desenvolver até mesmo anúncios para jornais e revistas comerciais e especializadas, textos para comercial em rádio, dependendo do nicho de atuação do cliente e sua necessidade de comunicação.

A declaração de Delpino Bernardes (2016) é confirmada por Delpino da Silva (2016):

Na época da Sistema, o tempo era diferente de hoje e nós conversávamos muito com o cliente para conhecer profundamente o negócio dele [...]. O briefing era muito completo [...]. Atualmente, acho que os briefings são rasos, se comparados aos das décadas de 1970 e 1980. Até mesmo o cliente não tem mais tempo para se dedicar a esse momento do trabalho [...].

Aí, quando terminávamos um briefing, fazíamos um verdadeiro rebriefing para garantir a qualidade das informações que dariam a direção para o nosso trabalho. Para cada etapa, era feito um relatório de projeto, com todas as descrições técnicas e de criação - apoiadas com suas respectivas defesas - que seriam usadas para a solução proposta: o cliente assinava e aprovava o que havia ficado definido nessa reunião e, aí, a equipe voltava para o escritório e dava continuidade ao projeto [...]. Assim era feito em todos os encontros, com cada cliente, dos principais projetos da empresa [...]. No final, era organizado um book, com todos esses relatórios arquivados e encadernados, com espiral ou com parafuso (era o que havia na época)... Esse book era consolidado, como 'book da entrega da marca' e, a partir daí, já se desenvolvia todas as peças definidas [...].”

Conforme lembram alguns dos depoentes, em uma época que não existiam computadores para a realização dos trabalhos em design, as ferramentas básicas utilizadas eram, essencialmente, papel, caneta nanquim e o alto nível de qualidade na metodologia de desenvolvimento dos projetos.

Delpino Bernardes afirma que “o nosso critério era o de fazer bem feito... Éramos muito exigentes com a qualidade dos trabalhos produzidos”⁸. Ele lembra que não havia, em BH, uma produção de qualidade e, assim, as demandas gráficas iam para o Rio de Janeiro ou São Paulo com o objetivo de garantir a

7.
Depoimento de
João Delpino -
entrevista realizada
pelas autoras, em
08/07/2016.

8.
Depoimento de
Pedro Paulo Delpino
- entrevista realizada
pelas autoras, via
Skype, em 16/06/2016.

9.
Depoimento de
Pedro Paulo Delpino
- entrevista realizada
pelas autoras, via
Skype, em 16/06/2016.

10.
Depoimento de
Depoimento de
Márcio Lambert -
entrevista realizada
pelas autoras, em
24/06/2016.

11.
CETEC - Centro
Tecnológico de Minas
Gerais.

12.
Depoimento da Prof^a.
Regina Álvares -
entrevista realizada
pelas autoras, em
12/05/2016.

13.
Depoimento de
Pedro Paulo Delpino
- entrevista realizada
pelas autoras, via
Skype, em 16/06/2016.

melhor qualidade nas peças de identidade visual e corporativa dos clientes. Era uma verdadeira gincana de produção [...] “Uma gincana boa... que nos possibilitou grande aprendizado [...]”⁹

Lambert (2016) explicita a forma de zelar pela marca na Sistema Comunicação:

[...] daquela marca de tudo que ela era capaz de construir e falar[...]. Era curioso [...]. A gente fazia de tudo [...]. A gente testava a reprodução [...]. Tudo era muito bem cuidado. A Sistema fazia um trabalho primoroso [...]. Quase científico [...]. Tudo era muito bem cuidado[...]. Um olhar muito forte do Pedro para esta precisão e do João Delpino [...].¹⁰

Dias (2016) recorda que, nessa mesma época, o alto nível de qualidade na metodologia de desenvolvimento dos projetos também era uma realidade no CETEC¹¹, onde ela também estagiou.

Era muito trabalhoso montar algumas peças que eram desenvolvidas pela equipe do CETEC [...]. O material utilizado era caro e não podia ter erro [...]. Em alguns casos, optava-se por não fazer em serigrafia, mas montar quase tudo em letreset e letra filme, com muita precisão.¹²

Dessa forma, percebe-se que a dinâmica de trabalho dos projetos, na década de 1970, era pautada pelo alto nível de qualidade na metodologia de desenvolvimento dos projetos, com equipes focadas e dedicadas para entregar o melhor ao mercado mineiro.

Delpino Bernardes (2016) esclarece que, de uma forma geral, a equipe da Sistema não dava muito espaço para que o cliente interferisse no trabalho a ser realizado.

O único projeto que não foi aprovado pelo cliente, durante toda a história da Sistema, foi o de uma empresa de transporte rodoviário. Exatamente porque o cliente não gostou da solução visual apresentada pela equipe [...]. A direção da empresa queria algo mais ‘colorido e chamativo’ para seus ônibus, ou seja, exatamente o contrário da proposta apresentada pela Sistema [...]. Para nós estava bem claro: poluição visual zero... sem chance... Depois tivemos a notícia que o projeto foi feito por outro escritório, no Rio de Janeiro. Porém, foi uma lição aprendida no ‘bolso’[...]. Foi difícil, do ponto de vista financeiro, perder a verba desse cliente de grande porte.¹³

Outra forma que os clientes chegavam à Sistema era via concursos. Segundo Delpino Bernardes (2016), além dos prêmios serem generosos, era uma ótima oportunidade para a projeção da empresa no cenário nacional, como foi no caso da Funarte - Fundação Nacional de Arte - MEC. O projeto ganhou o Primeiro lugar, dentre os 197 inscritos no concurso nacional para a criação da marca símbolo e programa de aplicação da identidade visual – 1977.

A proposta era criar a identidade da empresa de forma plural. Desenvolveu-se uma marca baseada no poema concreto. Delpino Bernardes e Delpino da Silva (2016) atestam que a Sistema desenvolveu a marca e a aplicação da identidade visual em impressos e placas de sinalização interna e externa, mas não participou do processo de implantação.



Figura 3: Marca Funarte -1977

Fonte: Portfólio – arquivo Pedro Paulo Delpino.

Entre os anos de 1975 e 1980, o mercado de identidade visual, em Belo Horizonte, tinha um bom volume de trabalho, embora poucos profissionais tivessem coragem de montar uma estrutura de escritório para atender a demanda. “A experiência era muito pequena, inclusive a nossa [...]. Nós tínhamos mais ousadia do que experiência para fazer de uma maneira total.”¹⁴

Neste contexto, a concorrência que se estabelecia era com os artistas, os arquitetos, as agências de publicidade e, de forma direta, o CETEC. Este último, na opinião de Delpino Bernardes (2016), era o que tinha a melhor estrutura. Por outro lado, os processos operacionais e comerciais eram mais burocráticos e, portanto, mais lentos para atender as demandas do

14. Depoimento de Pedro Paulo Delpino - entrevista realizada pelas autoras, via Skype, em 20/06/2016.

mercado. Para ele, a Sistema tinha mais “jogo de cintura” para acompanhar o ritmo que era imposto pelos clientes.

Os principais designers à frente da Sistema entendem que não existia de forma clara, no mercado mineiro, um conceito estabelecido de gestão de marca. Entretanto, quando Delpino Bernardes, Delpino da Silva, Dourado, Fonseca e Lambert (2016) olham para os projetos os quais desenvolveram no passado, eles acreditam que a metodologia, os processos de interação com o cliente e a construção da identidade visual, como parte da identidade corporativa, contribuíram para uma visão mais ampla e estratégica do design mineiro.

EQUIPE: FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Durante a trajetória da Sistema, uma equipe profissional interdisciplinar, composta por designers, publicitários, fotógrafos, entre outros desenvolveram os projetos de comunicação que envolviam design e publicidade. A seguir são apresentados os principais designers que trabalharam na empresa, entre os anos de 1976 e 1984.

Principais designers:

Ângela Dourado: natural de Belo Horizonte, graduada em Design Industrial, em 1977, na FUMA. Foi estagiária no CETEC, entre os anos de 1976 e 1977 e, na Sistema de Comunicação, em 1980. Em 1981, virou sócia. Junto com João Eustáquio Delpino, fundaram a P&B, nos fins dos anos 1980 e, no início dos anos 1990, fundou a By Design mantendo a sociedade consolidada com João Delpino até 1997. Juntos, em 2000, criaram a New Design. Atualmente, é diretora da área de design da New 360, em BH.

Cláudia Fonseca: natural de Belo Horizonte, graduada em Design Industrial, em 1982, na FUMA. Ingressou como estagiária na Sistema, em 1978, dando início à sua formação profissional, onde permaneceu até 1980. Em 1982, voltou para a Sistema de Comunicação e trabalhou até 1984. Desde 1990, é design de produto, na Bricolage, em Belo Horizonte.

João Eustáquio Delpino: natural de Belo Horizonte. É autodidata e iniciou seu trabalho de design, no CETEC, lecionou na FUMA, na década de 1970. Atuou na Desenho, no período de 1972 até 1976. Fundou a Sistema de Comunicação LTDA onde permaneceu até 1976, no mesmo ano que montou a

empresa Núcleo Consultoria. Em 1987, fundou a By Design, em sociedade com Ângela Dourado e permaneceu até 1997. Atualmente, é presidente da New 360, uma agência de plataforma de comunicação, associada a outras cinco empresas com foco em inovação que atuam nas áreas de design, comunicação, mídias digitais, pesquisa de monitoramento e *big data*.

Márcio Lambert: natural de Belo Horizonte, formado em Design, em 1984, na FUMA. Fez estágio na Sistema de Comunicação, em 1979. É professor da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, em BH, desde 1986. Com João Delpino, foi sócio da empresa Núcleo de Consultoria em Design e, mais tarde, gerente de projetos da P&B Comunicação. Foi sócio da empresa Neti Comunicação Integrada durante 25 anos, e sócio da empresa Osca Design e Comunicação, em BH. Atuou como artista plástico, com cursos livres da Escola Guignard em gravura e pintura em diversos períodos dos últimos 30 anos.

Pedro Paulo Delpino Bernardes: natural de Belo Horizonte. Formou-se em Desenho Industrial, na Fundação Universidade Mineira de Artes – Aleijadinho, em 1975. Atuou como diretor de projetos na Desenho, no período de 1972 a 1976. Lecionou na FUMA no período de 1976 a 1977. Fundou a Sistema de Comunicação LTDA, em 1976, e foi o diretor de projetos até 1981. Trabalhou como designer editorial, no CNPq, em Brasília, entre 1981 a 1987. Em 1987, ingressou na P&B em mais uma parceria com João Delpino. Foi convidado para participar do Laboratório Brasileiro de Design, em Florianópolis, entre 1988 e 1992. Atualmente é designer autônomo, em Florianópolis.

Leila Amaral Gontijo: natural de Tupaciguara - Minas Gerais, formada em Desenho Industrial, em 1977, pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. Foi estagiária da Sistema de Comunicação, em 1976, e depois foi contratada por um ano. Após ter terminado sua formação lecionou na FUMA de 1979 a 1980, e de 1987 a 1989. Foi pesquisadora do CETEC. Atualmente, é professora associada da Universidade Federal de Santa Catarina, na área de Engenharia de Produção.

Maria Luíza Gomes Soares: natural de Ponte Nova, Minas Gerais. É formada em Desenho Industrial, na FUMA e especialista em Informação Tecnológica pela Universidade Federal de Santa

Catarina. Trabalhou, em Belo Horizonte, na Cozinhas Del Rey onde desenvolveu modulações de mobiliário para cozinhas. Em 1988, foi para Florianópolis trabalhar no Laboratório de Desenvolvimento de Produto -Desenho Industrial (o LBDI). Atualmente é microempreendedora na Coruja Dourada, empresa de estamparia em porcelana, em Florianópolis.

PROJETOS EXPOSTOS NO SEMINÁRIO “PANORAMA DA IDENTIDADE VISUAL” (1977)

15/16/17.
Depoimento de
Pedro Paulo Delpino
- entrevista realizada
pelas autoras, via
Skype, em 20/06/2016.

Para Delpino Bernardes (2016), o Seminário “Panorama da Identidade Visual” de 1977, conseguiu concentrar, em um único evento, os mais destacados escritórios de design do Brasil para discutir sobre questões da área, além da oportunidade de expor trabalhos de alto nível técnico e conceitual, em uma grande exposição. “O local (MASP) já diz tudo... Só tinha top, grandes figuras da área... Todos os de referência do Brasil estavam lá.”¹⁵

A ida a São Paulo não se resumiu à exposição e apresentação dos trabalhos da Sistema, Delpino Bernardes (2016) reflete sobre as palestras que participou, afirmando que foram muito produtivas, tanto para as trocas profissionais, quanto para os contatos. O designer destaca a palestra ministrada pelo escritório do Peixe, em Recife.

Há muito tempo não ouço falar dele, mas na época, era um escritório muito top... Lembro de ter ficado com muita inveja deles quando explicaram que, durante seis meses, ficaram planejando e criando as estratégias para a ‘abertura oficial’ do escritório [...].¹⁶

Nesse período, a equipe da Sistema já conhecia o trabalho de Cauduro e Martino e a atuação deles à frente da ABDI, bem como o conceito de plano diretor de identidade visual de Marco Antonio Amaral Rezende. Delpino Bernardes (2016) afirma que até hoje ele usa em seus projetos. “Todo projeto meu, eu sinalizo com o plano diretor. Inclusive no meu site, apresento visualmente o que é.”¹⁷

Plano Diretor de Programa de Identidade Visual				
Plano Diretor	Programa de Trabalho	Elementos Institucionais	Programa de Identidade Visual	
Pesquisa e Análise da: Imagem Externa Imagem Interna Imagem Concorrência Imagem Veiculada		Marca Símbolo Logotipos Alfabetos Cores Assinaturas	Impressos Formulários Sinalização Interna e Externa Embalagens Uniformes Veículos Equipamentos Merchandising	Manual de Uso da Identidade Visual

Figura 4: Plano Diretor de Programa de Identidade Visual utilizado pela Sistema – anos 1970.

Fonte: Portfólio – arquivo Pedro Paulo Delpino.

Outra passagem que Delpino Bernardes (2016) destaca, durante o seminário, foi o encontro na casa de Alexandre Wollner onde foram recebidos alguns profissionais que participaram do evento para conversar sobre aquele momento singular. Delpino Bernardes (2016) relembra que Wollner, nesse encontro, citou o projeto da Valep, salientando o primor técnico, a estratégia e a importância da implantação.

No Seminário “Panorama de Identidade Visual” (1977), a Sistema de Comunicação apresentou quatro projetos, entretanto, para essa pesquisa serão analisados apenas os dois de maior complexidade de criação e produção. Os outros dois projetos foram o da Funarte, já apresentado e o GreenPark, um lançamento imobiliário.

Valep – Mineração do Vale do Paranaíba S.A.

O projeto chegou a partir do contato do Departamento Comercial da Sistema, Ramon Cardoso, junto com o assessor de comunicação da empresa, Demóstenes Romano. O assessor tinha o domínio total sobre a importância da comunicação da Valep, de acordo com Delpino Bernardes (2016). A Valep ia ser implantada na região de Araxá e precisava ser caracterizada como um processo de desenvolvimento ostensivo e forte. A proposta de identidade visual se vinculava ao processamento de racionalização e funcionalidade da empresa.

A marca era composta por duas setas que significavam o ato de tirar e devolver para terra, os ciclos do minério. Ela expressava de maneira ampla o conceito da empresa e, de forma bem pragmática, todo o logotipo.

O processo de identificação inicial contemplava desde a organização interna até os procedimentos externos, tais como impressos, envelopes, sinalização em veículos de passeio e maquinários, brindes, uniformes, placas e todo o projeto de sinalização interna e de acesso viário.

A Sistema atendeu a Valep, no período de 1976 até 1979:

- Criação da marca/símbolo e programa de aplicação da identidade visual, em 1977/1979;
- Plano de comunicação estabelecido em 1977;
- Documentação fotográfica da implantação do Complexo Industrial - 1976 até 1978;
- Criação do folheto Institucional -1977;
- Audiovisual Institucional e Didático -1978;
- Sinalização interna da sede em Belo Horizonte -1978;
- Desenvolvimento de Sinalização viária de segurança direcional e específica para o Complexo Industrial de Tapira -1979;
- Desenvolvimento de rotina/sistema de credenciamento para o Complexo Industrial de Tapira -1979;
- Consultoria ao programa institucional da inauguração – 1979.

Para Delpino Bernardes (2016), o projeto tinha uma abordagem abrangente e durou em torno de dois anos. Isso fortaleceu a proximidade com o coordenador de comunicação social da empresa. O designer registra que a equipe da Sistema atendia de forma imediata as demandas da Valep. Durante o tempo que a Sistema atendeu a empresa, ela era a principal cliente tanto para o desenvolvimento dos trabalhos, quanto de faturamento.



Figura 5: Papeleria e documentos institucionais da Valep -1977.

Fonte: Portfólio – arquivo Pedro Paulo Delpino.



Figura 6: Papelaria, brindes, uniformes e placas da Valep – 1977.

Fonte: Portfólio
– arquivo Pedro
Paulo Delpino.



Figura 7: Sinalização da frota de veículos e fachada da Valep – 1977.

Fonte: Portfólio
– arquivo Pedro
Paulo Delpino.



Figura 8: Sinalização viária – Unidade Industrial “Paulo Adib” - 1979

Fonte: Portfólio
– arquivo Pedro
Paulo Delpino.

18.
Sistema de
comercialização de
produtos e serviços
voltado, diretamente,
aos consumidores,
sem nenhum tipo
de estabelecimento
comercial fixo.

Randazzo - Indústria de Amortecedores LTDA

Projeto: criação de identidade visual e programa de aplicação de desenvolvimento de embalagens

Mais um projeto que chegou à empresa, a partir do contato do Departamento Comercial da Sistema, o Ramon Cardoso. O processo de reforma das instalações, máquinas e equipamentos da Randazzo despertou a necessidade de se fazer uma reestruturação, em nível da imagem, cuja finalidade era a de evidenciar tal transformação.

Para esse projeto, a Sistema apresentou duas alternativas e uma delas foi implantada. O projeto tinha o perfil de venda direta¹⁸, além da identidade do produto e desenvolvimento de embalagens.

A identificação inicial contemplava desde a identidade visual, planejamento de embalagens, peças promocionais, catálogos e cartazes de aplicação de amortecedores, prospectos de informações técnicas, sinalização externa, módulos de assinatura para propagandas até os uniformes da equipe operacional.

A Sistema atendeu a Randazzo, no período de 1977 até 1978:

- Criação de marca/símbolo e programa de aplicação de identidade visual -1977;
- Criação e desenvolvimento de linha de embalagens para amortecedores -1977/1979;
- Assessoria de marketing e comunicação -1977;
- Catálogo para linha de produtos -1977;
- Criação de peças promocionais -1977/1978;
- Merchandising: macacões, bonés, chaveiros, camisetas -1977/1978;
- Criação de folheto institucional -1977;
- Linha de cartazes promocionais -1978.

A ideia era estabelecer a relação do produto com o mercado. Esta proposta foi apreciada durante a apresentação e a exposição desse projeto no “Panorama de Identidade Visual”, especialmente, por sua solução e estratégia (DELPINO BERNARDES, 2016). Para a manutenção e fidelidade visual na reprodução da marca gráfica, foi criado um sistema de serigrafia, na sede da Randazzo. O projeto envolvia também as sobras de materiais amortecedores para a criação de ferramentas, já visando a responsabilidade e sustentabilidade do negócio.

O presidente da Randazzo, Rui Alberto A. M. Gomes, considerou que o projeto alcançou um resultado substancial

no conceito e receptividade do produto. Ele constatou a homogeneidade no nível de imagem e a racionalização, fatores que proporcionaram um retorno eficiente, de acordo com Delpino da Silva (2016).



Figura 9: Peças promocionais e embalagens da Randazzo -1977.
Fonte: Portfólio – arquivo Pedro Paulo Delpino.



Figura 10: Uniformes, embalagens, placa de sinalização e papelaria para Randazzo - 1977
Fonte: Portfólio – arquivo Pedro Paulo Delpino.

Segue abaixo o quadro resumo que apresenta os dados dos projetos da Valep e da Randazzo expostos pela Sistema, no seminário “Panorama da Identidade Visual” (1977).

PROJETO	DEMANDA	ANO	RELAÇÃO COM CLIENTE	CONCEITO	GESTÃO DE MARCAS	PERMANÊNCIA DA MARCA
VALEP	Logo-marca e procedimentos internos operacionais	1976 até 1979	Direta e o atendimento imediato das demandas	Ciclo da matéria-prima	Aplicada desde os procedimentos internos e externos Criação de manuais da marca	A empresa foi incorporada por um grupo maior e, assim, não se tem a informação sobre o tempo de permanência da marca

Quadro 2: Quadro resumo dos projetos analisados
Fonte: : Proposto pelas autoras, a partir do levantamento dos dados durante as entrevistas com João e Pedro Paulo Delpino.

PROJETO	DEMANDA	ANO	RELAÇÃO COM CLIENTE	CONCEITO	GESTÃO DE MARCAS	PERMANÊNCIA DA MARCA
RANDAZZO	Atender o mercado / varejo	1977 até 1978	Direta com a diretoria e equipe de vendas	Valorizar a marca Randazzo agregando à palavra a função de movimento	Implantação completa da identidade em todas as extensões da empresa, incluindo a racionalização de todas as embalagens de produtos	A empresa foi comprada por uma concorrente, mas durante o tempo de operação o projeto foi valorizado

Valep e Randazzo se revelaram por apresentarem marcas mais limpas e fortes. Nos projetos dessas duas marcas, a metodologia de gestão de marca foi similar em ambos. O acesso ao cliente era feito por prospecção, as informações e demandas eram bem esclarecidas junto a ele. A definição, o planejamento e o conceito foram considerados a base da identidade visual. O manual de identidade visual criado foi utilizado como um plano de controle da marca, de acordo com Delpino Bernardes (2016). O período de envolvimento e desenvolvimento dos projetos e assessoria à marca foi mais longo, em torno de dois anos, e o retorno do cliente foi promissor.

Os projetos demonstraram as possibilidades de atuação profissional dos designers, na década de 1970, trabalhando nas empresas e no mercado de varejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na década de 1970, constata-se que havia um conceito de gestão de marcas nos projetos desenvolvidos pela Sistema Comunicação. A identidade visual não estava restrita apenas a criação do logotipo e símbolo (marca gráfica) e a sua aplicabilidade, mas sua presença em todos os segmentos corporativos. A proposta era ir além de sua aplicação e pensar numa gestão do uso da identidade gráfica em tudo que tinha contato com o mercado, adotando uma prática que envolvia o controle e a fidelidade da marca.

Entende-se que ainda não havia uma demarcação clara entre a noção de marca gráfica que era o foco dos escritórios da época e a noção de marca como algo imaterial, com carga de valores, conforme ocorreu mais tarde, nos anos 1990. É possível compreender que já estava presente a ideia de identidade visual corporativa e ela permeava a gestão da

marca visual ou marca gráfica. Havia um conceito por trás da geração da marca gráfica que denotava uma identidade de empresa. De acordo com os dados levantados junto aos profissionais para o presente trabalho, a gestão da marca gráfica garantia a apresentação e a unidade corporativa ao mercado e isto já era inovador, no cenário mineiro da época.

Cameira (2012) identifica que, nos anos 1990, houve um acréscimo na produção conceitual, pois, nos anos 1970, parecia ainda estar em uma dimensão do conceito da marca intrínseca à geração de uma marca visual ou marca gráfica. Logo, ao dirigir a marca gráfica, estaria administrando a identidade corporativa por meio do gerenciamento da identidade visual de forma unificada. Entende-se que isto seria o que colocou a Sistema na frente, em BH e, assim, a empresa conseguiu sintonizar-se com o trabalho desenvolvido pelos escritórios do eixo Rio-SP. A alusão metodológica ao plano diretor de Marco Antônio Rezende contribui para essa inferência.

Em Minas Gerais, a singularidade da Sistema Comunicação se destacou. Afinal, no mercado mineiro, esse nível de gestão da marca gráfica ainda não era uma realidade em todas as empresas/escritórios. Os projetos apresentados no “Panorama de Identidade Visual” são considerados muito importantes e revelaram o potencial da equipe Sistema.

Para todos os designers entrevistados, o conceito de gestão de marcas já era aplicado nos projetos desenvolvidos nos anos 1970 e, nos dias de hoje, está presente de uma forma mais ampla, conforme Lambert (2016).

Um pensamento de proteção e transmissão das ideias daquela marca de uma forma bem precisa [...]. Isso é o que o branding de certa forma fala.... Nos dias de hoje, é o branding a administração das marcas [...]. O que a gente fazia antes que era o programa de identidade visual.... Eles deram uma evoluída para uma situação de mercado que hoje é completamente diferente da época [...]. A concorrência hoje é mais acirrada.¹⁹

19.
Depoimento de
Márcio Lambert -
entrevista realizada
pelas autoras, em
24/06/2016.

A partir da pesquisa, nota-se que a década de 1970 foi um momento de muito conhecimento e interação dos processos de criação entre os mineiros e os designers de outros estados, tais como Wollner, Cauduro, Martino e João Leite. Em relação à gestão de marcas, nota-se a profundidade da elaboração e acompanhamento da marca. Ela se torna presente nos processos internos e externos, de forma precisa e fiel.

