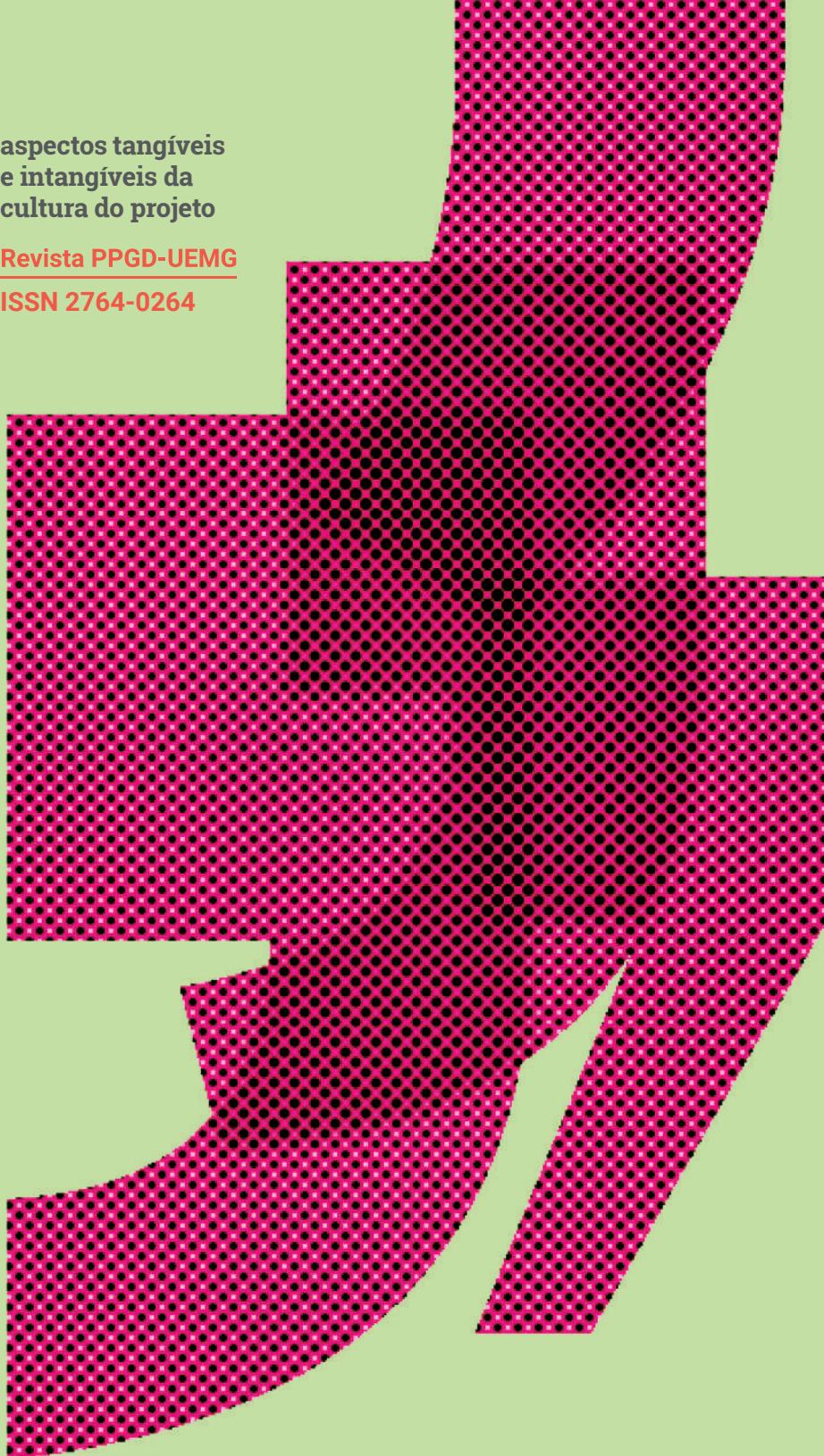


aspectos tangíveis
e intangíveis da
cultura do projeto

Revista PPGD-UEMG

ISSN 2764-0264

design
pensamentos



Dossiê 70 anos

v. 4 / n. 2 / 2025

aspectos tangíveis
e intangíveis da
cultura do projeto

Revista PPGD-UEMG

ISSN 2764-0264

design
pensamentos

v. 4 / n. 2 / 2025



REALIZAÇÃO

ESCOLA DE
DESIGN | UEMG

Programa de Pós-Graduação
em Design

editora



APOIO



05 Expediente

08 Editorial
Giselle Hissa Safar

ENSAIOS |

11 Da FUMA à Escola de Design da UEMG:
um relato pessoal
Dijon De Moraes

35 A universidade multicampi e sua escola nômade
(saga das mudanças de endereço da ED ao longo dos anos)
Alonso Lamy de Miranda Filho

47 Com respeito e afeto, Marcelo de Resende
Ana Luiza Cerqueira Freitas

62 Maria Regina Álvares Correia Dias:
uma designer de formação, profissão e coração
Giselle Hissa Safar

ARTIGOS COMPLETOS |

- 88** ESAP-70 anos: trajetória dos professores pioneiros da atual Escola de Design da UEMG

Luiz Henrique Ozanan e Giselle Hissa Safar

- 103** Mostras de Design da FUMA de 1986–1996: análise de sua importância na consolidação do perfil profissional do Design em Minas Gerais

Johelma Pires de Avelar

- 126** A disciplina de fotografia nos currículos dos cursos da Escola de Design da UEMG, de 1964 a 2020

Cristiane Gusmão Nery e Marcelina das Graças de Almeida

- 137** Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE): da concepção aos primeiros anos de existência

Camilo de Lelis Belchior

- 152** Marcelo de Resende: uma trajetória pelo design no Brasil

Marcos da Costa Braga

- 175** As contribuições do Professor Roberto Werneck para a escola de Design da UEMG

Edson José Carpintero Rezende e Cristina Abijaode Amaral

- 185** Baú de Letras: Silvestre Rondon Curvo e a tipografia na Escola de Design – UEMG

Sérgio Antônio Silva e Sérgio Luciano da Silva

- 200** A produção autoral do designer Eduardo Wilke: uma trajetória original

Adriana Moura Dornas

ISSN 2764-0264

v. 4 n. 1 (2024): Pensamentos em Design

v. 4 n. 2 (2025): Pensamentos em Design

As edições da Revista *Pensamentos em Design* publicadas no volume 4, número 1 (2024) e número 2 (2025) foram realizadas pela equipe editorial da Escola de Design da UEMG e um grupo de pareceristas *Ad Doc*, os quais agradecemos pela disponibilidade voluntária.

Editora UEMG**Editor-chefe**

Prof. Dr. Thiago Torres Costa Pereira

Coordenadora

Dra. Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto

Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD)**Coordenador**

Prof. Dr. Anderson Antonio Horta

Vice-Cordenadora

Dra. Caroline Salvan Pagnan

Comitê consultivo do Programa de Pós-Graduação em Design

Prof. Dr. Anderson Antonio Horta, Profa. Dra. Caroline Salvan Pagnan, Prof. Dr. Daniel Cardoso Alves, Prof. Dr. Eduardo Romeiro Filho (UFMG), Profa. Dra. Eliane Ayres, Prof. Dr. Érico Franco Mineiro (UFMG), Profa. Dra. Iara Sousa Castro, Profa. Dra. Heloísa Nazaré dos Santos, Profa. Dra. Marcelina das Graças de Almeida, Profa. Dra. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Profa. Dra. Rita de Castro Engler, Profa. Dra. Simone Souza de Oliveira e Prof. Dr. Wadson Gomes Amorim.

Revista *Pensamentos em Design***Editores-chefes**

Profa. Dra. Maria Regina Álvares Correia Dias

Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

Editora executiva

Profa. Dra. Kátia Andréa Carvalhaes Pêgo

Editores adjuntos

Prof. Dr. Edson José Carpintero Rezende

Profa. Dra. Juliana de Oliveira Rocha Franco

Profa. Dra. Rosemary Bom Conselho Sales

Prof. Dr. Sérgio Luciano da Silva| Pós-doutorando

Design gráfico

Profa. Dra. Iara Aguiar Mol |Escola de Design | UEMG

Diagramação

Laboratório de Design Gráfico - LDG | Mariana Misk Moyses, coordenadora

Luísa Cristina Dias Silva | Bolsista PAEx 2024

Alice Soares Leão | Bolsista PAEx 2025

Revisão

Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva | Português

Dra. Lílian Machado Torres | Português (voluntária)

Prof. Dr. Edson José Carpintero Rezende | Espanhol

Pareceristas *Ad Hoc* fluxo contínuo

Profa. Dra. Juliana de Oliveira Rocha Franco

Profa. Dra. Kátia Andréa Carvalhaes Pêgo

Dr. Sérgio Luciano da Silva

Dossiê 70 anos**Pareceristas *Ad Hoc***

Profa. Dra. Ana Luiza Cerqueira Freitas

Prof. Alonso Lamy de Miranda Filho

Profa. Cristina Abijaode Amaral

Prof. Dr. Dijon De Moraes

Profa. Dra. Giselle Hissa Safar

Profa. Dra. Kátia Andréa Carvalhaes Pêgo

Prof. Dr. Luiz Henrique Ozanan

Profa. Dra. Marcelina das Graças de Almeida

Prof. Dr. Marcos da Costa Braga | FAU/USP

Profa. Dra. Maria Regina Álvares Correia Dias

Profa. Dra. Rosemary Bom Conselho Sales

Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

Dossiê ENSUS 2024**Coordenação Comitê Científico**

Profa. Dra. Lisiane Ilha Librelotto |UFSC

Prof. Dr. Paulo Cesar Machado Ferroli |UFSC

Revisores ENSUS 2024

<https://ensus2024.paginas.ufsc.br/comite-cientifico/>

Dossiê Seminário de Pesquisa em Design da UFPR/2024**Coordenação do PPGD/UFPR**

Prof. Dr. Aguinaldo dos Santos

Comitê científico da UFPR

Prof. Dr. André Demaison

Prof. Dr. Aguinaldo dos Santos
Profa. Dra. Claudia Regina Hasegawa Zácar
Profa. Dra. Isabella Sierra
Profa. Dra. Kelly Smythe
Profa. Dra. Lindsay Cresto
Profa. Dra. Yasmin Fabris
Prof. Dr. Ronaldo Corrêa
Prof. Dr. Rafael de Castro Andrade

Contato

Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD)
Escola de Design – UEMG
Rua Gonçalves Dias, 1434, 5º andar – Praça da Liberdade, Bairro Lourdes
30140-091 | Belo Horizonte – MG
E-mail: pensamentos.design@uemg.br
<https://revista.uemg.br/pensemdes/>

Este número da Revista *Pensamentos em Design* tem um caráter especial. Trata-se de uma edição comemorativa dos 70 anos da atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, completados em 2023. Para esse fim, foram reunidos artigos e ensaios que abordam diferentes faces da unidade, mas que compartilham o inquestionável desejo de trazer para o mundo acadêmico fragmentos de uma memória rica e significativa para o campo do Design.

A célebre reunião de 1953 que marcou a criação da Universidade Mineira de Arte (UMA) previa a existência de quatro escolas entre elas a Escola de Artes Plásticas e Arquitetura (isso mesmo, Arquitetural!), depois apenas Escola de Artes Plásticas (ESAP) que viria a ser a atual Escola de Design. Há quem considere, portanto, sua criação em 1953. No entanto, é preciso observar que, na primeira reunião do Conselho Diretor da nova instituição, em 13 fevereiro de 1954, foi decidido que apenas a Escola de Música entraria em funcionamento devido à falta de espaço físico. Assim, a instalação da ESAP somente se efetivou em 1957. Quem sabe comemoramos novamente o aniversário em 2027?

Anos depois a UMA daria lugar à FUMA - Fundação Mineira de Arte (depois com o acréscimo Aleijadinho) e esta seria extinta em 1990 quando da sua absorção pela então nascente UEMG. Em 1997, a Escola de Artes Plásticas da UEMG assume o nome de Escola de Design (denominação aprovada pelo Conselho Departamental da unidade e referendada pelo Conselho Universitário da UEMG).

Ao longo de sua trajetória, a escola superou inúmeros obstáculos, enfrentou problemas e resistências e chegou ao ano de 2025 cheia de energia e com uma enorme “bagagem” de realizações e premiações, cuja memória merece ser resgatada do esquecimento. Esse número da revista, portanto, traz histórias de pessoas e de situações que marcaram a trajetória da Escola de Design. Algumas sob a forma de artigos, outras sob a forma de ensaios, na verdade, depoimentos que se permitiram “temperar” a pesquisa com toques pessoais numa, digamos, quebra do protocolo científico a que faz jus uma escola que nem sempre seguiu regras quando estas limitavam seu potencial.

Dijon de Moraes é um nome bem conhecido na comunidade acadêmica bem como no meio profissional. Autor de livros de sucesso sobre Design, em *Da FUMA à Escola de Design da UEMG: um relato pessoal*, ele nos contempla com recordações de sua trajetória na Escola de Design, exemplificando muito bem todos aqueles momentos pelos quais sua vida profissional e pessoal estiveram ligadas à instituição pelos fortes laços não apenas de trabalho mas, também, de afeição.

No ensaio de Alonso Lamy de Miranda Filho, apropriadamente intitulado *A universidade multicampi e sua escola nômade (saga das mudanças de endereço da ED ao longo dos anos)*, o depoimento de quem assistiu e participou das mudanças de endereço da Escola de Design, principalmente nos últimos

anos. O depoimento de quem sonhou, como muitos, um *Campus-BH* para a UEMG, inviabilizado pela constante falta de recursos e de quem atuou com muito empenho para a realização de sua mudança para as novas instalações na Praça da Liberdade.

Em seguida, Ana Luiza Cerqueira Freitas nos traz em *Com respeito e afeto, Marcelo de Resende* um texto que reúne depoimentos de colegas e amigos em homenagem a Marcelo de Resende, um dos primeiros egressos do curso de Desenho Industrial da Universidade Mineira de Arte e um dos pioneiros do design brasileiro. Marcelo, que partiu em 2024, deixou um enorme legado de projetos e experiência profissional em mais de meio século de carreira.

Finalizando os ensaios, o texto de Giselle Hissa Safar intitulado *Maria Regina Álvares Correia Dias: uma designer de formação, profissão e coração* nos traz a trajetória de uma profissional que, segundo a própria autora, é mais do que uma homenagem merecida a uma designer egressa da antiga FUMA com mais de cinquenta anos dedicado à área. É um importante registro da trajetória das mulheres, principalmente porque Maria Regina, como designer de produto, soube transitar em áreas marcadamente masculinas e participou de momentos emblemáticos da história do design brasileiro.

Iniciando a seção dedicada aos artigos completos, Luiz Henrique Ozanan e, novamente, Giselle Hissa Safar, no texto *ESAP-70 anos: os professores pioneiros da atual Escola de Design da UEMG*, nos brindam com informações novas e complementares sobre as origens da Escola de Design. A partir de cuidadosa pesquisa, realizada no acervo permanente da unidade, os autores foram capazes de identificar um grupo de graduandos e professores da Escola de Arquitetura da UFMG que, em 1956, se envolveram tanto com o curso preparatório para o vestibular, oferecido pela então Universidade Mineira de Arte – UMA aos interessados em fazer o processo seletivo de março de 1957, quanto com as aulas iniciais dos cursos. Ao conhecimento existente sobre a participação entusiasmada de arquitetos da UFMG na ideação da Escola de Artes Plásticas da UMA (com destaque para Radamés Teixeira da Silva e Paulo Carlos de Campos Christo) soma-se, portanto, a preciosa informação sobre um grupo de jovens arquitetos modernistas que trouxeram para a nova escola suas ideias de vanguarda propondo o ensino de algo inovador como o design.

Quase trinta anos depois, a Escola de Design (ainda sob o nome de Escola de Artes Plásticas, mas agora da FUMA) mostrava à sociedade que sua criação não fora em vão. O artigo de Johelma Pires de Avelar intitulado *Mostras de Design da FUMA de 1986-1996: análise de sua importância na consolidação do perfil profissional do Design em Minas Gerais* apresenta as ações de uma escola ciente de que apenas uma boa qualidade de ensino não era suficiente para promover a inserção do design num meio empresarial, ainda refratário a mudanças. Em 1987, com objetivo de mostrar à sociedade em geral a qualidade, o caráter inovador e o potencial econômico de jovens designers, foi realizada a 1ª Mostra de Design da FUMA evento que contabilizou dez edições e chegou a ocupar espaços nobres em Belo Horizonte.

Cristiane Gusmão Nery e Marcelina das Graças de Almeida, no artigo *A disciplina de fotografia nos currículos dos cursos da Escola de Design da UEMG, de 1964 a 2020*, realizaram uma pesquisa documental nos projetos pedagógicos dos cursos e no acervo da Secretaria Acadêmica da Escola de

Design. Além disso, as entrevistas com alunos e professores, nos lembram o quanto importante foi e ainda é a fotografia como ferramenta para o aprimoramento das habilidades visuais e criativas dos estudantes de design.

Na sequência, em *Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE): da concepção aos primeiros anos de existência*, Camilo de Lelis Belchior resgata, para a memória sobre a ED_UEMG, essa iniciativa pioneira de ex-alunos, alunos e professores. Por meio das memórias da ex-aluna e profissional de renome Maria Ignez Coutinho Fonseca, o autor traça o caminho percorrido pela Amide, associação que, no período de 1987 a 2015, desempenhou importante papel na consolidação da profissão de decorador de Minas Gerais.

Em seu artigo *Marcelo de Resende: uma trajetória pelo design no Brasil*, Marcos da Costa Braga nos traz novamente esse respeitado e admirado profissional que, por mais de 50 anos, desde sua graduação na FUMA, em 1966, até seu falecimento em 2024, ajudou a construir a história do design brasileiro. Fruto de rigorosa pesquisa, o artigo é uma grande contribuição para a memória do design brasileiro uma vez que, ao estudar trajetórias profissionais de longa duração, tem a oportunidade de familiarizar o leitor com instituições e eventos pioneiros da área.

Na sequência temos o artigo *As contribuições do Professor Roberto Werneck para a escola de Design da UEMG*, de autoria de Edson José Carpintero Rezende e Cristina Abijaode Amaral, no qual abordam a trajetória acadêmica e profissional de mais um egresso da FUMA que, além de designer, atuou durante boa parte de sua vida como professor, tendo se destacado na administração acadêmica como coordenador de curso, diretor da Escola de Design e Diretor do Campus-BH da UEMG.