A Sistema de Comunicação, neste período, teve um grande reconhecimento nacional e a precisão do processo da informação destaca-se como princípio da elaboração das marcas criadas pela empresa. Dessa forma, compreende-se o que Cameira (2013) apontou em sua dissertação vale também para os projetos desenvolvidos pelos designers da Sistema, em BH, nos anos 1970, especialmente em relação aos “paradigmas de sistematização, ênfase moral no valor de uso e disciplina metodológica” (CAMEIRA, 2013: 34).

Quanto à contribuição da pesquisa para o meio acadêmico, entende-se que os resultados desse trabalho colaboram com os estudos que pretendem recuperar e construir a história do design, em Minas Gerais. Entretanto, não se esgota o tema e, sugere-se, por fim, para desdobramentos em investigações futuras, que sejam explorados os contatos com clientes para saber deles as suas considerações a respeito do projeto que cada um recebeu da Sistema, bem como o retorno para suas marcas, naquele contexto mercadológico.

REFERÊNCIAS

ABDI, MASP. *Panorama da Identidade visual*. Publicado no Seminário Panorama da Id entidade Visual, São Paulo, 1977.

CAMEIRA, Sandra Ribeiro. *Branding + Design: O branding e a metodologia de sistemas de identidade visual*. 2013. 428 f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAMEIRA, Sandra Ribeiro. *História e conceitos da identidade visual nas décadas de 1960 e 1970*. In: BRAGA, Marcos da C., MOREIRA, Ricardo S. (org.) *Histórias do design no Brasil*. São Paulo; Annablume, 2012.

DELPINO BERNARDES, Pedro Paulo. *Pedro Paulo Delpino Bernardes: depoimento*: [jun. 2016]. Entrevistadoras: M. Soares e W. Fialho. Florianópolis: casa do entrevistado (Skype), 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

DELPINO DA SILVA, João. *João Delpino da Silva: depoimento*: [jul. 2016]. Entrevistadoras: M. Soares e W. Fialho. Belo Horizonte: sede da New 360, 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

DIAS, Regina Álvares. *Maria Regina Álvares Dias*: depoimento: [maio. 2016]. Entrevistadoras: M. Soares e W. Fialho. Belo Horizonte: T&C da Escola de Design, 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

DOURADO, Ângela. *Ângela Dourado*: depoimento: [jul. 2016]. Entrevistadoras: M. Soares e W. Fialho. Belo Horizonte: sede da New 360, 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

FERREIRA, José C. F. *Palestra na seção de abertura do I Panorama da Identidade Visual*. Panorama de Identidade Visual. MASP, São Paulo. 1977.

FONSECA, Cláudia. *Cláudia Fonseca*: depoimento: [jun. 2016]. Entrevistadoras: M. Soares e W. Fialho. Belo Horizonte: sede da Bricolage, 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

GONTIJO, Leila do Amaral. *Leila do Amaral Gontijo*: depoimento: [maio. 2016]. Entrevistadora: M. Soares. Belo Horizonte: Escola de Engenharia da UFMG, evento da ABERGO, 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

JORGE, Mariana Aiex. *O redesenho de sistemas de identidade visual brasileiros da escola racionalista de design dos anos 1960*. 2009. 231 f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

KLEIN, Naomi. *Sem logo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LAMBERT, Márcio. *Márcio Lambert*: depoimento: [jun. 2016]. Entrevistadoras: M. Soares e W. Fialho. Nova Lima: casa do entrevistado, 2016. Entrevista concedida à disciplina História Social do Design - UEMG.

LIMA FILHO, Alberto de O. *Palestra: Identidade Visual: Investimentos e resultados*. Panorama de Identidade Visual. MASP, São Paulo. 1977.

MARCONI, Marina de Andrade. *Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo: Atlas, 2007.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac & Nayf, 2009.

MELO, Francisco Homem. *Signofobia*. São Paulo: Rosari, 2005.

QUEIROZ, César. *Do Design ao Branding*. Belo Horizonte. Biblioteca Nacional. Livro eletrônico. Belo Horizonte. 2014.

REZENDE, Marco Antônio do Amaral. *Palestra: Identidade Visual: Metodologia*. Panorama de Identidade Visual. MASP, São Paulo. 1977.

SOARES, Maria Luiza Gomes. (contato@corujadourada.com.br). Roteiro de entrevista [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por mares.bhz@gmail.com e waldianefialho@hotmail.com em 14 jun. 2016.

WOLLNER, Alexandre. *Design Visual, 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

O pioneirismo de Eduardo Seabra no campo dos móveis na Zona da Mata: design e ensino

Ivan Mota Santos

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi motivado pela iniciativa proposta pelo curso de doutorado da Pós-Graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Nele, investiga-se a trajetória do Desenhista Industrial Juiz-Forano, Eduardo Seabra.

Eduardo Seabra, formado pela FUMA - Fundação Mineira de Arte Aleijadinho, em 1985, iniciou sua trajetória profissional em Juiz de Fora no ano seguinte. Além de buscar a inserção do design em empresas de Juiz de Fora, ele iria lecionar, criar e coordenar o futuro curso técnico de design de móveis do CTU / IFET.

Sua atuação em Juiz de Fora acontece até hoje na área acadêmica, formando técnicos em design de móveis que atendem demandas de empresas de toda a Zona da Mata. Após trinta anos de sua chegada em Juiz de Fora, é chegado o momento de investigar e analisar sua atuação e contextualizá-la em relação ao mercado, alunos egressos e as demais especificidades do período e região. Seabra foi um pioneiro no ensino do design em Juiz de Fora, fundando e coordenando a incubadora de empresas de design, participando de bancas de avaliação e instauração do curso de graduação e pós-graduação em design na UFJF. Porém, dentre todas as ações afirmativas de Seabra como um militante do design na Zona da Mata mineira, o Curso Técnico de Design de Móveis, é, sem dúvida, a mais impactante e abrangente de todas. Por

isso, este trabalho irá traçar a trajetória acadêmica desse profissional, contrapondo aspectos que definem o curso por ele idealizado, que completa quinze anos e se mantém como uma referência do ensino do design na região.

Além do próprio fundador do curso, o trabalho conta com depoimentos de outros professores e alunos das primeiras turmas formadas no curso, que apontam memórias, eventos, projetos de sucesso dentre outras experiências.

Apesar do pioneirismo e da importância do trabalho dos primeiros desenhistas industriais em Juiz de Fora, não existem artigos relacionados ao tema. A história do design em Juiz de Fora carece de trabalhos metodologicamente corretos para registrar a atuação destes profissionais nesta importante área do estado de Minas Gerais. Além disso, o curso técnico de design de móveis está completando quinze anos. Nesta data marcante este trabalho será o primeiro a registrar a partir de relatos e documentos primários aspectos importantes do curso.

O objetivo geral é resgatar a trajetória acadêmica do Desenhista Industrial Eduardo Seabra, da sua formação na FUMA à criação e coordenação do curso técnico em design de móveis do IFET em Juiz de Fora, e caracterizar o papel deste curso no campo de móveis da região.

Como objetivos específicos pretendemos desvendar a atuação de Seabra em Juiz de Fora, além da implementação, motivos para criação e principais características do curso técnico de design de móveis a partir do ponto de vista dos professores e estudantes.

Para o desenvolvimento das entrevistas foi utilizado o método da História Oral, inserido nas investigações qualitativas. Os procedimentos fundamentais da pesquisa de história oral são: o conhecimento prévio do objeto de estudo, a escolha dos entrevistados, a escolha do tipo de entrevista, a roteirização da entrevista, os cuidados técnicos quanto ao equipamento e ao ambiente, os cuidados éticos e processuais na realização da entrevista, o processamento das entrevistas (escuta e transcrição), a interpretação e análise e, por fim, o retorno dos resultados da pesquisa aos sujeitos e publicação (ALBERTI, 2005).

Para o desenvolvimento do trabalho, foi feita uma entrevista inicial, cujo roteiro veio delinear o entendimento básico da cronologia das atividades do desenhista industrial, e, ainda, averiguar possíveis passagens importantes que

poderiam estar fora de seu currículo. A partir desta etapa inicial, foi possível perceber a importância da carreira acadêmica do profissional pesquisado e a dimensão da criação do curso técnico para a região em que está inserido. Posteriormente, foi detalhado o pré-projeto da pesquisa e foram desenvolvidos os roteiros para entrevistas de ex-alunos e professores do curso. Os contatos e agendamentos ocorreram sem grandes empecilhos, durante a fase de estudo das respostas. As imagens e documentos históricos foram fornecidos posteriormente pelos entrevistados, principalmente pelo Prof. Eduardo Seabra, que possui um acervo considerável de fotografias e arquivos diversos relacionados a visitas técnicas, feiras, eventos e trabalhos de alunos. Os documentos impressos adicionais foram os currículos na Plataforma Lattes dos professores entrevistados; detalhamentos técnicos e trabalhos do período; panfletos, folders e documentos de projetos e eventos; fotografias e desenhos do acervo pessoal dos designers, empresas e professores; documentos oficiais do curso, como grade curricular e plano pedagógico.

BREVE BIOGRAFIA PROFISSIONAL

Graduado em 1985 pela antiga FUMA - Fundação Mineira de Arte Aleijadinho, Seabra retornaria a Juiz de Fora com experiência em projetos de design de móveis, adquirida em estágios nas indústrias de Contagem e Betim, na região metropolitana de Belo Horizonte. Já em sua cidade natal, o profissional continuaria sua qualificação além de iniciar sua atuação docente na UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1995 e posteriormente no Colégio Técnico da mesma instituição, em 1998. A maior contribuição de Eduardo Seabra para o design mineiro, porém, ocorreria em 2001, quando foi inaugurado sob sua coordenação, o curso Técnico em Design de Móveis em Juiz de Fora. O curso, que completa 15 anos, é uma das principais referências do ensino de projeto na região da Zona da Mata mineira e influencia, além de Juiz de Fora, diversas cidades adjacentes, além do pólo moveleiro de Ubá. Muitos dos arquitetos, empresários do setor moveleiro, pequenos marceneiros e projetistas de Juiz de Fora e região foram formados pelo curso, hoje instalado no IFET-JF.

FORMAÇÃO E DOCÊNCIA

Em 1980 Eduardo Seabra iniciava o curso de Educação Artística na UFJF. Porém, uma paralisação ocasionada por greve o permite e instiga a buscar experiência em BH e, ainda, a graduação em Desenho Industrial pela FUMA em 1985. Posteriormente, Seabra retomaria seus estudos em Educação Artística, graduando-se em 1987 e em 1988 completaria sua habilitação no curso de Desenho, também na UFJF.

Ensinando desenho técnico e mecânico como professor substituto, Seabra inicia a docência no Instituto de Ciências Exatas da UFJF em 1995. Já em 1998 toma posse como professor efetivo do Colégio Técnico Universitário da UFJF, para ensinar desenho técnico e artístico para diversos cursos. Seria apenas em 2000, incentivado pela coordenação do CTU, que Eduardo começaria a desenvolver o curso técnico de design de móveis, curso do qual seria coordenador por muitos anos e no qual atua até os dias de hoje.

A EXPERIÊNCIA NOS TEMPOS DE FUMA

Eduardo Seabra iniciaria o curso de graduação em Educação Artística em 1980, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Porém, devido a uma paralisação no curso ocasionada por greves, Seabra veio à BH, buscar experiência. Uma vez na capital mineira, iniciou um estágio na empresa FIBRON, especializada na confecção de peças em fibra de vidro. Nesta empresa, Eduardo começa a ter interesse na indústria automotiva e, por indicação de seu contratante, toma conhecimento do curso de Desenho Industrial da FUMA. Ele, então, iniciaria o curso e faria outros estágios nas empresas: ELUMA, como desenhista técnico/mecânico, desenvolvendo manuais e detalhamentos de montagem e CMBB, como desenhista industrial, desenvolvendo projetos de mobiliário.

O Professor Seabra relata que o período de estudos e estágios em BH foi de suma importância para desenvolver sua visão metodológica de projeto. A abordagem sistematizada que veria na FUMA, e também nas empresas citadas, todas com egressos da mesma instituição e com departamentos de projeto com desenhistas industriais contratados, dariam a ele o entendimento projetual que seria perpetuado no curso que iria criar décadas depois. Eduardo revela que seu interesse

inicial era a indústria automotiva e, por meio de contatos familiares, chega à empresa FIBRON. Ainda no início do curso de desenho industrial, seu objetivo era tentar estágios que fossem ligados a este setor. O egresso da FUMA afirma, porém, que não se arrepende de ter migrado para a indústria moveleira, pois o estágio na CMBB permitiu a experiência de desenvolvimento de projetos de forma sistêmica e organizada. No período teve contato com profissionais formados e alunos veteranos no mesmo setor da empresa, e pôde desenvolver todas as etapas do processo de desenvolvimento de novos produtos, de forma consonante com as metodologias estudadas no curso.

CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO CURSO TÉCNICO DE DESIGN DE MÓVEIS

O Professor Eduardo Seabra relata que a ideia de criação do curso técnico em design de móveis partiu da direção do Colégio Técnico Universitário da UFJF, no ano de 2000. Os diretores tomaram ciência da experiência de Eduardo Seabra e apontaram a possibilidade de se apresentar uma proposta para iniciar o curso de design de móveis. Por isso, Seabra estabelece contatos com sindicatos, associações, Sebrae, Senai e Fiemg. Ele afirma que foram diagnosticadas cerca de 120 empresas de produção de móveis em Juiz de Fora, e, dessa forma, encontra apoio das entidades na criação do curso. Em contato com Professores da UEMG, principalmente com o Professor José Luiz e o Professor Dijon de Moraes, começa a desenvolver a matriz curricular do curso, com enfoque metodológico e projetual. A escolha dessa vocação para o curso seria justificada para complementar os cursos de marcenaria encontrados em Juiz de Fora e Ubá (Pólo de mobiliário mineiro) que tinham uma relação mais próxima aos quesitos de produção, e não aos de projeto. A Professora Márcia Rangel¹, que iniciou sua participação como professora contratada no primeiro ano do curso e desenvolveu junto a Eduardo as ementas e conteúdos das disciplinas de Composição e Cores, reafirma esta característica do curso. Em suma, a professora deixa claro que havia por parte dos professores um entendimento do alcance do curso para formar projetistas. Assim, ambos relatam que as ementas criadas deveriam habilitar os alunos a utilizar os

1. A Professora Dra. Márcia Moreira Rangel, é formada em Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFJF (1984) com especialização em Design (1998) pela mesma instituição. Possui mestrado e doutorado em Design pela PUC/RJ e atua no quadro efetivo de professores do Curso Técnico de Móveis do Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais. Atua no desenvolvimento de projetos e pesquisas com Ênfase em design de interiores e mobiliário principalmente com temas ligados a cor, ergonomia e ambiente construído.

conhecimentos adquiridos nas práticas de projeto (assim como acontecia na UEMG). Márcia e Eduardo citam, ainda a participação da Professora Selma Lunardi, que participou do curso desde os primeiros anos até 2013, ano de seu falecimento. Selma desenvolveu as ementas de ergonomia e estabeleceu dois módulos da disciplina logo no primeiro ano do currículo. Além disso, junto com o Professor Eduardo, montou as disciplinas de materiais e modelos, também em dois módulos.

Devido a conversas com professores da UEMG, Seabra começa a contatar empresários da região de Ubá além de outras empresas mineiras do setor. Neste período, não existiam cursos superiores de design na região e havia mais de 400 empresas de móveis na cidade pólo, o que permitiu ao professor estabelecer lá parcerias e encontrar apoio das empresas, sindicatos e associações. Eduardo cita contatos importantes com as empresas Itatiaia Móveis, e SIA, além dos organizadores das feiras FEMUR e FEMAP, maiores eventos da cidade no período.

O Curso Técnico em Design de Móveis capacita alunos a participarem do desenvolvimento de projetos de mobiliário, atuando junto à direção de empresas, desde a pesquisa e concepção de produtos, até a fabricação e comercialização dos mesmos.

A atividade de Design está ligada às indústrias na maioria, além da produção de peças artesanais. Este trabalho envolve a criação e desenvolvimento dos produtos, gerando novas formas, adequando funções e estética; o Planejamento, desde o uso de materiais, processos e instrumentos de fabricação, até a comercialização e condições de reciclagem; e a Execução visando a implantação do projeto na linha de produção.

O Técnico em Design de Móveis poderá atuar na indústria de artigos de mobiliário, de equipamentos e acessórios afins ou em escritórios como prestador de serviços. Ele estará capacitado a auxiliar em todo o ciclo produtivo, na pesquisa, análise, criação, reavaliação e redesenho de produtos, visando crescimento e prosperidade para as empresas. Este trabalho é desenvolvido de maneira criativa e inovadora, para aperfeiçoar os aspectos da estética, das formas e da funcionalidade, onde o técnico buscará adequar os produtos aos novos conceitos e necessidades do usuário, considerando as condições do mercado e das próprias empresas.

O Técnico em Design é capacitado para transmitir rapidamente as ideias e a visualização das formas, por meio da habilidade em desenho, apresentando novas soluções técnicas e visuais para os produtos.” (Matriz Curricular Atual do Curso)

Como é possível perceber na passagem acima, confirmada pelo relato dos professores e alunos ouvidos nesse estudo, a matriz curricular atual do curso mantém-se coerente ao objetivo de formação de técnicos em design de móveis dotados de habilidades e conhecimento técnico para desenvolver projetos de mobiliário e não apenas capacitá-los a auxiliar na produção dos produtos.

Como mostra a Figura 1, as disciplinas de Metodologia de Projetos, que trabalham a teoria e desenvolvimento de projetos e processos de fabricação, acontecem em três dos quatro semestres do curso, sendo acompanhadas pelas disciplinas de Desenho Técnico Aplicado e Composição, todas elas totalizando 102 horas de carga horária. As disciplinas de Ergonomia, Organização e Normas acontecem em dois módulos de 34 horas cada um, e Desenho Auxiliado por Computador, dois módulos de 68 horas cada.

2 - MATRIZ CURRICULAR - CURSO TÉCNICO EM DESIGN - IF SE MG JF					
CONTEÚDOS	CARGA HORÁRIA DURANTE OS SEMESTRES				Ementas
	Módulo I	Módulo II	Módulo III	Estágio Supervisionado	Descrição dos conteúdos
	1º sem.	2º sem.	3º sem.	4º sem.	
	Criação	Planejamento	Execução	Prát. Profissional	
1 - História	34				Introdução a História Geral do Design
2 - Física Aplicada	34				Física Aplicada ao Design
3 - Desenho de Expressão	34				Desenho de observação, interpretação, Técnicas de representação e Criação
4 - Estatística Aplic.	34				Estatística aplic. à pesquisa de mercado
5 - Marketing		34			Marketing e Análise de valor
6 - Informática aplic.	17				Informática Básica aplicada
7 - Desenho Aux p/ Computador		68	68		Autocad 2 D., 3 D e Maquete eletrônica
8 - Desenho Téc. Aplicado	34	34	34		Desenho Básico, Técnico e geométrico
9 - Composição	34	34	34		Teoria das cores, Composição, Noções de Fotografia e Audio Visual
10 - Materiais e Modelos	34	51			Tecnologia de Materiais, Técnicas de Maquetes e construção de modelos
11 - Metodologia de Projetos	34	34	34		Teoria e desenvolvimento de projetos e Processos de Fabricação
12 - Português Instrumental	34	34			Português Instrumental
13 - Educação Física Aplicada	17	17	17		Fisiologia e Atividades Físicas
14 - Ergonomia	34	34			Ergonomia e Ergodesign
15 - Protótipos			84		Construção de Protótipos e Tecnologia Industrial de fabricação
16 - Organização e Normas	34	34			Organização e Normas técnicas, Qualidade total e Normas ISO.
17 - Ciências Ambientais Aplic			17		Legislação, impacto ambiental, madeiras certificadas e ecodesign
18 - Inglês Instrum.			34		Inglês básico e linguagem técnica
TOTAIS	408 h	374 h	322 h		1104 horas
19 - Estágio Supervisionado	Atividade – Conclusão – Relatório			360	Atividades profissionais de Design
COMPETÊNCIAS DO MÓDULO	I – Pesquisa, Ilustração e Desenho Técnico		II – Ilustração, Des. Técnico e Modelo Tridimensional		III – Ilustrações, Especificações Técnicas e Protótipo Industrial
CERTIFICAÇÃO POR MÓDULO	I – Desenhista de Ilustração C.B.O.: 0 - 38 - 84		II – Desenhista Técnico (Ilustrações Técnicas) C.B.O.: 0 - 38 - 60		III – Desenhista Técnico (Mobiliário) C.B.O.: 0 - 38 - 65
DIPLOMA	TÉCNICO EM DESIGN DE MÓVEIS				

3 - DURAÇÃO: Teórico = três módulos semestrais ; Prático = Estágio de três meses - 360 h mínimo.

4 - HORÁRIO E VAGAS: Vespertino (13:30 às 18:00) - Vagas: 25 alunos por semestre.

Figura 1: Matriz Curricular atual do curso
Fonte: Acervo de Eduardo Seabra

Estes aspectos fundamentais da estrutura curricular foram relatados pelos professores entrevistados como sendo o principal fator de sucesso da absorção dos alunos pelo mercado. O entendimento das dinâmicas envolvidas no projeto de mobiliário que extrapolam a produção, seria, segundo eles, uma das principais características do curso. Como será complementado pelos relatos dos alunos formados pelo curso, as disciplinas de composição e ergonomia são importantes diferenciais no processo de criação de novos produtos. Somando-se a estas disciplinas, os alunos confirmam que o conhecimento de ferramentas de CAD, como *softwares* de simulação 3D, permite a eles apresentar de forma confiável e refinada suas ideias a clientes.

A matriz do curso idealizado por Seabra visa habilitar o aluno a participar do processo de desenvolvimento de projetos de mobiliário. Seabra justifica que, no período de fundação do curso, não haviam cursos de graduação em design mas que o curso técnico não tinha a intenção de preencher ou atender a essa demanda, mas buscava somar ao processo de desenvolvimento que já ocorria nas empresas uma visão metodológica do ponto de vista do design:

o que ocorre é que muitos projetos de mobiliário são feitos por profissionais de áreas afins e carecem de uma visão metodológica que é desenvolvida com os alunos do curso técnico em Design de Móveis, a exemplo do que ocorre com as áreas da Mecânica, Construção civil e Metalurgia, entre outras. Nesse sentido, considero que os egressos do Design de Móveis têm boa contribuição a dar ao participarem do processo. (SEABRA, 2016).

Seabra (2016) completa “se pretende com o técnico é o trabalho de apoio ao bacharel com o conhecimento de todo o processo como base para uma atuação eficiente”.

Na pesquisa realizada com empresas, sindicatos e outras entidades, no período de criação do curso, foi observada e relatada a escassez de profissionais que trabalhassem com a visão de Design para participar da criação e desenvolvimento de novos produtos, bem como do redesign daqueles já em produção, relata o professor. Havia outros profissionais formados pela FUMA que, eventualmente, atuavam projetando para empresas da região, como afirma Eduardo; porém, os designers de BH não conseguiam atender plenamente toda a demanda. Sobre este aspecto o professor comenta que:

Acredito que todos sempre tiveram acesso às informações e a liberdade para atuar. Por exemplo, conhecemos profissionais que fizeram carreira como o Dijon de Moraes, Mauro Bicalho, Glaucinei Rodrigues e outros que, assim como eu, fizeram escolhas diante de boas oportunidades surgidas aqui na nossa região. . (SEABRA, 2016).

Perfil de alunos

Devido a esses contatos iniciais, o curso foi bem divulgado em Ubá e em cidades próximas a Juiz de Fora, atraindo alunos de várias cidades. Alguns deles que já haviam realizado os cursos de marcenaria oferecidos na região; outros, em busca de conhecimento complementar ou, ainda, pela falta de cursos superiores de design na cidade, e a maioria de alunos vindos do ensino médio, buscando qualificação para o mercado. A Professora Márcia Rangel ressalta o caráter heterogêneo do perfil de alunos, além da diversidade de origens e interesses iniciais para entrada no curso, que possui prova de habilidade específica em desenho para seleção, o que, a princípio, o torna uma escolha mais difícil para estudantes que não tiveram preparação em desenho ou habilidades artísticas em formações anteriores.