Em uma homenagem póstuma, Sérgio Antônio Silva e Sérgio Luciano da Silva apresentam *Baú de Letras: Silvestre Rondon Curvo e a tipografia na Escola de Design – UEMG*. O texto celebra a trajetória de Silvestre Rondon Curvo, pessoa admirada e muito querida por toda a comunidade acadêmica e um dos fundadores do Núcleo de Tipografia da escola, apresentando um pouco da história da tipografia e algumas de suas ideias e projetos.

Finalizando a edição, Adriana Moura Dornas, no artigo *A produção do designer Eduardo Wilke: uma trajetória original* apresenta a contribuição do designer para o cenário do design de mobiliário em Belo Horizonte, nas décadas de 1970 a 1990.

São relatos preciosos que permitem manter vivos no presente o legado, as memórias e as pessoas que construíram a Escola de Design e nos mostram que a história não é algo distante, mas uma parte vibrante e contínua da identidade da instituição.

Boa leitura!

Giselle Hissa Safar

ensaios



Da FUMA à Escola de Design da UEMG: um relato pessoal

From FUMA to UEMG School of Design: a personal account

Dijon De Moraes



Figura 1: Imagem criada a partir de imagens da capa do livro em que esse ensaio se baseia *Escritos de Design: um percurso narrativo* (Moraes, 2021).

Curso de Desenho Industrial na FUMA

Vencidas as fases do vestibular, iniciei o meu curso de Desenho Industrial na Fundação Universidade Mineira de Arte - FUMA em fevereiro de 1980. A minha turma era muito especial, pois reuniu-se em uma mesma sala um grupo de pessoas sensíveis e criativas, muitos deles que fugiram dos cursos de engenharia impostos pelos pais. Era muito comum nas conversas com os meus colegas escutar histórias como estas: “Certa vez vi a minha mãe conversando com uma amiga na nossa casa, quando a amiga perguntou... ‘O que sua filha está fazendo?’ ‘Ela está fazendo desenho industrial’, respondeu minha mãe... ‘O que é desenho industrial?’ Pergunta a amiga..., e minha mãe responde: ‘O que é não sei direito não, mas sei que dá muito dinheiro’. Outra história relatada por um outro colega foi a do pai conversando com dois amigos, quando surge o assunto sobre os cursos dos filhos e o primeiro responde: “O meu filho está fazendo engenharia”, o segundo completa: “O meu filho está cursando arquitetura... e o seu?” “Ele está fazendo desenho industrial”. “Que curso é esse?”, perguntam eles; e logo veio a resposta do meu pai: desenho industrial é a mistura de engenharia com arquitetura.”

O prédio da FUMA ficava na Avenida Amazonas no Bairro Gameleira, onde funcionou por muito tempo a Faculdade de Engenharia Kennedy, local onde hoje se encontra construído o EXPOMINAS. O espaço era um complexo constituído por um prédio de dois andares que se posicionava na frente do terreno onde no andar inferior se localizavam a secretaria acadêmica, biblioteca, sala dos professores, tesouraria, loja de materiais de desenho, auditório e duas salas de aula. No andar superior se encontravam a sala da reitoria e da direção e mais duas outras salas de aula. No pátio interno, localizado nos fundos do terreno, vinham dispostas todas as demais salas de aula, laboratório de fotografia, oficina de cerâmica, oficina de madeira e oficina de metais, onde tínhamos aulas teóricas e práticas e também onde construímos nossas maquetes e protótipos dos projetos elaborados durante o curso.

Existia também uma quadra esportiva, cantina para lanches e um espaço destinado às atividades do diretório acadêmico dos estudantes. A conservação das edificações era deficitária e recordo de que várias das salas de aula eram parcialmente construídas em madeira, como aqueles escritórios provisórios que se fazem em canteiros de obras de construção civil. Em muitas dessas salas as telhas eram em amianto, o pavimento do piso em cimento e o forro em madeira no qual, quando chovia, sempre apareciam goteiras.

O laboratório de fotografia era pequeno, mas bem equipado. Era composto por todos os equipamentos necessários para o aprendizado da técnica e revelação de fotografias, bem como para o aprendizado e prática do *silk screen*. A oficina de metal tinha várias bancadas distribuídas pelo largo espaço, onde se encontravam, dentre outros equipamentos, morsas, tornos e bigornas. No pavimento da oficina se encontravam aquelas máquinas de solda elétrica tipo ponto *mig* e *tig*. Nas paredes da oficina havia quadros de madeira com várias ferramentas e demais utensílios de uso e de aplicação mecânica. Muitas vezes nos divertimos ao ver as moças com vestidos, anéis e colares trabalhando em um ambiente de oficina onde naturalmente se suja muito. O laboratório de madeira era o meu preferido, pois, além de ser o maior e o mais completo de todos, era onde fazímos a montagem e o acabamento final das nossas maquetes e os protótipos dos produtos idealizados. O professor Mungo também muito contribuiu para esta nossa predileção, pois ele cantava óperas durante

as aulas, enquanto usávamos serrotes, serras de fita, lixadeiras e manipulação das pesadas madeiras ali disponíveis.

O formato dos cursos da FUMA fora idealizado no final da década de cinquenta, por um grupo de intelectuais e personalidades das artes de Minas Gerais, e seus conteúdos tiveram inicialmente referências e inspirações nos conteúdos e disciplinas que existiam na Escola Bauhaus (1919-1933) na Alemanha, onde as oficinas de metal, madeira, vidro e cerâmica eram o grande espaço convergente dos ensinamentos teóricos e práticos daquela mítica escola. A Bauhaus teve três fases distintas: a de Weimar entre 1919-1925 dirigida por Walter Gropius (1883-1969); a de Dessau entre 1925-1931, dirigida por Hannes Meyer (1889-1954); e Berlim entre 1932-1933, que foi dirigida por Mies van der Rohe (1886-1969); época essa em que a escola foi fechada devido à perseguição nazista. A FUMA teve também influência dos conceitos da Escola de Ulm, a *Hochschule für Gestaltung – HfG Ulm*, instituição que operou entre 1953 e 1968 também na Alemanha. A escola na gestão de Marx Bill (1908-1994) buscou suceder o legado da Bauhaus e depois implantou modelo próprio na gestão do Tomás Maldonado (1922-2018). Como ocorrido em todo o Brasil, a Escola de Ulm passou a ser uma referência para os cursos ministrados na FUMA, sendo que essa influência era mais visível nos cursos de Desenho Industrial e de Comunicação Visual do que nos cursos de Decoração de Interiores e Artes Visuais que vinham ofertados.

O primeiro ano dos cursos na FUMA era de período propedêutico com percursos e conteúdos similares, e somente a partir do segundo ano é que se adentrava nos conteúdos inerentes a cada curso específico. Nesse período, denominado de curso básico, encontravam-se disciplinas como desenho livre, perspectiva, geometria descritiva, história da arte, composição e plástica, cerâmica e desenho técnico e mecânico, que eram as disciplinas que dariam as bases para a futura prática projetual. Outras disciplinas também eram ministradas no curso básico como matemática, estatística, geometria e resistência dos materiais. Mas achávamos os conteúdos dessas disciplinas um tanto quanto exagerados para o curso, pois elas eram ministradas por engenheiros que, muitas vezes, nos cobravam como se estivéssemos fazendo um curso de engenharia e é lógico que isso não nos agradava.

A FUMA era uma fundação educacional pública, agregada à Secretaria de Estado de Cultura, mas onde inicialmente se cobravam taxas escolares. Essas taxas, pagas trimestralmente, não eram muito caras, mas ajudavam na manutenção dos equipamentos e na aquisição de materiais e insumos para as aulas práticas dos cursos, entretanto alguns meses após a nossa entrada no curso foram suspensas.

Tecnologia alternativa e apropriada como modelo de ensino

Nos anos oitenta, a América Latina passava por um grande período de questionamentos e reflexões sobre a sua dependência tecnológica dos países ricos e industrializados e, no Brasil não foi diferente. Diante desse cenário, nasce, então, na FUMA capitaneada pelo professor Ricardo Mineiro (1946-2021) uma nova proposta de desenvolvimento de produtos tendo como referência os conceitos da tecnologia alternativa e apropriada. Esse modelo projetual tem ainda como princípio norteador que os desenhistas industriais devessem, preferencialmente, desenvolver e projetar produtos para serem fabricados com matéria primas de baixo custo e que também considerassem a mão de obra e as tradições técnicas e culturais locais. Considerando as questões trazidas à luz e difundidas

pelo designer austro-americano Victor Papanek (1923-1998) e do economista franco-polonês Ignacy Sachs (1927-2023), existia também aquela que buscava evidenciar a responsabilidade social da indústria e a postura ética dos desenhistas industriais.

A indústria era tida como responsável pela produção industrial que polui o meio ambiente e os desenhistas industriais pela concepção dos produtos e artefatos que vinham sendo descartados. Outra corrente que visava a aplicação da tecnologia alternativa e apropriada no Brasil e nos demais países ditos periféricos apontava também a direção dos temas projetuais para as questões sociais, médico hospitalares e da deficiência física, bem como aos projetos de equipamentos agrícolas e rurais. Dessa forma, o próprio Departamento de Desenho Industrial da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), que inicialmente surgiu destinado a atender o parque industrial mineiro, volta a sua experiência para a tecnologia alternativa, distanciando-se, às vezes, do parque produtivo industrial local.

Recordo-me de que um dos primeiros projetos que desenvolvemos com esses conceitos, no nosso curso na FUMA, tratou-se de uma experiência em um aglomerado de Belo Horizonte, chamado de “Gorduras”, onde fomos desafiados a desenvolver produtos alternativos em busca de melhorar a qualidade de vida dos seus moradores. A metodologia de trabalho, para tanto, consistiu em reuniões com líderes comunitários e visitas a algumas casas de moradores em busca do reconhecimento da realidade local. As visitas tinham como intenção conhecer e levantar deficiências, anseios e expectativas dos moradores do Gorduras, buscando, por consequência, solucionar, via desenvolvimento de novos produtos pelo viés da tecnologia alternativa, e amenizar os problemas diários dos seus habitantes. Vários colegas propuseram diferentes artefatos, como liquidificadores manuais (sem a necessidade de energia elétrica); móveis confeccionados em madeiras reaproveitadas de engradados de bebidas, frutas e verduras; lamparinas feitas de nós de bambu e, ainda, diversos recipientes e utensílios de cozinha feitos em latas recicladas de embalagens usadas.

Primeiras premiações em concursos nacionais como estudante da FUMA

No ano de 1981, “Ano Internacional das Pessoas Deficientes”, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), promoveu um concurso nacional de desenho industrial, cujo tema era “Desenho Industrial para Pessoas Deficientes”. Esse concurso contou com a assessoria do Gui Bonsiepe para a sua realização e também com a do professor Itiro Iida, Superintendente de Inovação Tecnológica do CNPq. Um dos objetivos do concurso, conforme constava na divulgação do edital, era o de “conceber produtos que melhorem as condições de vida das pessoas deficientes no Brasil”. Após conhecimento e análise do *briefing* apresentado pelo edital do concurso, iniciei a minha pesquisa pelo levantamento dos diferentes tipos de deficiências e limitações físicas existentes. Foi quando, visitando um hospital em Belo Horizonte especializado em fisioterapia, ortopedia e traumatologia, vi uma criança sem os membros superiores sendo preparada para a utilização de diferentes tipos de próteses em busca de auxiliá-la nas suas limitações e deficiências. Naquele momento, veio à minha cabeça uma lembrança de infância quando assistia à apresentação de um anão, sem os membros superiores, na praça da cidade de Pedra Azul (MG) onde nasci. Recordei-me de que o anãozinho sem os braços desafiava os presentes em competir com ele na efetivação de diversas funções domésticas que ele executava com exímia rapidez e precisão somente utilizando os próprios pés.

Essa história que estava no arquivo da minha memória veio rapidamente à tona, foi então que resolvi que o meu projeto seria uma “colher-garfo”, que adaptada aos dedos dos pés, poderia auxiliar as pessoas sem os membros superiores a se alimentarem sozinhas. Assim, surgiu o produto “colher-garfo para deficientes físicos sem os membros superiores”, cujo desenho consistiu em uma estrutura que se encaixava nos dedos do pé, de onde partia uma haste em forma sinuosa cuja extremidade continha uma colher com pequenos dentes que se conformava também como garfo.

O projeto foi desenvolvido e assim fizemos os primeiros modelos de estudos em fios de arame e, por fim, veio construído um protótipo em escala real nas oficinas do Hospital Arapiara, de Belo Horizonte, onde tinha realizado as minhas pesquisas. Esse projeto foi um dos produtos selecionados na categoria “Estudante” do concurso, no item “Produtos auxiliares para as mãos e pés”. O projeto também foi publicado no livro *Desenho Industrial para Pessoas Deficientes* (1982), de autoria do Gui Bonsiepe e Tamiko Yamada, com edição do próprio CNPq.

No curso da FUMA continuávamos sob a experiência da tecnologia alternativa e apropriada, com temas cada vez mais voltados para a realidade periférica e as questões sociais do Brasil. Recordo que dando prosseguimento à política de disseminação da importância do desenho industrial para o país, o CNPq lança um segundo concurso, também contando com a assessoria do Gui Bonsiepe, dessa vez com o tema: “Prevenção de Acidentes e Componentes para Edificações Habitacionais”. Este tema também me fez buscar na memória uma realidade que presenciei desde criança na minha cidade, onde várias pessoas entre homens, mulheres e crianças trabalhavam no ofício de quebrar pedras em formato de pequenas britas destinadas à construção civil. Esses trabalhadores ficavam cerca de dez horas por dia sem nenhum equipamento de proteção para as mãos e olhos, o que sempre causava uma sequência de acidentes que muitas vezes levava à deficiência física ou à cegueira. Buscando um mínimo de proteção, eles improvisavam com velhas tiras de borracha de pneus que, unidos pelas extremidades, criavam uma barreira que distanciava as mãos dos golpes dos martelos.

Passei a estudar os movimentos desses trabalhadores e registrei todo o processo deste ofício com imagens fotográficas; após averiguações *in loco*, propus redesenhar o protetor manual, dando a ele um cabo de madeira, cuja angulação fazia com que os trabalhadores ficassem em uma posição mais cômoda e ergonômica. O projeto consistiu em um cabo de madeira inclinado entre 15 e 20 graus, com perfurações na sua base para passar o arame e poder prender a tira protetora de borracha. Na parte inferior a peça tinha um formato em “T”, sobre o qual se prendia de ambos os lados a borracha que utilizavam.

Considero que os próprios usuários poderiam construir os seus protetores manuais, sendo que eles tinham dimensões diferenciadas, buscando adequá-los ergonomicamente às medidas das mãos de homens, mulheres e crianças. Esse produto também ficou selecionado entre os melhores que concorreram ao segundo Prêmio do CNPq e também foi publicado no livro *Prevenção de Acidentes e Componentes para Edificações Habitacionais – Estudos e Projetos* (1984), em edição do CNPq que homenageou o designer brasileiro Aluísio Magalhães (1927-1982), que tinha falecido no ano de 1982, em Pádua, na Itália.

Entre os nossos professores se destacava Marcelo de Resende (1944-2024), que era um designer de reconhecido talento no Brasil. Ele tinha a grande vantagem de ser muito atuante na área, e por isso o aprendizado se passava mais pelo convívio pessoal que pela metodologia de cunho projetual.

Também conhecia bem o chão de fábrica, mostrando-nos a importância do conhecimento dos ferramentais e das técnicas produtivas utilizadas nas indústrias. Recordo-me do projeto do “Triciclo Urbano Sacy”, feito a partir de uma estrutura de uma motocicleta, que o Marcelo desenvolveu no CETEC com a participação dos estudantes. Parte do protótipo do Sacy foi desenvolvida nas oficinas do CETEC e na FUMA, sendo outra parte construída na fábrica da FIBRON em Contagem. Esse era o modo pedagógico praticado pelo Marcelo, o verdadeiro modelo *learning by doing*, que anos depois tornou-se bastante difundido nas escolas brasileiras. O Marcelo trazia na sua bagagem projetual colaborações com grandes empresas brasileiras como a L’Atelier Móveis de São Paulo, à época uma das maiores empresas no segmento de mobiliário corporativo do Brasil, fundada em 1959 pelo arquiteto e designer polonês naturalizado brasileiro Jorge Zalszupin (1922-2020). Por isso a sua experiência prática ia muito além das realizadas através da tecnologia alternativa ou apropriada, que o próprio Marcelo também praticou.

Concluindo o curso de desenho industrial

O projeto de graduação, desenvolvido para a conclusão final do meu curso, foi sobre uma cadeira odontológica que se movia sobre dois eixos laterais em formato de arco sob um assento fixo e que, por isso, eliminava a necessidade dos complexos mecanismos para alçar e descer a cadeira. A proposta era de desenvolver um equipamento odontológico de baixo custo e de baixa tecnologia fabril, na época o projeto foi muito elogiado por todos, sendo contemplado com nota final máxima. Cada vez mais me via envolvido com as questões do ensino e prática do desenho industrial e um dia acabei por tomar uma corajosa decisão ainda antes de me formar. Decidi que não mais trabalharia como desenhista arte-finalista em uma grande empresa de engenharia onde estava e resolvi dedicar todo o meu tempo somente à atividade que eu tinha escolhido como profissão. Assim, pedi demissão e virei monitor e depois assistente na disciplina Planejamento, Projeto e Desenvolvimento do Desenho Industrial (Hoje Prática Projetual) na FUMA.

O mês de dezembro de 1983 tinha chegado muito rápido, e era a hora da minha formatura, que ocorreu em cerimônia no dia 16 de dezembro, no auditório do prédio em estilo neoclássico da Secretaria de Estado de Saúde, onde hoje se localiza o Minas Centro. Coube a mim escrever a carta convite ao Gui Bonsiepe que foi o nosso paraninfo dos formandos da turma de Desenho Industrial da FUMA do ano de 1983. O baile oficial foi no dia seguinte ao da colação de grau e ocorreu no Clube Belo Horizonte, na Pampulha. Nessa ocasião da festa todos nós nos divertimos muito, pois sabíamos, como sempre ocorre, que não iríamos mais conviver com muitos daqueles colegas e talvez, com muito deles, nunca mais encontrá-los, outros tornaríamos colegas como professores na FUMA.

Já como profissional atuante no mercado e concomitante aos trabalhos nas primeiras empresas onde trabalhei (Fortma, Quartzil Informática, P&B Comunicação e Promoção e Madeirense Móveis do Brasil), eu continuava como assistente dando aulas duas vezes por semana na FUMA. Nos dias de aulas, que eram nas terças e quintas-feiras, eu saia do trabalho e me dirigia direto para a escola, para ministrar as aulas que começavam às 19h. Eu fazia meu lanche na própria lanchonete da escola junto com os estudantes e sempre voltava para casa nesses dias somente após às 23h. Como ministrava a disciplina de Planejamento e Projeto, o atendimento para orientação dos trabalhos tinha de ser de forma individual, orientando cada aluno separadamente. Mas um fato novo aconteceu nesse período, pois a nossa diretora Neyda Bastos da Silva conseguiu a autorização

para abrir algumas vagas para a FUMA e assim eu fui formalmente selecionado para a disciplina de Planejamento e Projeto. Em março de 1986, portanto, aos 25 anos de idade, eu assumi o cargo de professor da FUMA na cadeira de Planejamento, Projeto e Desenvolvimento do Desenho Industrial com salário mensal de Cz\$32,47 cruzados por vinte horas semanais trabalhadas.

Despertando a vocação para o ensino acadêmico

No curso de desenho industrial da FUMA, iniciei por intuição um processo experimental de propostas de temas para a disciplina agora já denominada Prática Projetual, que em muito diferia dos previsíveis temas até então aplicados. Diferia ainda dos tempos em que realizei o curso durante os anos da minha graduação, pois era muito comum os professores naquela época proporem temas fixos e bem definidos, como um projeto de uma poltrona, um jogo de mesa de jantar, um fogão à gás, uma embalagem para certo alimento, um brinquedo para crianças com deficiência motora, dentre diversos outros temas que tinham valor e relevância. Ao meu ver traziam como resposta final, na maioria das vezes, resultados bastante próximos um dos outros em termos de inovação, conceito e estética, proporcionando, por vez, pouca reflexão e limitada inovação sobre o tema proposto. Dessa forma, comecei a considerar temas mais amplos e abertos, que poderiam dar espaço para que o produto a ser desenvolvido surgisse como proposta do próprio estudante e não mais do professor. A minha expectativa era que os produtos, frutos desse modelo de ensino, fossem mais de cunho crítico e analítico, buscando, por fim, resultados mais inovadores e diferenciados.

Assim procedendo, recordo-me de que propus aos nossos alunos temas instigantes como: “Idade não é problema”, cuja proposta temática foi inspirada na *International Design Competition*, que teve como tema “*Age no problem*”. Esse concurso foi promovido pelo *Danish Design Centre* de Copenhague, na Dinamarca, em 1992. Dessa forma, os nossos alunos foram provocados a pensar sobre a condição da terceira idade por meio da visão e percepção de um designer, que deveria propor soluções e alternativas não somente para os problemas enfrentados para quem se encontra na terceira idade, mas também refletir sobre outras opções de fruição e de estilo de vida mais prazeroso para os idosos.

Nesse modelo, os estudantes tinham uma primeira fase de trabalho que era dedicada ao levantamento, análise e reflexão sobre o que representa ser idoso e o que o design poderia fazer para amenizar, sem estigmas, as deficiências e dificuldades físicas e motoras que naturalmente ocorrem quando se chega a essa fase da vida. Com esse tema procurávamos, de igual forma, acentuar os aspectos sociais do design ao considerar as pessoas da terceira idade como possíveis e normais usuários das benesses dos produtos industriais, sem que eles fossem entendidos como de segunda ordem ou esteticamente concebidos como elemento de exclusão pela idade. Hoje essa prática ganhou a denominação de design universal, design inclusivo ou design para todos.

Como roteiro de projeto, os estudantes antes da fase de gerações de alternativas, realizaram um levantamento de cunho histórico sobre os hábitos e costumes inerentes à terceira idade. Isso ocorria por meio das suas próprias observações em filmes, livros, entrevistas e visitas a pessoas das faixas etárias consideradas idosas. Em seguida, eles deveriam prospectar sobre as possibilidades do modo de vida de um idoso do futuro que será muito diferente das gerações anteriores. Tudo isso a partir das influências, hábitos e costumes do estilo de vida em prática na atualidade.

Frutos dessa experiência, vieram à luz interessantes propostas de diferentes produtos, utensílios e equipamentos destinados às pessoas da terceira idade do presente e também do futuro, como uma elegante linha de calçados femininos contendo um zíper no calcanhar que facilitava o seu fechamento; um adaptador que eleva a extensão da tomada até à altura das mãos do idoso, que agora poderia conectar sozinho os seus equipamentos eletrônicos e, ainda, um arquivo pessoal em forma de gaveteiro giratório, contendo informações em cores que se relacionavam com os documentos em arquivo, como contas de luz relacionada à cor amarela, água à cor azul, IPTU à cor verde e assim sucessivamente. Interessante que todos esses produtos, à primeira vista, não representavam por si só que eram para o uso por pessoas idosas, apesar de terem sido desenvolvidos com essa finalidade.

A partir dessa experiência, os nossos estudantes passaram a não mais receber informações sobre o tema específico de projeto. Eles recebiam agora um tema amplo e genérico a ser trabalhado, como referência em nível macro, e como ponto de partida da ação conceitual. Cabia, dessa forma, ao estudante definir ele mesmo o tema específico a ser desenvolvido na disciplina projetual. Dessa forma, tínhamos a expectativa de que seria um hábito para o aluno encontrar, com as suas próprias análises e reflexões, novas e diversificadas propostas de projeto. De igual forma, incentivar infinitas possibilidades de soluções de conteúdos inovadores por meio do design como em uma “ação programada”.

Dessa vez, o aluno passa a dedicar mais tempo aos aspectos críticos, analíticos, reflexivos, comportamentais, culturais, teóricos e subjetivos para serem aplicados nos projetos de novos produtos. Nesse modelo, os aspectos objetivos, técnicos e racionais deixam de ser a forma determinante do modelo projetual, mas como parte inerente do desenvolvimento de um projeto de design. Por causa da grande possibilidade de soluções e de constantes propostas advindas desse modelo, denominei essa experiência de “design programado”, que consiste em considerar um problema, definir os objetivos e procurar as diversas soluções possíveis. A escolha do nome “design programado” é uma alusão a um dos títulos (dentre tantos) outorgados à sociedade pós-industrial, em que não existe somente um único caminho para a resolução de um problema, mas uma variedade de estradas e soluções possíveis em que a melhor proposta vem a ser considerada.

Dentro desse conceito, o aluno é conduzido a se abstrair, momentaneamente, do produto que vem a ser o escopo do seu projeto e se aproximar do contexto e da situação que engloba o tema como um todo. Dessa forma, ele não deve inicialmente pensar o “copo”, mas o “ato de beber” algo. Ele não deve pensar em uma “cadeira”, mas o “ato de assentar”. E assim sucessivamente, com infinitas possibilidades e aplicações distintas.

Interessante observar que desde o ano de 1988, quando fui escolhido pela primeira vez como paraninfo dos formandos do curso de Desenho Industrial da FUMA, isso se repetiu por vários anos consecutivos, alternando-se ora como paraninfo, ora como professor homenageado. Isso para mim fica subentendido como uma forma de reconhecimento por parte dos estudantes ao modelo de ensino aplicado.

Buscando novos conhecimentos no exterior

Em setembro de 1992, fui morar em Milão para uma estadia de dois anos onde frequentei o *Master em Industrial e Visual Design* junto à *Scuola Politecnica di Design di Milano – SPD*. Tempo esse

que me licenciei da FUMA para a realização do desejado curso com bolsa de estudos que venci por meio de edital da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A SPD foi a primeira escola italiana de design, fundada em 1954, a escola mantinha como base de fundamentação teórica a *gestalt psicologia*, linha de pensamento também aplicada na Escola Bauhaus. A SPD recebeu em 1994 o *Premio Compasso d'Oro* pelos seus méritos no campo educativo do design.

Em julho de 1993, no intervalo de meus estudos no mestrado, fui convidado a voltar ao Brasil para uma palestra no “3º NDesign: Encontro Nacional de Estudantes de Design”, evento que ocorreu em julho de 1993 em Belo Horizonte na FUMA e que reuniu cerca de 1.200 estudantes de 36 diferentes escolas localizadas do Sul ao Nordeste do Brasil. Além disso, o evento contou com uma delegação de 18 estudantes do Uruguai, que estiveram presentes na capital mineira que nesses dias se tornou a capital brasileira do design. A proposta do NDesign é a de promover o design, em circuito itinerante, buscando estimular o estudo, a análise e a discussão na área, além de buscar o aprimoramento do ensino superior nesse campo no Brasil. O evento na FUMA contou com ciclos de palestras, mostras, oficinas, exposições, workshops, laboratórios experimentais e também apresentações teatrais.

A minha palestra ocorreu em uma tenda de circo, que foi montada no pátio interno da FUMA somente para o evento. O tema que abordei foi sobre “Os novos modelos de atuação em design”. A apresentação foi seguida por uma atenta plateia de estudantes e professores de todas as partes do Brasil e, nessa oportunidade, ressaltei as mudanças ocorridas no design como consta na edição do Jornal *Estado de Minas* de julho de 1993 que cobriu o evento:

No início da formação dos designers, se discutiam com muita ênfase a funcionalidade, a racionalidade da linha de produção e as limitações produtivas e tecnológicas existentes. Hoje se discutem as questões psicológicas dos usuários, bem como os aspectos culturais, sociais e antropológicos a este inerentes. Fala-se também hoje no produto interativo, sobre as questões cognitivas e o mundo virtual.

A FUMA se torna Escola de Design da UEMG

Após concluído em 1994 o mestrado na Itália, voltei ainda mais aberto para realizar experiências como as que antes, intuitivamente, tinha iniciado no curso de desenho industrial da FUMA. O meu retorno, no entanto, coincide com uma grande transformação, que foi a absorção dos cursos da FUMA pela recém-criada Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), instituição que teve a proposta de sua criação aprovada pela Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG) durante a constituinte estadual de 1989.

A proposta era que a nova universidade absorvesse inicialmente as fundações de ensino superior públicas existentes na capital, entre elas a FUMA (que se dividia entre a Escola de Música - ESMU e a Escola de Artes Plásticas - ESAP, onde se encontravam os cursos de Desenho Industrial, Comunicação Visual, Decoração e Licenciatura em Artes Visuais), a Fundação Escola de Artes Guignard e o curso superior de Pedagogia do Instituto de Educação de Minas Gerais (IEMG). Posteriormente na sequência também seriam absorvidas diversas outras fundações educacionais públicas presentes no interior de Minas.

Para todos nós foi muito importante ser Universidade ao invés de uma fundação educacional, pois na universidade se encontra de forma isonômica o tripé constituído pelo ensino, pesquisa e extensão. O primeiro reitor da UEMG foi o professor Aluísio Pimenta (1923-2016), que havia há pouco deixado de ser Ministro da Cultura do Governo Sarney. Professor Aluísio conduziu com grande paixão o processo inicial de instituição da nova universidade pública de Minas Gerais e, para tanto, com o auxílio da Fundação João Pinheiro (da qual ele também tinha sido presidente), preparou todos os professores para a transição às novas regras de uma universidade pública. Recordo-me de que, dentre outros, fizemos na FUMA um curso de especialização em metodologia do ensino superior, que buscava nivelar os professores para a nova realidade da instituição.

Na sequência, foram realizados os exames para os concursos de preenchimento das respectivas vagas existentes, já que o formato da instituição deixava de ser fundacional para ser uma autarquia pública de regime especial, que é o caso das universidades estaduais. Mas antes, em 23 de fevereiro de 1989, vem publicado no Diário Oficial parecer do Conselho Estadual de Educação (CEE), por meio da sua Câmara de Ensino Superior, que legitima os professores em suas respectivas disciplinas de vagas disponíveis junto à FUMA, que à época era vinculada a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. A maioria dos professores foi aprovada, pois os exames tiveram como referência o curso ofertado pela Fundação João Pinheiro que os professores haviam realizado já como efetivos da FUMA. Alguns professores declinaram em continuar na nova universidade, pois o regime de trabalho deixava de ser por hora aula, migrando para o sistema de 20 ou 40 horas semanais de trabalho. Dessa forma muitos deles optaram em continuar com seus empregos anteriores ou gerindo seus próprios escritórios privados.

Outro debate que encontrei no meu retorno da Itália, foi o nome que se daria à nova unidade que abrigaria os cursos da antiga Escola de Artes Plásticas da FUMA. Lembro-me de que fui consultado pelas colegas professoras Maria Bernadete Teixeira e Giselle Hissa Safar, que auxiliavam a direção da ESAP nessa transição, sobre a nomenclatura “Faculdade de Design”. Sugerí a elas que preferia o nome “Escola de Design”, por dois motivos: primeiro porque a outra unidade, que também pertencia à FUMA e que, de igual forma, tinha sido transferida para a UEMG, se chamava “Escola de Música”. O segundo motivo era porque já havia uma tradição no Brasil de se referir às Faculdades de Arquitetura como “Escola de Arquitetura”, por isso achava que por analogia no primeiro caso e afinidade no segundo, a nossa instituição deveria passar a se chamar “Escola de Design”. E assim foi feito, quando a proposta foi levada pelas professoras Bernadete e Giselle para ser aprovada pelo colegiado da ESAP e depois pelo Conselho Universitário da UEMG. Assim a nossa unidade passou a se chamar Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Outra mudança significativa foi que passamos a denominar os cursos não mais como Desenho Industrial, mas sim como Design de Produto, Design Gráfico e Design de Ambientes. Isso mesmo antes do MEC alterar oficialmente tais nomenclaturas, o que ocorreu somente alguns anos depois em 1997.

FUMA e Escola de Design como laboratórios de ensino em design

Em um cenário de profundas mudanças no ensino de design em Minas e no Brasil, o momento se tornou propício para as experiências que tinha em mente, e a escola um terreno fértil como laboratório para serem colocadas em prática as novas teorias no âmbito do ensino em design. Assim, no primeiro semestre de 1995, propus o tema “Objetos de Mesa” para os nossos alunos da

disciplina Prática Projetual, que ministrava no curso de Design de Produto. Nesse tema, contei com a participação das colegas professoras Maria José Canedo e Cristina Abijaode Amaral (minha colega de turma no curso de desenho industrial na FUMA).

Esse tema era uma nítida referência do *Workshop Tableware '94*, evento no qual eu tinha participado na SPD sob orientação do *Taipei Design Centre* de Taiwan. Nessa experiência, seguindo o modelo de não determinar o tema do projeto, mas somente o âmbito temático de trabalho, os nossos alunos foram incentivados a repensar sob o macro tema “Objetos de Mesa”, qualquer objeto ou utensílio que pudesse compor uma mesa de jantar, como candelabros, fruteiras, pratos, travessas, *sousplats*, talheres, xícaras, jarras, chaleiras, garrafas térmicas, porta-guardanapo, jogo de óleo e azeite, paliteiro, saleiro, açucareiro, saca-rolhas, etc., em uma verdadeira liberdade de reflexão e proposição de novas formas, conceitos e uso de objetos destinados à mesa, seja essa destinada ao café, almoço ou jantar.

O resultado desse projeto foi uma bela exposição dos modelos e protótipos que foram dispostos em uma grande mesa na “Casa do Baile”, edifício modernista projetado por Oscar Niemeyer na década de 40 para ser um restaurante dançante na então incipiente e longínqua região da Pampulha, em Belo Horizonte. A diversidade e a riqueza formal das novas propostas de objetos de mesa atraíram um grande público visitante, o que foi reconhecido pela mídia local, que assim registrou no Jornal *Estado de Minas*, em julho de 1995:

Candelabros, saca-rolhas, fruteiras e outros objetos de mesa podem ganhar formas e significados bastante inusitados. Foi o que provaram, com estilo e técnica, os alunos do curso de Design Industrial da FUMA, ao produzirem as peças, que ficarão expostas de 8 a 13 deste mês no programa Fim de Tarde Lagoa – Casa do Baile. Dijon De Moraes, Maria José Canedo e Cristina Abijaode Amaral – Professores de Prática Projetual do curso – e seus alunos querem mostrar a nova tendência do design, que abre possibilidades de formas e estilos arrojados. O Fim de Tarde Lagoa – Casa do baile faz parte do conjunto arquitetônico da Pampulha.

O bom resultado dessa experiência acadêmica veio a confirmar que o modelo rígido de temas únicos apresentados aos alunos propiciava resultados também rígidos e previsíveis, que muito pouco contribuem para a inovação da cultura material, isto é, os projetos vinham igualmente realizados, mas não se viam inovações, pois a partir de temas preestabelecidos, a tendência era sempre de haver também uma homogeneização de resultados, deixando, ainda, pouca margem de contribuição, que poderia advir a partir do fresco olhar dos jovens estudantes da geração atual.

Diante disso, comecei a introduzir sempre temas genéricos e cada vez mais amplos, que abrangem conteúdos mais subjetivos e conceituais, temas de formato macro, que possibilitam uma infinidade de diferentes subtemas, tendo como limite a capacidade de interpretação e decodificação dos estímulos recebidos pelos próprios estudantes. Isso dentro de um modelo de ensino, como anteriormente dito, denominei de “design programado”. No sentido que esse modelo nos leva também a infinitas possibilidades de projetos, como em uma constante de variáveis temáticas.

Recordo-me que um dos exercícios nesses moldes propostos teve como tema “Ferramentas de Trabalho”, onde os estudantes vinham provocados a repensar um instrumento ou uma nova maneira para a execução de uma função. Esse desafio se aplicava a um instrumento industrial ou equipamento doméstico, procurando, por vez, retirar o seu estigma quanto ao aspecto e forma

de uso. Isso porque muitas vezes as ferramentas de trabalho eram escondidas e não apreciadas como objetos concebidos como também fruto da cultura material. Por exemplo, provocava os alunos ao lhes perguntar se seria possível que um ferro de passar roupas não tivesse aquele aspecto existente, que parecia querer nos queimar. Ou se era possível que uma escada doméstica tivesse um design compatível com os demais objetos presentes em uma casa e não com os da construção civil.

Dentre diversos outros temas abordados, foi proposta uma reflexão sobre a inusitada questão do “Sexo dos Objetos”. Este provocativo tema era uma referência aos aspectos semânticos dos produtos existentes. Teriam os produtos sexo definido? Como os produtos são percebidos por parte dos usuários? Seriam alguns produtos masculinos, femininos ou mesmo assexuados? Haveria, também, produtos bissexuais? No ensaio *“Considerações antropológicas estéticas”*, o estudioso italiano Gillo Dorfles (1910-2018) disserta:

As formas primitivas das ânforas, dos pratos e dos objetos que nos servem para beber e comer, são todas formas simbólicas que nos recordam o ventre materno. São, entretanto, formas decididamente femininas [...] A chave é masculina, porque se insere dentro da fechadura, e a fechadura, por sua vez, é um produto feminino. Dessa forma, creio que possamos obter importantíssimas descobertas morfológicas, pois frequentemente habituamos a determinar uma forma somente baseando nas funções práticas de uso, enquanto até mesmo a mais simples das formas traz em si um elemento simbólico.