Assim, o curso técnico de design de móveis - desde seus primeiros - anos começa a desenvolver um papel que sem mantém até os dias de hoje, estabelecendo uma ponte entre o ensino médio e graduações ligadas ao desenvolvimento de projetos. Os professores entrevistados relatam que muitos dos alunos do curso se direcionam aos cursos superiores de arquitetura, engenharias e design. Nesses quinze anos de curso, apesar da mudança de cenário, com a criação de muitos novos cursos superiores na cidade, essa vocação continua clara e forte, fazendo do curso uma referência na região até os dias atuais.

Ex-aluna do curso, Luana Alvarenga seguiu esse modelo graduando-se posteriormente em arquitetura na UFJF. Luana, que hoje tem seu próprio escritório, relata que o curso técnico teve importante papel, moldando até hoje sua prática de projeto e servindo de base para o entendimento mais profundo da prática profissional na arquitetura. Ela, que pertenceu à primeira turma do curso técnico de design de móveis, aponta, ainda, o papel do curso no amadurecimento e preparação do aluno para lidar com outros profissionais,

aprimorar aspectos ergonômicos, de uso, técnico-produtivos e perceptivos dos móveis. Além disso, a arquiteta aponta a diferença na qualidade técnica de projetos desenvolvidos por ex-alunos do curso em relação aos colegas que não haviam realizado o curso técnico antes da graduação. Quando perguntada sobre o interesse inicial no curso, Luana afirma que sua intenção inicial era cursar Design de Produto, mas havia a necessidade de se mudar para o Rio de Janeiro ou Belo Horizonte, gerando preocupação e impedimento pela família.

É importante ressaltar, que durante o período de abertura do curso, não haviam cursos de design em Juiz de Fora. Assim, o curso técnico tornava-se uma alternativa mais viável aos alunos que não poderiam se mudar para Belo Horizonte ou Rio de Janeiro, cidades mais próximas com oferta de cursos superiores de Design. Atualmente, o cenário é diferente, e Juiz de Fora conta com outros cursos técnicos e superiores de Design, com destaque para o curso Interdisciplinar em Artes e Design da UFJF, o único que oferece habilitação em Design de Produtos. Mesmo assim, nota-se que muitos dos alunos juiz-foranos de segundo grau que demonstram interesse em estudar Design de Produto na UFJF, acabam passando pelo curso técnico do IFET, segundo relatam os próprios professores do curso.

Noutro espectro dos egressos temos Felipe Diegues, aluno que também empreendeu criando sua própria marcenaria. Formado em 2006, hoje ele trabalha desenvolvendo projetos sob medida para toda Juiz de Fora e cidades próximas, com parcerias estabelecidas com diversos escritórios de arquitetura e design de interiores. Felipe teve interesse na realização do curso enquanto ainda estudava marcenaria no Senai em Juiz de Fora. Indicado por um instrutor se dedicou para cursar no IFET o curso técnico, e relata a importância do curso para o desenvolvimento de habilidades projetais como o planejamento, e o método, com ênfase na representação visual por desenho em várias técnicas além da modelagem 3D. Felipe ressaltava que estes conhecimentos, somados aos aspectos ergonômicos, são importantes diferenciais de seu trabalho, garantindo a satisfação de seus clientes. Os ex-alunos apontam, ainda, o apoio constante de Eduardo Seabra na orientação de projetos e no incentivo à participação em concursos, projetos e outros cursos. Para eles, essa dedicação e incentivo fez com que buscassem o aprimoramento e a

excelência profissional. Estes relatos estão alinhados com a visão da professora Márcia sobre o curso que, segundo ela, tem foco no mercado e se destaca por estabelecer um compromisso na formação de técnicos capazes de projetar móveis que atendam as necessidades de uso, equalizando os requisitos de produção, ergonômicos, e capacidades das empresas, reforçando o caráter interdisciplinar do curso.

Os profissionais entrevistados relataram experiências de estágio e trabalho em diversas empresas do setor de mobiliário na região, principalmente o de móveis planejados. Como exemplificado pelos professores do curso, é comum que empresários da região busquem estagiários que posteriormente assumam posições nas empresas, e, devido ao bom desempenho de muitos egressos, a procura que se iniciou com as primeiras feiras e mostras acontece até os dias de hoje. Em nenhum dos relatos foram mencionados bacharéis em design que conduzissem o processo de desenvolvimento nas empresas. Os egressos mencionam que mesmo em empresas juiz-foranas reconhecidas pelos bons produtos desenvolvidos, muitas vezes os gestores são engenheiros, arquitetos ou profissionais de outras formações. A falta de profissionais instalados em Juiz de Fora será apresentada em outros pontos desse trabalho, e, como será mencionado, define uma série de aspectos em relação ao curso, como o caminho profissional e acadêmico dos egressos e também o perfil dos docentes.

Corpo docente

O corpo docente também estabelece relação interdisciplinar. Composto por artistas e arquitetos (nas disciplinas relacionadas, excluindo as de línguas, estatística, física e educação física), o Núcleo Design conta com professores que atuaram no mercado de Juiz de Fora e região e buscaram ou buscaram especializações nesse campo. Seabra relata que os concursos para seleção de professores sempre tiveram baixa participação de graduados em Design de Produto ou Desenho Industrial. Segundo o professor, isso se deve à ausência de cursos superiores de design em Juiz de Fora (o único curso com habilitação em Produtos foi criado a quatro anos), ao entendimento por parte de muitos acadêmicos que o IFET não teria o mesmo status e estrutura da Universidade Federal e/ou, ainda, devido ao perfil técnico do curso.

De fato, dentre o corpo docente atuante do Núcleo Design, apenas Seabra possui graduação em Desenho Industrial, com colegas formados em Artes e Licenciatura e arquitetos e urbanistas. Eduardo Seabra ainda relata que, apesar da interdisciplinaridade ser um ponto forte do curso, considera importante que haja um equilíbrio entre o corpo docente e que novos designers se juntem à equipe; ele ainda vê a possibilidade de novas áreas que possam se somar às existentes. A professora Márcia Rangel é o retrato desse cenário, pois seu ingresso no curso veio justamente da experiência adquirida no mercado, trabalhando em São Paulo e, posteriormente, em Indústrias Mineiras no desenvolvimento de projetos gráficos para têxteis e mobiliário. Além dela, a professora Selma Lunardi, que também fez pós-graduação em Design mas era formada em arquitetura e tinha trabalho considerável na área de ergonomia, mobiliário e ambiente construído. Assim, o eixo central de metodologia e projeto do curso encontram-se até hoje ligados ao professor Seabra, as disciplinas de desenho de expressão e composição com os docentes oriundos de artes, e as demais disciplinas com professores arquitetos.

Seabra ainda explica que, em 1997, ele participou como Presidente da Comissão da Criação do Curso de Especialização em Design da UFJF, no Centro Regional de Inovação e Transferência Tecnológica - CRITT, curso este concluído pela professora Márcia que participou da primeira turma. Esta iniciativa aconteceu dentro do antigo departamento de artes da UFJF, quando ainda fazia parte do Instituto de Ciências Exatas e contou com módulos conduzidos por professores formados pela antiga FUMA, além de artistas, engenheiros e arquitetos, segundo os relatos. Na verdade, pouco se pode encontrar sobre o curso que foi extinto após poucos anos de existência, mas que seria um fato importante para a criação posterior do Bacharelado Interdisciplinar de Artes e Design, que hoje possui habilitação em design gráfico e de produto no segundo ciclo do curso.

PROJETOS E EVENTOS DE DESTAQUE

O curso técnico de design de móveis do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, nos seus quinze anos de existência, produziu e participou de importantes eventos de

design no estado. Serão apresentados alguns destes projetos e eventos para exemplificação do importante papel do curso na região e sua contribuição para a área do design.

JF Mostra Design

O Projeto “JF Mostra Design” do Colégio Técnico Universitário (CTU) aconteceu em duas edições, nos anos de 2007 e de 2008, e consistiu em palestras e exposições de Design de Produto, Design Gráfico e Empreendedorismo e lançamento da InDesign, Incubadora de Empresas de Design do CTU em parceria com o Critt (UFJF) e o Sebrae. A Mostra é um Projeto de Extensão da Coordenação de Design do CTU e aprovada pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O evento contou com a participação de nomes importantes do cenário nacional como Sérgio Rodrigues, Pedro Useche, Guto Índio da Costa, Freddy Van Camp, além de designers mineiros como o Prof. Romeu Dâmaso, Marcelo Manhago, Breno Pessoa e Sérgio Lemos.

O seminário de Design de Produto ocorrido no dia 23 de setembro de 2008, no CTU, obteve um público de cerca de 100 pessoas, sendo a maioria de estudantes, tanto do Curso Técnico em Design de Móveis, quanto do Curso de Design de Produto da UEMG-Ubá. Os palestrantes tiveram a iniciativa de convidar uma empresária de Ubá-MG para relatar sua experiência com a Gestão do Design. Tanto o Prof. Romeu Dâmaso quanto Marcelo Manhago, foram bastante didáticos, mostrando a teoria alinhada com a prática.



Figura 2: Programação Básica do JF Mostra Design
Fonte: Acervo de Eduardo Seabra

Incubadora de Design

A incubadora de design foi uma iniciativa pioneira na Zona da Mata, iniciada em 2007, no antigo Colégio Técnico Universitário - CTU. O projeto foi fruto do programa SEBRAE Via Design e de parceria entre o CTU e CRITT (Centro Regional de Inovação e Transferência Tecnológica - UFJF). A ideia inicial veio a partir de projetos desenvolvidos no curso técnico, e a detecção de projetos “criativos e funcionais” que demonstravam potencial de empreendedorismo na área de design de móveis. A proposta da incubadora, porém, tornou-se mais ampla e promovia a incubação de empresas e empreendedores emergentes da Zona da Mata, que atuavam nas áreas de design para artesanato, embalagem, gráfico, moda, móveis ou consolidação de processos de design em empresas.

Os projetos incubados podiam desfrutar de espaço físico individualizado para escritórios, sala de reunião, auditório, biblioteca, laboratório de informática e a infraestrutura do CTU, além de suporte dos professores do Design e da UFJF. O acompanhamento gerencial era feito por alunos do curso de Administração, Economia e Engenharia de Produção da UFJF, orientados por gestores das áreas de Gestão e Design. “A incubadora é uma oportunidade para que designers e empreendedores de Juiz de Fora e região possam consolidar seu próprio negócio. As empresas incubadas recebiam a orientação gerencial necessária e o apoio técnico nas diversas áreas de design”, ressalta o professor Seabra, antigo coordenador da Indesign.

Feiras e Eventos

Os projetos de alunos, desenvolvidos para disciplinas, concursos e/ou demandas de eventos específicos, eram comumente expostos em feiras e eventos. Muitos destes eventos eram sediados em Ubá, cidade pólo moveleiro de Minas Gerais, como as feiras FEMUR e Salão do Design de Ubá. O curso apresentava-se selecionando projetos diversos que eram expostos em stands como banners e maquetes. Tanto os alunos entrevistados como os professores relatam a importância desses eventos para o aprendizado dos alunos. Nestas ocasiões eles mantinham contato com empresários e designers, apresentavam suas ideias e projetos, ficando responsáveis pelo atendimento nos stands de apresentação.



Figura 3: Exposição do projeto final do Design no 3º Salão de Design de Ubá- Maquete

Fonte: Acervo de Eduardo Seabra

Concurso Casanativa CTU de Design de Móveis

A Casanativa Indústria de Móveis e Objetos de Juiz de Fora, estabeleceu parceria com a Coordenação de Design para a realização de um concurso com os alunos do Curso Técnico em Design de Móveis. Este concurso promove e incentiva o trabalho de Design de Produtos de Mobiliário, a partir de um tema fornecido pela empresa patrocinadora. O projeto vencedor, a cadeira Tauari, foi prototipada pela empresa e percorreu feiras pelo país.



Figura 3: Pôster de chamada do Concurso e Cadeira Tauari

Fonte: Acervo de Eduardo Seabra

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O curso técnico de design de móveis do IFET de Juiz de Fora é uma referência na região da Zona da Mata mineira e forma técnicos em design de mobiliário que atendem a demandas de empresas de Juiz de Fora, Ubá, Muriaé, Lima Duarte, Matias Barbosa, além de outras cidades

mineiras. O curso tem preparado adolescentes e adultos para o desenvolvimento de projetos de mobiliário com entendimento de requisitos ergonômicos, estéticos e técnicos. Muitos dos egressos trabalham em empresas do setor, sendo que, boa parte deles, empreendem e atuam como pequenos empresários de marcenaria; outros, por sua vez, optam por iniciar cursos superiores em design, arquitetura e engenharia principalmente. Neste sentido, os relatos e as impressões sobre o curso são positivas. As empresas, associações e universidades de Juiz de Fora e região reconhecem o trabalho conduzido pelo Professor Seabra frente ao curso e, com o passar dos anos, a trajetória da disciplina o colocou em posição de destaque na Zona da Mata.

Por outro lado, nota-se que existe pouco trabalho de comunicação do curso de maneira generalizada. Não há um site onde se possa encontrar informações adicionais. Os professores relatam que não são realizadas campanhas de divulgação, além das ações gerais dos IF's. O antigo site do curso - ainda no CTU que, segundo os participantes, era simples, contendo imagens de visitas, trabalhos e eventos, além das informações básicas - foi desativado e desde então é possível apenas conseguir, no novo site do IFET, nomes de professores, disciplinas e a matriz curricular. Percebe-se no tom das entrevistas um orgulho por parte dos envolvidos no curso, tanto como docentes ou estudantes, e uma atmosfera de excelência conquistada com muito trabalho. "A mudança do regime de colégio técnico universitário para instituto federal trouxe melhorias na estrutura, mas, também, burocratiza e dificulta processos que antes eram mais diretos e menos protocolares, como o próprio site", relata Seabra. Os novos cursos técnicos que existem na cidade possuem habilitações bem diferentes, como moda, design gráfico ou de interiores. Segundo a Professora Márcia, isto de certa forma ajuda a formação, pois existe uma segmentação mais bem delineada e o IFET acaba selecionando com critérios mais claros e focados seus alunos. É necessário apontar que, com expertises diversas, acontece também uma clara vocação para o curso técnico de design de móveis, uma vez que ele é o único gratuito dentre os outros ofertados na cidade. Seabra aponta, ainda, a necessidade de expansão de trabalhos conjuntos com o novo curso superior em design da UFJF. Para ele, desenvolver parcerias com o Bacharelado Interdisciplinar

em Artes e Design, principalmente o segundo ciclo com a habilitação em design de produtos, abriria portas para projetos de eventos, extensão e pesquisa, fortalecendo ainda mais a área na cidade e região.

O estudo aponta o aspecto fraterno e atencioso do Professor Eduardo Seabra em relação ao curso. Seja como criador, coordenador, professor ou orientador, as ações do desenhista industrial, formado pela FUMA em 1985 são direcionadas para a melhoria constante do curso. Fica clara a influência da estrutura curricular da FUMA e das experiências vividas por Seabra no mercado, ainda quando estudante nas empresas FIBRON, ELUMA e CMBB.

O trabalho de Seabra, na ampliação do alcance do design em Minas Gerais através do ensino, é de suma importância para história recente do design brasileiro. Nota-se que inúmeros aspectos ligados ao curso técnico ainda poderiam ser investigados em futuros trabalhos, como o registro das propostas de trabalho desenvolvidas, além da situação dos egressos. A contribuição do trabalho do Professor Eduardo Seabra é inegável do ponto de vista do ensino do design. A criação do curso é o principal aspecto do alcance de sua trajetória.

A reflexão sobre o papel que Seabra exerceu para formação na Zona da Mata se torna ainda mais ampla. Ele fundou um curso pioneiro na região e soube identificar uma demanda regional de produto específico. Trata-se de um produto com larga tradição na atuação de designers e que estava na origem do curso da FUMA, o mobiliário. Este tema, constante em disciplinas de projeto de cursos de bacharel em design, futuramente teria um curso de graduação em Ubá, além de uma pós-graduação lato sensu em Belo Horizonte, ambos pela UEMG, que receberiam egressos do curso técnico de Juiz de Fora. A instituição disponível condicionou a possibilidade de perfil do curso: técnico e voltado ao mercado. Mas Seabra, percebendo a falta de bacharéis na indústria regional e atentando-se para o fato de que as empresas necessitavam de profissionais ligados à atividade de projeto, direcionou o curso para uma formação que atendesse o mercado a partir de sua formação na FUMA.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005, 236 p.

BRAGA, Marcos da C., CORRÊA, Ronaldo de Oliveira (Orgs.). *Histórias do design no Paraná*. Curitiba: Insighht, 2014.

CAMPI, Isabel. *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. México: Editorial Designio, 2013.

VIDAL, Diana Gonçalves. De Heródoto ao gravador: histórias da História Oral. In: *Resgate - revista interdisciplinar de cultura*, Campinas: Unicamp, Centro de Memória, n.1, (jan. 1990), pp. 77-82.

OLIVEIRA, Lúcia Helena M. M.; JÚNIOR, Décio Gatti. História das Instituições Educativas: um novo olhar historiográfico. *Cadernos de História da Educação*, v. 1, n. 1, jan. /dez. 2002.

PINTO, Neuza Bertoni. História das disciplinas escolares: reflexão sobre aspectos teórico-metodológicos de uma prática historiográfica. *Rev. Diálogo Educ.*, Curitiba, v. 14, n. 41, jan. /abr. 2014, pp. 125-142.

POUPAR, Jean. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2010.

OUTRAS FONTES

ALVARENGA, L. Entrevista com a ex-aluna do curso Luana Alvarenga, em 09 de junho de 2016, na cidade de Juiz de Fora, com 19 minutos de duração.

DIEGUES, F. Entrevista com o ex-aluno do curso Felipe Diegues, em 14 de junho de 2016, na cidade de Juiz de Fora, com 13 minutos de duração.

RANGEL, M. Entrevista com a professora Márcia Rangel, em 10 de junho de 2016, na cidade de Juiz de Fora, com 52 minutos de duração.

SEABRA, E. Entrevistas com o professor Eduardo Seabra, em 13 de maio e 10 de junho de 2016, na cidade de Juiz de Fora, com 130 minutos de duração.

O design na Madeirense Móveis do Brasil: a gestão do Núcleo de Desenvolvimento de Produtos

Eduardo José Wilke Alves

INTRODUÇÃO

A indústria Madeirense Móveis do Brasil – Made – de mobiliário corporativo, foi instalada em Belo Horizonte, em 1948, num esforço do casal Clemente Aníbal Ferreira Gonçalves Branco (1906 - 1991) e Elza Ferretti Branco (1914 - 2011). Evoluiu com a participação do filho Alexandre Herculano Gonçalves Branco (1940 - 2016), e, mais tarde, com os irmãos Sérgio e Austen Branco. A união de forças dos irmãos e designers - e o emprego de metodologias de design - impulsionaram a empresa, levando-a a alcançar forte representatividade no mercado nacional. A Criação do Núcleo de Desenvolvimento de Produtos (NDP), pilar da estruturação do design na corporação, promoveu nova perspectiva para a companhia. Um artifício para enfrentar a concorrência, atender as necessidades de clientes e usuários e obter resultados econômicos significativos. Inicia-se com as atividades de design limitadas ao apoio à venda, desenvolvimento de *layouts*, desenho de perspectiva, projetos de locação de móveis no ambiente.

Os produtos desenvolvidos na empresa eram, a princípio, imitações, cópias e inspirações nos concorrentes locais, referenciados nos produtos de empresas locais, nacionais de ponta e, posteriormente, nos fabricantes estrangeiros. À medida que aumentava a percepção da importância de se entender o conceito da proposta, passa-se a buscar

mais criatividade e inserir conhecimentos tácitos de seus profissionais. O que os leva a soluções em diferenciação por meio de novos processos, materiais e recursos.

A implantação do NDP inferiu na concepção de novos produtos, redesenho e ressignificação, nacionalização e adequação produtiva, em viabilizar processo produtivo, dentre outros. A cópia, artifício muito empregado no aprendizado por falta de criatividade, oportunismo, questões econômicas, baixo investimento no desenvolvimento de novos produtos e serviços, reduzido tempo para se colocar um novo produto no mercado, baixo risco, dentre outros, é uma atividade legal. É um instrumento de desenvolvimento e competitividade usados na ausência de patentes, direitos autorais e marcas registradas (KIM, 2005). Santi (2013) destaca que a maioria dos modelos de competitividade não incorporava novos valores aos produtos produzidos no Brasil:

[...] a maioria dos modelos são importados pelos próprios donos das empresas, por meio de visita a feiras internacionais [...]. Ao serem aqui copiados, esses produtos permanecem com características próprias dos países de origem, criando dificuldades por nem sempre serem compatíveis com as tecnologias e matérias-primas disponíveis na produção nacional ou, ainda, por parte dos consumidores não estabelecer identidade com esses produtos. [...] embora as empresas possuam departamento de protótipos para dar corpo aos modelos copiados, poucas possuem departamento de design. (SANTI, 2013: 26-27).

A Madeirense mostrou ser importante ao vencer a concorrência de 78% dos maiores negócios envolvendo mobiliário de escritório demandado no país. Segundo Moraes, resultado da conscientização dos benefícios de um sistema de trabalho em relação às mesas convencionais (MORAES, 2016).

Essa pesquisa é exploratória, pois realizou doze entrevistas de fontes primárias de nove entrevistados apoiada por pesquisa bibliográfica e *desktop* como base secundária. A conclusão reúne o que se percebeu de mais relevante. Houve a premissa de que o sucesso do NDP teve estreita relação com o tipo de contrato firmado, em que os ganhos do gestor estavam atrelados ao faturamento corporativo. Incentivo que supera a ambição do reconhecimento de mercado, de encantar e atender desejos e necessidades dos usuários, de

resolver problemas, mas por alcançar melhor remuneração nos resultados corporativos. O que o leva a uma busca constante por reconhecimento do mercado. Utiliza da inovação, diferenciação, da metodologia do design e do apoio incondicional da diretoria para criar, definir equipe, nichos de mercado e ter acesso aos recursos essenciais para levar projetos ao sucesso.

UM POUCO DA HISTÓRIA DA MADEIRENSE

A história da Madeirense teve início quando o lusitano Augusto Souza Pinto, proprietário da Serraria Souza Pinto, situada na cidade de Belo Horizonte, viajou à sua terra natal a procura de marceneiros. Em Vila Nova de Gaia, região da cidade do Porto (Portugal), encontra o jovem mestre marceneiro chamado de Branco, por ter a pele clara. Alcinha incorporada ao seu nome - costume da terra em batismo tardio - formado pela Escola Infante D. Henrique, em 1925, em “Tecnologia e Desenho Industrial”, sabia representar bem suas ideias por meio de bons desenhos. Aceita o convite e migra para o Brasil em 1928 para trabalhar na Serraria Souza Pinto (BRANCO, L., 2016; BRANCO, S., 2016; TRINDADE, 1977).

Branco permanece um tempo na serraria e atende a encomendas personalizadas em uma pequena e improvisada marcenaria montada nos fundos de sua casa. Em 1934 cria a Móveis Bandeirante, especializada na confecção de esquadrias de madeira e móveis em geral. Em 1941, o amigo Carlos Vaz de Carvalho, dono do “Guanabara” tradicional magazine de Belo Horizonte, o leva a atuar com instalações comerciais. Percebendo a oportunidade do franco crescimento da cidade instala, em 1945, a empresa Madeirense em homenagem aos habitantes da Ilha da Madeira, depois denominada Madeirense Móveis do Brasil – Made - no bairro da Lagoinha (Figura 4), reduto de imigrantes italianos. Foram residir no imóvel, Branco, a esposa Elza Ferretti e os filhos Austen, Alexandre e Sérgio. Ferretti teve papel atuante na empresa, onde gerenciou o setor de lâminas de madeira e ocupou a presidência do empreendimento após a morte do marido. Frequentou a companhia, questionando decisões e se inteirando dos assuntos, até falecer em 2011 (BRANCO S.; BRANCO, L., 2016; TRINDADE, S., 1977).

Figura 1: Cartaz promocional Madeirense

Fonte: Aníbal Branco, 1948

Figura 2: Fotografia do casal Aníbal Gonçalves Branco e Elza Ferretti Branco

Fonte: Aníbal Branco (s/d) Arquivo particular Sérgio Branco, 2016.

Figura 3: Cartaz promocional da Madeirense

Fonte: Aníbal Branco (s/d) Arquivo particular Sérgio Branco, 2016.

1. Documento institucional Madeirense - Histórico da Madeirense, S/D - arquivo particular do Sr. Sérgio Branco, 2016.

Figura 4: Prédio da Fábrica Madeirense à Rua Itapecerica – inaugurada em 1948

Fonte: <http://assfabricarte.blogspot.com.br>

Figura 5: Fábrica do bairro Planalto – inaugurada em 1973.

Fonte: Arquivo Madeirense



Os filhos do casal Branco cresceram atuando na empresa; graduaram-se em Engenharia, sendo que, dois deles, buscaram suas independências aproveitando as oportunidades que surgiam em Brasília. Alexandre Branco percebeu a oportunidade se mantendo na Madeirense, acreditando no negócio. Em 1973 a empresa foi transferida para as novas e modernas instalações (Figura 5), projeto de Sérgio Branco, construída num parque fabril de 11.500 m2 de área construída, numa área 20.000 m2.¹



Alexandre Branco possuía visão estratégica e sensibilidade, com boa percepção do mercado, visão de futuro e incentivador. Era visto como líder, mesmo sem se importar em documentar um plano estratégico, e tornou-se diretor administrativo. Sérgio Branco, a convite do irmão retornou à empresa e, em 1978, assumiu a diretoria industrial; convite aceito um pouco mais tarde por Austen Branco, que assume a diretoria financeira. Criaram a força familiar que impulsionou o empreendimento.

Na década de 1980 a empresa ainda não possuía uma cultura de design. Prevalencia a cultura da cópia, acreditavam ser mais conveniente e lucrativa. Havia muita dificuldade para entrar com um novo produto em linha e desenvolver ferramental. Com a entrada dos sistemas de trabalho, solução em mobiliário corporativo que propunha melhor aproveitamento de espaço e proxêmica, muda a percepção quanto a se investir em design. Os irmãos Alexandre e Sérgio Branco definem seus produtos, inspirados nos concorrentes que se destacavam no mercado. No entanto, percebem a necessidade de se investir no desenvolvimento de produtos que os distinguissem dos concorrentes (OLIVEIRA, 2016; GIRÃO, 2016; MORAES, 2016).

Alexandre Branco se elegeu presidente do SINDIMOV – Sindicato das Indústrias do Mobiliário e de Artefatos de Madeira no Estado de Minas Gerais nas gestões de 1988/1991 e 1991/1994. Dentre suas realizações se destaca a elaboração do projeto para o desenvolvimento de Normas Técnicas do Setor Moveleiro, em parceria com a ABNT, Associação Brasileira de Normas e Técnicas (1991). E também a instalação do subcomitê do mobiliário em Belo Horizonte, com participação na tradução de normas técnicas internacionais, formação de um acervo de normas para uso empresarial, divulgação de textos educativos sobre qualidade e ensaios laboratoriais para obtenção de certificado de conformidade. Em 1993, promoveu a Feira Mineira de Móveis – Moveminas, no Parque de Exposição da Gameleira de BH. O segmento moveleiro foi o único do Estado a participar como Núcleo de Normalização, Qualidade e Produtividade, juto com outros dez núcleos do país, no Projeto Nacional desenvolvido pelo CNPQ/INMETRO (GONTIJO & NUNES, 1999: 92-94).

Em 1989 Alexandre Branco foi eleito Presidente da Associação dos Fabricantes de Móveis do Brasil (AFAM), e nessa

ocasião, encomenda um estudo sobre A Indústria de Móveis no Brasil, em convênio com a CACEX - Consultoria e Assessoria em Comércio Exterior. A pesquisa apontou, dentre outras coisas, que 70,5% das empresas poderiam ser consideradas micro; somente 3,5% foram apontadas como médias ou grandes. O fato de ter sido eleito Presidente da AFAM demonstra o respeito que a Madeirense conseguiu estabelecer no setor industrial moveleiro (MOVELEIRO, 1990: 52).

ATUAÇÃO DOS DESIGNERS

João Bosco de Oliveira

Oliveira saiu de Nova Lima, sua cidade natal próxima a BH, em busca de novos desafios. Desenhista copista, profissão iniciada aos 14 anos no escritório de arquitetura e topografia na Mina de Morro Velho. Teve seu primeiro destino a Minart, tradicional fábrica de móveis residenciais finos, agregada à loja. Na Minart teve acesso a reportagens de arquitetos e designers da época, como Carlos Hauner; Oswaldo Mellone; Sérgio Rodrigues; Ricardo Arrastia, da Arredamento; Michel Arnoult, da Móvelia Contemporânea, que o inspiraram a conhecer mais sobre desenho industrial.

Conheceu novas propostas de móveis e decoração da Celina Móveis do Rio do Janeiro, referência em planejados, e sente a oportunidade de escrever a seu diretor, Muniz Zilberberg, pleiteando trabalho. Aceito, tem o primeiro contato com processos produtivos tecnológicos, tais como coladeira de bordo, painéis e furadeira múltipla, que o diretor industrial, Gil Grosman, trouxe da Europa, quando foi a convite do Grupo Formica, esta interessada em que as empresas brasileiras investissem em tecnologia (OLIVEIRA, 2016).

Oliveira passa a cursar arquitetura na Escola Silva e Souza no Rio de Janeiro, distinguindo-se pela personalidade de seus desenhos, principalmente esboços à mão livre aprendido na Minart. Abandona o curso no sexto período e ingressa na ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, onde permanece um mês. Em seguida, vai para o Grupo Brastel, de variedades, com a função de projetar e reformar lojas no Rio de Janeiro e São Paulo. Encontra na FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado, uma maneira de concluir o curso. Retorna em 1974 para se casar e permanece até 1975 em Nova Lima. Trabalha na Palomar, representante da Mobilínea, importante promotora de estilos de vida e produtora de objetos, e na

Projeto companhia de Leo Seincman, responsável por introduzir a Cadeira Dinamarquesa de Arne Jacobsen, marco do design e agente da tecnologia, única empresa fora da Itália autorizada a produzir e exportar móveis de design arrojado da Lamm. (OLIVEIRA, 2016; HUGERTH & WARCHAVCHIK, 2015; CARTUM & FIAMMINGHI, 2007).

Em 1982 inicia sua atuação na Madeirense por indicação de Rogério Manso (*? /+2015), representante em BH da Móveis Teperman, indústria de São Paulo, onde predominava o uso de madeira natural, considerada o ‘supra-sumo’ (Sic) do mobiliário doméstico, ao alcance somente dos mais abastados. Possuía uma linha de produtos corporativos, alguns com licença exclusiva do designer americano Hermann Miller (ASSIS, 2010²).

O trabalho inicial de Bosco foi produzir o catálogo do Sistema integrado Madeirense – SIM (Figura 6), com várias possibilidades de configurações que eram compreendidas facilmente pelos clientes. Foi o primeiro sistema desenvolvido pela empresa, projeto de Sérgio Branco. A estrutura das mesas poderia ser em perfil metálico ou painéis de aglomerado, que passaram a utilizar também nos tampos, atitude combatida pelos concorrentes, dizendo ser papelão, desacreditando-os. Inserem o aglomerado revestido em melamina nas portas dos armários e nos tampos das estações de trabalho, contrastando com o revestimento em laminas de madeira aplicada às caixas dos armários e nos painéis das mesas, até então uma mesclagem não usual (OLIVEIRA, 2016; BRANCO, A.F., 2016; BRANCO, S., 2016).



2.
Disponível: <http://saopaulominhacidade.com.br/historiaver/4204/%Moveis%2BTeperman%2B-%2BUma%2BFabrica%2Bde%2BSONhos...> Acesso: 02 jun. 2016

Figura 6: Parte do catálogo do Sistema integrado Madeirense, com cadeiras France

Fonte: João Bosco de Oliveira (1982). Acervo particular de Sérgio Branco.

Havia grande rejeição por parte de especificadores aos produtos Madeirense; onde “mandavam no mercado” a L’Atelier, Móveis Teperman, Forma e outras empresas de São Paulo que investiam em design. A Made era eficiente em produzir produtos especiais, desenvolvidos pelos clientes e os projetados e personalizados pela empresa. Bosco desenvolvia projetos personalizados. Viaja com Sérgio Branco à Itália, vão conhecer fábricas de cadeiras e formatar parcerias. Identificam a cadeira France, a poltrona Atesa e a Flecta de auditório (Figura 7), e a linha de cadeiras Destra. Em 1986 Oliveira se desliga da Madeirense, viaja à Itália, vai contribuir com a Cassina em Roma, empresa que se destaca pelo enorme acervo e a parceria com grandes ícones do design mundial, Gio Ponti, Patrick Norguet, Philippe Starck, Mario Bellini, Carlo Scarpa, dentre outros. Por dois anos atua com design de interiores; faz de cada trabalho uma obra de arte, prova ser capaz de atuar e se destacar em outro país. Retorna à Madeirense em 2007 (OLIVEIRA, 2016).

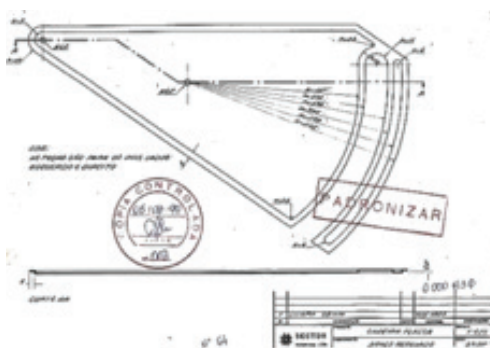
Figura 7: Catálogo da poltrona de auditório Flecta.

Fonte: Branco, S., (1987). Acervo particular de Sérgio Branco



Figura 8: Desenho do braço repuxado da poltrona de auditório Flecta.

Fonte: Branco, S., (1987). Acervo particular de Sérgio Branco



Camilo de Lelis Belchior

Belchior, em 1988, cursava o sétimo período de Desenho Industrial da FUMA - Fundação Universidade Mineira de Artes, atual Escola de Design da UEMG, quando entra para a Madeirense como estagiário. Foi auxiliar a equipe de design composta pelos designers Carlos Donato e Maria José Sanglard, e pelos projetistas Humberto Braga e Geraldo Sodré. Havia pouca documentação técnica da maioria dos produtos, que foi alavancada com a entrada de Dijon De Moraes. Participou do desenvolvimento da dobradiça e puxadores especialmente elaborados para a linha de armários e gaveteiros, dos produtos da linha Tuareg e na finalização do projeto Profit. Comenta que, naquela época, poucas empresas investiam em design como a Made, que disponibilizava todo material necessário, *hardware*, *softwares*, treinamento, qualificação, visita a fornecedores e feiras. E percebia o receio e respeito de concorrentes como Giroflex, Alberflex e L'Atelier. Em 1990 se desliga da empresa (BELCHIOR, 2016).

Carlos Alberto Donato

Carlos Alberto Donato, bacharel em design pela FAAP – SP, veio da Projeto de Leo Seincman, responsável pela promoção de vários designers que iniciavam seu trabalho em escala industrial. A partir de 1972 amplia a sociedade, introduz no mercado brasileiro as principais linhas de móveis residenciais italianos e uma coleção dos clássicos do modernismo “Cassina I Maestri” (SANTOS, 2015: 201). Essa renovação libera Donato, com toda experiência voltada para assentos, a desenvolver as linhas Ápice, Aspetto, Aristo, Poly, Status e Profit. (GRIÃO, 2016).

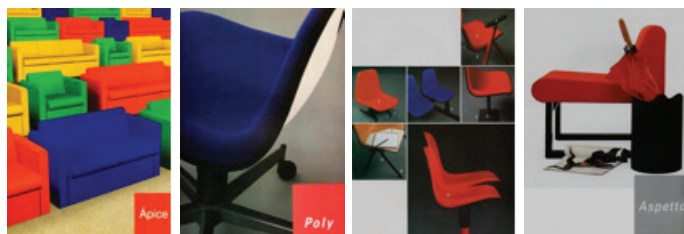


Figura 9: Catálogo da Linha Ápice, Cadeira Poly e Aspetto
Fonte: Acervo Sérgio Branco

Maria José Canêdo Sanglard

Maria José Canêdo Sanglard cursou Decoração na FUMA e atuou em comunicação visual quando convidada por Bosco, em 1985, para auxiliá-lo em projetos. Entra na Madeirense

no desenvolvimento da linha Data Line (Figura 10), grande diferencial para o mercado de móveis corporativos nacional, responsável por um ‘largo salto’ da Made, marco da representatividade do design para a empresa. Participa do desenvolvimento da linha Profit, primeiro sistema de estação de trabalho para escritórios oferecido pela Madeirense, da cadeira Poly, com concha em polipropileno injetado; produto de mercado em que foi aplicada uma manta de espuma de poliuretano e revestida em tecido e estrutura em tubo oblongo. Muito se investiu para ajustar o processo de dobra e eliminar rugas ocorridas no processo de curvamento. Contribui, ainda, com a linha Profit e em desenhos de tecidos exclusivos (SANGLARD, 2016; BRANCO F., 2016).

Figura 10: Catálogo da Linha Data Line Madeirense, mesas com pé em “C” e em “L”

Fonte: Acervo Sérgio Branco



*Tomás Berlanga (*1947/+2012)*

O arquiteto e designer autodidata Tomás Berlanga, argentino radicado no Brasil em 1975, se envolveu por mais de 40 anos com temas relativos a mobiliário corporativo e arquitetura. Casou com a designer de interiores Carla Ristoris, que conheceu no departamento de projetos da Made e depois liderou, por 21 anos, a empresa Design Group Planejamentos. Membro da equipe de vendas Távola - representante da Madeirense em São Paulo - atuou como designer, chegando a coordenador de projetos da Made. Sai para trabalhar na Giroflex-Forma e colabora com outras grandes empresas do segmento de mobiliário corporativo, dentre elas a c|o|d: Creative Original Design, Artline e L’Atelier. (GIRÃO, 2016; ARQ!BACANA, 2012).

Glaucia Branco

Glaucia Branco graduou em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade Metodista Integrada Izabela Hendrix, em 1991. Fez estágio no setor de projetos e vendas da loja-showroom

da Madeirense e, em 1994-95, foi trabalhar na fábrica como projetista de layouts sob a coordenação de Berlanga. Começou a trabalhar no NDP em 1996. Com a saída de Moraes, assumiu a responsabilidade de colocar em prática o que aprendeu com o mestre: controle de qualidade, suporte e treinamento de equipe de vendas e gerência de pessoal. Torna-se membro do Comitê de Estudos do Mobiliário (CB-15) da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), onde teve participação ativa na elaboração de normas (NBR), passando a ter maior conhecimento sobre padrões ergonômicos e de ensaios de mobiliário que a levou a ministrar aula-palestras na Pós-Graduação em Design de Móveis da ED-UEMG.

Junto a Moraes, Glaucia Branco selecionava as imagens 3D apresentadas nos catálogos e observa que a informação publicada na Revista AP Arquitetura (1996: 41-42 e 51), que relata ser responsável pela computação gráfica do setor, no entanto, só supervisionava os desenhos 3D muito bem elaborados por Murilo e Austen Branco Filho; e também o trabalho do fotógrafo Rogério Franco falecido em 2014, autor de belas fotografias para a Madeirense, inclusive o catálogo da Linha Colonna System (Figura 11), (BRANCO, G., 2016).

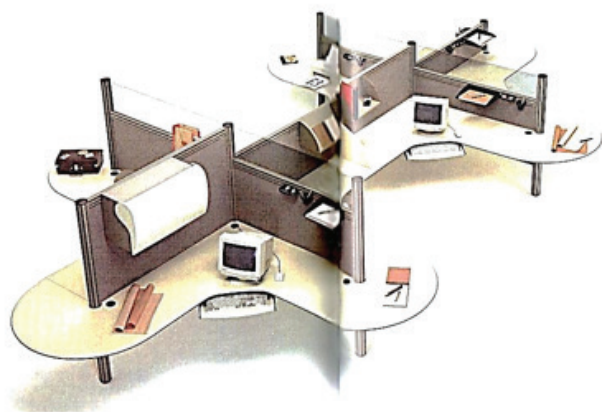


Figura 11: Estação de Trabalho Colonna System

Fonte: FRANCO (1995); (MORAES, 1997: 93)

Dijon De Moraes

Moraes formou-se em 1989 em desenho industrial na FUMA, aos 23 anos de idade. Teve as primeiras experiências e contatos com o setor industrial estagiando na Fortma, pequena empresa fabricante de móveis para lanchonete e refeitórios. Marcelo Resende, seu orientador no Projeto de

3.
Reserva de mercado
– Wikipédia, 2016.
disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Reserva_de_mercado - Acesso em:
27/07/2016;

Graduação, desenvolvia o computador QI 900 para a Quartzil Informática S/A e convidou-o a participar do projeto. Moraes se desliga da Fortma para trabalhar na Quartzil de Renato do Vale Dourado (*1926 +1913), que optou por abrir um departamento próprio de design e propôs a Resende a assumi-lo. Este declinou da oferta indicando Moraes, que se torna responsável pela montagem desse setor na Quartzil. Assim partem para o QI 200, Data Enter, cartuchos, leitores de discos, nobreak, trabalhos que Moraes classifica como vitoriosos. No entanto, havia pouca liberdade de orçamento, recursos limitados, tendo de trabalhar com criatividade para contornar restrições financeiras. Dourado lhe deu a missão de só procurar fornecedor fora de Minas após exaurir os fornecedores da região, visão de valorização local que aprendeu e segue (MORAES, 1977: 123; MORAES, 2016).

Por algum motivo referente à Reserva de Mercado - Lei Federal nº 7.232/84 de 1984³- Dourado muda sua política na Quartzil, alterando a orientação, passando a representar empresas com intenção de atuar no Brasil. O setor de design deixa de ter sentido para a empresa e é encerrado. Porém, Dourado gostou da seriedade do trabalho executado e dos resultados obtidos por Moraes, que lhe pede que indique uma empresa que gostaria de atuar. Por meio de seu relacionamento e vinculação com a FIEMG tentaria locá-lo onde desejasse. Após refletir, MORAES indicou o CETEC e a Madeirense. Como membro do conselho do CETEC não teria dificuldade em acolhê-lo, mas, “não gostaria de queimar um talento com grande potencial” e deveria investir na Madeirense que se encontrava em franco crescimento no Brasil (MORAES, 2016).

Dourado entra em contato com o amigo Alexandre Branco e, em 1984/85, Moraes inicia seu trabalho na Made, que faturava R\$ 870.000,00 mensais. Ele percebeu que o trabalho de Oliveira estava relacionado ao apoio a vendas e representava projetos de forma rica, detalhada por meio de excelentes desenhos manuais. As diferentes características deram início a uma boa e complementar relação. Bosco trabalhava com outros dois profissionais de projeto de ambiente; assim Moraes entra como o quarto figurante da equipe em projeto de produtos. Nessa época a Made fabricava somente mesas e cadeiras e não produzia sistemas de trabalho, conjunto de elementos modulares que, uma vez

dispostos entre si, possibilita um posto profissional mais adequado quanto ao conforto e produtividade dos usuários e ocupa o mesmo espaço de uma mesa, permitindo 60% a mais de área útil de superfície e é mais ergonômica, permitindo o apoio do antebraço e cotovelos (MORAES, 2016).

Moraes quis conhecer todos os setores, equipamentos, produtos e processos, o que envolvia projetar e produzir. Identifica grande quantidade de sobra de material, mas não nota atitudes para o aproveitamento de sobras; se interessa em aproveitá-las para uma linha de acessórios para o Sistema Data Line, outro grande divisor de águas da Madeirense. Antes desse sistema, se concorria com qualquer empresa de Belo Horizonte que produzisse mesa e madeira. Com a entrada do sistema, criou-se um diferencial competitivo gerando uma explosão de vendas. Deixaram de fazer mesas de quatro pés para oferecer móveis com estrutura metálica, de dois pés em forma de “C”. Linha inteligente, desmontável, simples, fácil de montar, com canaletas de fiação embutida.



Figura 12: Cadeira Padron giratória e fixa
Fonte: Acervo Sérgio Branco

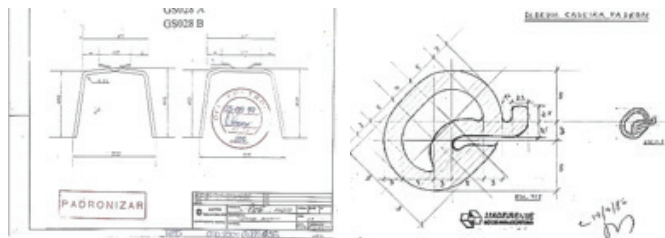


Figura 13: Desenho da base fixa da cadeira Padron e perfil de fixação do tecido da cadeira
Fonte: BRANCO, S., 1994 – Acervo Sérgio Branco

O Sistema Integrado Madeirense foi uma evolução, assim como a cadeira Padron (Figura 12). Pela primeira vez uma cadeira operativa é desenvolvida com assento e encosto

de chapa metálica revestida com espuma de poliuretano. O desafio foi desenvolver um sistema de fixação do tecido. Para tanto, além da geração de ideias para resolução desse problema, tiveram de desenvolver o perfil de fixação do tecido (Figura 13), criar todo o processo, treinar estofadores e ainda projetar um equipamento próprio para viabilizar o processo. Ideia identificada por Alexandre Branco em visita ao processo de estampo do capô de uma fábrica de veículos. Desenvolveram uma cadeira durável, resistente, funcional, dotada de ajustes que atende as exigências ergonômicas. A linha Data Line e cadeira Padron revolucionaram o mercado e ganharam espaço nacional (MORAES, 2016).

Moraes desenvolveu a linha de acessórios, suporte para leitura e telefone com apoio do fone quando em espera, bandeja de entrada e saída de documentos, porta lápis, clips e pequenos objetos, e a luminária de lâmpada PL, uma novidade em tecnologia de iluminação. É lançado o primeiro Prêmio Museu da Casa Brasileira, em 1986, com várias categorias, dentre elas escritório. Moraes envia o conjunto de acessórios para o concurso, resultando no primeiro lugar na categoria Móveis Domésticos (Figura 14).

Figura 14: Acessórios para escrivaninha e publicidade do Prêmio Museu da Casa Brasileira conquistado pela Madeirense.

Fonte: MORAES, (1997: 93).



O sonho de Alexandre Branco era atuar no mercado de São Paulo, mote realizado, anunciaram “Design by made in Madeirense”. Porém, pouco depois os computadores pessoais promovem uma revolução, o que faz com que os acessórios se tornem obsoletos sendo retirados do mercado. Perspicaz, Alexandre Branco percebeu que o design servia também para vender, pois a partir daí a Made passa a ter acesso a locais que tinha dificuldade em abrir portas. São Paulo detinha as

mais representativas indústrias do segmento: Forma, Projeto, L'Atelier, Italma, Escriba, dentre outras. O prêmio foi uma oportunidade da Made se sobressair dentre todas (MORAES, 2016).

A Metalúrgica Sector, empresa do Grupo Made, teve papel importante na resolução de problemas, contribuindo na prototipação de produtos. Contou com a colaboração de José Vitor Ferreira, Ailton Antônio Izídio e do engenheiro Nelson Ferrabrás da Projeto, responsável pelo desenvolvimento dos moldes em fibra de vidro e injeção de espuma das linhas Atesa e Destra. O setor de design uniu ousadia, criatividade, suporte técnico e apoio da diretoria. (SANGLARD, 2016; MORAES, 2016). Segundo Brunner e Emery (2010), se examinarmos qualquer empresa voltada para o design encontraremos alguém fazendo o papel de diretor de experiências. Uma característica da gestão estratégica do design:

Não é apenas fundamental que a liderança de uma empresa entenda claramente seus produtos e o papel do design, mas que o desenvolvimento, a comercialização e as equipes de venda estejam igualmente comprometidas com algumas metas. (JONATHAN, 2003⁴ apud BRUNNER & EMERY, 2010: 74).

4.
Vice-Presidente Sênior
de design da Apple
(2003)

A inquietude de Moraes o levou a aceitar o convite de João Delpino, presidente da P&B - agencia de design e comunicação - para substituir o designer Eduardo Barroso. Queriam atuar com produto, participavam ativamente na área gráfica e de embalagens. Foi uma experiência de curta duração, gratificante, segundo Moraes, que resolve fazer mestrado em Chicago, EUA, incentivado pelo colega Alonso Lamy que defendeu sua dissertação no IIT - Institute of Design. Ele retorna encantado. Fica quatro meses se preparando - volta ao Brasil para resolver pendências - quando recebe o convite de Alexandre Branco para retornar à Made (MORAES, 2016).

O NDP – NÚCLEO DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS DA MADEIRENSE

Moraes aceita o convite e volta a trabalhar na Made. Passa a atuar na finalização do projeto de sistema que Bosco, Berlanga e equipe desenvolviam. A diretoria propõe separar o setor de design de produto do de projetos comerciais. Bosco vai atuar no *showroom* dando suporte à venda; Moraes

fica na Fábrica e cria o NDP – Núcleo de Desenvolvimento de Produtos da Madeirense. Conta com a participação ativa dos diretores comercial e de produção, grande diferencial em relação aos concorrentes (MORAES, 2016). As ações empreendidas pela diretoria começaram a tomar um rumo de quebra de paradigma de gestão, como mostra Mozota (2011):

A gestão do design está diretamente ligada ao processo de mudança de um modelo de administração Taylorista, hierárquico, para um modelo organizacional plano e flexível, que incentiva a iniciativa individual, a independência e a tomada de riscos. [...]. Tal mudança na abordagem à gestão criou uma demanda por gestão interna do design. Não se trata mais de um processo de dar forma visível a um determinado negócio ou estratégia de marketing, mas de contribuir para a mudança do comportamento da visão corporativa. Assim, os ‘defeitos’ do designer – criatividade, iniciativa, atenção aos detalhes, preocupação com o cliente – tornam-se pontos fortes que os administradores podem utilizar deliberadamente para sustentar a gestão da mudança. (MOZOTA, 2011: 91).