Dessa experiência de cunho teórico conceitual, vieram à luz respostas muito interessantes e às vezes bastantes perspicazes, como a impressora ser percebida como um produto feminino, pois ela dava à luz o papel. Também nesse estudo, o quebra-nozes foi visto como um produto bissexual, pois ao mesmo tempo que o cabo se apresenta fálico, a concha que envolve a noz é protetora e feminina. Interessante foi também perceber que o batom se apresenta com um desenho masculino, mas destinado ao público feminino.

Outra experiência bastante instigante que propusemos aos nossos estudantes, foi o tema “Equipamento de auxílio à sobrevivência em situações extremas”, tendo como referência a literatura. Neste sentido, incentivamos os estudantes, que foram divididos em dois grupos distintos, a ler o livro *Cem dias entre céu e mar* (1985), do navegador brasileiro Amyr Klink, e o livro *Tuareg* (1987), do espanhol Alberto Vázquez Figueroa. Dois livros que demonstravam realidades distintas, mas com narrativas, enredos e conteúdos bem próximos. Entendem-se como equipamentos de auxílio à sobrevivência todos os objetos e utensílios que proporcionem auxílio ou executem uma tarefa que poderá salvar vidas.

O enredo de um dos livros contava a saga do navegador que ficou isolado por cem dias no mar dentro de um pequeno barco a vela, tendo como companheiro de viagem o perigo do abismo profundo das águas e a ameaça das tempestades vindas do céu. Klink tinha poucas porções de alimentos, que foram previamente calculadas e acondicionadas para sustentá-lo nos cem dias de travessia no oceano. Ele levava ainda poucos utensílios de uso destinados à sua segurança, distração e lazer. O outro livro narrava a epopeia e a determinação de um guerreiro tuaregue que se encontra isolado no deserto do Saara, tendo apenas como companheiro um velho camelo; juntos eles enfrentaram bruscas tempestades de areia, bem como o Sol queimante do dia e o congelante frio da noite.

E você, como designer, o que proporia para auxiliar esses dois personagens em suas sagas comuns? Qual proposta de utensílios, instrumentos, objetos, artefatos, vestimentas, proteções etc. poderiam ser propostos para essas situações extremas de vida? Situações que, ao mesmo tempo, são díspares e próximas. Assim, diversos produtos surgiram a partir da análise e reflexões das rotinas, dificuldades, desejos e necessidades dos personagens ali narrados. Outras propostas surgiram da percepção dos estudantes durante a leitura dos próprios livros. Ao realizar essas experiências acadêmicas, foi muito gratificante perceber a capacidade do design como uma atividade altruísta voltada para o bem-estar da vida das pessoas.

Também havia percebido que nas escolas de design do Brasil, muito pouco se falava das nossas tradições, festividades, miscigenações, folclore, lendas, fauna, flora, geografia e demais características territoriais que determinam um povo e a sua cultura, isto é, a nossa identidade não vinha considerada como referência de projeto nas nossas próprias escolas de design, ou seja, que as bases fenomenológicas da nossa cultura servissem como elemento de referência projetual para o nosso design. Buscando abranger essa lacuna, propus, certa vez, como macro tema aos nossos estudantes, que fosse abordado a “Moda e Acessórios com ênfase na cultura brasileira”, onde poderiam vir explorados como micro temas as referências da nossa arquitetura modernista, paisagens e vegetações aqui existentes, pedras e gemas preciosas, bem como as riquezas minerais tão fartamente abundantes em território brasileiro. De igual forma, os alunos foram incentivados a abordar as festividades sacras e profanas, a particularidade do nosso barroco e a riqueza das nossas culinárias regionais. Dessa experiência, veio à tona peças de vestuário, calçados, acessórios e objetos de adornos que interpretavam as nossas tradições e a cultura autóctone tão importantes para o design de qualquer nação.

Por derradeiro, vale a pena relatar outra experiência acadêmica que nos trouxe muita satisfação denominada “Design Comparado Brasil-Portugal”, tendo como tema geral “Oceanos, futuro e design: uma experiência projetual”. Isso por que eu havia visitado os pavilhões da EXPO 98 em Lisboa, e ao me encontrar com os meus colegas portugueses professores Rui Roda e José Manuel Pedreirinho, pensamos em realizar uma experiência como um laboratório experimental de ensino entre a Escola de Tecnologias Artísticas de Coimbra (ETAC), onde lecionavam, e a nossa Escola de Design da UEMG. Nessa oportunidade eles orientaram em Portugal seus estudantes e eu e a colega Maria José Canedo orientamos os nossos estudantes da Escola de Design. Buscamos, nesse exercício reflexivo e projetual, despertar os estudantes para o tema do mar e dos oceanos, sobre as consequências da poluição das águas e o impacto dos descartes dos produtos industriais nos rios, mares e oceanos do planeta. Os estudantes deveriam redesenhar ou conceber novos produtos ou novas soluções que compreendessem o universo da praia, esporte, lazer, moda, mobiliários, brinquedos, jogos, cosméticos e pontos de vendas que fossem afins ao tema proposto.

Foi interessante poder comparar a grande diversidade das propostas e os conceitos advindos das reflexões de estudantes de design, que nunca se viram ou se falaram, estando uma parte em Coimbra e outra em Belo Horizonte. Os resultados desses trabalhos foram expostos nas duas escolas e uma matéria sobre esta experiência foi publicada no ano 2000 na Revista MID, Edições Dimensão de Lisboa.

Ampliando conhecimentos teórico-acadêmicos no Ph.D em design

A minha segunda estadia em Milão, na Itália, ocorreu entre 1999-2003, ocasião em que frequentei o curso de Doutorado Ph.D em Design no *Politecnico di Milano* (POLIMI), sendo que desta vez formalizei o meu pedido de licença já pela Escola de Design da UEMG. O *Politecnico di Milano* (que teve origem em 1608 como *Regio Istituto Tecnico Superiore*, até se constituir no modelo atual em 1863) está entre as maiores e mais conceituadas instituições universitárias da Europa. Uma grande universidade de caráter científico e tecnológico, mas também de grande relevância intelectual, considerada como o templo maior da cultura do projeto italiano, justamente por abrigar as áreas das engenharias, arquitetura e design sob o mesmo teto.

Quando do meu retorno em 2004 retomei as aulas da disciplina Prática Projetual na Escola de Design, me tornando também membro do colegiado da REDEMAT, um consórcio entre a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) e a UEMG, que conjuntamente ofertam um programa de mestrado e doutorado em Engenharia de Materiais. Nesse consórcio passei a ministrar a disciplina “Metaprojeto”, que trouxera como novidade da minha segunda estadia na Itália. Foi surpreendente ver o interesse dos estudantes por essa disciplina, cujas vagas disponíveis se exauriram em poucos dias após a abertura das matrículas, deixando a sala de aula sempre repleta de olhares atentos.

Outra ação que instituí, logo após o meu retorno do doutorado na Itália, foi a criação do Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design (T&C Design), nos mesmos moldes do centro *USDI*, o qual havia participado de sua construção no *Politecnico di Milano*. Já vislumbrando os seminários internacionais, que realizariamos no Centro T&C - Design, idealizei também a edição de uma coleção temática denominada de *Cadernos de Estudos Avançados em Design*.

Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design

Eu trouxe comigo o desejo de instituir na Escola de Design da UEMG, um espaço de reflexão e de estudos avançados nos moldes daquele que tinha ajudado a instituir no *Politecnico di Milano* como atividade de Pós-doc. A aprendizagem e a experiência adquiridas, em muito, poderiam contribuir com a nossa comunidade de referência em pesquisa de design ainda em formação e, de igual forma, para a construção de uma plataforma de conhecimentos voltada para o *stricto sensu* na ED-UEMG e na comunidade brasileira de pós-graduação em design.

Assim, foi concebido o Centro de Estudos, Teoria, Cultura e Pesquisa em Design (T&C Design), que se coloca como um espaço, no âmbito acadêmico-científico, apto à pesquisa avançada e de incremento às novas soluções para o desenvolvimento e reflexão sobre a cultura material e a pesquisa teórica em design. A sua finalidade é a de reunir grupos de docentes, estudantes, pesquisadores e estudiosos em busca de contribuir para o avanço da pesquisa avançada em design. O Centro T&C Design opera, portanto, dentro do universo das questões complexas e ainda pouco decodificadas e se propõe como ferramenta de apoio aos programas de *stricto sensu* nessa área do conhecimento no Brasil. O projeto do centro foi aprovado pelo Conselho Departamental da Escola e pelo Conselho Universitário da UEMG, no início do ano de 2004, sendo oficializado como Grupo de Pesquisa no CNPq em 2006. Desde então o centro vem desenvolvendo suas atividades dando suporte à comunidade científica de referência em design, contando com a participação em seus

eventos de vários professores da própria instituição e também de reconhecidos pesquisadores convidados do Brasil e exterior.

O Centro apresenta, ainda, como objetivo, o de inserir e sustentar um *framework* que estude os fenômenos e as transformações de novos cenários inerentes à atividade de design, no âmbito da pesquisa teórica, bem como analisar as consequências da aplicação dos resultados na ação prática projetual. Para tanto, o centro busca encorajar novas formas de interação transversal entre a pesquisa, a cultura e o conhecimento, ao difundir os resultados do pensamento crítico, analítico e reflexivo em design como fenômeno metaprojetual.

Os resultados obtidos através dos *workshops*, seminários, encontros e debates promovidos pelo Centro T&C Design, vêm disseminados em textos, artigos e *papers* em site próprio do centro, bem como em publicações dentro da série bilíngue, português e inglês, da coleção *Cadernos de Estudos Avançados em Design*, criada propriamente para registrar e disseminar a produção científica e o conhecimento acumulado pelo centro. As ações do Centro T&C Design são destinadas aos corpos docente e discente envolvidos com os programas de pós-graduação *lato e stricto sensu* da ED-UEMG.

Entre os livros já publicados pelo Centro T&C se destacam: *Multiculturalismo* (2006); *Transversalidade* (2007); *Sustentabilidade I* (2008); *Sustentabilidade II* (2009); *Identidade* (2010); *Método* (2011); *Inovação* (2012); *Humanismo* (2013); *Emoção* (2014); *História* (2014); *Semiótica* (2016); *Cultura* (2017) e *Educação* (2021). Dentre os colaboradores que participaram das quinze edições dos seminários temáticos ou que aceitaram ser membros do comitê científico do Centro T&C Design e da Coleção Caderno de Estudos Avançados em Design, somam-se, ao todo, 77 professores e pesquisadores, sendo 50 brasileiros e 27 do exterior.

Os membros participantes têm a função de promover atividades, como realização de *workshops*, seminários, congressos e fóruns, em que se discute a pesquisa em design em sua complexidade. Até o ano de 2018, mesmo estando na gestão superior da Universidade, coordenei as atividades do Centro T&C Design no âmbito da ED-UEMG, para a qual também colaboraram e participaram de forma atenta e efetiva as professoras Maria Regina Álvares Corrêa Dias, Rosemary do Bom Conselho Sales e Lia Krucken.

De professor da Escola de Design à gestão superior na UEMG

Em 2006 se iniciava mais um processo democrático de sucessão na reitoria da UEMG, ocasião em que fui estimulado por vários colegas da Escola de Design para compor chapa como Vice-reitor. Esse convite, a princípio, não me atraiu muito, pois não fazia parte de meus planos profissionais. O que me interessava mesmo, era a teoria e prática do design em todos os seus âmbitos de atuação. Alguns fatores, porém, foram determinantes para que mudasse de ideia e “entrasse em campo”, como se diz na Itália. O primeiro fator foi uma conversa que tive com o saudoso professor Aluísio Pimenta, o primeiro reitor da universidade e também seu grande mentor intelectual, função esta que exerceu por oito anos após ter deixado o Ministério da Cultura no primeiro governo civil após a ditadura militar no Brasil. O professor Aluísio Pimenta, na oportunidade de lançamento do meu livro, *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*, me fez a seguinte observação: “A Uemg precisa de novas energias e de jovens lideranças, você deveria considerar essa missão como uma contribuição à nossa também jovem instituição.”

Outro motivo que me levou a aceitar o desafio de compor chapa para a reitoria da UEMG, foi o fato de a universidade ser, naquela época, mais voltada para áreas sociais aplicadas, artísticas e humanas, com destaque para o design, artes plásticas, música e educação. O último e decisivo motivador para mim foi o fato de, durante a pesquisa de doutorado na Itália, ter percebido que o percurso da história se faz a partir das decisões que são tomadas por quem ocupa os cargos de gestão e de liderança. E que isso pode levar a uma ou outra realidade distinta dos fatos, conforme o caminho tomado pelas lideranças, como ocorrido com o percurso do design no Brasil, isto é, as decisões a serem tomadas dependem das pessoas que se encontram no momento ocupando os cargos. O problema passa a ser, então, quem são essas pessoas.

Eu senti uma grande angústia ao perceber o design em outros países se desenvolvendo e se consolidando, mas no Brasil isso não ocorria. No período da minha pesquisa de doutorado, percebi que o design no Brasil foi atrelado a um processo de industrialização que, por vez, era o resultado de fatores históricos, econômicos e políticos. Assim, percebi que não tinha como deixar de considerar o viés político, principalmente nas decisões que afetaram o nosso design, seja no campo profissional ou do ensino. Percebi, também, analisando o percurso do design brasileiro, que era evidente que não tinha como separar a realidade do nosso design com as decisões políticas que foram tomadas no país, mas com isso quero dizer ações políticas e não político-partidárias, que é uma outra história.

Recordo-me de que, em certo momento do meu doutorado, aparece em destaque o viés sócio-econômico-político presente na minha pesquisa, o que me rendeu observações como: “Você nunca pensou em entrar para a política?”, cuja resposta sempre foi: “De jeito nenhum, eu acho que a política que a gente faz por meio do design é outra, não a política de plataforma partidária. Esta não está nos meus planos, tenho as minhas convicções sociais que também estão na base do design, mas eu não vejo sentido me tornar candidato para defender isso.”

Lembro-me do comentário de um colega, ao dizer: “*Atenção, quando você não ocupa os espaços, outros ocupam, e quando esses decidem, você fica à mercê das decisões por eles tomadas*”. Isso me fez lembrar da atuação do designer Aloísio Magalhães (1927-1982) como Secretário do Ministério da Educação (MEC) e como Diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Todos temos na figura do Aloísio Magalhães (hoje o patrono do design brasileiro) um designer que também atuou politicamente por meio dos cargos que ocupou e que tanto fez em prol do design brasileiro. Foi quando fiz outra reflexão: “Será que se Aloísio Magalhães não tivesse efetuado as ações políticas que efetuou, nós estariámos hoje inseridos nas políticas públicas por meio do design?

A nossa chapa se chamou “Experiência e Inovação”, *slogan* estrategicamente pensado para se referir a “experiência” da professora Janete Gomes Barreto Paiva, candidata a reitora, e a minha jovialidade, com 44 anos de idade, representada pela busca da “inovação”, como candidato a vice-reitor. A nossa proposta de trabalho assentava, substancialmente, nos seguintes pilares: expansão da UEMG; gestão colegiada; parcerias nacionais e internacionais voltadas, incondicionalmente, para a consolidação definitiva da UEMG.

A função de vice é um grande aprendizado, pois você não tem as prerrogativas do titular, ficando em função do que estatutariamente lhe compete e o que lhe for delegado a realizar pelo reitor. No meu caso, coube a princípio instituir a editora universitária que ainda não havíamos criado;

coordenar o processo de consolidação da pós-graduação *stricto sensu* e alavancar as parcerias e relações acadêmicas internacionais. Melhores atividades, não poderia haver para mim naquele momento.

Como vice-reitor, ajudei a ativar várias ações em que muitas delas tiveram continuidade e se concretizaram nas minhas duas gestões posteriores como reitor da UEMG. Dentre essas a aprovação e instituição do nosso mestrado em design; assinatura com o Governo de Minas do “Programa Jovens Mineiros Cidadãos do Mundo”, ação que nos permitiu enviar dezenas de estudantes da ED para períodos de qualificação na Itália no *Politecnico di Torino* - POLITO; também foi iniciado o “Programa de Duplo Título em Design” entre a ED-UEMG e o POLITO, parceria em que os nossos estudantes puderam realizar parte do seu curso de graduação na Escola de Design e parte na Itália. Participamos por meio do Centro Minas Design (CMD), do “Projeto Estrada Real” em que estudantes e professores da ED-UEMG e do *Politecnico di Torino* atuaram em propostas inovadoras voltadas para o circuito turístico da Estrada Real e, por fim, iniciamos o programa induzido de doutorado em design no *Politecnico di Torino*”, parceria em que vários de nossos professores realizaram seu doutoramento em design com vagas previamente reservadas no POLITO e com bolsas de estudo garantidas pela FAPEMIG.

Primeira gestão de um designer reitor ou de um reitor designer

No início do ano de 2010, estavam abertas as inscrições para a eleição da nova gestão da UEMG para o período 2010-2014 e me encontrava como candidato natural por já estar como Vice-reitor. Havia também adquirido experiência sobre a gestão de uma universidade nesses últimos quatro anos. Assim ao me colocar como candidato a reitor em 2010, lançamos a chapa “Aliança pela UEMG” ficando na composição como candidato a reitor pela Escola de Design e a professora Santuza Abras (oriunda da Faculdade de Educação - FaE) como vice-reitora. Vencemos a eleição e instituímos como *slogan* da nossa gestão o instigante mote: “Uma nova maneira de pensar, ser e agir”.

Como o primeiro designer a ocupar um cargo de reitor no Brasil, eu tinha a consciência da expectativa que todos deveríamos ser mais criativos, inovadores e visionários, atributos esses normalmente encontrados na atividade de design. O ousado Plano de Gestão 2010-2014, bem como o PDI elaborado como linha guia para a Universidade até o ano de 2024 foram construídos de forma participativa. O Plano de Gestão, em modo particular, foi baseado nos estudos e pensamentos do economista chileno Carlos Matus, que bem nos ensina que quando não se tem as condições para realizar tudo que seja possível em uma gestão, deve-se focar nas ações mais importantes para a instituição e, ainda, em ações macro que servirão de alavancagens para as demais subsequentes. O grupo de trabalho do Plano de Gestão considerou que “Consolidar a UEMG como universidade *multicampi*”, constituía-se no desafio maior, pois ela contempla outros importantes conteúdos, como corpo docente efetivo e qualificado e a instituição do programa de *stricto sensu* na universidade, inclusive o da ED-UEMG.