Na entrevista concedida à AP - Revista de Arquitetura (2006), Moraes descreve o funcionamento do NDP:

O NDP – Núcleo de Desenvolvimento de Produtos da Madeirense, (SIC) é um departamento que tem como atividade principal a aplicação do design, [...] O NDP mantém pelo seu caráter (SIC) estratégico multidisciplinar, estreito e mútuo relacionamento com os departamentos de Marketing, Ergonomia e ainda de treinamento e de qualidade da empresa. Por ter suas atividades embasadas sobre a arte, a tecnologia e os processos produtivos, o design desenvolve sua função tecno-projetual apoiada e interligada com o departamento de suprimentos e também com diversos setores da produção fabril como: ferramentaria, metalurgia, marcenaria, estofamento, etc.

O NDP, [...] se posiciona como forte colaborador junto aos representantes comerciais na difusão dos novos produtos a serem oferecidos ao mercado consumidor. Passando dessa forma a colaborar integral e/ou parcialmente na confecção de catálogos, folders e folhetos promocionais na montagem de estandes para apresentação em feiras, cursos e seminários. Para tanto, o coordenador do NDP, o designer Dijon de Moraes, atua não somente como profissional de projeto, mas como um

‘estrategista em design’, [...] Vindo dessa maneira a atuar como um Designer Management ou um Art Director, [...] (Moraes, 2006: 98).

O contrato de Moraes inclui um ponto motivador: sua participação nos resultados da empresa, comissão sobre vendas enquanto fizesse parte do quadro de colaboradores e extingue-se ao cortar o vínculo com a empresa. Essa parceria fez com que ele se dedicasse muito em obter melhor resultado no mercado. Em entrevista à jornalista Adélia Borges, especialista em design, sobre os 25 anos do Prêmio Museu da Casa Brasileira, questionado quanto ao seu contrato com a Madeirense, Borges comenta ser um modelo raro, até mesmo em São Paulo (MORAES, 2016).

A linha Profit (Figura 15), marco na história da Madeirense, foi inspirada em uma linha radial de clusters apresentada pela *Westinghouse Furniture Systems*, adaptada por Sérgio Branco à realidade brasileira e aos recursos produtivos da Made. Um sistema designado a atender empresas em três níveis de privacidade e de várias possibilidades de configuração de trabalho. Consideravam os conceitos de trabalho que vinham se alterando com a evolução tecnológica e da informática, que se expandia, diversificando e ampliando o uso dos computadores pessoais e de periféricos e nas mudanças significativas do modo de gerir corporações (BRANCO, S.; MORAES, 2016; OLIVEIRA, 2016; GIRÃO, 2016).

Ao ver o protótipo desenvolvido para o Sistema Profit, Moraes percebeu excesso de volume nas cremalheiras, exagero de furos no painel, chapas com excessiva espessura nas mãos francesa, detalhes que não o agradou. Ele havia visitado a *Newcom Office Furniture* em Chicago, em Milão denominada *Eimudi Mobili per Ufficio* na *Internationale Expositione di Mobili per Ufficio*, e observado alguns sistemas e processos construtivos. Passa a trabalhar no Sistema Profit com Sanglard, refazendo o protótipo, agora com tampo flutuante sem destacar a mão francesa, reduzindo grande parte dos furos visíveis (MORAES, 2016).

Figura 15: Catálogo
Sistema Profit

Fonte: Acervo Sérgio
Branco



As intervenções resultaram num sistema mais econômico com redução de material e simplificação do processo de produção. O faturamento da Madeirense passou dos R\$ 870.000,00 para três milhões de reais mensais. Após o lançamento do Sistema Profit na Feira da 1ª Office Solution em São Paulo, arbitraram uma meta, ao final de cada feira se daria início ao planejamento de novos lançamentos para a próxima feira. “Determinação com que a Made deu uma ‘canseira’ nas empresas de São Paulo, passando da 13ª posição entre as empresas de mobiliário corporativo para a 3ª colocação”, deixando várias grandes empresas para traz. (MORAES, 2016).

Depois do Sistema Profit veio o Sistema Paten, o Paseven, e outras ideias de Sérgio Branco de disponibilizar o painel com opções diferenciadas de espessura, assim puderam atender distintas necessidades. O painel Paten com dez centímetros de espessura, Paseven sete, Profit 3,5 cm de espessura. *Opções que atende qualquer gosto e necessidade.* A flexibilidade desses sistemas leva Moraes a desenvolver uma apresentação que transmitisse toda a sua funcionalidade. Investe em destacar os vários níveis de usuários de sistema, demonstra porque uma empresa tem certo nível de privacidade em um segmento, outro para um nível mais simples, e outro mais sofisticado. Utiliza do símbolo de terno e gravata para demonstrar os diferentes graus de necessidade quanto à privacidade e exigência de status, ser mais simples ou sofisticado. Assim podiam abordar servidor funcional, coordenador, gerente, diretor e presidência (MORAES, 2016).

Moraes apresenta de modo simples e didático a gestores de grandes corporações e setoriais a vantagem de se investir em sistemas, em substituição à mesa e cadeira convencional. Passam a visitar as empresas apresentando o que é sistema e sua importância para resolver problemas de fluxo de trabalho.

A apresentação aprimorada por Berlanga utilizou o exemplo de uma companhia que ocupa cinco andares para distribuí-la a seus funcionários que trabalham com mesas e cadeiras, e a compararam com o uso de um sistema que permite dividir funcionários com painéis, aproximando-os, reduzindo para três andares ao se utilizar sistema. Um ganho substancial (MORAES, 2016). TEIXEIRA (2005) aborda ações de design estratégico que podem ser relacionadas àquelas empreendidas pelo NDP:

“[...] na busca da competitividade global, a empresa deve identificar a natureza da sua relação com o mercado, por meio do produto. Dessa forma, a empresa procura mercados nos quais seus produtos possam ser competitivos; o produto determina a estrutura econômica e produtiva da empresa e as características dos mercados competitivos; o mercado especifica a estrutura da empresa e os produtos competitivos a serem produzidos. Na definição dos elementos desse triângulo estratégico, o design pode ocupar a posição de instrumento de gestão da competitividade da empresa, em função da influência que o design exerce sobre o produto (transmite imagem dos desejos de mercado, do perfil do designer, da empresa, do país, de um estilo de vida), resultado da satisfação de uma demanda de mercado. A empresa competitiva tem o design como uma atividade incessante e sujeita a técnicas de gestão empresarial” (TEIXEIRA, 2005: 22).

A apresentação transformou-se na palestra “Vantagens de um sistema de estação de trabalho”, apresentada por Moraes sem conotação comercial e, em seguida, Alexandre Branco e a equipe de vendas visitavam as empresas. Estratégia que resultou no fechamento de 18 negócios de móveis corporativos dentre as 23 maiores demandas que ocorreram no país, entre elas: a Petrobras, que até a inauguração da Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves de Minas Gerais, foi a maior concorrência de móveis de escritório no Brasil, obtido com móveis do Sistema Profit, um negócio de dez milhões de dólares; ainda: Volvo, Fiat, Mercedes Bens, Avon, Fininvest, SBT, Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil, Polo de Camaçari, Jornal O Dia, e outros (MORAES, 2016).

Moraes cria o slogan “*A nossa solução é do tamanho do seu problema*”, e a utiliza em suas palestras, como “Ergonomia, história e evolução do ambiente de trabalho em escritório” (INFORMATIVO MADEIRENSE, 1997) para dialogar com as

empresas. A Madeirense era tecnicamente bem embasada e contava com um trabalho metódico e frequente do NDP. Inova no modelo de negócio, empreendendo palestras técnicas de conscientização. Osterwalder e Pigneur (2011) destacam o design pela forma de trabalhar seus questionamentos criativos e de inovar em modelo de negócio:

o trabalho de um designer traz questionamentos intermináveis sobre a melhor forma possível de criar o novo, descobrir o inexplorado, obter o funcional. O trabalho de um designer é estabelecer os limites do pensamento, apresentar novas opções e, em resumo, criar valor para os usuários. Isso exige a capacidade de imaginar 'aquilo que não existe'. Estamos convencidos de que as ferramentas e a atitude da profissão do design são requisitos para o sucesso na geração de Modelo de Negócios (OSTERWALDER & PIGNEUR, 2011: 127).

Tomas Berlangase se desliga da Madeirense para trabalhar na Giroflex, primeira empresa no Brasil a fabricar cadeiras giratórias ajustáveis, que ocupou a liderança do segmento de cadeiras para escritório. Na sequência do desligamento, a Giroflex lança um produto muito competitivo, no qual se percebia o espírito Made presente. Nesse ano ela foi destaque da 2ª Office Solution.

Em visita à Feira de Milão, integrantes da equipe Made se depararam com um sucesso, produto caríssimo e sofisticado lançado pela Casteli - Mobile per Office, que se uniu a Haworth, maior empresa americana de móveis de escritório. Baseado no conceito desse móvel o NDP desenvolveu uma linha muito simples, solução encontrada por Sérgio Branco para a coluna, principal componente do sistema em que as mãos francesas e os pés eram fixados em qualquer de seus oito lados. O resultado foi a linha Colonna (Figura 13), desenvolvida em segredo (MORAES, 2016).

A diferença entre os dois sistemas Casteli e Made não foi somente a simplificação, consistia em outra analogia. Exploraram o sistema construtivo que possibilitava oito posições de montagem, explorando-o como elemento estético, contrário à Casteli que o escondia. A Made investiu muito pouco para a implantação da linha: fundição do pé e da mão francesa, extrusão da coluna e dos perfis de alumínio que arrematavam os painéis. Incorporaram cantos arredondados nas superfícies das mesas, trabalho vitorioso, de requisito

ergonômico que a concorrência não usava. Pela primeira vez se utilizou o MDF sem fita de bordo, optou-se por um perfil arremate contra danos em impacto da cadeira contra a mesa, denominado Keder, da Rehal Group, detalhe que a concorrência não dispunha (Moraes, 2016).

Em julho de 1999, Moraes se desliga da Madeirense para se dedicar ao seu projeto de doutorado. Deixa Alexandre Branco sem palavras quando o informou de sua decisão, levando-o a questionar se Moraes tinha enlouquecido. Ocorreu no retorno de uma viagem em que fecharam um grande negócio. Fim de uma rica experiência, relação fantástica, de grande respeito entre todos. (Moraes, 2016). O crescimento da empresa a fez projetar outra planta industrial no município de Lagoa Santa, com área total construída de 12.450 m2 em terreno de 131.856 m2. Entretanto, devido a problemas internos e vários planos econômicos, divergência de opiniões e falhas de gestão, houve uma cisão na estrutura societária da empresa adiando a mudança.

Quanto às questões relacionadas ao setor de móveis corporativos:

O desenho de móveis para escritório passou por muitas mudanças nos últimos tempos. Primeiro foi o advento da microinformática. Depois das grandes transformações do mercado de trabalho autônomo e da prestação de serviços. Subitamente, os espaços de trabalho deixaram de estar apenas nas empresas, para invadir as casas das pessoas. (OBJETO BRASIL, 2012: 150).

Para Neumeier (2010) o modo como se aprende “é muito mais importante do que aquilo que se aprende”. Habilidade essencial e base da cultura de inovação: Toda empresa é uma instituição de ensino e aprendizado, disse Drucker. “Treinamento e desenvolvimento precisam estar embutidos na empresa em todos os seus níveis – esse treinamento e esse desenvolvimento nunca devem cessar” (NEUMEIER, 2010: 138).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A implantação do NDP foi um marco para o design da Madeirense e referencial para muitos profissionais da área de projeto, produção e comercialização de móveis corporativos que passaram por lá. O pressuposto de que o sucesso do NDP da Madeirense tivesse uma estreita relação com a forma

de contrato acertada com o designer gestor do setor, em que o seu ganho laboral estava atrelado ao faturamento corporativo, não foi textualmente comprovado. No entanto, a dedicação identificada além do acordado, já que Moraes relata que em seu contrato a carga horária era de meio período, sua dedicação foi integral. A responsabilidade e o comprometimento com resultados apontaram uma superação da ambição, demonstrada na interrupção do contrato no auge do sucesso comercial e institucional, para se dedicar a seu projeto de vida, seu doutoramento.

Os resultados obtidos pelo NDP partem de um planejamento estratégico para o setor, integrando-o aos interesses corporativos e as ansiedades e necessidades do mercado. Definição costurada em conjunto com a diretoria, criando estratégias de atuação no mercado para o desenvolvimento de novos produtos, bem como ressignificação de produtos existentes. A inserção do design estratégico na empresa coloca o design como ferramenta abrangente distinta de como era explorado, amplia ações referentes às questões de identidade corporativa nos projetos de produto, marketing e comercial. Passam uma imagem de confiança, possibilitando visualizar aspectos funcionais e organizacionais do espaço de escritório, de modo a perceber a proposta a ser aprovada. O design passa a ter um caráter mais técnico, embasado em fatos ergonômicos, econômicos e de usabilidade que somam características formais e despertam desejo. A agregação dessa metodologia leva a empresa a se organizar de maneira gradual, distinta de como atuava, possibilitando se destacar. Passa da 13ª posição para a 3ª entre as empresas do segmento mobiliário. Sobressai como referência em questões de abordagem ao cliente e quanto às características de seus produtos que priorizavam benefícios aos usuários. Ações que proporcionaram aumento de seu faturamento e lucratividade.

A imitação foi utilizada de forma mais intensiva quando deixaram de atender a demanda de produção de projetos personalizados. Em determinado ponto percebem a cópia como limitadora do desenvolvimento da corporação. A experiência adquirida os leva a buscar diferenciação por meio de análises conceituais e inspiração em outras áreas, como no sistema *flipperdoor* de armários suspensos embasado nos compartimentos de bagagem de mão de aviões.

Identificou-se que a cópia foi utilizada como fator de

desenvolvimento, primeiro como estratégia de disputa comercial, alcançar vantagem competitiva baseada no menor preço, apoiado em produtos referenciais de mercado regional e nacional. Depois passam a aplicar métodos de engenharia reversa para desenvolver conhecimento, aprender sobre processos e adequá-los às restrições de materiais, técnicas e tecnologias disponíveis. Agregam conhecimentos tácitos da corporação para complementar e diferenciar propostas. Adequam produtos estrangeiros à cultura de trabalho local e à realidade produtiva, apoiado em conceitos identificados em feiras internacionais. Refina-os à realidade institucional, social, cultural e econômico, e ao nicho de mercado a atuar. A cópia cede à inspiração, buscam inovar com uma linguagem institucional própria, se distinguindo dos concorrentes.

A visão sistêmica levou a equipe do NDP, a identificar nichos de oportunidade não ocupados por concorrentes, que se preocupavam em disputar a mesma fatia do mercado. Utilizaram da observação, e de outros métodos de design para obterem o reconhecimento do mercado.

O Prêmio Design Museu da Casa Brasileira destaca a Made no cenário brasileiro, dá a oportunidade de se promover, de se posicionar no mercado, mostra o valor de ser autêntico, que abre portas ao desenvolvimento, alcança resultados além do financeiro, concede uma identidade inovadora, precursora. Passa a conotação de empresa de vanguarda, inovadora, que investe em design, confere-lhe notoriedade em mercados que não conseguiam penetrar ou ter representatividade. Para o design mineiro, uma referência para estudantes e entrantes alarga fronteiras, lançando olhares estratégicos além de suas montanhas.

REFERÊNCIAS

BRUNNER, Robert & EMERY, Stewart. *Gestão estratégica do design: como um ótimo design fará as pessoas amarem sua empresa*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2010.

CARTUM, Marcos; FIAMMINGHI, Maria Lydia. *Mobília contemporânea* [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

COUTINHO, Luciano G. & FERRAZ, João Carlos. *Estudo da*

competitividade da indústria brasileira. Campinas, IE-Unicamp-IEI/UFRJ-FDC-Fundex, 1993.

GIMENO, J. M. I. *La gestión del diseño en la empresa*. Madrid: Mc Graw Hill, 2001;

GONTIJO, Moema & NUNES, Cristina. *Tempo & Memória: a trajetória de uma entidade sindical patronal 1933-1998*. Belo Horizonte: SINDIMOV-MG/SESI-MG, 1999.

MOVELEIRO. *História da indústria e comércio do mobiliário no Brasil – os pioneiros*. São Paulo: Editora Moveleiro. n. 97, junho 1990.

HUGERTH, Mina Warchavchik. *História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo*. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2015.

INFORMATIVO MADEIRENSE. Publicação da Madeirense Móveis do Brasil. Belo Horizonte, n. 38, 1997

KIM, Linsu. *Da imitação à inovação: a dinâmica do aprendizado tecnológico na Coreia*. Campinas: Unicamp, 2005.

MORAES, Dijon De. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher, 2006.

MORAES, Dijon De. Colonna System da Madeirense. *AP Revista de Arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, n. 4 - março / abril de 1996.

MORAES, Dijon De. Entrevista. *AP Revista de Arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2006.

MORAES, Dijon De. *Limites do design...* São Paulo: Estúdio Nobel, 1977.

MOZOTA, Brigitte. *Gestão do design: usando o design para construir valor de marca e inovação corporativa*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

NEUMEIER, Marty. *A empresa orientada pelo design*. Porto Alegre: Bookman, 2010;

OBJETO BRASIL. *Um olhar sobre o design brasileiro* / Associação Objeto Brasil. São Paulo, SP: SENAI-SP; Associação Objeto Brasil 2012.

OSTERWALDER, Alexander & PIGNEUR, Yves. *Busines model*

generation – Inovação em modelos de negócio. Rio de Janeiro: Alta Books, 2011.

SANTI, Maria Angélica. *Mobiliário no Brasil: origens da produção e da industrialização*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2013.

SANTOS, Maria Cecília. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Olhares, 2015.

TEIXEIRA, Joselena. *O design estratégico na melhoria da competitividade das empresas*. 249 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

TRINDADE, Silvana. *Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte – 1894/1940*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas, 1977.

OUTRAS FONTES

BELCHIOR, C.L. Entrevista realizada com Camilo de Lelis Belchior em 20 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte – 1:00h de duração.

BRANCO, S.; BRANCO, G; BRANCO, L. Entrevista realizada com Sérgio Antônio Gonçalves Branco; Glaucia Branco e Lenice do Rocio Branco em 28 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte – 4:00h de duração.

BRANCO, F. Entrevista realizada com Alexandre Branco Filho em 14 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte – 2:00h de duração.

GIRÃO, S. Entrevista realizada com Sandra Girão em 03/05/2016, 14/06/16 e 02/07/2016, na cidade de Belo Horizonte – 6:00h de duração.

MORAES, D. Entrevista realizada com Dijon De Moraes em 23 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte – 1:00h de duração.

OLIVEIRA, J.B. Entrevista realizada com João Bosco de Oliveira em 30 de junho de 2016, na cidade de Belo Horizonte – 2:00h de duração.

SANGLARD, M. J. Entrevista realizada com Maria José Canêdo Sanglard em 01 de agosto de 2016, na cidade de Belo Horizonte – 2:00h de duração.

O pré-design nas panelas de pedra sabão de Minas Gerais

Victória Carolina P. Lopes Dias

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal caracterizar atitudes de pré-design por parte dos artesãos e, através das mesmas, legitimar a importância desses indivíduos ao longo do tempo nos processos históricos, culturais e tecnológicos intrínsecos neste artefato. Para tanto, se fez necessário resgatar e registrar a história da panela de pedra sabão por meio de estudos feitos por outros pesquisadores, como também através da história oral coletada a partir de depoimentos de artesãos, moradores e antigos tropeiros da comunidade de Cachoeira do Brumado. Tem também o propósito de identificar e analisar o processo produtivo de artesãos com maior experiência e idade, utilizando modelos de panelas, gabaritos e dispositivos empregados na fabricação das panelas.

A cultura material foi analisada, levando em consideração seu contexto social, a tradição da transmissão do conhecimento, do “fazer artesanal” na família e comunidade. O fazer artesanal de que trata este trabalho, vai de encontro e se guia conceitualmente pelo pensamento apresentado por Aloísio Magalhães (1985: 174), que considera um alto índice de invenção como uma atitude de ‘pré-design’ que puderam ser identificadas no trabalho dos paneleiros.

Anterior ao surgimento da “*consciência do design como conceito, profissão e ideologia*” (CARDOSO, 2005: 7), a humanidade já produzia uma gama diversificada de objetos.

Definir precisamente, onde e quando o homem começou a modificar significativamente seu ambiente, propondo soluções no nível da materialidade, nos leva a uma infinita discussão, pois a qualquer momento pode haver uma descoberta arqueológica mudando os rumos das pesquisas relacionadas à cultura material.

Para Hesketh (2008:18) a natureza forneceu ao homem uma série de materiais e modelos acessíveis e preexistentes, com grande potencial de adaptação para a solução de problemas. Antes de chegar à configuração da panela como conhecemos hoje, o homem pré-histórico adaptou o estômago de animais, conchas e carapaças de tartarugas para cozinhar alimentos. Uma vez adaptados, porém, outro problema se revelou: o de como transformar materiais naturais em instrumentos com formatos que até então não existiam na natureza. Essa constatação nos permite buscar, nos períodos que antecedem a história, quando o homem pré-histórico começou a atuar de forma significativa no desenvolvimento de artefatos. Por apresentar grandes avanços técnicos, socioeconômicos e culturais, o período neolítico é considerado um marco no que se refere ao desenvolvimento de artefatos, e deixa explícita a capacidade humana de produzir design.

O surgimento da agricultura e o processo de sedentarização, ocorridos no período neolítico 10.000 a.C., foram grandes propulsores para o desenvolvimento de artefatos de uso culinário. Um dos artefatos culinários desenvolvidos neste período foi a panela, permitindo ao homem cozinhar uma quantidade maior de alimento em água, melhorando aspectos relacionados à saúde e à nutrição. *“Desde o período Neolítico, a panela tem auxiliado o homem a satisfazer um de seus instintos mais básicos, aliados ao prazer da gastronomia”* (PORTO LEAL, 2013: 128).

ASPECTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa relacionada a este trabalho é qualitativa, sua abordagem é histórica por buscar demonstrar na cultura material uma fase de produção de artefatos anterior ao design. Tem como marco teórico, estudos em arqueologia, cultura, material, história e história do design.

Após o levantamento bibliográfico e documental, foram feitas visitas a museus que mantêm em seus acervos artefatos de pedra sabão, como o Museu da Inconfidência em Ouro

Preto - MG e o Museu de Artes e Ofícios em Belo horizonte - MG, onde foram feitos registros fotográficos de algumas peças relevantes para pesquisa.

A pesquisa foi submetida ao Conselho de Ética em um registro realizado na plataforma Brasil, aprovado em 15 de junho de 2016, número CAAE 56215116.0.0000.5525. O trabalho de campo foi realizado em 20 de junho de 2016, no distrito de Cachoeira do Brumado, situado em Mariana-MG onde, por dois dias, foram verificados aspectos históricos e práticos da produção tradicional de painéis de pedra sabão.

Durante a estadia em campo foram realizadas entrevistas e coletados depoimentos orais, registrados pela gravação de áudio e vídeo, para o acompanhamento e análise do processo produtivo das painéis nas oficinas de artesãos. Dois artesãos e um tropeiro foram entrevistados. As entrevistas tiveram duração de uma hora e os depoimentos duraram, em média, 2 horas e meia. Todas as informações da pesquisa bibliográfica e de campo foram organizadas e analisadas para a escrita deste trabalho.

A base teórica para entrevistas e depoimentos orais se alicerça nos seguintes autores; Ferreira, Vidal, Gonçalves, De Sordi entre outros.

O que interessa num depoimento oral não é a precisão dos fatos ou a narrativa verídica dos eventos, mas a representação que o indivíduo fez desses eventos, a afetividade do indivíduo na sua relação com o entorno social, suas opiniões, suas impressões, suas vivências. Pois justamente entende-se que ao contar sua história pessoal, o indivíduo pode estar contribuindo para contar a história de uma instituição, de uma comunidade, de uma época. (DE SORDI, 2007: 9)

O ESTEATITO EM MINAS GERAIS

Na região do quadrilátero ferrífero há grande ocorrência de esteatito, rocha vulgarmente conhecida como pedra sabão por ser muito macia. Os distritos das cidades de Ouro Preto e Mariana, situados nesta região, possuem tradição histórica na produção deste artefato.