A Escola de Design na Praça da Liberdade

No início do ano de 2011, o Governo de Minas Gerais, diante das fortes críticas e pressões políticas contrárias à instalação do “Hotel Fasano”, no prédio pertencente ao Instituto da Previdência Social de Minas Gerais (IPSEMG), que fora transferido para o novo complexo do centro administrativo

do estado, suspende a concessão outorgada ao Grupo Fasano. Assim, se inicia um cuidadoso processo de averiguação de melhor uso para o Edifício Sede do IPSEMG na Praça da Liberdade. Vale ressaltar que o referido edifício é um dos símbolos do movimento arquitetônico modernista mineiro, sendo projetado no final dos anos 1950 pelo arquiteto e professor Raphael Hardy (1917-2005), ex-diretor da Escola de Arquitetura da UFMG. O edifício, inaugurado em 1960, devido à sua relevância arquitetônica para Minas, foi tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA).

Recordo-me que era maio de 2011, eu estava em reunião com os demais gestores das instituições vinculadas à Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (SECTES), quando a secretária me chama dizendo que o governador Antônio Anastasia estava ao telefone querendo falar comigo. O governador, ao me cumprimentar, me faz em sequência uma série de perguntas sobre a Escola de Design, como: número e quais cursos ofertados, quantidade de estudantes, professores e servidores e, em rápida análise a partir das minhas prontas respostas, me indaga sobre o que achava da possibilidade de a nossa escola ocupar o referido prédio.

Disse a ele que, para mim, além de melhor estrutura para a escola, seria um reconhecimento por parte do Governo de Minas por tudo que a Escola de Design fez e faz pelo design no estado e no Brasil. Mas sem esquecer de salientar que dentro da abrangente proposta do “Círculo Cultural da Praça da Liberdade”, estava realmente faltando um espaço dedicado ao design, que é um dos grandes protagonistas da cultura material do século XX, além de bem expressar a identidade de um povo. O que disse era pura verdade, pois faltava mesmo no projeto concebido pra o circuito cultural um espaço que compreendesse o design nas suas diversas formas de manifestação cultural.

O governador concorda com a observação e expressa, então, a sua intenção de ceder o Prédio do IPSEMG para a instalação da nossa Escola de Design e me diz em tom desafiador: “Então está decidido que será a Escola de Design, porém se essa notícia vazar eu aborto a ideia, pois temos ainda de vencer as questões legais que envolvem a cessão anterior ao Grupo Fasano. Aguarde, portanto, o próximo contato que quando for o momento certo isso será feito”; assim despediu-se e me deixou sem chão. Voltei para a reunião sem conseguir mais me concentrar nos assuntos da pauta, e tentando passar o tempo e criar uma resposta convincente aos muitos curiosos que queriam saber sobre a conversa que tive com o governador. Por fim, apenas resumi que ele queria somente algumas informações sobre a UEMG.

Após esse contato, a Casa Civil e a Advocacia Geral do Estado se dedicaram na busca da revogação da licitação e do cancelamento do contrato de cessão ao Grupo Fasano. A preocupação do governador era porque um eventual vazamento sobre a transferência da Escola de Design para o prédio do IPSEMG poderia ser inviabilizada pelos advogados que defendiam o Grupo Fasano. Devo dizer que nem mesmo a minha esposa, que acompanha todas as minhas alegrias, angústias e tristezas, ficou sabendo dessa minha conversa com o governador Anastasia. Somente em outubro de 2011, isto é, cinco meses após o primeiro contato, o governador retorna o diálogo dizendo que já estaria liberado para efetuar os estudos de adaptação da Escola de Design para o espaço da Praça da Liberdade, alertando, ainda que esses estudos fossem bem fundamentados, para não dar margem para contestação de outros órgãos do governo e da iniciativa privada, também interessados no imóvel. Além disso, me solicitou que os estudos fossem convincentes o suficiente para haver o

apoio da mídia e da população em geral, me indicando, em seguida, a Secretaria da Casa Civil e o Secretário de Relações Interinstitucionais como interlocutores em nome do Governo.

A minha primeira reunião com essa equipe do Governo foi um balde de água fria, já que não havia ainda um consenso interno se o prédio deveria ser ocupado pela Escola de Design. A Secretaria me pediu para convencê-la que a ida da escola para o prédio do IPSEMG seria a melhor alternativa a ser seguida. Posteriormente tomei conhecimento da pressão de vários órgãos do governo que pleiteavam a ocupação do espaço. Por fim, me deram um prazo para a apresentação conceitual e técnica da importância da transferência da Escola de Design para a Praça da Liberdade.

Por força dessa demanda, convoquei o prof. José Arnaldo da Mata Machado, diretor da Escola de Design, e dois ex-diretores subsequentes professor Roberto Werneck e professora Giselle Safar, além de professores seniores e dekanos da escola, como os colegas Bernadete Teixeira, Jairo Drummond, Mara Pena e Alonso Lamy (que teve a função de nos assessorar no projeto de adaptação e reforma do edifício), para juntos elaborarmos o conceito e um anteprojeto para ser entregue à equipe do governador. Uma vez sabendo que a proposta teria de agradar ao mesmo tempo a equipe de governo, a mídia e a comunidade em geral, propus como tema central da apresentação o conceito “Escola Aberta na Praça”, onde a integração com os outros equipamentos existentes e com o público que frequenta a praça passaria a ser vista como uma vantagem para muitos ao invés de um privilégio para poucos.

Dentro desse conceito, a escola além da sua função primeira de formar profissionais em cursos de graduação, especialização, mestrado e doutorado nas áreas de design de produto, gráfico, ambientes, moda (que se encontrava em processo de formatação) e licenciatura em artes visuais, ofereceria, ainda, à população de frequentadores da praça vários cursos livres de formação complementar e continuada de curta duração. Esses cursos livres e abertos seriam nos segmentos de design de joias, paisagismo, cenografia, restauração, museologia, jogos digitais, etc. Seriam ofertados também, oficinas, *workshops*, mostras e palestras que seriam abertas ao público em geral, daí, portanto, a proposta de “Escola Aberta na Praça”.

Uma vez com as questões conceituais, burocráticas e legais superadas e a decisão favorável já tomada, o governo garantiu os recursos para a restauração e adaptação do prédio para a nossa escola. Liguei para o governador para agradecer pela decisão, pois sabia da pressão havida por parte de importantes órgãos públicos e privados que reivindicavam utilizar o prédio, oportunidade em que perguntei quando seria anunciada publicamente a mudança de ocupação do prédio, antes pelo Hotel Fasano e agora pela nova sede da Escola de Design. O governador me disse que anunciasse eu mesmo, por meio de uma nota ou matéria em jornal. Assim, em maio de 2012 escrevi este artigo, publicado no Caderno Opinião do jornal *O Estado de Minas*.

Escola de Design no Corredor Cultural

Dijon De Moraes - Reitor da Uemg

Foi com um misto de satisfação e agradecimento que recebemos a proposta do Governo de Minas para a transferência da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais - Uemg para a Praça da Liberdade.

A nossa Escola de Design, a segunda instituição mais antiga de ensino superior em design do Brasil, foi instituída em 1954 como parte integrante da Universidade Mineira de Arte – UMA –, posteriormente denominada de Fundação Mineira de Arte – FUMA –,

até a sua absorção definitiva como Escola de Design da UEMG, em 1989.

A trajetória dessa grande escola mineira passa pela estratégia pioneira local de dar suporte ao incipiente processo de industrialização brasileiro, como parte do projeto de modernização do país, e do desafio de alavancá-lo de sua posição de emergente para a de um país desenvolvido. Porque dentro da lógica desenvolvimentista predominante após a segunda guerra mundial, e em especial nos anos cinquenta, modernizar-se se tornara sinônimo de industrializar-se. Assim, aqueles que idealizaram e concretizaram a Escola de Design vêm comprovada, hoje, a pertinência de sua visão e a oportunidade de sua ação.

Vale a pena recordar que na fachada da Escola de Design, quando ainda localizada na região da Gameleira, onde estudei e hoje se encontra o Expominas, vinha estrategicamente escrito “FUMA – Tecnologia e Criatividade” em alusão aos conceitos basilares do design, uma referência, sem dúvida, à proposta implícita em sua concepção, de unir “ciência e técnica”, “forma e função”, “estética e arte”. Por isso mesmo, essa fascinante área transversal do conhecimento compõe a denominada “cultura material”, justamente por ser o design capaz de traduzir, pela via de imagens gráficas, ambientes, produtos, objetos e artefatos a nossa identidade, o nosso jeito de ser e de pensar, ou seja, a nossa própria cultura.

Vários foram os protagonistas mineiros que serviram ao design brasileiro e que nela se formaram, vindo a se destacar posteriormente em grandes empresas, escritórios, agências, indústrias, universidades e centros de pesquisa além de vencerem importantes premiações como o Prêmio Museu da Casa Brasileira, House & Gift, Concurso Craft de Design, Prêmio Tok & Stok, Prêmio Alcoa e Concurso nacional Talento Volkswagen em São Paulo, o Salão MovelSul de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, o Prêmio SEBRAE Minas Design, o Prêmio CNI de Design, o Prêmio IBGM de Design de joias, Prêmio ANGLO GOLD Ashanti e o Prêmio Whirlpool Inova, estes no âmbito do Brasil e ainda os prêmios iF Concept Awards na Alemanha, o IDEA USA, o Taipé Design em Taiwan, o Eco Marathon Shell na França e Eco Marathon of Américas nos USA, entre vários tantos outros no Brasil e exterior.

Em seus cursos orientados para design de produtos, design gráfico, design de ambientes, artes visuais e design de moda (este ainda a ser implantado), a Escola de Design da Uemg congrega, hoje, o significativo número de mil e trezentos alunos (divididos em três turnos) e cento e sessenta e oito professores entre especialistas, mestres e doutores. A Escola de Design da Uemg classifica-se como a maior do Brasil em números absolutos e entre as primeiras em qualidade em nível nacional e internacional.

Esta expertise acumulada ao longo dos seus mais de cinquenta e cinco anos de atividade, justifica a transferência da Escola de Design da Uemg para o espaço denominado “Corredor Cultural”, reconhecendo que as ações empreendidas pela Escola, através de seus cursos regulares e de educação continuada, completarão a nobre proposta do Governo de Minas ao compor um espaço cultural público, gratuito e de qualidade como é a nossa Ed-Uemg.

Com a transferência para a sala de visitas de Belo Horizonte, que é o espaço nobre da Praça da Liberdade, a Ed-Uemg recebe do Governo de Minas, o reconhecimento da sua importância para a competitividade da indústria mineira, para a soberania do parque produtivo brasileiro, para a identidade da Marca Brasil. Mais ainda, a Escola com seu engenho e arte recebe a missão de fechar o círculo de beleza, de criatividade e de integratividade propostos para os habitantes desta e de outras terras.

Uma “Escola Aberta” na praça, que proporcionará a democratização do design através de mostras temáticas, palestras, oficinas, laboratórios e workshops com temas sempre atuais que serão destinados à informação e atualização dos cidadãos que frequentam o espaço do Corredor Cultural de Belo Horizonte. Vale dizer, não menos importante, é o grande diálogo da Escola de Design com os demais equipamentos ali existentes como, dentre outros, o Museu das Minas e do Metal, Memorial Minas Gerais Vale, Casa Fiat de Cultura e o Centro

Cultural Banco do Brasil com temas intimamente afeitos ao design, além dos vários museus e bibliotecas já existentes.

Certos da importância da Ed-Uemg para a formação de cidadãos e para a cultura de Minas Gerais, com a mudança da Escola de Design para a Praça da Liberdade, estamos dando o passo definitivo para consolidar de vez a nossa instituição como a maior e melhor Escola de Design do Brasil.

O design, por vez, ganha por estar presente no Corredor Cultural da Praça da Liberdade através de uma escola aberta, fluída, dinâmica e interativa. Uma escola atravessável e transversal como a era contemporânea.

Uma escola da cultura material... na praça... para o povo.

A ordem de serviço para o início das obras de adaptação e restauro do prédio, foi assinada pelo governador Antônio Anastasia e me entregue em mãos na cerimônia de abertura da *IV Bienal Brasileira de Design – BBD*, ocorrida no Palácio das Artes em Belo Horizonte, no dia 19 de setembro de 2012.

Recondução como reitor da UEMG

Um primeiro mandato de tantos avanços e conquistas para a universidade, nos levou, a um segundo mandato para o período 2014-2018, dessa vez tendo como vice-reitor o caro professor José Eustáquio de Brito, brilhante educador e expoente da Faculdade de Educação – FaE/UEMG.

Observa-se que a UEMG não era mais a mesma universidade de antes, pois com a estadualização das fundações educacionais do interior ocorrida na nossa primeira gestão, a universidade completou o seu exponencial crescimento passando o corpo discente de 6.700 para 23.000 estudantes, os docentes de 830 para 1647 professores (deixamos ainda 720 novas vagas de concurso já negociadas com o governo) e de 32 para 147 cursos superiores entre graduação e pós-graduação. A UEMG, fruto da absorção dessas fundações, passou também a oferecer cursos em áreas nas quais não havia nossa atuação, como, como ciências agrárias, ciências da saúde (inclusive o curso de medicina) e ciências administrativas e econômicas. Ampliando a oferta de 1975 para 6185 vagas por meio de processo seletivo por vestibular e pelo SISU.

A UEMG passa a ser composta por 21 unidades acadêmicas presentes em 17 cidades mineiras, sendo 5 unidades na capital e 16 em diferentes municípios do interior do estado, se fazendo presente do Pontal do Triângulo mineiro, por meio de Ituiutaba e Frutal, à porta de entrada do Vale do Jequitinhonha por meio de Abaeté e Diamantina. Se for considerado que instituímos no primeiro mandato, 11 polos que ofertam cursos de Ensino a Distância (EaD), esses números saltam para a presença da UEMG em 28 cidades do estado, elevando, assim, a patamares incontestes e até então inalcançáveis o acesso do cidadão mineiro ao ensino superior público e gratuito. Esse crescimento é reconhecido por todos como um divisor de águas na instituição, pois a UEMG se tornou a terceira maior universidade pública de Minas Gerais em número de estudantes e em oferta de cursos de graduação. Tudo isso considerando dezenove instituições públicas de ensino superior, federais e estaduais, presentes no nosso estado.

Doutorado em Design na ED/UEMG, uma grande conquista

O Programa de Pós-graduação em Design (PPGD) da Escola de Design da UEMG prosseguia muito bem, sendo que na primeira avaliação trienal da CAPES evoluiu do conceito 3, que é o máximo concedido para o início de um mestrado, para o 4, e logo em seguida para o conceito 5. Esse positivo

histórico, obtido em tão pouco tempo, nos estimulou a propor o doutorado em design. Para tanto, retomamos os grupos de trabalhos na ED-UEMG e contratamos uma consultoria externa para nos auxiliar na formatação do curso, para submissão como Avaliação de Proposta de Cursos Novos (APCN) junto a CAPES. Esse esforço durou praticamente todo o ano de 2014, com um intenso trabalho guiado pelo PPGD, na pessoa da colega professora Sebastiana Bragança Lana (em nome de todos os membros do PPGD), vindo a ser a primeira coordenadora do curso.

O curso de doutorado em design foi proposto inicialmente com dez vagas, seguindo a mesma área de concentração do mestrado que é “Design, Inovação e Sustentabilidade”, compreendendo, de igual forma, as duas linhas de pesquisa já existentes: “Design, Cultura e Sociedade” e “Design, Materiais, Tecnologia e Processos”. Felizmente a proposta teve a sua recomendação favorável pela CAPES em dezembro de 2014 e assim foram iniciados os preparativos para instituir a primeira turma do doutorado em design para o ano 2015. É preciso destacar que esse foi o primeiro doutorado próprio da história da UEMG nos seus 26 anos de existência, logicamente que fiquei muito lisonjeado por esse marco ter ocorrido na minha gestão como reitor e, mais ainda, por ser o curso da minha área de atuação do qual poderia participar como professor do seu quadro permanente.

Observa-se que mesmo estando como reitor da universidade, continuei como professor do corpo permanente do Programa de Mestrado e Doutorado em Design, orientando mestrandos e doutorandos e ministrando as disciplinas obrigatórias “Teoria e Cultura do Design” e “Conceitos em Design”, além da coordenação do “Centro de Estudos Teoria e Cultura em Design – T&C Design”.

Um ciclo concluído: de estudante/professor da FUMA/ED a reitor da UEMG

O final de julho de 2018 foi a conclusão do meu segundo mandato como reitor da UEMG. Era, portanto, um ciclo que se fechava (iniciado como estudante, monitor, assistente e professor doutor na FUMA e na Escola de Design até reitor da UEMG) para dar lugar a outros ciclos que se iniciariam. A sensação que sempre ocorre em situações como essa é um misto entre sentimento de leveza, dever cumprido e saudade das relações construídas durante o tempo de convívio e gestão. Pude bem perceber isso, quando da festa de despedida, organizada pelos servidores da reitoria, ocorrida a poucos dias de concluirmos o final de nosso segundo mandato. As lembranças do trabalho em nosso cotidiano foram o fio condutor de toda a festividade que ocorreu de forma alegre, espontânea, livre e muito emocionante.

Ali foi possível confirmar que a nossa gestão na UEMG tinha sido democrática, respeitosa, compartilhada, transparente, mas, acima de tudo, e principalmente, humanista. Os servidores técnico administrativos efetivos e de recrutamento amplo, assessores, secretárias, copeiros, motoristas, *office-boys*, aprendizes e estagiários cotizaram entre eles as despesas da festa e em um gesto de reconhecimento ofereceram a toda a nossa equipe, que deixava a gestão, uma agradável tarde de sarau, música e poesia.

Eu tinha férias acumuladas que não tive a possibilidade de usufruí-las estando na gestão e, assim, me organizei para ficar por um pequeno tempo descansando e repondo as energias antes de reassumir as minhas atividades junto ao Programa de Pós-graduação na Escola de Design, onde continuaria ministrando a minha disciplina Teoria e Cultura do Design, orientando teses, bem como coordenando o Centro de Estudos Teoria e Cultura em Design – T&C Design. Conforme

pronunciei no meu discurso por ocasião da cerimônia de transferência de cargo: o interessante do rito e tradição universitária é que hoje quem é reitor volta a ser professor e quem é professor será amanhã o reitor. Eu tinha programado a minha aposentadoria após o meu retorno para a Escola de Design, pois já tinha tempo de trabalho suficiente, e mesmo de sobra, mas me faltava a idade que completei em novembro de 2018, o que me permitiu aposentar.

Em 06 de dezembro de 2018 foi inaugurado o meu retrato na Galeria de Reitores da UEMG, espaço localizado no interior da Sala do Conselho Universitário na Reitoria, o local mais nobre de uma Universidade, pois é onde se deliberam sobre as decisões mais importantes da instituição. Interessante notar que esse espaço foi concebido na nossa gestão, mas eu não pude estar presente na inauguração pelo fato de ter coincidido com o funeral do meu pai. Por isso, também, foi um momento de muita emoção vivido, primeiro pela lembrança de meu pai e segundo por estar ali para adicionar a minha própria imagem junto ao rol dos reitores da universidade.