Na região da antiga capital do estado, Ouro Preto, acham-se diversos municípios, onde parte da população se dedica desde tempos remotos àquele ramo de indústria. Como por exemplo,

sejam mencionados os logares: Ouro Branco, Cachoeira do Bromado, Santa Rita; mais ao norte há: Caethé, Santa Barbara e Itabira do Matto Dentro, a oeste Itaúna (Von Burguer, 1927: 255. Grafia original).

Figura 1: Mapa de Minas Gerais

Fonte: Arte/UOL

Figura 2: Mapa do município de Mariana

Fonte: Portal Do Patrimônio Cultural



Tais informações constam em Boletim do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio do Rio de Janeiro, publicado em 1927. Este boletim tinha como objeto de estudo a produção de painéis de pedra sabão no distrito de Cachoeira do Brumado. A produção tradicional das painéis de pedra sabão mineira se concentra nos distritos dos municípios mineiros de Ouro Preto e Mariana. Pelo mapeamento feito nestes municípios, o distrito de Cachoeira do Brumado foi escolhido para realização deste estudo, pela antiguidade de sua produção assegurada pelas publicações de Burguer (1927: 225).

O distrito se localiza a 20 km de Mariana e, segundo o censo realizado pelo IBGE em 1996, conta com uma população de 3.520 habitantes sendo que, destes, 1.105 se concentram na parte urbana e os demais distribuídos na zona rural (INSTITUTO TERRA BRASILIS, 1999: 28).

No Centro do distrito está localizado o Ribeirão do Brumado que dá nome ao lugar. Estudos apontam que o distrito surgiu no início do Século XVIII, quando exploradores de ouro começaram a povoar a região. (INSTITUTO TERRA BRASILIS, 1999:9). Porém os moradores afirmam que o distrito surgiu no século XVII.

PANELAS DE PEDRA SABÃO

Há cerca de 2 milhões de anos, o homem pré-histórico usava fragmentos de pedra e madeira recolhidos do meio ambiente como instrumentos para sobreviver e conseguir seu

alimento. O esteatito, “*rocha que devido à pequena dureza era empregada na confecção de artefatos, foi provavelmente uma das primeiras matérias-primas usada para produção de recipientes para uso culinário*” (QUINTAES, 2004: 16).

Em 1991, o Departamento de Arqueologia da UFMG realizou escavações no município de Santana do Riacho – MG. Nas escavações foram encontrados fragmentos de panela de pedra sabão, o que vem a confirmar o seu uso e produção no estado de Minas Gerais desde 2000 a.C (Figura 3).

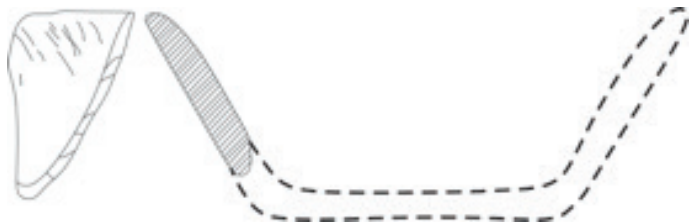


Figura 3: Fragmento de panela de pedra sabão, Santana do Riacho- MG. 2.500 a 800 a .C.

Fonte: Prous (1991)

Com a vinda dos portugueses no Período Colonial (século XVI ao XVIII), houve um uso extensivo da pedra sabão na produção de utensílios e nos elementos arquitetônicos e decorativos das cidades históricas.

A hipótese mais aceita é de que os portugueses que aqui nas Minas Gerais chegaram, trouxeram artesãos de pedras para edificar e decorar templos e casas. Escolheram como matéria-prima para este serviço, a pedra sabão, mineral bem próximo do conhecido mineral português ‘Pedra de Ançã’. (OZANANN, 2008: 8)

Na primeira metade do século XVIII há referência à fixação de comunidades, nos arredores de Ouro Preto e Mariana, voltadas para a produção desses artefatos. Em meio a uma dinâmica coletiva gerada pela descoberta de ouro e pedras preciosas na região, há uma gama de trabalhadores fora das categorizações de “senhores” e “escravos”, abarcando escravos forros, colonos livres, “vadios”, entre outros, que se ocupavam das mais diversas atividades, tais como, entradas, trabalho em presídios, obras públicas, lavoura, comércio, polícia privada nas fronteiras e expansão territorial, milícia, corpos militares, entre outros. Os “desclassificados” compunham assim parte significativa da sociedade, de acordo com Melquiades (2011).

Apesar de possuir diversas aplicações industriais, assim como na arquitetura e na escultura, o esteatito é tradicionalmente utilizado na produção de painéis de

pedra sabão e outros artefatos domésticos. Vasilhas de pedra sabão vêm sendo produzidas e utilizadas em Minas Gerais e reconhecidas hoje como artigos da indústria e do comércio cultural, representativos de uma identidade mineira fortemente ligada ao Barroco. Melquiades (2011) relata em seu estudo “Um ofício não oficial” que a produção de vasilhames de pedra-sabão, em Minas Gerais, as panelas de pedra-sabão mineiras, são objetos da indústria e comércio cultural, com status de patrimônio, representativos de uma identidade mineira. Não há, no entanto, como citar o termo pedra-sabão” sem que se remeta, quase que diretamente, a ‘Aleijadinho’; o que gera uma grande confusão quanto à dinâmica da qual participam esses objetos no passado.

As Figuras 4 e 5 demonstram sua presença em museus, especialmente no Museu de Artes e Ofícios em Belo Horizonte. As Figuras 6 e 7 são exemplares de panelas comercializadas atualmente nos mercados em Minas Gerais.

Figura 4: Caldeirão de pedra sabão do século XIX

Fonte: Acervo permanente em exposição no Museu de Artes e Ofícios

Figura 5: Alambique de pedra sabão XIX

Fonte: Acervo permanente em exposição no Museu de Artes e Ofícios

Figura 6: Caçarola reta. Mercado Central.

Belo Horizonte- MG. Século XXI

Fonte: Acervo da autora.

Figura 7: Caçarola buliada. Mercado Central. Belo Horizonte - MG. Século XXI

Fonte: Acervo da autora.



As panelas de pedra sabão são bastante populares em Minas Gerais, sendo que na região de Ouro Preto cerca de 81% da população local possuem panelas de pedra sabão e 79% as usam com regularidade, fato que é favorecido pela abundância da rocha no estado.

Vale ressaltar que o esteatito é o único tipo de pedra natural que permite ser utilizada como recipiente com propósitos culinários, pelas suas características físico-químicas apresentadas, de acordo com Quintaes (2005). As panelas de pedra sabão se caracterizam pelo seu peso

elevado, a natureza antiderrapante da pedra e sua inércia térmica. Estudos nutricionais com as panelas de pedra sabão curadas demonstram que os preparos habituais da população brasileira - como arroz branco e molhos de tomate - mostrou haver acréscimo relevante de ferro e cálcio, ambos benéficos. Os estudos revelam também que são contraindicadas para a armazenagem do alimento.

ARTESÃOS, AMBIENTE E MATERIALIDADE

No princípio não havia estradas para o acesso às pedreiras. Os artesãos andavam quilômetros para retirar a pedra do chão e das encostas, e as mesmas eram carregadas por eles mesmos ou por animais.

As pedras para produção das panelas só podiam ser retiradas do ambiente nos meses que não tinham a letra 'R'; a coleta, então, acontecia nos meses de maio, junho, julho, agosto, sempre feita nas regiões mais altas do terreno e no período das luas minguantes. Todo "ritual" de retirada da pedra era feito desta forma para que a rocha não tivesse umidade, o que poderia interferir na qualidade da panela.

Segundo os artesãos mais antigos, as panelas feitas seguindo este princípio eram perfeitas, resistentes e duráveis, e que hoje em dia as pessoas não seguem esses princípios por acreditarem que o tempo e a lua não influem em nada. Os mesmos afirmam com veemência que essas pessoas estão completamente enganadas.

Os artesãos podem adquirir a matéria-prima diretamente das pedreiras, por meio de uma ação individual ou em grupo, onde é pago ao dono do terreno uma taxa, muitas vezes com o próprio produto do artesanato. Nas pedreiras os artesãos selecionam as pedras e preparam a pré-forma da panela, que depois é levada à oficina onde são trabalhadas no torno.

O aumento da atividade mineradora na região e o fechamento de algumas pedreiras por questões ambientais têm provocado, cada vez mais, os artesãos adquirirem a matéria-prima através da compra do refugo ou 'Estéril' das grandes mineradoras. Este refugo chega até eles em um bloco bruto, o qual eles não podem selecionar previamente para conferir a qualidade da pedra para a produção da panela. As transformações na dinâmica de acesso à matéria-prima contribuíram para que, gradualmente, a relação secular entre artesão e ambiente neste contexto se perdesse por completo.

Um ritmo antigo

A forma mais antiga de produzir painéis de pedra sabão é pelo torno hidráulico, sempre localizado próximo a um curso de água, represada por uma tábua de madeira. Para que o torno funcione a tábua é levantada, permitindo a passagem da água, fazendo mover a roda d' água e girar o eixo, colocando o torno em funcionamento. Como descrito na Figura 8.

A roda d' água (E) possui um eixo bastante comprido (F), sobre o qual está fixada uma polia de madeira (G). [...] Os dois pontos de ferro, aliás as únicas feitas de ferro no torno inteiro) são fixados sobre dois suportes verticais bem grossos (C1 e C2), um fixo numa viga horizontal pesada de madeira B e outro escorregando dentro de uma fenda da mesma viga, de modo que as distâncias dos pontos passam a ser adaptados convenientemente conforme o tamanho do bloco. A viga escorrega sobre dois paus horizontais A C A, para dar à correia a própria tensão, e fixa-se na posição desejada por meio de uma haste inclinada D, que fica enterrada numa extremidade e encostada noutra contra o suporte vertical fixo na viga. Assim, o aparelho permite todos os movimentos necessários para o ajustamento da obra (VON BURGUER, 1927: 527).

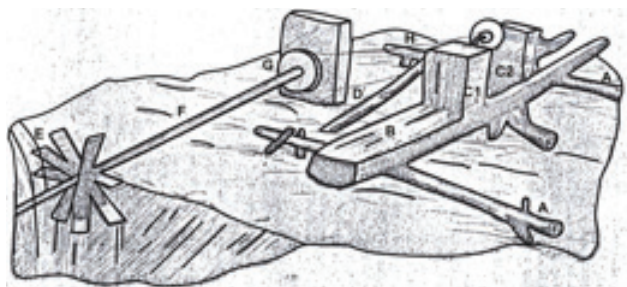


Figura 8: Torno hidráulico

Fonte: (BURGUER, 1927: 519-548)

No distrito de Cachoeira do Brumado, Geraldo José Teixeira, mais conhecido como Gege, é um dos artesãos mais antigos, único que ainda mantém seu torno hidráulico em atividade no estado de Minas gerais, como mostra a Figura 9. Iniciou seu aprendizado aos sete anos de idade no seu núcleo familiar; hoje com 66 anos fabrica painéis como seus pais e avós faziam há 80 anos.

Ele fala com orgulho do seu torno de 150 anos, e que nem por um momento pensa em se desfazer dele. “*Eu sigo o mesmo ritmo antigo, hoje o único torno movido a água é o meu, e não quero deixar acabar*” (TEIXEIRA, 2016).

Em Cachoeira do Brumado, a materialidade ligada às panelas de pedra sabão está presente em todo lugar. As pré-formas e blocos na frente das oficinas de garagem no centro do lugarejo e as áreas de extração, vistas até mesmo na beira da estrada, são indicadores da sua grande presença e importância no local (MELQUIADES, 2011: 83).

A produção tradicional de panelas de pedra sabão começa com a preparação da pré-forma, feita a partir de um bloco de pedra (Figura 10 a), que é cortado com uma serra e depois é ‘desgaçado’, expressão utilizada pelos artesãos que significa desbastar manualmente como na Figura 10 b.



Figura 9: O artesão Gege em sua oficina

Fonte: Fotos da autora

Para desbastar eles utilizam uma ferramenta que chamam de ‘ferro de torno’, presente em todo processo produtivo, desde a retirada da matéria-prima do ambiente até os últimos acabamentos. Para centralizar a pré-forma é feito pequeno furo com um compasso (Figura 10 a), que tem como função centralizar a peça.



Figura 10.a: O artesão Gege em sua oficina

Figura 10.b: Bloco desbastado

Figura 10.c: Uso do compasso

Fonte: Fotos da autora

Em seguida eles utilizam uma ferramenta que chamam de ‘bomba’ (Figura 11a). Composta por dois eixos perpendiculares presos por uma correia de couro de mula, na extremidade do eixo vertical fica a ponta de ferro fixa no interior de uma polia de pedra sabão. Ela funciona como uma furadeira que se movimenta e faz girar no seu centro a ponta de ferro, fazendo um furo maior na marcação do furo do compasso. Neste furo é encaixado o ‘mulato’, um pedaço de madeira dura que tem a função de uma bucha. Ele está nas mãos do artesão na (ver figura 5.7). O mesmo é lubrificado com óleo para depois ser posto no ferro que prende a panela no torno.

Figura 11.a: Bloco serrado

Figura 11.b: Mulato

Fonte: Fotos da autora



A última etapa é o processo de torneamento, onde a panela é modelada interna e externamente. Nesta etapa, enquanto trabalha com o ferro de torno em atrito com a pedra, o artesão explora várias angulações como demonstrado na Figura 12.

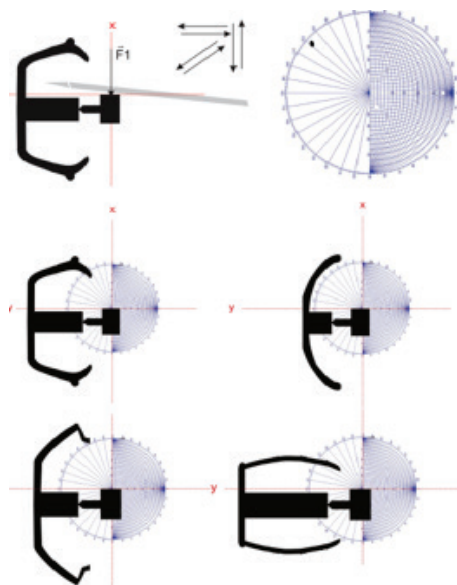


Figura 12: Ângulos de torneamento

Fonte: MELQUIADES, 2010: 260.

Figura 13.a:
Torneamento
externo da panela

Figura 13.b:
Torneamento
interno da panela

Fonte: Fotos da autora



Vale ressaltar que o torno elétrico utilizado hoje, tem a configuração parecida com o torno hidráulico. A diferença é que o mesmo funciona com um motor elétrico. Possui uma produtividade maior, porém expõe o artesão a uma grande quantidade de pó de pedra extremamente nocivo à saúde.

Além disso, nos dois processos há problemas em relação ao ruído do torno e o não uso por parte dos artesãos dos EPI's. Eles alegam que os óculos de proteção durante o processo de torneamento se empoeiram rapidamente, diminuindo a visibilidade. Não há também o uso de um sistema de sucção para o pó residual; algumas vezes são utilizadas ventoinhas para amenizar a emissão de pó junto ao operador, porém a poeira acumula-se no solo e em outras superfícies, gerando contaminação atmosférica. Várias melhorias e adaptações têm de ser feitas para melhoria das condições de trabalho dos artesãos nas oficinas que mantêm a produção artesanal, e nas pequenas empresas de base artesanal. Muitas pesquisas vêm sendo realizadas em Minas gerais na busca de melhoramento nos processos, que permitam condições dignas de trabalho para os artesãos e a redução de resíduos no meio ambiente. Porém faltam investimentos e incentivos governamentais que viabilizem a execução dos projetos.

Uma das propostas para tal seria o fortalecimento de uma unidade de classe, a qual se preocupe em mostrar o trabalho desenvolvido na região e criar um fundo de contribuição mútua dos artesãos, a fim de levantar os recursos financeiros que seriam para o benefício de todos, tanto para as mudanças físicas das oficinas como também em outros setores, como o de comercialização dos produtos. Uma produção mais limpa e socialmente correta pode ainda se tornar atrativa aos olhos de investidores externos, como também para os incentivos financeiros do governo". (RODRIGUES, 2012: 130)

Comercialização

*Triste sina, a do tropeiro,
Que atravessa o mato grosso:
Chuva e frio, trabalho e fome,
e bugre e tigre colosso.....*

Toada tradicional

A distribuição e o comércio antigo de painéis de pedra sabão e outros produtos, eram feitos pelos tropeiros, (Figura

14 a, b). Essa atividade surgiu no século XVII e perdurou até o início do século XX. No século XVIII os caminhos percorridos pelos tropeiros começaram a se transformar em povoados, que se desenvolveram para atender a tropa ao mesmo tempo em que a tropa lhes trazia mercadorias. A história dos tropeiros em Minas gerais se confunde com a história dos paneleiros, essa relação ficou evidente em Cachoeira do Brumado.

Márcio Ramos Eleutério, de 71 anos, antigo tropeiro morador do distrito de Cachoeira do Brumado, construiu um pequeno museu particular para contar a história de sua família. Do lado paterno os “Ramos” se dedicavam ao ofício de fazer panelas; do lado materno os “Eleutério” eram os tropeiros que se encarregavam de vendê-las.

“No início os tropeiros saíam com as panelas para trocá-las, barganhá-las, fazendo o escambo por outras mercadorias, como arroz, feijão, carne salgada, porque o dinheiro era uma coisa difícil”. (ELEUTÉRIO, 2016)

Figura 14.a: Tropeiro. Debret. 1834-1839

Fonte: www.asminasgerais.com.br

Figura 14.b: Área dedicada aos tropeiros

Fonte: Museu de Artes e Ofícios



Perguntado sobre quando se deu essa relação entre paneleiros e tropeiros, ele diz que desde os 8 anos viajava com seu pai na tropa e seu pai no passado com seu avô, o que o fez supor que possa ter ocorrido há aproximadamente 150 anos.

Dono de uma pequena fábrica de panelas, Márcio informou que hoje 60% das panelas são vendidas no distrito para moradores e visitantes, e que 40% são distribuídas em caminhões por todo o estado. Ele acrescenta que há dois tropeiros moradores do distrito viajando pelo estado, acompanhados por um pesquisador que tem feito registros e estudos sobre antigos hábitos da tropa. Durante o trabalho de campo os mesmos não foram localizados.

Ferramentas

“O artesão precisa incorporar a ferramenta, internalizar a natureza do material e, eventualmente, se tornar seu próprio produto, seja este material ou imaterial” (PALLASMAA, 2013: 56).

Ferro de torno

O ferro de torno costuma medir entre um metro a um metro e meio; é uma das ferramentas mais importantes, sendo amplamente utilizada durante a produção das painéis desde a coleta da matéria-prima até às etapas finais de acabamento.

Antes os artesãos tinham que interromper o trabalho para amolar o ferro de torno, o que prejudicava a produtividade. A solução encontrada foi soldar na ponta do ferro de torno um pedaço de viga (Figura 15). A viga é um tipo de aço especial bastante resistente e cortante. O seu uso aumentou a vida útil da ferramenta, melhorou o desgaste do atrito com a pedra e otimizou o tempo de produção, visto que o artesão não precisa mais parar a produção para amolar a ponta da ferramenta.



Figura 15: Conjunto de ferros de torno com vigas nas pontas

Fonte: Foto da autora

Com o passar do tempo essa ferramenta foi sendo aprimorada, todo artesão conta com um jogo diversificado com diferentes conformações na ponta de acordo com sua função no processo produtivo.

Compasso

O compasso é tão importante quanto os ferros de torno, sua função é medir e centralizar a painél, que deve ser presa ao torno no ponto central. Caso o contrário terá diferenças na espessura de seu corpo podendo até se desprender do torno durante a produção, causando acidentes. Embora seja produzido pelos artesãos, o compasso é uma ferramenta adaptada dos ofícios da madeira.

Bomba

É uma espécie de furadeira rudimentar. Ela prepara o furo marcado pelo compasso para colocar o mulato. O artesão mantém as mãos, uma de cada lado, no eixo horizontal e emprega força a esse sistema com o movimento dos seus braços; durante o movimento a ponta de metal entra em atrito com a pedra, criando o furo para o encaixe do mulato.

Mulato

Este dispositivo de madeira foi desenvolvido a fim de se evitar o contato do ferro direto com a pedra, permitindo assim que a panela gire no torno, etapa fundamental para sua produção.

Marreta

Ferramenta adaptada dos ofícios da madeira, utilizada para regular o suporte vertical do torno de acordo com o tamanho da pré-forma. Figura 16.

Gabarito para friso

Consiste em duas barras finas de metal presas a uma madeira, a distância entre as barras e a distância dos frisos que são feitos na panela para o encaixe do arame onde serão presas as alças laterais da panela. Enquanto a panela gira no torno essa ferramenta é encostada na mesma fazendo os frisos em todo o seu diâmetro.

CARACTERIZAÇÃO DE ATITUDES DE PRÉ - DESIGN

No momento da coleta de depoimentos para identificar o processo criativo de artesãos, não foram identificados desenhos, documentação de projeto, memória de modelos, ou anotações, o que demonstrou que eles não fazem registros dessa natureza. Houve em início uma preocupação de que não seria possível identificar as atitudes de pré-design, porém chegando à oficina, a medida que o artesão ia interagindo com o ambiente, os materiais e as ferramentas, tudo se revelou.

Pode-se perceber, de forma clara que, independente de anotações e registros sobre sua produção, os artesãos detêm as informações necessárias para o desenvolvimento na sua interação com a materialidade que permeia seu ambiente. No seu processo de produção artesanal não há distinção entre o trabalho manual e o trabalho intelectual. Perguntado sobre seus gabaritos, o artesão Gege responde: “Meus gabaritos são meus olhos e minhas mãos”. Para Bomfim (1998: 51) essas informações são aprendidas de modo implícito, isto é, através da prática orientada pela tradição, como ilustradas na Figura 16.

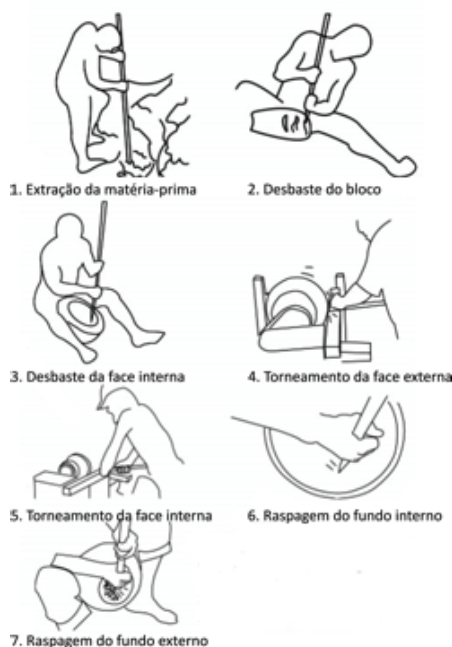


Figura 16: Os gestos do trabalho

Fonte: Adaptado do desenho de Pedro Ávila (MELQUIADES, 2011: 258)

“Todo bom artesão mantém um diálogo entre as práticas concretas e o pensamento, seu diálogo evolui em hábitos sustentáveis e estes hábitos estabelecem um ritmo entre a resolução de problemas e a busca de problemas”, ressalta Sennett (2009: 9).

As ferramentas e dispositivos empregados na produção de painéis chamam a atenção; os próprios artesãos as fabricam e aprimoram, fazendo o uso de couro, madeira, ferro e da própria pedra sabão, o que demonstra sua forte relação com a materialidade local relacionada às painéis de pedra sabão como observado por Melquiades (2011: 83). Nota-se pouca alteração significativa na configuração das painéis de pedra sabão produzidas em Cachoeira do Brumado, fato que se deve à tradição intrínseca no fazer artesanal. Existe certa serialização na produção das painéis e modelos pré-definidos, mas a produção não se enquadra numa cadeia industrial, visto que os modelos não seguem fielmente um protótipo.

As sobras da produção são reutilizadas, podendo ser encaminhadas a indústrias de produção de talco ou reaproveitadas na própria comunidade. O pó é utilizado em árvores presentes nos quintais que, segundo a sabedoria popular dos locais, ajuda a manter a umidade das plantas. Os

cacos pequenos que sobram são utilizados em construção de muros (Figura 17). As placas que se quebram durante o uso costumam ser remodeladas e aproveitadas como tijelas.

Figura 16: Muro da casa de um artesão feito com sobras da produção de placas

Fonte: Fotos da Autora



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, fica evidente que as manifestações de atitudes de pré-design por parte dos artesãos estão representadas pela sua capacidade inventiva, expressa pelas soluções tecnológicas desenvolvidas ao longo do tempo e adotadas pelos mesmos durante o processo de manufatura. Suas ações empíricas no desenvolvimento de melhorias na parte ferramental criaram efeitos positivos na produção e na solução de problemas de natureza prática de sua atividade artesanal, envolvendo sua maestria técnica, o domínio do gesto e capacidade de raciocínio.