Eu já tinha planos para quando deixar a reitoria e me aposentar da escola de design, tirar um ano sabático e retornar à Itália para um período como *visiting lecture* e *visiting professor* junto às instituições italianas com as quais mantinha estreita relação, entre elas o *Politecnico di Milano*. Antes da minha partida para Milão, recebi uma última homenagem, por ocasião da abertura da “Semana de Pesquisa em Design” da ED-UEMG, evento ocorrido em junho de 2019, no espaço cultural da nova sede da escola na Praça da Liberdade, oportunidade em que, além da homenagem recebida, contou com depoimentos de professores e de vários mestrandos e doutorandos que havia orientado no PPGD, na ocasião fiz também a palestra magna de abertura do evento.

Em 12 de dezembro de 2022 por ocasião do meu retorno ao Brasil, após o período sabático na Itália, fui contemplado pelo “Conselho Departamental” com o honroso título de *Professor Emérito* da Escola de Design da UEMG, em cerimônia também realizada na nova sede da escola que tanto sonhamos e lutamos para adquirir. Mais um momento de emoção vivido ao longo dessa longa e profícua trajetória entre a FUMA e a Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Ao completar 70 Anos de ininterruptas atividades, a Escola de Design da UEMG merece todos os nossos aplausos por essa importante data comemorativa. Que os atuais e futuros membros da nossa comunidade composta por alunos, professores, gestores e colaboradores, façam valer sempre o legado desta icônica escola mineira, brasileira e mundial, que venha mantido o fecundo terreno da sua extensa produção, sem esquecer da história e tradição como os adubos ricos e férteis que sempre a alimentaram.

Viva os 70 Anos da Escola de Design da UEMG...

Referências

Texto baseado no livro e capítulo de livro abaixo:

MORAES, Dijon De. **Escritos de Design: um percurso narrativo**. São Paulo: Blucher, 2021.

MAXIMO, Fábio. H. D. O reitor e o designer na administração da UEMG. In: BRAGA, M. C.; ALMEIDA, M. G.; CORREIA DIAS, M. R. Á. (org.). **Histórias do Design em Minas Gerais II**. Belo Horizonte: Ed. EdUEMG, 2022.

Sobre o autor

Dijon De Moraes é professor Emérito da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). PhD em Design pelo *Politecnico di Milano*, com pós-doutoramento no mesmo instituto. É autor dos premiados livros: *Limites do Design* (Studio Nobel); *Analise do design brasileiro*; *Metaprojeto: o design do design e Escritos de Design: um percurso narrativo* (editora Blucher). Ocupou por duas vezes o cargo de reitor da UEMG; Fundador do Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design e Editor dos *Cadernos de Estudos Avançados em Design* da Escola de Design, com quinze volumes publicados. Professor visitante junto às seguintes universidades e instituições no exterior: *Politécnico di Milano*, *Politecnico di Torino e na Università Degli Studi di Campania* em Nápoles; Membro do colégio de doutores em design da **Università di Bologna** (Itália); Universidade de Aveiro (Portugal); *Instituto Superior de Diseño – ISDI* (Cuba); *Istanbul Technical University – ITÜ* (Turquia) e *Universidad de Monterrey* (México). Em 2019 recebeu do governo italiano o título de “Cavaleiro da Ordem da Estrela da Itália”, pelos relevantes serviços prestados na promoção da cultura, educação e design entre a Itália e o Brasil.

E-mail: moraesdijon@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3963802030917928>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8576-9803>

A universidade multicampi e sua escola nômade (saga das mudanças de endereço da ED ao longo dos anos)

*The multi-campus university and its nomadic school
(saga of ED's address changes over the years)*

Alonso Lamy de Miranda Filho



Figura 1: Projeto do Campus da UEMG, em Belo Horizonte.
Fonte: Acervo da UEMG.

Quando fiz inscrição para o vestibular de Desenho Industrial em meados da década de 70, a então Universidade Mineira de Arte, posteriormente foi transformada na Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA), funcionava em um antigo e simpático casarão em terreno da Avenida Augusto de Lima em Belo Horizonte. Anos depois, neste mesmo terreno, foi construído o Edifício Governador Milton Campos, o Fórum Lafayette, inaugurado nos anos 80.

No meu primeiro ano de curso, as aulas da Escola de Design ocorreram no prédio de um grupo escolar, situado junto ao viaduto São Francisco, na confluência do Anel Rodoviário com a Avenida Antônio Carlos. Esse prédio, projetado por Oscar Niemeyer, seria demolido poucos anos depois, para dar lugar a uma das alças de acesso ao Anel Rodoviário junto ao viaduto. Enquanto a obra viária não começava, utilizamos temporariamente o prédio do grupo escolar como endereço da Escola de Design.

A ESDI do Rio de Janeiro - Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, a outra mais antiga Escola de Design do Brasil, estabelecida na década de 50, funciona em seu endereço (Rua do Passeio 80, Lapa) desde 1963.

Em contrapartida, ao longo dos anos, os endereços da Escola de Design da UEMG sempre foram temporários, adaptados em imóveis disponíveis na cidade para abrigar nossa instituição. Em alguns deles, a permanência foi breve, como no caso do prédio próximo ao Anel Rodoviário; em outros, ficamos um pouco mais, sempre aguardando um local definitivo, projetado e construído para atender adequadamente às nossas necessidades.

O primeiro endereço que tivemos por um período mais longo foi na Avenida Amazonas, bairro da Gameleira. Apesar das dificuldades físicas por se tratar de um imóvel antigo e carente de reformas periódicas, foi um espaço de grandes produções acadêmicas e acontecimentos, deixando boas lembranças. Esse terreno na Gameleira foi transferido definitivamente para nós em permuta por uma área de propriedade da FUMA no bairro Santa Lúcia, onde pretendíamos construir nossa sede.

Projetos desenvolvidos em seus laboratórios e salas de aula resultaram, muitas vezes, na conquista de prêmios importantes, alicerçando o prestígio que a Escola de Design possui no Brasil e no exterior.

Um celeiro de grandes talentos. Alguns deles seguiram carreira acadêmica e integram ou integraram nosso corpo docente. Antigos alunos, hoje pós-graduados, Mestres, Doutores, são motivo de grande orgulho para nossa história.

Sendo injusto por não fazer aqui um relato amplo, completo, mencionando todos nossos colegas e seus bons trabalhos conduzidos nesse período na Gameleira (e em todos os nossos 70 anos), faço uma referência especial a um de nossos docentes por sua valiosa dedicação a Escola de Design:

O saudoso Professor Romeu Dâmaso, fundador do Centro Design Empresas da UEMG. Um fervoroso amante de nossa profissão e, entre muitas outras coisas, responsável por divulgar periodicamente os bons trabalhos e projetos produzidos por nossos alunos em eventos montados em espaços nobres da cidade, como nos salões do antigo prédio sede da IBM na Avenida Getúlio Vargas (Savassi) e nas galerias do Ponteio Lar Shopping.

O Professor Romeu Dâmaso infelizmente nos deixou muito cedo em 2011. Homenageá-lo com o título de Professor Emérito (post-mortem) seria muito justo, como sugeriu o grande amigo,

Professor Roberto Werneck, durante evento comemorativo em que fomos agraciados recentemente. Entendo que pretendem fazê-lo em uma próxima oportunidade.

O nosso endereço na Gameleira também teve sua ocupação parcialmente interrompida por necessidade de reformas no conjunto de suas salas de aula afetadas por fortes chuvas e que ameaçavam desabar. As salas de aula da Escola foram então instaladas provisoriamente em um prédio comercial na Avenida Antônio Carlos na região da Lagoinha por um período de dois anos, entre 2003 e 2004.

Na Gameleira, foram mantidos nesse período o prédio de dois andares onde ficavam as áreas administrativas, o importante, reconhecido e premiado Centro de Pesquisas em Design e Ergonomia (CPqD), criado e conduzido pelo Professor Jairo Drummond Câmara (querido ex-aluno), além do arquivo, a biblioteca e também o galpão das oficinas, espaços que não foram afetados pelas chuvas.

Essa mudança foi um momento um tanto deprimente para os alunos e professores que ocupavam as antigas instalações na Gameleira; a troca de um espaço amplo e arborizado (lembro-me bem da grande e bela árvore na entrada pela Avenida Amazonas) por um conjunto de corredores escuros, salas mal ventiladas em um ambiente funcionando permanentemente sob iluminação artificial.

O endereço provisório da Escola foi batizado pelos alunos, num protesto sutil, como “Carandiru”.

Alguns anos após a experiência no “Carandiru” por interesses político/comerciais do Governo do Estado de Minas Gerais e da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, o imóvel da Gameleira foi requisitado para complementar e finalizar o projeto do Expominas BH, de autoria do Arquiteto Gustavo Penna e sua equipe. Por negociações acertadas entre o Governo do Estado, a Prefeitura e a UEMG, proprietária do imóvel onde a ED estava instalada, o terreno que interessavam incorporar ao projeto do Expominas BH só seria cedido em troca de um outro endereço na capital com plenas condições de acomodar nossas instalações, com uma transferência de posse entre os dois imóveis.

Não foi uma tarefa fácil encontrar um local disponível e adequado para uma nova e complexa mudança contemplando espaços para salas de aula, laboratórios, oficinas, áreas administrativas, biblioteca, uma área de cantina e um estacionamento, mesmo que de capacidade limitada.

Depois de muitas visitas, tentativas e negociações, no ano de 2005 nos mudamos para o prédio da Avenida Antônio Carlos 7545, bairro São Luís, anteriormente ocupado pela Regional Pampulha da Prefeitura Municipal. Finalmente um local para nossas novas instalações, com a posse do imóvel garantida, assegurando que só sairíamos dali para um endereço ainda melhor.

Quando nos mudamos para o novo endereço, as antigas instalações na Gameleira foram demolidas e a bela árvore da entrada pela Avenida Amazonas, desnecessária e lamentavelmente cortada, deu lugar a um grande e árido estacionamento, a sol aberto.

Foi um alento, entretanto, saber que poderíamos ficar no novo endereço da Avenida Antônio Carlos com uma área total construída de aproximadamente 9.000 m², por tempo indeterminado.



Figura 2: Edifício da Av. Antônio Carlos que abrigou a Escola de Design.
Fonte: Acervo da UEMG.

Embora diferente da escola de espaço predominantemente horizontal da Gameleira, nos acomodamos razoavelmente bem num prédio de 11 pavimentos, com uma ampla área no nível térreo para um salão, auditório, biblioteca, secretaria administrativa, oficinas e um estacionamento no subsolo.

Havia também em um nível intermediário (3º piso) um espaçoso terraço com um salão de descanso para alunos, professores e funcionários nos intervalos entre suas atividades, um café/cantina, sala de jogos e uma lojinha de materiais. As áreas descobertas desse terraço foram muito utilizadas também por alunos e professores, suprindo, de certa forma, a carência de uma quadra como a que tínhamos na Gameleira.

No prédio da Avenida Antônio Carlos, fizemos alguns estudos para melhoria de segurança, com o projeto de uma adequada escada de proteção contra incêndios, uma vez que a escada existente não atendia às mínimas exigências legais neste sentido. Não conseguimos recursos com o Governo

do Estado para a construção desse equipamento e o público usuário do prédio conviveu com esta situação de risco durante todo o período que utilizamos o imóvel.

Curiosamente, a Reitoria da UEMG também teve (e ainda tem) seus momentos itinerantes, passando algumas vezes por mudanças de endereço. Por um período, na gestão dos Reitores Aluísio Pimenta, Gerson Bozon e José Antônio dos Reis (todos já falecidos), funcionou num dos prédios do Circuito Cultural Praça da Liberdade, onde hoje está instalado o Espaço do Conhecimento UFMG.

Na sequência, ocupou um prédio na Rua Rio de Janeiro, durante a gestão da Reitora Janete Gomes Barreto Paiva, transferindo-se, em seguida, na gestão do Reitor Dijon de Moraes Júnior (2010 a 2018), para novas instalações no Centro Administrativo do Estado de Minas Gerais.

O Professor Dijon, no seu primeiro mandato como Reitor, retomou o projeto para o Campus BH da Universidade do Estado de Minas Gerais, em terreno de 100.000 m² doado pelo Governo do Estado na Avenida José Cândido da Silveira, no bairro do Horto. O projeto foi encomendado pelo falecido Reitor José Antônio e que não teve continuidade da gestão da Reitora Janete.

Fui convidado pelo Professor Dijon para acompanhar a continuidade do projeto do Campus BH, que previa prédios para a Reitoria, para as instalações da futura Escola de Design e também das demais unidades da UEMG, espalhadas em outros endereços na cidade, exceto da Escola Guignard, que já possuía prédio próprio no bairro da Mangabeiras e que lá deveria permanecer, ficando previsto no Campus um prédio reserva para sua futura expansão, como mostra a maquete da Figura 1.

O trabalho da equipe de arquitetos e engenheiros na Reitoria, com o apoio técnico das equipes do Departamento de Obras Públicas do Estado de Minas Gerais (DEOP) e da empresa contratada para elaboração dos projetos executivos do Campus, foi ajustar as áreas do projeto existente e compatibilizar os programas das unidades para atender seus futuros ocupantes da forma mais adequada possível.

No período que trabalhei na Reitoria da UEMG na Cidade Administrativa, propusemos de layouts para as instalações definitivas da Escola de Design num dos edifícios do Campus BH da UEMG. Os layouts das áreas da ED no Campus estavam terminados, bem como concluídos todos os projetos executivos das edificações e da infraestrutura pretendida, quando surgiu um fato novo: a hipótese de ocuparmos o prédio da Praça da Liberdade (antiga sede do IPSEMG - Instituto de Previdência dos Servidores do Estados de Minas Gerais), um edifício tombado pelo Patrimônio Histórico que integra o Patrimônio Cultural - Circuito Liberdade.

Havia um movimento do Ministério Público de Minas Gerais contra a pretensão de uso desse edifício para a instalação de um hotel (o Fasano). Em 2012, o IPSEMG e o Governo do Estado revogaram a licitação que previa a instalação deste hotel.

Concomitantemente, o Governador Antônio Anastasia, entendendo que o Circuito Liberdade poderia ter um uso mais apropriado para o prédio, solicitou um estudo de adequação de uso do edifício para a UEMG, avaliando uma possível mudança da Escola de Design para lá.

Abraçamos entusiasmados a oportunidade e foi produzido então um documento de justificativas e intenções para o Professor Dijon apresentar ao Governador Anastasia. Um belo caderno argumentação montado pelas professoras Giselle Hissa Safar, Maria Bernadete Teixeira e Mariana Misk, com textos convincentes e os possíveis layouts da ED na ocupação do prédio, ressalta

a contribuição que a Escola poderia dar ao espaço cultural com sua presença entre os outros importantes prédios na Praça da Liberdade.

O Governador aprovou nossa proposta, até então tratada em sigilo por estar o edifício em endereço nobre, objeto de muito interesse de várias instituições públicas e privadas e ainda, com pendências jurídicas com o processo de revogação da licitação anterior que propunha o uso do prédio como hotel.



Figura 3: Assinatura do Governador Antônio Anastasia assinou a ordem de serviço autorizando a reforma e transferência do edifício para a Universidade do Estado de Minas Gerais, na presença do Reitor Dijon De Moraes, em 2012.
Fonte: Acervo da UEMG

Na cerimônia de abertura da IV Bienal Brasileira de Design (ocorrida em BH entre 19/09/2012 e 31/10/2012), no auditório do Palácio das Artes, o Governador Antônio Anastasia assinou a ordem de serviço autorizando a reforma e transferência do edifício para a Universidade do Estado de Minas Gerais informando pela primeira vez ao público a proposta para as futuras instalações da Escola de Design (Figura 3).

As obras de restauração do prédio ocorreram em sua maioria entre 2012 e 2018 e, após atrasos compreensíveis por ajustes no complexo empreendimento pelo Governo, IEPHA-MG e PBH, foram concluídas em 2020, quando a ED se mudou para o novo edifício. Por ser tombado pelo Patrimônio Histórico, a obra foi naturalmente mais lenta, exigindo atenção minuciosa ao resgate de todos os detalhes.

O projeto original (1960-1964) de autoria do Arquiteto e Professor Rafael Hardy Filho, é um dos três exemplos da arquitetura modernista na Praça da Liberdade, ao lado da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (1955-1961) e do Edifício Niemeyer (1954-1955), ambos assinados por Oscar Niemeyer.

O projeto, as obras e algumas curiosidades

Logo de início, foi necessária uma negociação com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) para que fosse permitida uma alteração no projeto original, incluindo duas novas escadas de prevenção contra incêndio, adequando o prédio às normas de segurança vigentes.

Edifícios utilizados por escolas são observados de perto e rigidamente controlados pelo Corpo de Bombeiros em Belo Horizonte. As normas de dimensionamento para vazão de escadas de escape nesses casos são as mais exigentes dentre todos os tipos de edificação.

A comoção pelo incêndio da Boate Kiss na cidade gaúcha de Santa Maria, que matou 242 jovens em janeiro de 2013 sensibilizou a Diretoria do IEPHA que flexibilizou, neste caso, as rígidas exigências de um projeto de restauração onde as características originais de um edifício tombado são, em geral, intransigentemente mantidas.

As novas escadas foram aprovadas, com a condição que seus volumes fossem tratados de forma a integrar com discrição a volumetria original do prédio e os materiais de acabamento no seu revestimento externo (o prédio tem 11 pavimentos e elas teriam que atender a todos eles).

Por sua vez, o revestimento externo era composto em pastilhas cerâmicas cuja escala e combinação mesclada de cores não estava mais disponível no mercado. Um minucioso estudo fotográfico foi feito em alguns metros quadrados da fachada para que pudéssemos identificar o percentual de cada cor de pastilha utilizada e suas respectivas proporções na composição do revestimento original.

Foi então possível encomendar aos fabricantes uma nova quantidade dessas pastilhas para o revestimento total de todos os panos de fachadas. Foram substituídas as existentes que apresentavam diversas falhas, manchas, trincas e defeitos e que, por consequência, não teriam como ser integradas cromaticamente e em conformidade com as novas pastilhas encomendadas.

Outra substituição onerosa e demorada foi a da caixilharia. Originalmente fabricada e instalada em aço carbono para pintura, apresentava graves problemas de funcionamento por corrosão do material ao longo dos anos. Recuperá-la para ajustes dos funcionamentos emperrados das janelas e posterior pintura seria mais demorado e caro do que uma troca completa por caixilhos em alumínio, material mais resistente e perene.



Figura 4: Fase de reforma e restauro do Edifício da Praça da Liberdade (2015-2020).

Fonte: Acervo da UEMG.

A substituição foi autorizada, desde que fossem observadas as proporções dos perfis, dos vãos em vidro plano transparente, os tipos de abertura dos sistemas de janelas e portas adotados no projeto original. Na parte da fachada correspondente ao hall de entrada em pé direito duplo a caixilharia em alumínio teve que ser reforçada para suportar o vão, implicando em outros custos adicionais ao projeto.

Ao todo, o Governo do Estado liberou inicialmente uma verba de 30 milhões de reais para o custeio da reforma. Com os aditivos decorrentes de ajustes no cronograma e as consequentes atualizações contratuais de verbas devidas pelas obras, esse montante ultrapassou os 40 milhões de reais.

Infelizmente, o total inicialmente disponibilizado (mesmo prevendo os aditivos) não era suficiente dentro do orçamento para uma completa reforma. Foram então solicitados estudos de cortes, um “pente-fino” nas especificações com mudanças a adotar, sem a perda de qualidade ou segurança.

Mesmo assim, foi retirada do orçamento e do cronograma previsto para as obras a verba destinada a construção de um auditório, uma sala para 244 lugares projetada com acesso pelo segundo piso (mezanino) que lhe serviria como foyer.

O projeto desse auditório está aprovado junto à PBH e prevê uma estrutura metálica a ser construída sobre o atual estacionamento (hoje a céu aberto) aos fundos da edificação e integrado aos demais pavimentos do projeto. Resta agora aguardar por recursos e investimentos para que este espaço, tão necessário e importante possa ser finalizado, complementando o projeto original de restauro.

Uma outra oportunidade interessante ocorreu durante o andamento das obras de restauração: a área prevista para uma loja e seu correspondente mezanino é um espaço muito nobre e cobiçado por ter um acesso direto à Praça da Liberdade. Nossa proposta original foi arrendar esse espaço para uma livraria/cafê que fosse especializada em títulos das áreas de arte, cultura, design e arquitetura, consolidando o ponto como uma outra oferta cultural para o público que frequenta os equipamentos do Circuito Liberdade.

Amiga pessoal do então Governador Anastasia, a modelo e empresária Bethy Lagardère ofereceu ao Antônio (maneira sem formalidades com que ela trata e se refere ao Ex-Governador) uma exclusiva coleção de vestidos utilizados em desfiles ao longo de sua história nas passarelas. Bethy Lagardère foi uma das primeiras modelos a desfilar para o famoso estilista brasileiro, Dener Pamplona que faleceu em 1978. Ela é natural de Belo Horizonte fez carreira nas passarelas internacionais e reside em Paris. Viúva e herdeira do empresário Jean-Luc Lagardère (1928-2003), fundador de um dos maiores conglomerados empresariais da França e que tem, entre seus vários negócios, a empresa de aviação AIRBUS.

Conheci Bethy Lagardère quando visitou as obras de reforma do prédio e estudava com o Governador Anastasia a possibilidade de instalar na área do nível térreo um museu dedicado à moda mineira e seus estilistas. Muito bonita, simpática, de trato gentil e simples, usando jeans e vestida sem nenhuma ostentação, conversamos sem nenhuma formalidade, sentados em blocos de concreto empilhados na obra sobre suas ideias para o museu. Depois desta primeira visita, Lagardère convidou o arquiteto Paulo Jacobsen (que assina o projeto do Museu de Arte do Rio - MAR) para vir à BH, conhecer o espaço e apresentar uma proposta de projeto para o museu.

Estivemos posteriormente com Jacobsen e Lagardère na obra e ficamos aguardando de um desdobramento dessas negociações para a continuidade da proposta. Um bom tempo se passou sem que tivéssimos uma definição para a sequência desse projeto. Enquanto isso a obra caminhava e os acabamentos internos do espaço da loja e mezanino foram deixados para o final, evitando possíveis mudanças e perda de materiais quando das instalações do museu.

Quando não foi possível mais aguardar, Anastasia ligou para Bethy informando sobre o andamento da obra e para saber se as intenções dela no projeto ainda deveriam ser consideradas.

O governador confidenciou à Dijon a resposta de Lagardère:

“Antônio, eu estou com algumas dificuldades no momento...”

Ao que Anastasia, às gargalhadas, comentou com Dijon, reitor na época:

“Se ela está em dificuldades, imagine a gente!...”

A oferta do curso Design de Moda foi finalmente incorporada às habilitações oferecidas pela ED e o curso tem sido muito concorrido, conforme já esperávamos. Quem sabe um dia o projeto do Museu saia da gaveta e com ele, a reboque, recursos para a construção do nosso desejado auditório.

Livre pensar...

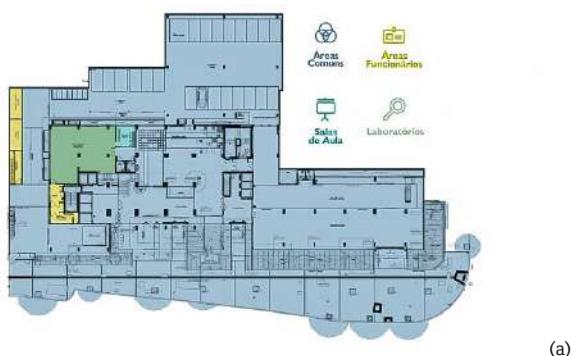


Figura 5: Plantas dos pisos 1(a) e 2(b) do projeto da Escola de Design.
Fonte: Acervo da UEMG.

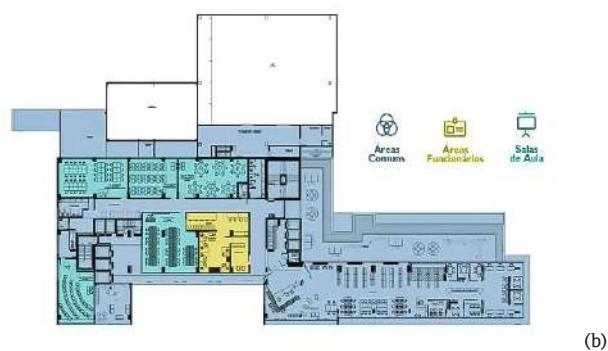


Figura 6: Espaço Cultural da Escola de Design.
Fonte: Acervo da UEMG.



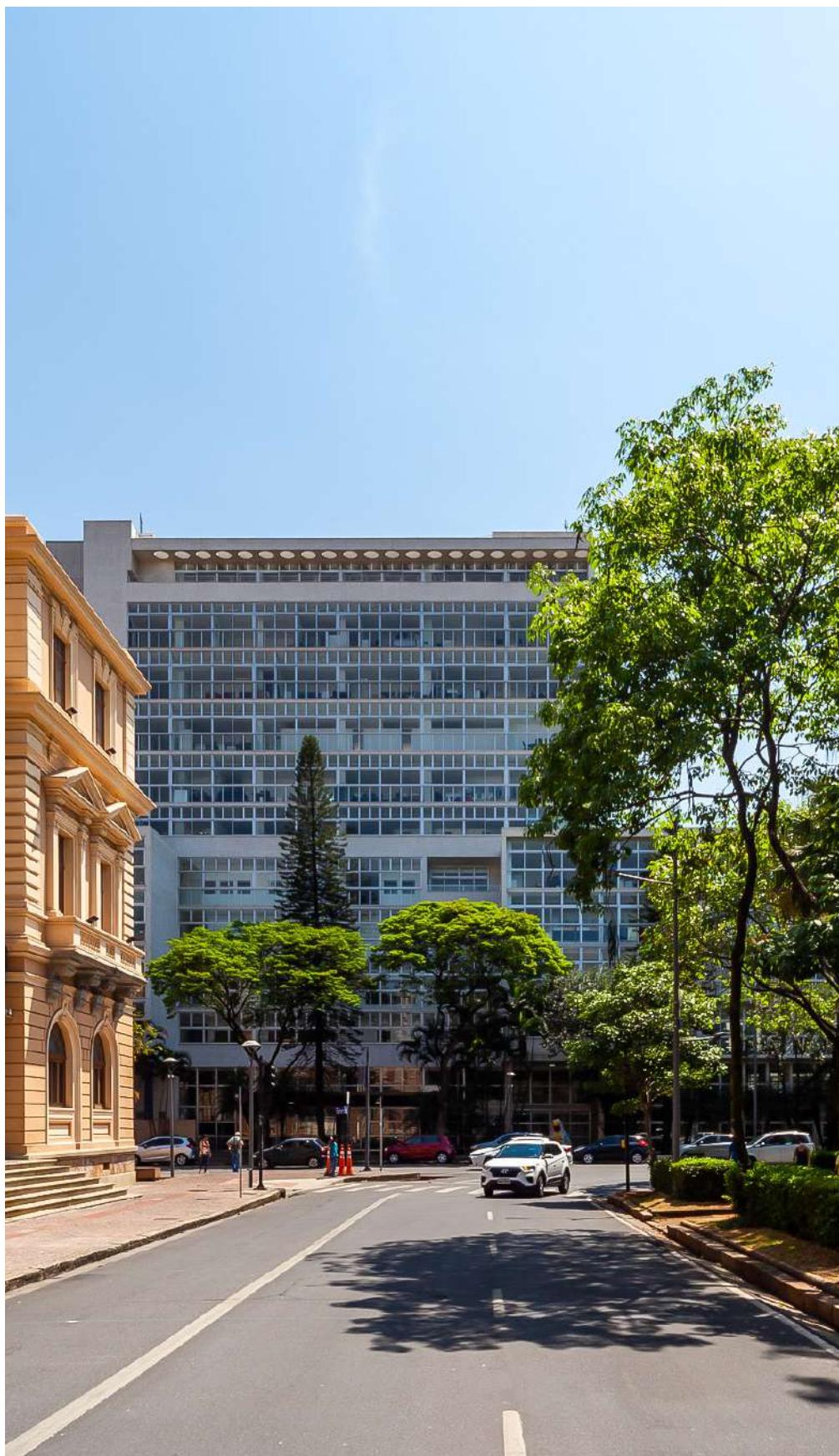


Figura 7: Vista externa do prédio reformado e restaurado a partir da alameda lateral da Praça da Liberdade. Fonte: ARQBH (<https://www.arqbh.com.br/>).



Figura 8: Vista externa do prédio reformado e restaurado, na Rua Gonçalves Dias.
Fonte: ARQBH (<https://www.arqbh.com.br/>).



Figura 9: Detalhe da fachada da entrada da Escola de Design na Rua Gonçalves Dias.
Fonte: ARQBH (<https://www.arqbh.com.br/>)

Sobre o autor

Alonso Lamy de Miranda Filho é graduado como Engenheiro Arquiteto pela Universidade Federal de Minas Gerais (1976) e *Master of Science in Design* pelo *Institute of Design, Illinois Institute of Technology, Chicago-USA* (1983). Atuou como professor da Universidade do Estado de Minas Gerais, atualmente está aposentado, tendo recebido o título honorífico de Professor Emérito da UEMG. Experiência na área de Desenho Industrial, com foco na conceituação, desenvolvimento e mercado de novos produtos.

E-mail: alonso_lamy@uol.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6746931715483253>

Com respeito e afeto, Marcelo de Resende

With respect and affection, Marcelo de Resende

Ana Luiza Cerqueira Freitas

Figura 1: Marcelo de Resende e sua companheira Regina Coeli de Oliveira Torres, em Belo Horizonte.
Fonte: Acervo da Escola de Design (2012).



Na noite do dia 13 de outubro de 2024, o design brasileiro perdeu um de seus mais generosos protagonistas: Marcelo de Resende, pioneiro no exercício profissional e no ensino do Design em Minas Gerais e no Brasil. Graduou-se em Desenho Industrial pela Universidade Mineira de Arte (UMA) em 1966 (Figura 1). Em 2016 conversamos sobre isso quando eu pesquisava sobre a criação do curso de Desenho Industrial da UMA. Perguntei para ele como teve conhecimento sobre o curso.

Conhecido na família como “artista” e enquadrado no excesso de contingente no Exército e sem saber o que fazer, fui informado por um tio que trabalhava no Interplanus (escritório de planejamento urbano) que funcionava no prédio do antigo Colégio Mineiro no Barro Preto que havia um “Curso de Desenho” que também ocupava parte desse mesmo prédio. Fui visitar e coincidentemente estava havendo uma exposição dos trabalhos de formatura das primeiras turmas [...]. Eram projetos de ferramentas, móveis, marcas, embalagens etc., apresentados em pranchas muito bem diagramadas e me empolguei por aquilo que nem imaginava que existia. Imediatamente me inscrevi no vestibular, que constava de entrevista, uma prova escrita de história da arte e outra de desenho artístico.



Figura 2:
Documentos antigos
de registro para a
emissão de diploma.
Fonte: Acervo da
autora.

Ele formou-se em 1966, mas foi precedido por Eduardo Lopes da Silva, que se formou em 1963, e Roberto da Rocha Gonçalves, em 1965, que juntos com o Professor Radamés Teixeira da Silva, foram desbravadores.

Não só em Minas, mas também no Brasil (a ESDI estava recém lançada) o ambiente era pré-industrial, nem a Federação das Indústrias sabia o que era design. Realizávamos várias palestras em associação de classe, pequenas indústrias etc.

Ainda durante a graduação, fundou um escritório com os arquitetos Ricardo Mendes Mineiro (o Cadinho) e Érico Dirceu Weik. Pouco tempo após a sua formatura, trabalhou na L'Atelier Móveis em São Paulo. Em 1972, retornou a Minas Gerais para implantar e coordenar o setor de Design do Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) onde permaneceu até 1985. Sua atuação se estendeu por diversos estados brasileiros e países como Colômbia e México, sempre focada em projetos que integravam design e impacto social. Participou de iniciativas voltadas ao desenvolvimento regional e à formação de profissionais. Não parava. Suas investigações sobre design e cultura material, sobre os modos de vida e de criação, ampliaram horizontes e inspiraram gerações.

No ensino do design, algumas vezes ele comentou comigo não se considerar um bom professor, mas quando se tratava de pensar o desenho industrial na oficina, o discurso era outro. Ele foi aquele

professor que privilegiava o aprendizado pela prática. Marcelo destacava essa experiência como fundamental para pensar design. “Apesar das aulas serem somente pela manhã, ficávamos o dia inteiro e muitos finais de semana nas oficinas desenvolvendo protótipos e etc.”. Sua presença era discreta, mas firme. Era daqueles professores que compartilhavam as experiências projetuais. Seus alunos o reconheciam pelo acolhimento e pela provocação afetuosa, sempre estimulando a autonomia criativa e o pensamento crítico.



Figura 3: Marcelo acompanhando a produção de protótipos na oficina do LBDI (SC).

Fonte: Acervo de Carlos Alvarado Dufour.

Foi um privilégio trabalhar e conviver com ele no Laboratório Brasileiro de Design (LBDI), mesmo que por pouco tempo (Figura 2). É impossível falar de Marcelo sem reconhecer que a sua presença segue viva na memória de tantas pessoas que ele tocou com sua maneira única de estar no mundo e de pensar e olhar para o design brasileiro. O objetivo dessa breve narrativa foi reunir e compartilhar com os leitores os depoimentos de algumas destas pessoas, dentre tantas que ele cativou.

A quem teve a sorte de conviver com ele, ficam memórias de risos generosos, de encontros, de orientação profissional, de conselhos sutis e certeiros. A quem conheceu sua obra, sobeja a riqueza de um pensamento lúcido e sensível. A todos nós, fica o compromisso de manter viva a chama do que ele acreditava: o design como ferramenta de transformação.

Com respeito e afeto, Marcelo.

Depoimentos

Eduardo Barroso Neto, graduado em Desenho Industrial (FUMA), palestrante e consultor

MARCELO DE RESENDE (1944/2024)

Marcelo de Resende partiu ontem deixando um vazio na vida de muitos. Neste nosso país de pouca memória decidi fazer-lhe uma última homenagem escrevendo algumas palavras para compensar a falta.

Marcelo foi um dos pioneiros do design no Brasil tendo se graduado na UMA em Belo Horizonte, em 1966. Logo depois se mudou para São Paulo onde trabalhou na L'Atelier Móveis, desenvolvendo produtos inovadores e premiados, como um mobiliário escolar.

No final de 1972 foi convidado por Luiz Carlos Monteiro para voltar para Minas e implantar e coordenar o setor de Design inaugurando o CETEC, onde permaneceu até 1985.

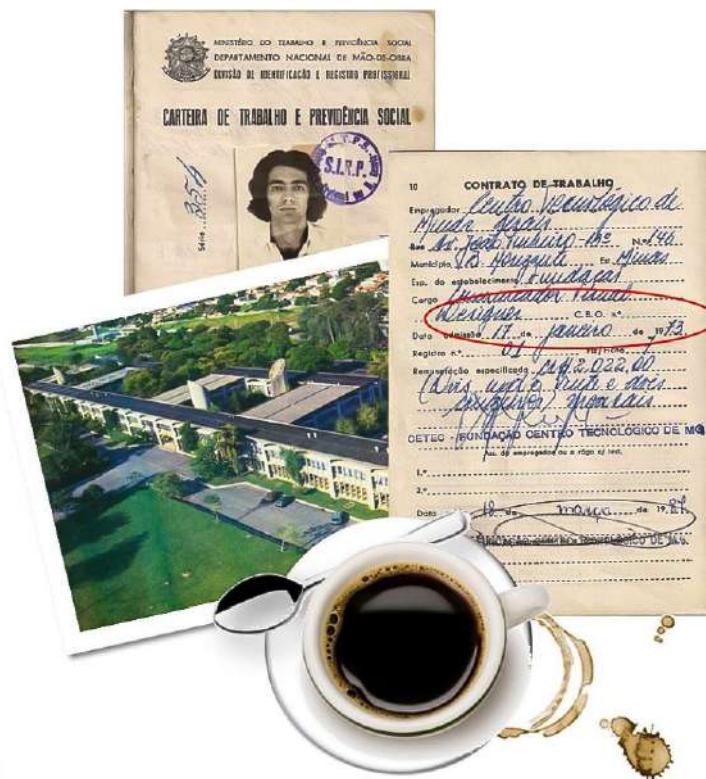


Figura 4: Ilustração sobre a criação do Design no CETEC de Eduardo Barroso Neto.
Fonte: BARROSO NETO, E. O
nascimento do design em Minas Gerais. 24 abr. 2017.
Disponível em: <http://eduardobarroso.blogspot.com.br/search/label/CETEC>.
Acesso em 01 ago. 2025.