Este potencial fica evidente no hibridismo de seu repertório ferramental, sendo algumas ferramentas criadas por eles e outras adaptadas de outros ofícios. Em seu livro “E Triunfo?” Aloísio Magalhães (1985: 116-117) ressalta a importância de se estudar as formas e atividades pré-industriais que estão desaparecendo, documentá-las e, numa outra fase influir sobre elas, ajudando-as a dinamizar-se.

Suas ideias reforçam a necessidade de preservar saberes tradicionais considerando a criatividade e a inventividade presentes na cultura popular, expressas pela sua produção artesanal como contribuição para ampliação do setor artesanal e de base artesanal, como o desenvolvimento de projetos na área do design em consonância com a realidade local.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005: 236
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Dentro de fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o design no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FAPERJ, 2014.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. *Ideias e formas na história do design: uma investigação estética*. João Pessoa: Editora Universitária, 1998.
- BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.
- BURGUER, Von. *Boletim do Ministério da Agricultura, indústria e comércio do Rio de Janeiro*, 1927.
- CAMPI, Isabel. *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. Mexico: Editorial Designio, 2013.
- CARDOSO, Rafael (Org.). *O design Brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DE MORAES, Dijon. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher, 2006.
- DIAS, M. Regina Álvares. *Panelas do Brasil: aspectos da cultura material, artesanato e design*. Oficina de design, culinária e artesanato. Florianópolis: UDESC, 2016.
- DE SORDI, Neide Alves Dias. *Manual de procedimentos do Programa História Oral da Justiça Federal*. Brasília: Conselho da Justiça Federal, 2007.
- DOHMANN, Marcus (Org.). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Desafios e dilemas da história oral nos anos 90: o caso do Brasil. *História Oral*, São Paulo. 1998, pp.19-30.

GONÇALVES, Rita de Cássia; LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. *Revista Katálýsis*, Florianópolis, 2007, pp. 83-92.

INSTITUTO TERRA BRASILIS DE DESENVOLVIMENTO SÓCIO-AMBIENTAL. *Diagnóstico preliminar da atividade artesanal em pedra-sabão na região de Ouro Preto e Mariana, MG*. Belo Horizonte: Instituto terra Brasilis, 1999.

JUNQUEIRA, Paulo A. *O grande abrigo Santana do Riacho com sepultamentos em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade de São Paulo – USP, 1984.

KRUCKEN, Lia. *Design e território: valorização de identidades e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MALDONADO, Tomás. *Cultura, sociedade e técnica*. São Paulo: Blucher, 2011.

MARGOLIN, Victor. *Políticas do artificial: ensaios e estudos sobre design*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MELQUIADES, Vinicius. *Os artesãos de pedra: arqueologia e museologia das vasilhas de pedra sabão em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011.

MELQUIADES, Vinicius. Fragmentos de história de vida de uma família de artefatos: as vasilhas de pedra sabão em Minas Gerais. *Rev. Vestígios*, v. 6, n. 2, 2012.

MELQUIADES, Vinicius. Um ofício não oficial: a produção de vasilhames de pedra-sabão em Minas Gerais, séculos XVIII e XIX. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH, São Paulo, julho, 2011.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORALES, Luis Rodríguez. *El diseño antes de la Bauhaus*. México: Designio, 2011.

OLIVEIRA, Paulo M. *Turismo, cultura e ambiente: l'approccio sistemico del design*. Tese de Doutorado (Douttorato di ricerca in sistemi di produzione e design industriale) - Politecnico di Torino, Itália, 2013.

PERALTA, Patrícia P. *O objeto artesanal e suas novas mediações com a sociedade: o caso das panelas de barro pretas da região de Goiabeiras*. In: DOHMANN, Marcus (Org.). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

PORTO LEAL. *Panela velha: O papel das panelas de pedra na gastronomia mineira e global*. Artigo. *Revista de gastronomia e turismo da faculdade SENAC*. Belo Horizonte, v. 1, n.1, 2013.

Rogrigues M.D. *Contribuição da Análise Ergonômica do Trabalho na Avaliação Social do Ciclo de Vida de artefatos de pedra-sabão: estudo de caso em Santa Rita de Ouro Preto*. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2012.

TEIXEIRA, M. B.; OZANAN, Luiz H.; OLIVEIRA, Paulo M. *Projeto pedra sabão: linha de panelas de pedra sabão para exportação região de Mariana e Ouro Preto – MG*. Relatório técnico. Belo Horizonte: UEMG, 2008.

PALLASMAA, Juhani. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PROUS, André. *Arqueologia Brasileira*. Brasília: Universidade de Brasília. 1992.

PROUS, André & MALTA. *Santana do Riacho – Tomo I. Arquivo do Museu de História Natural UFMG*. Belo Horizonte. V. XII, 1991

QUINTAES, Késia Diego. *Implicações nutricionais decorrentes do uso de panelas brasileiras de aço inoxidável, ferro e pedra sabão (esteatito)*. Tese (Doutorado em Nutrição) - Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2004.

QUINTAES, Késia Diego. *Por dentro das panelas*. São Paulo: Varela, 2005.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Edna L.; MENEZES, E. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 4. ed. rev. Florianópolis: UFSC, 2005.

VIDAL, Diana Gonçalves. *De Heródoto ao gravador: histórias da História Oral*. In: *Resgate: revista interdisciplinar de cultura*, Campinas, 1990, pp. 78-82.

WILSON, Bee. *Pense no garfo: uma história da cozinha e de como comemos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

OUTRAS FONTES

ELEUTÉRIO, M. R. Depoimento oral/entrevista semi-estruturada 1 hora de duração de Márcio Ramos Eleutério (antigo tropeiro), em 21 de junho de 2016, no distrito de Cachoeira do Brumado-Mariana- MG.

RODRIGUES, F. L. Depoimento oral/entrevista semi-estruturada 2 horas e meia de duração de Felipe Leandro Rodrigues (artesão) 25 de junho de 2016, no distrito de Santa Rita de Ouro Preto- MG.

SOUZA, V.M.S. Depoimento oral/entrevista semi-estruturada 1 hora de duração de Valter Moreira de Souza, em 22 de junho de 2016, no distrito de Cachoeira do Brumado-Mariana- MG.

TEIXEIRA, G. J. Depoimento oral/entrevista semi-estruturada 2 horas e meia de duração, de Geraldo José Teixeira (artesão), em 20 de junho de 2016, no distrito de Cachoeira do Brumado-Mariana- MG.

Representações de gênero nos rótulos litográficos de cachaça de Minas Gerais entre os anos 1940 e 1950

Juliana Ribeiro
Laura Scofield

INTRODUÇÃO

“Não seja bobo
Não se escracha
Mulher patrão e cachaça
Em qualquer canto se acha”.

Mulher, Patrão e Cachaça
Adoniran Barbosa (1968)

Na construção social da identidade brasileira, ao se propor uma reflexão sobre homem-mulher, o machismo, certamente, ocupa posição de destaque. E isso acontece nas mais diferentes instâncias, seja na música, na literatura, nas artes plásticas e, também, no design. Ao homem é conferido o status de protagonista, repleto de características que perpassam pela liberdade, força, emancipação, audácia, responsabilidade, transgressão e vigor. À mulher associam-se, simbolicamente, adjetivos como a sensibilidade, o amor, a fragilidade, a histeria, a dependência – seja física ou emocional da figura masculina – e, de maneira muito recorrente, o sexo, o pecado e a perdição.

Apesar de a identidade ser um conceito intangível e ambivalente – quiçá controverso – como aponta Bauman (2005), ela vai sendo construída e legitimada com o tempo e com o pertencimento e isso implica, necessariamente, na reverberação contínua de um dado tipo de comportamento, ação e ideologia. Trata-se de um conceito que não

possui solidez e, por isso, a identidade está em contínua transformação e movimento, seja devido a influência direta das relações humanas, provocadas pelas interferências da coletividade ou provenientes da própria escolha do indivíduo. Isso tudo provoca conexões – mais fortes ou mais fracas – que, ao serem estabelecidas em uma sociedade permeada pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação, onde este fluxo de interferências, muitas vezes, transcorre em ambiente virtual e em uma velocidade nunca antes vista.

A construção de identidades frágeis e transitórias torna-se latente e, em contrapartida, o que se percebe é a necessidade de se investir em formas de interação contínua que convergem em uma dada direção, impulsionando um tipo de comportamento social que acaba sendo a mola propulsora na construção desta identidade.

“As ‘identidades’ flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005: 20), pois quando isso não acontece, o que se observa é justamente a construção de uma identidade nacional no que diz respeito à relação estabelecida entre o sexo feminino e masculino, como a que ainda vigora no Brasil.

Essa ideia tem sido passada de geração em geração, onde o homem, predominantemente, é emancipado e exerce a função de dominador. A mulher, apesar de ter presenciado, idealizado e participado efetivamente de inúmeros movimentos contestatórios e propositivos, incrustando em esferas políticas e sociais, ampliado a noção de cidadania, ressignificado questões éticas, religiosas, sexuais e culturais, ainda está longe de banir, de uma vez por todas, a violência simbólica de gênero com a qual é obrigada a conviver cotidianamente, onde não estão garantidos o respeito ao seu próprio corpo, subjetividades e experiências do feminino.

Entende-se por violência simbólica de gênero - na perspectiva de Pierre Bourdieu (1999), sociólogo francês e um dos mais renomados pensadores do século XX - os constrangimentos morais instituídos na relação com o outro (o diferente). Em se tratando de homem e mulher, tais constrangimentos são impostos pela “dominação masculina”, que estabelece significações legítimas de forma a dissimular as relações de força que se sustentam pela própria força.

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim, a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe (BOURDIEU, 1999: 49-50).

Bourdieu (1999) esclarece que poder simbólico se estabelece sobre os corpos de maneira natural, sem qualquer coação física, como se fosse magia capaz de organizar conexões genuínas, pensamentos e ações providos de pouca reflexão, muitas vezes marcados por interesses, preconceitos e opiniões alheias não percebidas, que estruturam a ordem prática. Assim, as expressões masculinas e femininas são definidas e, conseqüentemente, tornam-se

Produto de um trabalho social de nominação e inculcação, ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas linhas de demarcação mística, conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada (BOURDIEU, 1999: 63-64).

Diante disso tudo, este trabalho pretende fazer uma análise crítica dos rótulos de cachaça idealizados nas décadas de 1940 e 1950, em Minas Gerais, e a sua recorrente associação à figura da mulher, permeada por todas essas representações e tensões mencionadas anteriormente, ora de maneira subjetiva, ora bastante explícita.

Antes, porém, é preciso evidenciar que a produção de cachaça mineira teve início entre o fim do século XVII e início do XVIII, quando a busca por ouro trouxe aos solos do Estado bandeirantes, garimpeiros e tropeiros que, para se protegerem do frio e do cansaço, a consumiam com regularidade. O Brasil, atualmente, produz cerca de 1,3 bilhão de litros/ano de cachaça, dos quais 10% tem origem artesanal,

produzida por 25 mil produtores. São Paulo é responsável pela maior produção industrial da cachaça e Minas Gerais é o maior produtor artesanal, concentrando cerca de nove mil alambiques, 260 milhões de litros/ano, movimentando cerca de R\$1,5 bilhão só com o mercado interno e empregando mais de 240 mil pessoas, segundo pesquisa realizada pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais (SEBRAE-MG), em 2011, a pedido da AMPAQ.

Ainda hoje, quase quatro séculos depois de a cachaça ter chegado a Minas Gerais, o seu hábito de consumo é predominantemente masculino e, talvez, seja este um dos motivos pelos quais inúmeras marcas de aguardente adotem estratégias na concepção do produto – como a produção dos seus rótulos, criação de nomes e campanhas publicitárias e de marketing – onde o uso da figura feminina (de maneira erótica, sensual e depreciativa) é amplamente explorado.

Apreciada do Oiapoque ao Chuí, a cachaça é a segunda bebida mais popular do país ficando atrás apenas da cerveja, segundo o Instituto de Desenvolvimento Industrial - INDI (2009). Destacar-se e manter-se neste mercado, extremamente democrático, competitivo e diversificado – provavelmente – é um dos maiores desafios que os empresários do setor encontram. Neste sentido, o trabalho do designer e do litógrafo são primordiais, pois é deles a responsabilidade de imprimir a um determinado produto as peculiaridades que o tornará desejável e consumível.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

Este estudo foi estruturado a partir das premissas e da metodologia da pesquisa exploratória, cujo objetivo, neste caso, consistiu em mapear o trabalho dos litógrafos da época, catalogando e categorizando os rótulos que foram concebidos a partir da associação com a figura da mulher. A pesquisa envolveu entrevistas com produtores, designers e litógrafos, além de visitas a acervos e revisão bibliográfica. A partir daí, esta monografia foi estruturada em duas partes, além da introdução e das conclusões finais.

Na primeira fase, realizou-se uma fundamentação teórica e histórica sobre o porquê da escolha pelas décadas de 1940 e 1950, como o design se configurava neste período, com foco, sobretudo, em Minas Gerais. Além disso, foi elaborada

uma breve conceitualização a respeito do que é litografia, abrangendo a memória gráfica no cerne do universo da cachaça e sua rotulagem. O objetivo desta etapa do trabalho consiste em propor uma contextualização sobre a memória gráfica mineira e também reforçar a importância do estudo nos âmbitos da história e da cultura.

Já a segunda fase, foi estruturada a partir da apresentação dos rótulos selecionados previamente e da sua análise. Para isso, levou-se em consideração o contexto em que foram produzidos e uma reflexão mais abrangente no que diz respeito à sua concepção e a relação que estabelecem com as questões de gênero. Dessa forma, foi necessário realizar mais um recorte, cuja finalidade é, sobretudo, esmiuçar as questões propostas garantindo a potência da discussão. Os rótulos escolhidos para compor esta apreciação são os que fazem parte da coleção da artista plástica e uma das principais litógrafas mineiras, Lotus Amanda Maria Lobo, nascida em Belo Horizonte no dia primeiro de abril de 1943.

Eu me preocupo muito com o destino a ser dado à minha coleção particular. Durante mais de trinta anos de trabalho colecionei muitos originais impressos de antigas matrizes de rótulos da estamperia litográfica. Todas as pedras do meu acervo tiveram suas imagens impressas e preservadas. Nesses dois últimos anos tenho me dedicado à organização desse acervo; recuperando matrizes, realizando impressões e inventariando peças. Meu principal objetivo é criar um Centro de Memória da Litografia Industrial de Minas Gerais, para abrigar e preservar todo o acervo, bem como manter exposições permanentes sobre a história da litografia industrial mineira. (LOBO, 2001: 31-32)

Atualmente, sua coleção é considerada a maior e mais expressiva de Minas Gerais, reunindo cerca de 600 exemplares de peças litográficas originais, impressas na Litografia e Estamperia União Industrial, localizada na cidade de Juiz de Fora, sendo que a maioria desses rótulos foram produzidos nas décadas de 1940 e 1950. A maior parte dos impressos do acervo são de autoria do artista alemão Guilherme Rüdiger (FERREIRA, 2013).

Lotus Lobo conheceu Rüdiger em 1969, quando preparava uma exposição de trabalhos litográficos que propunham uma leitura contemporânea de elementos gráficos em pedras utilizadas na litografia industrial. A coleção era parte de um

álbum de recordações do mestre litógrafo, doado à artista em 1977. Rüdiger faleceu em 1986, em Juiz de Fora, aos 99 anos e, hoje, Lotus Lobo é a principal responsável pela preservação e valorização da memória da litografia industrial em Minas Gerais. (FERREIRA, 2013: 141).

A coleção tornou-se grande referência para os estudos e pesquisas que envolvem a memória gráfica do Estado. Em 1996, o filho da artista, João Lobo, se propôs a digitalizar parte do acervo original com o objetivo de criar produtos para colecionadores, tais como: cartões postais, miniaturas de cachaça e quadros. A partir daí, o acervo ganhou proporções inimagináveis. O material desenvolvido por João Lobo acabou sendo apresentado aos empresários Luiz Vicente Mendes Ferreira e José Lucio Mendes Ferreira, que também se interessaram pela qualidade gráfica dos rótulos litográficos. Nesse momento, ambos se tornaram grandes incentivadores de preservação do acervo e de sua história, abrindo portas para que a coleção estivesse sempre presente na Expocachaça – feira pioneira do setor realizada anualmente em Belo Horizonte, desde 1998. Durante o evento, é possível adquirir os produtos, expor o acervo ao público geral com o objetivo de apreciação da técnica e demonstração de como sua produção cultural e histórica foi relevante para Minas Gerais.

Dentre os inúmeros exemplares da coleção, foram

selecionados seis rótulos: *Maria Bonita*, de Bambuí; *Creoula*, de Mercês; *Mulatinha*, de Prudente de Moraes; *Rainha do Mundo*, de Ribeirão do Carmo; *Virgulina*, de Juiz de Fora e *Vergonha*, de Ponte Nova, uma vez que, neles, a representação simbólica da mulher, nas suas mais diferentes nuances, é bastante explorada e repleta de significações – ora apresentam conotações eróticas, ora são personagens de uma cultura local.

ABREVIADO SOBRE O DESIGN NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

A escolha pelas décadas de 1940 e 1950 não foram aleatórias, uma vez que nelas desencadearam uma série de acontecimentos, tanto no que diz respeito às batalhas feministas, tanto no que está relacionado ao design. Internacionalmente, foi reconhecida a igualdade de direitos entre homens e mulheres por meio da Carta das Nações Unidas; foi o momento, também, em que Simone de

Beauvoir publicou *O segundo sexo* (1949), uma das obras mais emblemáticas que analisam a condição da mulher. Além disso, esses anos precederam uma série de marcos e conquistas do sexo feminino no Brasil, como a Semana de Arte Moderna, em 1922, que apresentou ao circuito artístico e cultural brasileiro Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, nomes muito significativos e extremamente importantes, capazes de imprimir uma nova maneira de fazer e ver a arte além de revolucionarem o comportamento da época, com suas obras que provocavam a sociedade conservadora paulistana, fugindo do tradicional e questionando os valores da família brasileira (ARGAN, 2010). O reconhecimento do voto feminino pelo Governo de Getúlio Vargas, em 1932, também é um marco na história das vitórias em prol dos direitos da mulher no Brasil. Minas Gerais foi um dos estados pioneiros em legalizar este voto, ficando atrás, apenas, do Rio Grande do Norte, que concedeu o direito ao voto à mulher em 1927. Logo após a metade do século, o movimento feminista ganhou força e expressividade nacional e expressividade internacional, centrando suas ações em lutas políticas, disruptivas e, sobretudo, questionadoras, atuando fortemente na desconstrução de ambientes hostis, racistas e misóginos.

Mas, como foi mencionado anteriormente, não foi apenas as questões históricas e extremamente importantes que envolvem o feminismo nesta época que motivou a escolha por este tema. O design, neste mesmo período, experimentava uma série de bifurcações e transformações de estilo, essência e no próprio ato de projetar – que se convergiam ou não, na mesma proporção – impostas pela efervescência política, econômica, social e cultural que ocorriam no mundo e no Brasil. Trata-se do período que emergiu e terminou a Segunda Guerra Mundial e também eclodiu a Guerra Fria. Fase de grande migração, experimentações de novas tecnologias e manufaturas, mudanças no ato de se produzir e consumir. Tempo extremamente antagônico – de fartura e escassez. O Brasil, governado por Getúlio Vargas, vivenciava uma era desenvolvimentista, que acabou delineando um cenário em que existia um crescente estímulo à indústria, uma vez que a Segunda Guerra Mundial minava as importações; um avanço da construção civil e, conseqüentemente, maior urbanização e verticalização das cidades; e ainda respirava as aspirações – libertárias, questionadoras e transgressoras propostas pelo movimento modernista – iniciado duas décadas antes.

O nacionalismo ganhou evidência e isso influenciou, veementemente, as representações culturais idealizadas por artistas plásticos, escritores, arquitetos e designers.

Em se tratando do design, mais especificamente, os centros urbanos brasileiros receberam uma série de imigrantes – tanto proveniente das lavouras quanto de países que estavam em guerra – que foram trabalhar no campo gráfico. Além de operarem as máquinas, esses profissionais também atuavam como litógrafos e designers industriais, criando peças gráficas, projetos editoriais, charges, ilustrações, rótulos, logotipos, publicidade, etc. A demanda por este tipo de trabalho era impulsionada pelo mercado que, ao investir nos produtos industrializados – ávidos para serem expostos de maneira singular – acabava impulsionando a necessidade de agregar valor e promover uma vantagem competitiva ao que era disponibilizado para a comercialização e, conseqüentemente, estimular o desejo do público sôfrego por novidades.

Embalagens e rótulos se tornaram elementos relevantes dos anúncios, prateleiras e vitrines. Além dessas funções, permite o transporte, armazenamento, conservação, distribuição e identificação de produtos. Nesse sentido, eles também passaram a ser vistos como ferramenta para a promoção dos produtos. Sobre as embalagens, especificamente, Mestriner (2001) revela:

O mundo da embalagem é o mundo do produto, da indústria e do marketing, em que o design tem a responsabilidade de transmitir tudo aquilo que o consumidor não vê, mas que representa grande esforço produtivo para colocar nas prateleiras o que a sociedade industrial consegue oferecer de melhor. (MESTRINER, 2001: 74)

Dessa forma, o que fica bem latente é que embalagens e rótulos são elementos estratégicos na exposição e comercialização de um dado produto e, por isso, há necessidade de se incorporar elementos visuais capazes de atrair o consumidor e identificar o produto, tornando-os verdadeiros objetos de desejo, provocando uma vantagem competitiva e estimulando o consumo em massa.

Em se tratando de rótulos de embalagem, o que fica evidente é que eles constituem importantes registros históricos que reverberam a cultura, as tendências, os ideais, o padrão artístico e até mesmo as formas de consumo de uma

dada época (SMITH & LOMAS, 2004). Aos rótulos foram conferidas características que ultrapassam a função de informar, como a necessidade permanente de se destacar, chamar atenção, impulsionar a venda e o desejo, seduzir, persuadir e encantar.

O surgimento da imprensa, a litografia, a inserção da impressão *offset* e, mais recentemente, o digital, direcionaram (e ainda direcionam) a trajetória da indústria gráfica. Propor uma análise de rótulos sem considerar todas essas questões seria, no mínimo, leviano. Mas não é necessário esmiuçar todas elas para a pesquisa em questão, pois aqui, o que deve ser considerado é a importância da litografia na produção dos rótulos de maneira geral e nos rótulos de cachaça de forma muito particular.

A litografia (*lithos* = “pedra” e *graphein* = “escrever”) surgiu na Alemanha, em 1796, sendo aperfeiçoada no decorrer dos séculos XIX e XX, e foi idealizada pelo autor bávaro Alois Senefelder, que buscava uma forma de reprodução de suas partituras musicais. Trata-se de um tipo de gravura impressa em plano sobre uma pedra calcária (pedra litográfica/matriz de impressão). Após a ilustração ter sido produzida com materiais gordurosos (lápiz, *crayon*, etc.), a pedra é tratada com soluções químicas, que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a sua superfície. Assim, pode-se fazer a impressão da imagem por meio de uma prensa que desliza sobre o papel.

A litografia foi utilizada em larga escala nos primórdios da imprensa moderna do século XIX “para impressão de toda sorte de documentos, rótulos, cartazes, mapas, jornais, entre outros, além de possibilitar uma nova técnica expressiva para artistas” (HEITLINGER, 2007: 6). Por ser considerado um processo arcaico, somado a uma impressão em baixa qualidade, foi associado a produtos baratos, simples e de consumo rápido, como as bebidas e alimentos. Isso tudo gerou o nascimento de uma nova classe profissional, “o desenhador – litógrafo” (capaz de estruturar, ornamentar, legendar e desenhar uma peça), que marcou a produção gráfica da época até o início do século XX e foi fundamental para a garantia, refinamento e qualidade dos projetos gráficos (BAER, 1995). Coube a este profissional, que, na maioria das vezes, não tinha uma formação artística, intermediar a criação dos artistas e as novas tecnologias de impressão, uma vez que ele interpretava e transcrevia o resultado desta análise nas pedras.

A técnica chegou ao Brasil em 1825, por uma necessidade de contratação de um litógrafo para o Arquivo Militar Real da corte. Nesse período, ela se espalhou no Rio de Janeiro com a produção de estampas artísticas, mapas, marcas, rótulos, planos de arquitetura, revistas, jornais, cartazes, dentre tantas outras peças. Na virada do século, notava-se que quase toda a produção de embalagens comerciais de papel no Brasil advinha da técnica litográfica. Já a impressão dos rótulos de cachaça, em alta tiragem e baixo custo, alastrou por todo o país dando vida a uma produção iconográfica singular. Este fato está intrinsecamente relacionado à modernização da vida brasileira após a independência no início do século XIX, quando aconteceram transformações culturais significativas, o que acabou estimulando o desenvolvimento econômico. Nesse cenário, foi preciso estimular a montagem de “um suporte para a caracterização e fixação da imagem dos diversos produtos que começam a surgir no mercado interno” (SAMPAIO, 2009).

Durante o século XIX, a litografia foi ganhando espaço nas grandes capitais onde o processo de industrialização estava cada vez mais latente. Segundo Ferreira (2013), mesmo com temas, nomes e identidades completamente diversas, as casas litográficas nessa época trabalham com uma grande restrição na variedade de tintas. Na maioria dos casos, destacavam-se o azul claro, o preto, o amarelo e o vermelho. Diante disso, é possível notar que os técnicos acabaram desenvolvendo uma impressão dinâmica e com pouca sobreposição policromática. Dentro desse panorama visual, evidenciam-se o amarelo no fundo, azul e verde para os canaviais e paisagens e o preto e vermelho para as composições tipográficas. No entanto, não nos falta a ressalva de que mesmo com a limitação cromática, existiu uma vasta produção diversificada de imagens. A compreensão do litógrafo como um “comunicador visual” também nos permite perceber que seus projetos fizeram parte do meio no qual ele estava inserido, ou seja, de forma subconsciente, dava aos rótulos a possibilidade de apresentar outra perspectiva de olhar e questões culturais da vida cotidiana.

Assim, a proliferação de casas litográficas nos principais núcleos econômicos e culturais do país contribuiu para a criação da cultura visual do período. No cerne de seu desenvolvimento e no desenho da história gráfica do país, havia a presença de estrangeiros que montaram suas oficinas, principalmente em Recife e Rio de Janeiro.

Um Brasil recém-saído da escravidão, faltava ainda uma mão de obra qualificada para o ofício. As oficinas tipográficas começaram a ser criadas por imigrantes europeus que, frequentemente, passavam seu legado de pai para filho (SOBRAL, 2007: 30).

Em Minas Gerais, o primeiro espaço dedicado à impressão litográfica foi em Juiz de Fora, em 1888. O projeto surgiu na liderança de um imigrante italiano, Pietro Ângelo Biancovilli, que trazia de seu país o conhecimento em gravação e caligrafia, tornando-se o pioneiro da técnica no estado. Ele iniciou suas atividades comprando três prelos litográficos abandonados do jornal *O Pharol*. Nesse momento, com a contínua industrialização na região, a demanda pelo serviço deu oportunidades para o surgimento de outras casas litográficas: *Litografia e Estamparia Mineira* (1912), *Litografia e Estamparia União Industrial* (1918), *Litografia Hartmann* (1920), *Estamparia Juiz de Fora* (1923). Assim, a partir de Juiz de Fora, a prática da litografia foi disseminando por outras regiões do Estado: *Gráfica Castello* (São João Del Rei), *Estamparia Santa-Ritense* (Santa Rita do Sapucaí), *Estamparia Bernardi e Capistrano* (Uberlândia), *Gráfica Palmira* (Santos Dumont).

Na *Litografia e Estamparia União Industrial* foram impressos a maioria dos rótulos da coleção da Lotus Lobo. Quando a empresa decretou falência, em 1966, o desenhista foi contratado para trabalhar em Belo Horizonte com a cartografia da Imprensa Oficial. A técnica, muito difundida no Estado, atualmente, guarda elementos que possibilitam a análise e avivamento da história do design gráfico em Minas Gerais.

CACHAÇA E GÊNERO

O texto *Aphrodisiakós*, de Gilberto Freire, narrado em seu livro *Cachaça*, de 1976, corrobora na integração entre a mulher e a cachaça presentes na cultura popular brasileira como símbolos de prazer e satisfação: “[...] cachaça também significa (...) ternura, pode-se imaginar que essa ternura fosse por vezes a erótica; e que mais de um amoroso tenha dito à mulher amada: “Você é a minha cachaça”. O gosto pela cachaça, identificado com o gosto pela mulher” (apud CÂMARA, 2004: 109).

Há uma constatação clara e relacional entre ambos universos. A cachaça evoca o feminino e vice-versa. Os rótulos que serão analisados promovem reflexão mediante a uma

produção visual das cachaças mineiras que usufruíram (e ainda usufruem) do simbolismo por trás da imagem e valor cultural da mulher nas décadas de 1940 e 1950. De acordo com Camargo (2007), os eufemismos também servem como vetores de reflexão e reflexividade. No panorama geral da análise, em alguns casos, eles remetem a nomes próprios de mulheres e a personagens que, em termos atuais, poderiam ser considerados “mascotes das marcas”. As cachaças *Maria Bonita* e *Virgulina*, por exemplo, são exemplos desse eufemismo. Há também aquelas que constroem relações entre a cachaça aos traços étnicos da mulher: a cor clara ou quase transparente da cachaça produz uma conexão com a pureza da mulher branca ou, naquela época, das donas dos alambiques. Entre os rótulos do recorte da pesquisa ressaltamos a *Rainha do Mundo*, de Ribeirão do Carmo como exemplo. Já os rótulos da *Creoula* e *Mulatinha* expressam a categoria dos eufemismos ligados ao universo étnico do público majoritário consumidor da cachaça: os negros na época do Brasil escravocrata. Ainda vale ressaltar os termos que conectam a cachaça ao universo sexual e das mulheres sexualmente ativas como, por exemplo, a *Vergonha*, produzida na década de 1940 na cidade de Ponte Nova. Vale ressaltar que o recorte temporal da pesquisa (décadas de 1940 e 1950), permite a interpretação de que o consumidor da cachaça era prioritariamente do sexo masculino. Esse fato, aliado a uma sociedade machista, corrobora com a ideia de que a mulher, vista como objeto, estaria estampada em diversos rótulos como promoção de desejo e simbolismo.

Maria Bonita

Maria, a Maria bonita
Que uma bola prateda,
Usava batom e fita
E andava bem armada
Se um carro dirigia
A Ford toda rangia
Em tudo foi ela ousada
(FANKA, In. *A mulher e o Cangaceiro*)

Maria Bonita é uma das figuras mais icônicas da cultura brasileira. Sertaneja, transgressora, protagonista e empoderada, a cangaceira tornou-se e símbolo de coragem e resistência para o movimento feminista. A baiana, Maria

Gomes de Oliveira, que nasceu, curiosamente, na mesma data em que se comemora o Dia Internacional da Mulher, 8 de março de 1911, em Malhada do Caiçara, município de Jeremoabo, na Bahia, é, de fato, uma personagem ímpar da história do Brasil.

Companheira de Virgulino Ferreira da Silva (Lampião – o Rei do Cangaço), com quem passou a viver a partir de 1929, após um casamento frustrado, lutou bravamente ao lado de vários outros homens, em bando, por oito anos, quando foi surpreendida junto aos seus companheiros, no dia 28 de julho de 1938, pela polícia armada oficial (conhecida como volante), sendo degolada ainda viva (LIMA, 2011).



Figura 1: Rótulo
Maria Bonita.

Fonte: FERREIRA, 2013.

Maria Bonita foi a primeira mulher a compor um grupo de cangaceiros, o que imprimiu à sua figura adjetivos como a coragem, o respeito, a força, a unicidade, a superioridade e a imponência. Talvez sejam exatamente esses motivos que inspiraram o nome da cachaça, produzida em Bambuí, Minas Gerais, nas décadas de 1930 a 1950 e, conseqüentemente, seu rótulo (Figura 1), que traz a figura emblemática da Maria Bonita – em pé, imponente, trajada como uma típica cangaceira nordestina com uma garrafa de cachaça em uma das mãos e uma arma (objeto de poder masculino) na outra.

Além da força que representa a imagem de Maria Bonita, o rótulo ainda traz as inscrições “SUPERIOR AGUARDENTE”, em letras garrafais, o que comprova, mais uma vez, o quão a figura desta mulher representa – em sua totalidade – tudo o que a

credibilidade, alto padrão de qualidade, unicidade e imponência que a cachaça gostaria de transmitir aos seus consumidores.

Uma curiosidade em relação à cachaça *Maria Bonita* e também ao rótulo é que, desde 1992 (Figura 2), ela voltou a ser produzida em Araxá, como parte da cartela de produtos da *Cachaça de Minas Dona Beja* – propriedade do sobrinho-neto do idealizador da *Maria Bonita*, Mario Moraes Marques, que, em homenagem ao tio e ciente da potência do produto e da identidade visual da cachaça, manteve inalterado o mesmo processo de produção da cachaça e a figura de Maria Bonita no rótulo contemporâneo (Figura 2).



Figura 2: Rótulo atual da cachaça *Maria Bonita*.

Creoula I Mulatinha I Virgulina

A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Elza Soares)

Mulata. Mucama. Pretinha. Criola. Mulatinha. Neguinha. São inúmeros termos pejorativos reverberados, diariamente, contra a mulher negra e que contribuem, sobremaneira, para a construção de estereótipo de “mulher objeto”, escrava, doméstica, trabalhadora braçal, etc. As marcas carregadas pelo corpo desta mulher, ao longo da história, refletem as relações de poder impregnadas de narrativas capazes de transformar este mesmo corpo em espaço de coerção, dominação e exploração. Não seria diferente na concepção dos rótulos de cachaça, que ora restringem o papel social da

negra, a retratando, apenas, no contexto da submissão, ora apropriam-se da sua vivacidade e a transforma em “objeto de consumo”. O corpo que era feio, nojento, preguiçoso – nos mais diferentes processos de colonização – passa a ser viril, trabalhador, belo e exótico (COSTA, 2009).

Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala*, traduz tudo isso de maneira muito explícita, chegando a afirmar: “(...) da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem” (FREYRE, 1998: 89). E isso tudo fica extremamente latente nos rótulos das cachaças *Virgulina* (Figura 3), *Creoula* (Figura 4) e *Mulatinha* (Figura 5).



Figura 3: Rótulo *Virgulina*.

Fonte: FERREIRA, 2013

Figura 4: Rótulo *Creoula*.

Fonte: FERREIRA, 2013

Tanto a *Creoula* quanto a *Virgulina* representam esta mulher submissa, sem voz, cuja finalidade é servir. Não aleatoriamente, nos dois rótulos, as ilustrações mostram negras com trajes de serviçais, segurando as garrafas de cachaça prontas para serem servidas e degustadas por um “senhor” ávido pela iguaria. Há, inclusive, a menção – mais explícita graficamente na *Virgulina*, no entanto também bastante evidente na *Creoula* – da própria cana-de-açúcar, a matéria-prima da cachaça, o que reforça a construção de uma intencionalidade que remete ao ambiente do campo e, junto a ele, a figura do senhor de engenho e da escrava.

Já a imagem da mulher representada na cachaça *Mulatinha* (Figura 5) é bastante singular. Mulata ou mulatinha são adjetivos destinados a mulheres cuja cor da pele é morena ou negra. No entanto, o que se percebe nesta imagem é a

apresentação de uma mulher de traços finos, característicos de pessoas cuja cor da pele é branca. Acredita-se que uma das finalidades dessa escolha e retratação seja, justamente, associar a *Mulatinha* – que está grafada no diminutivo – com o estereótipo da mulher branca amplamente disseminado na época: meiga, dócil, jovial, “desprotegida” e, de certa forma, ávida por proteção. Este corpo dócil instiga e provoca desejo. Este corpo dócil aguça a vontade e o imaginário do “macho” – dominador – em permanecer no seu tão aclamado lugar de destaque na sociedade. Isso tudo só (re) afirma a sua supremacia – no que diz respeito a posição e importância nas mais diferentes instâncias sociais – em detrimento do papel desempenhado pela mulher. Ao associar a sua identidade visual a toda esta construção simbólica, *Mulatinha* converge em direção à cultura, às práticas e a tudo aquilo que era amplamente vivenciado pela sociedade da época.

Figura 5: Rótulo *Mulatinha*.

Fonte: FERREIRA, 2013



Rainha do Mundo

A mensagem mais icônica deste rótulo (Figura 6) está organizada em torno de alguns signos representados por: a mulher, o globo terrestre, a garrafa de cachaça, a coroa, as joias e o trono. O que fica mais latente, olhando a imagem em sua totalidade, é a imponência de um ambiente real e, consequentemente, a soberania desta bebida em detrimento das suas concorrentes.

Mulheres ocupando posições de destaque – como governantes – por não serem uma prática comum e pela expressividade de suas atuações, geralmente ganham grande notoriedade e respeito. A figura da rainha, então, é repleta de

simbolismos e significações que agregam o valor da “realeza”, do soberano, da legitimação, da força e do destaque no produto a que elas estão associadas.



Figura 6: Rótulo
Rainha do Mundo.

Fonte: FERREIRA, 2013

Vergonha

A figura feminina representada no rótulo aguça o desejo do consumidor e o provoca através de um antagonismo desconcertante: uma jovem moça, vestida de branco (cor da pureza, da paz, da limpeza), com os cabelos alinhados, aparentemente em um ambiente familiar, já que está acompanhada por um animal doméstico, segura um cálice de cachaça em uma das mãos e uma garrafa na outra. As mulheres na década de 1940 eram extremamente sedutoras, “os corpos curvilíneos são valorizados e falam tanto quanto os rostos e os lânguidos gestos, celebrizados pelo cinema *noir*”. (ULLMANN, 2004: 95)



Figura 7: *Vergonha*.

Fonte: FERREIRA, 2013

O consumidor – ao se deparar com este rótulo – provavelmente não irá se manter inerte. Estimulado pela imagem, por este corpo que vibra e, ao mesmo tempo, aquieta-se; ele pode atuar, inclusive, como um *voyeur*, que se encanta e se enaltece com tamanha sensibilidade retratada por esta figura feminina, mas que experimenta, concomitantemente, o desejo, a vontade e a excitação, capazes de serem despertadas por esta mulher – pecadora, sedutora, maliciosa, persuasiva e sexual. *Vergonha* questiona, instiga, aguça, mas, sobretudo, destina e culpa esta mulher por qualquer tipo de desconforto, quiçá vergonha, que o homem poderia ao consumir a cachaça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O quão revelador se tornou um determinado período da história gráfica do Brasil e de Minas Gerais, a partir da análise dos rótulos de cachaça, que fazem referência com o universo feminino, nos anos de 1940 e 1950. Evidentemente tornou-se a técnica para a elaboração desses rótulos: a litografia. No Brasil, graças à litografia, criada no século XIX, foi que se instaurou a reprodução em série, importante técnica que permite manter a originalidade de uma produção gráfica e a sua reprodução fidedigna com a proposta inicial. A litografia demonstrou, também, como um dos elementos capazes para revolucionar a estética das ilustrações, que puderam usufruir de todas as potencialidades litográficas para veicular peças mais sofisticadas e, conseqüentemente, conquistar o mercado e demonstrar aos empresários, aos grandes e pequenos produtores, a importância de uma identidade visual bem estruturada para destacar-se em um ambiente que se tornava, dia após dia, extremamente competitivo.

O quão revelador, também, se tornou um determinado período da história do Brasil e de Minas Gerais, fundamentalmente ao que se refere à construção da identidade e imaginário sobre o universo feminino, a partir da análise desses seis rótulos. Muito mais do que o conhecimento técnico dos litógrafos, os rótulos apontam uma série de referências a acontecimentos e ao contexto histórico, cultural e

tecnológico – como os rótulos das cachaças *Virgulina* e *Creoula* que demonstram o reflexo de uma sociedade escravocrata, machista, com alta referência patriarcal. Há um diálogo, também, com as grandes estrelas da época, especialmente de ícones das grandes guerras – e o seu poder de sedução e persuasão apresentados no rótulo da cachaça *Vergonha*. Maria Bonita imprime à *Maria Bonita* toda a referência do sertanejo, do regionalismo, da força do campo e, conseqüentemente, da cachaça. Já a *Rainha do Mundo* apropria-se da realeza, com todas as suas nuances, para mostrar a supremacia da cachaça.

Fato é que, tudo isso, revelou como é importante dar atenção aos rótulos de maneira geral e aos rótulos de cachaça – de forma mais apurada, analítica e crítica – não somente para reconstruir um percurso da história gráfica mineira, mas também para entender como a produção gráfica é importante para a compreensão de um dado período histórico e para a construção da identidade de um povo.

Nos rótulos de cachaça destacados nesta pesquisa, fica latente a importância da cultura visual para se pensar não somente a memória gráfica e a memória da cultura material de uma região, mas também a história do seu povo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa. *Lampião e as mulheres do cangaço*. Belo Horizonte: Traço, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BAER, L. *Produção gráfica*. São Paulo: SENAC, 1995.

CÂMARA, M. *Cachaça: prazer brasileiro*. Rio de Janeiro: Maud, 2004.

CARDOSO, Rafael D.. (org). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify. 2005.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008.

- CARVALHO, Murilo; SILVA, Silvestre. *Cachaça, uma alegre história brasileira*. São Paulo: 1988. Apoio Cultural Caninha 51.
- CHURCHILL, JR.; PETER, J. P. *Marketing: criando valor para os clientes*. São Paulo: Saraiva, 2003.
- COSTA, Rosely Gomes. Mestiçagem, racialização e gênero. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, Jan/Jun, 2009.
- FERREIRA, José Lúcio Mendes. *Cachaça, o espírito mineiro*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2013.
- HEITLINGER, P. *História da tipografia*. Retirado. Disponível em: < <http://tipografos.net/tecnologias/litografia.html>>, acesso em 14 jul. 2016.
- LIMA, João de Sousa. *A trajetória guerreira de Maria Bonita – a rainha do cangaço*. Pernambuco: s/ Editora, 2011.
- LOBO, Lotus. *Lotus Lobo: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.
- MESTRINER, Fábio. *Design de embalagem – curso básico*. São Paulo: Makron Books, 2001.
- MESTRINER, Fábio. *Design de embalagens*. São Paulo: Prentice Hall, 2005.
- SMITH, J.; LOMAS, N. *Matchbox labels: over 2.000 elegant examples from all over the world*. New York: Firefly Books, 2004.
- SOBRAL, Julieta. *O Desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- SOUZA, T. C. C. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*. Disponível em <http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>>, acesso em 10 jul. 2016.
- ULLMAN, Dora. *O peso da felicidade (ser magro é bom, mas não é tudo)*. Porto Alegre: RBS Publicações, 2004.

Posfácio

A História é uma ciência que vem, desde o século XIX, se consolidando, formulando novos pressupostos, abordagens, objetos e problemas. Muitos temas, outrora deslocados do horizonte do historiador, têm se transformado em motivo de interesse no campo das investigações, resultando em interpretações novas acerca das sociedades humanas. E neste processo da descoberta de novos temas e personagens a serem compreendidos pelos historiadores, emergiu o Design como objeto de investigação e estudo.

Nas últimas décadas observou-se um crescente interesse pela história do Design e temas correlatos, sendo reflexo do fenômeno, apontado por Rafael Cardoso (2004), do desejo dos designers em conhecer sua própria história e, ao mesmo tempo, da urgência em se tornarem protagonistas nesse processo de autoconhecimento e busca das próprias origens.

No tocante à pesquisa sobre o Design em Minas Gerais a questão foi apontada, no início do século XXI, por Adélia Borges ao considerar:

Neste país sem memória, alvíssaras para a iniciativa de registrar, antes que seja tarde, os passos dos pioneiros do design de Minas, contados por sua própria voz. Em minhas aulas de história do design brasileiro, padeço para passar aos alunos alguma indicação de leitura: elas são escassas, frágeis. Sobre uma base tão pouco conhecida, que futuro construir? (BORGES, 2001: 9)

Ou seja, embora o tema tenha se tornado relevante, no contexto historiográfico, ainda apresentava fragilidades, constatação que é reafirmada por Safar e Eleto:

É escassa a literatura brasileira sobre design, e embora os esforços recentes de alguns colegas e pesquisadores tenham contribuído para minimizar a situação, ainda pouco se escreve e pouco se publica. Existe, entretanto, principalmente aqui em Minas, uma memória viva que é, geralmente, compartilhada de maneira informal e cuja importância não deve ser subestimada, pois nos permite compreender os caminhos trilhados, contextualizar os acontecimentos e revisar criticamente as conquistas feitas de modo a alterar ou consolidar trajetórias. (SAFAR e ELETO, 2001: 11)

Contudo, é preciso refletir e perceber que, nos últimos quinze anos, após a publicação, ainda que o panorama seja incipiente alguns progressos podem ser detectados. A publicação do livro, em 2006, de autoria de Dorinha Aguiar intitulado “O Design em Minas – 50 anos – à frente de seu tempo”, bem como os trabalhos acadêmicos apresentados em programas de pós-graduação realizados em instituições fora do espaço acadêmico da UEMG, desenvolvidos pelos pesquisadores Ozanan (2005), Moreira (2006) e Santos (2006), cuja temática central é o Design, sua história e inserção no contexto mineiro, servem como um indicador significativo para detectarmos o interesse dos pesquisadores e profissionais atuantes no estudo e ensino do Design em Minas Gerais, em compreender sua potência em relação estudos de caráter histórico e investigativo.

Neste contexto é relevante destacar o papel da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, como agente fomentador e estimulador para o preenchimento das lacunas no tocante à pesquisa em relação ao Design no contexto local. Algumas ações se destacam, quais sejam, a instalação dos cursos de pós-graduação em Design, mestrado (2009) e doutorado (2015), que têm incrementado a proposição de investigações que explorem as questões concernentes à temática.

Das atuais 62 (sessenta e duas) dissertações defendidas até a presente data, 14 (quatorze) exploram temas que perpassam pelo entendimento do papel do Design na configuração social

mineira, seja explorando aspectos relacionados à cidade e o Design; a aplicação do Design em projetos urbanos; memória coletiva e tipografia nos séculos XVIII e XIX, bem como o design de jóias e cultura artesanal, dentre outros temas¹.

Outro aspecto a ser considerado é o investimento na pesquisa e divulgação acadêmica. Atualmente muitos docentes desenvolvem pesquisas que se ligam à história do design local, um deles é a criação, em 2009, do Arquivo de Som e Imagem, ASI, que tem como objetivo reunir, guardar e preservar a memória da Escola de Design da UEMG, através do acervo produzido nas dependências da instituição. Trata-se de um espaço propício para se pensar as diversas possibilidades de se construir e escrever acerca da memória do Design mineiro.

E nesse sentido, ao se pensar sobre as possibilidades da escrita, veículos para divulgação e publicação dos resultados das investigações realizadas estão sendo construídos pelo corpo docente e discente da UEMG, revelando-se como espaço fundamental para ampliação do escopo historiográfico naquilo que se refere à história e compreensão do Design em Minas Gerais. Vale destacar, dentre outras, a revista Transverso e o Caderno a Tempo – Histórias em arte e design² editadas pela Escola de Design, UEMG.

A organização desse livro, decorrente de um esforço, alinhando o ensino, a pesquisa e a interface com outras instituições - em particular a USP, Universidade do Estado de São Paulo - é um elemento a ser considerado. E assim, diante destas consistentes ações, se projeta, em um futuro próximo, a ampliação da produção historiográfica concernente à história do Design mineiro, explorando e aprofundando o conhecimento acerca do seu lugar no contexto social, dos protagonistas e profissionais que se ocupam desta atividade profissional.

**Prof^a. Dr^a. Marcelina das Graças de Almeida, ED/PPGD/
UEMG**

Novembro de 2016

1.
Dissertações.
Disponível em:
< <http://www.ppgd.uemg.br/publicacoes/>>Data
de acesso: 04 de
novembro de 2016.

2.
Publicações.
Disponível em:
<<http://www.ed.uemg.br/publicacoes>>
Data de acesso: 04 de
novembro de 2016.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Dorinha. *O Design em Minas – 50 anos – à frente de seu tempo*. Belo Horizonte, 2006.

BORGES, Adélia. Apresentação. In.: SAFAR, Giselle e ELETO, Humberto (Org.) *Design Gráfico Mineiro – que trem é esse?*. Belo Horizonte: Rona, 2001.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2ª ed. São Paulo: Blucher, 2004.

MOREIRA, Samantha. C. O. *Interiores de Casas Residenciais em Belo Horizonte: a década de 1950*. 2006. 137f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

OZANAN, Luiz Henrique. *O curso de design em Minas Gerais: da FUMA à Escola de Design*. 2005. 118f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações/Unincor – Campus Betim, 2005

SANTOS, Breno Pessoa dos. *Design e mercado local: formação e atuação do profissional de design gráfico em Belo Horizonte*. 2006. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação Tecnológica) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, 2006.

Este livro foi elaborado no âmbito da disciplina “Tópicos especiais - História Social do Design no Brasil”, publicado pela Editora UEMG e seu projeto gráfico desenvolvido pelo Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG.

O texto foi composto em Gentium Basic, títulos em Bebas Neue e Gotham Narrow. A capa foi impressa em papel Supremo 350 g/m² e o miolo, impresso em papel offset 90 g/m². Sua impressão foi feita na Gráfica Formato, no ano de 2017. Tiragem de 300 cópias.