Em janeiro de 1973, apresentado por Cid Horta, fui convidado por Marcelo para integrar essa equipe, onde fiquei até 1979 quando consegui uma bolsa do CNPq para fazer meu mestrado em Design Urbano na Escola de Design de Lausanne, na Suíça. De volta ao Brasil, em 1981, fui convidado por Itiro Iida, para trabalhar com Gui Bonsiepe na implantação de um Programa Nacional de Design no CNPq. Uma das propostas dessa ação governamental era a criação de Laboratórios de Design no sul, sudeste e nordeste do Brasil. Indiquei Marcelo para assumir esse encargo no Nordeste, onde primeiro foi para Campina Grande e depois para Recife, permanecendo de 1985 até 1987.

Com a transformação do Laboratório de Florianópolis em Laboratório Brasileiro de Design – LBDI convidei Marcelo para compartilhar comigo esse desafio, onde conseguimos, nos dez anos que lá permanecemos, trazer mais de 200 colaboradores, entre estagiários, bolsistas e pesquisadores, de todo o mundo.

De Florianópolis fomos para Fortaleza em 1997 criar o Centro de Design do Ceará (CDC) responsável pela primeira geração de designes cearenses.

Com o término do CDC voltamos para Florianópolis e criamos em sociedade uma empresa de Design, junto com o designer mexicano Carlos Alvarado Dufour. Trabalhamos juntos em várias partes do Brasil, e também na Colômbia e no México, na maioria das vezes em projetos de design social.

Como designer as grandes influências de Marcelo foram primeiramente Dieter Rams, da Braun, nos anos 1970 e 1980, depois, Ettore Sottsass, do Grupo Memphis, a partir dos anos 1990.

Já como ser humano, Marcelo influenciou várias gerações com seu amor pela vida e por sua capacidade de atrair pessoas ao seu círculo de amizades, para os quais sua casa sempre permaneceu de portas abertas todas as horas do dia.

Seu humor crítico, sua sinceridade nua e crua, e sua aguda consciência social e política, aceitava e convivia com as diferenças, acolhendo e respeitando a opinião de todos.



Figura 5: Tradicional almoço na casa de Marcelo, à esquerda, sua filha Joana Chaves de Resende a ao centro Maria Cristina Ribeiro Paiva (LBDI).
Fonte: Acervo de Marcelo de Resende.

Cozinheiro amador e festeiro profissional pagou com um fígado seus excessos, mas não lhe tirou o prazer de viver e foi levando como pode até os oitenta anos.

Uma vida longa, cujo maior patrimônio foi as dezenas de amigos espalhados pelo mundo, que hoje choram sua partida. Fomos companheiros de projetos, sonhos e utopias durante cinquenta anos, cujas histórias dariam um livro de boas recordações que tenho o privilégio de tê-las comigo.

Vá em paz companheiro e dê um abraço no Cadinho, no Marcinho, no Chiari, no Dinho, no Cláudio, no Cid, no Éolo, no Veveco e em tantos outros que te esperam pra tomar uma do outro lado, já que por lá isso deve estar liberado.

Roberto Werneck Resende Alves, graduado em Desenho Industrial (FUMA) e professor emérito da Escola de Design/UEMG

MARCELO DE RESENDE, O MEU GRANDE MESTRE.



*Figura 6: Equipe do Setor de Desenho Industrial do CETEC, em 1982. Àtrás: Marcelo Matos (Setor de Tecnologia Mineral), Osvaldo Coutinho do Amaral, Antônio Macedo (Setor de Testes Físicos), Ricardo Mineiro, Olinda Dias. À frente: Eustáquio Lembi, Alceu Castelo Branco, Roberto Werneck Rezende Alves, Terezinha Lopes (secretária) e Marcelo de Resende (coordenador).
Fonte: Arquivo pessoal Roberto Werneck Rezende Alves.*

Marcelo de Resende nasceu em Belo Horizonte onde também foi bacharelado em Desenho Industrial pela UMA.

Iniciou sua carreira profissional em 1967, atuando no desenvolvimento de produtos para os segmentos de mobiliários, utilidades domésticas, embalagens entre outros.

Bem no início dos anos de 1970, Marcelo foi contratado como designer pela L'Atelier Móveis, em São Paulo, onde desenvolveu e assinou uma linha de móveis de escritório e escolar, com tampos e assentos moldados em resina ABC e com estrutura tubular – uma inovação para a época.

Logo em seguida foi convidado para criar o Setor de Design no recém-fundado Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC). Em 1972 assumiu a coordenação do Setor, onde permaneceu por 12 anos, aproximadamente. Nesse período o Setor de Design passou a ser uma das maiores referências em design, nacionalmente.

Após seu retorno à cidade natal, começa, paralelamente às suas funções no CETEC, a lecionar a disciplina de Planejamento de Projeto na escola onde se formou.

Quando saiu do CETEC compartilhou seus conhecimentos e experiências com diversas outras instituições e universidades brasileiras.

Seu currículo é muito extenso e não daria para relatá-lo neste pequeno depoimento. Além de um competente profissional, era, também, um líder nato. Um influenciador. Era tão carismático que as pessoas que conviviam diariamente com ele, com o passar do tempo, acabavam absorvendo seus gestos e expressões faciais.

Convivi com o Marcelo desde que entrei para o CETEC como estagiário. Durante o dia, no trabalho, meu coordenador; à noite, na escola, meu professor. Com pouco tempo nos tornamos bons amigos.

Marcelo foi o meu grande mestre. Com ele aprendi a elaborar uma proposta de projeto bem fundamentada, a projetar, a coordenar, a fazer relatórios e a me relacionar com os clientes. Entre os trabalhos que realizamos juntos, acredito que os projetos dos Mobiliários Urbanos, Diagnóstico da Indústria Moveleira e o do Triciclo Urbano (uma iniciativa pessoal), foram os que mais contribuíram para o meu crescimento profissional.

Trabalhávamos bastante, mas em um ambiente alegre, saudável e muito democrático. Ele não se impunha como um chefe e sim como um amigo. Me lembro de um episódio que ilustra bem essa convivência:

Certa vez, estávamos selecionando algumas fotos de projetos desenvolvidos pelo Setor de Design para produção de um catálogo. Olinda Dias Martins (fotógrafa do Setor) e eu fizemos uma seleção inicial dos cromos. Depois disso nos reunimos com Marcelo e Ricardo Mendes Mineiro (o Cadinho) para definirmos as imagens que seriam usadas. Marcelo já naquela idade em que a maioria das pessoas precisam usar óculos, se recusava a ir ao oftalmologista e passava vergonha a todo momento por não enxergar nitidamente.

Quando tinha que ver alguns pequenos detalhes, socorria os amigos ou lançava mão de sua ferramenta preferida – a LUPA. E assim ia analisando e selecionando as imagens.

Em certo momento a secretária da Coordenação chegou e disse que havia uma ligação telefônica aguardando pelo o Marcelo. Ele se levantou e foi atender.

Nesse intervalo, Cadinho, em sua inquietude natural, pegou a LUPA e ficou examinando-a. Desatarraxou o cabo, retirou a lente, atarraxou-a novamente e a deixou exatamente no mesmo lugar.

Marcelo retornou, assentou, pegou um novo cromo com a mão esquerda e com a outra mão a LUPA. Aproximou os dois objetos e, como não obteve a nitidez da visão desejada, distanciou e aproximou os objetos novamente. Repetiu esse gesto algumas vezes até que exclamou: “PQP, tô cego!” Rimos tanto que tivemos de interromper o trabalho por alguns instantes.

Marcelo, mesmo tardiamente, agradeço por tudo.

Pedro Paulo Delpino Bernardes, graduado em Desenho Industrial (FUMA), professor e consultor

MARCELO DE RESENDE... NÃO POSSO DIZER QUE CONHECI MARCELO DE RESENDE LITERALMENTE.

Tenho pensado nisso desde o seu falecimento que, nas palavras dele, talvez fosse uma radical fadiga de material.

Em 1969 descobri com Regina Rocha o curso de Desenho Industrial da UMA. Esse momento mágico ficou para sempre registrado em minha feliz imagética que, certamente, não é o caso de narrativa neste espaço. Posso afirmar com certeza que esse momento alterou significativamente o sentido de minha existência. Foi algo maravilhoso. Onírico!

Na sequência, preciso descrever rapidamente o cenário/arquitetura do curso de Desenho Industrial. Um prédio que ocupava um quarteirão inteiro na Avenida Augusto de Lima, no centro de Belo Horizonte. Lugar que nos protegia dos ruídos vulgares, onde o tempo era marcado por compassos longos em ritmos que até então não poderia ter imaginado. Tudo a ver com as experiências a mim apresentadas, conhecendo muitas pessoas excepcionais, maravilhosas física e mentalmente [...] A descoberta de cada cantinho, cada escada, cada passagem secreta ou misteriosa foram entrando na minha cabeça e impactando tardivamente minha traumatizada adolescência. Tudo bem, tudo ótimo ao olhar distante.

Já tinha ouvido falar de Marcelo de Resende, mas confesso, ainda seria uma lenda, uma figura mitológica naquele mundo ainda errôneo do chamado Desenho Industrial. Termo que bagunçou muito negativamente, minha passagem por essas bandas. Prosseguindo, as aulas na UMA aconteciam em espaços generosos, e assuntos diversos me conduziam a buscar informações, não sabia onde [...] uma revolução mental impossível de ser dividida com parceiros, conhecidos, amigos, ou quem quer que fosse. Pra mim, ninguém me compreenderia. Ótimo isso! E, verdadeiro Uau.

Numa aula bastante surreal do mestre Radamés Teixeira da Silva que passeava por planos imaginários descritos em modelos práticos, os pontos abstratos eram registrados e rebatidos em épuras, que permitiam ser localizados magicamente [...]. Eu ficava enlouquecido com aquilo. Nessa mesma manhã passei pela biblioteca, uma salinha modesta com relativamente poucos livros e fiquei divagando, folheando páginas sem saber porque, colecionando revistas sobre uma mesa já cheia de exemplares... Tchan!! Fui salvo pela entrada repentina do professor Radamés Teixeira que me perguntou se eu conhecia Marcelo de Resende, ex-aluno da UMA. Respondi que não o conhecia e ele me impôs imediatamente a missão de fazer um contato com ele, que estava naquele momento na sala de aulas de cerâmica. Eu deveria ir lá e saber dele como estavam as tratativas de implantação da equipe de Desenho Industrial do CETEC. Na cabeça do professor Radamés poderia ser um ato de procurar uma vaga experimental, um estágio ou coisa parecida. Talvez isso. Ou simplesmente um exercício de repertório social para um cara que não conversava com muita gente. No momento achei sensacional. E fui caminhando pelas escadarias, cruzando com pessoas, colegas, conhecidos, sem fazer nenhum comentário. Eu realmente não sabia o próximo capítulo.

Cheguei! Vi ao longe o cara, imponente. Longa cabeleira loura, barba rala, roupas diferenciadas. Conversava com outra figura para mim desconhecida. Me bloqueei e fiquei trancado na decisão

e, petrificado, não conseguia me aproximar. Caramba!! Chegar perto de um mito não é fácil para mim, nunca foi. Mas fui empurrado pelo compromisso da missão. Imaginei o professor Radamés me perguntando como teria sido a conversa. Caramba! Que fria! Fui me aproximando, ou tentando me aproximar com inibição e, de repente, de cabeça baixa falei a frase travada. Uma pergunta sobre o momento daquela que seria a formatação da equipe, ou algo do tipo. A sensação foi cinematográfica para mim. Eu sem olhar ou sem enxergar o cara, fiz uma pergunta e fiquei outra vez congelado. Quando me dei conta e levantei a cabeça, o mito tinha desaparecido. Dei uma varrida de 360 graus tentando medir o tamanho da situação piegas que tinha produzido. Fiquei tempos macerando essa cena, sem que o mestre Radamés me perguntasse algo a respeito. Ainda bem!

Mas meu Santo é forte. Ou foi. Passado algum tempo, num movimento inverso e também sensacional, fiquei muito amigo de Ricardo Mendes Mineiro, arquiteto e professor da UMA na ocasião. Ficamos amigos do nada. Outro ponto que surgiu da mesma época pura passada e que em algum rebatimento extra nos proporcionou encontros diversos, importantes de conversas mais ainda. Complementando, Ricardo Mendes Mineiro e Marcelo de Resende eram superamigos, sócios em um escritório que nunca conheci, mas que existia. O tempo passou, como sempre, muito rápido porque a época era de descobrir, inventar, aprender do nada, quando questionamentos ficavam ecoando até se transformarem em algo palatável.

Ainda em contatos do terceiro grau, pude reconhecer no Marcelo uma personalidade muito bacana, dócil, sincera, pensante, sensível social e politicamente. Uma receita que para mim seria e é fundamental para exercer a missão do atual design. Marcelo foi pra mim um elo de conexão dos questionamentos que podem ou devem fazer parte de projetos justificando as necessidades reais de “materialização”, conjugando com o meio ambiente, as etnias, e o diálogo constante entre os diversos personagens.

Para mim, supernormal a coleção de amigos e amizades que faziam parte de sua existência. A casa sempre cheia de amigos que o idolatravam e festejavam continuadamente. Tudo isso e ainda fiel aos amigos, que erroneamente o fizeram também frágil, perseguidor de uma maravilhosa e invejável utopia de vida.

No dia de seu falecimento recebi duas mensagens. A primeira me informando sobre o acontecido, mas desconhecendo a sequência do ritual e a segunda, me perguntando quando e como seria a despedida do amigo. Fiquei outra vez sem chão, mas pensando infinitamente na trajetória desse todo. Meu filme não parou de rodar por um grande período. Foi ótimo! Passei com Marcelo por vários momentos e situações registradas para sempre nos meus arquivos fundamentais.

Percebi que Regina, companheira do Marcelo, estava presente em muitos momentos, inclusive fora da cronologia. Muito bom isso. Maravilhoso. No automático escrevi uma mensagem para ela: *“Olá Regina... me despedi do Marcelo com humildade. Pensei bastante nele desde sempre e foi muito bom. Enquanto isso você estava sempre no cenário e essas palavras meio que brotaram na minha imaginação. Um grande abraço e conte conosco. Pierre.”*

Regina – que rege, regeu e regerá a história do amado. Uma constante vida a dois, de dois, de muitos dois... depois e para sempre. Mas quem sou eu, antes do depois??!!

Marcelo sempre me chamou de Pierre. Me descobriu como um outro personagem mais fácil talvez de dialogar. Meu santo é forte.

Dijon De Moraes, graduado em Desenho Industrial (FUMA) e professor emérito da Escola de Design/UEMG

PORTAS ABERTAS PELO MARCELO DE RESENDE



Figura 7: Marcelo de Resende e Dijon De Moraes durante o evento 4th international Forum of Design as a Process, realizado em Belo Horizonte em 2012, ocasião em que Resende recebeu a Premiação do Design Processes Award concedida aos designers Gui Bonsiepe e Marcelo de Resende.

Fonte: Acervo da Escola de Design (2012).

Um dia, durante as aulas como assistente do Marcelo de Resende na FUMA, ele me falou sobre um projeto que realizaria e que precisava de uma pessoa para auxiliá-lo. Foi assim que iniciei a minha colaboração com a Quartzil Informática S.A, que naquela época se propôs ao desafio de produzir computadores e demais periféricos em Minas Gerais.

Isso ocorreu por estratégia do governo militar, que tinha criado a “Lei de Reserva de Mercado” para esse setor. Além disso proporcionou incentivos à produção de *hardwares* e *softwares* no Brasil, cujas normas reguladoras estavam contidas justamente na conhecida “Lei da Informática”, que concedia incentivos para empresas do setor de informática em busca de acelerar a pesquisa e o desenvolvimento tecnológico no Brasil e suprir com produtos nacionais o crescente mercado interno. Fruto dos incentivos provenientes dessa Lei, foram criadas diversas empresas produtoras no país. Em Minas a Quartzil foi a pioneira, e por razões de incentivos fiscais montou a sede da empresa em Belo Horizonte, mas a fábrica foi instalada na cidade de Montes Claros, no norte de Minas, na região de incentivo fiscal da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE).

O contrato do Marcelo era para projetar o Microcomputador QI-900, uma evolução do Micro QI-800 desenvolvido anteriormente pela equipe de designers do CETEC. A Quartzil, buscando agilidade e criar uma mentalidade interna em desenvolver seu próprio design, convida o Marcelo para executar esse projeto como profissional autônomo sem a participação do CETEC. Esse trabalho do QI-900 eu fazia com o Marcelo dividindo o tempo com o trabalho que desenvolvia na empresa de móveis Fortma, pois era um projeto que teria um tempo de duração previsto para seis meses.

Durante o projeto do QI-900 surgiu o pedido de um novo projeto que era o microcomputador portátil QI-200, que serviria para armazenamentos de dados para profissionais que trabalhavam na CEMIG e na COPASA¹, duas companhias públicas mineiras de energia e de abastecimento de água. O sucesso desses projetos desenvolvidos com o Marcelo levou a Quartzil a me convidar para continuar e montar o próprio setor de design na empresa, sendo que o Marcelo partia para outros desafios ao ser convidado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) Para fazer a gestão do LBDI junto ao Eduardo Barroso Neto, em Florianópolis. Assim, vem descrito no Boletim Informativo da Quartzil Informática S.A, em dezembro de 1984:

Um trabalho que alcançou resultados tão convincentes acabou por render frutos mais permanentes. A partir dessa experiência, a Quartzil convidou Dijon De Moraes para iniciar na empresa a implantação de um núcleo próprio de desenho industrial, que já está sendo estruturado [...].

Em agosto de 1984, aos 23 anos de idade, eu tive a minha carteira de trabalho assinada como desenhista industrial pela Quartzil Informática S.A, com um salário inicial no valor de Cr\$680.232,00 (seiscentos e oitenta mil e duzentos e trinta e dois cruzeiros), o que representava na época dez salários mínimos.

Só tenho a dizer com estima e admiração, obrigado Marcelo.

João Calligaris Neto, designer, professor.

MARCELO DE RESENDE, ETERNO!

Genuíno Industrial Designer incontestado, apaixonado pelo Brasil, sua música, praias, gastronomia e artesanato! Como poucos, exaltava a fina flor da nossa cultura popular. Hoje o Design brasileiro fica mais pobre com a nota da sua partida. Oxalá nosso maestro, você é único, obrigado por tudo!

¹ As siglas referem-se à Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) e Companhia de Saneamento de Minas Gerais (COPASA).

João de Souza Leite, graduado em Desenho Industrial, professor da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ)

VIVA MARCELO, QUE TEVE UMA BELA PASSAGEM POR AQUI!

Conheci Marcelo de Resende ainda com rabo de cavalo em 1967, quando representei a ESDI em um seminário sobre design ao qual Katinsky também compareceu.

Fui visitar a FUMA e lá encontrei Érico Dirceu Weik e Marcelo de Resende alucinadamente executando cadeiras para bares mineiros. Os dois fizeram enorme quantidade de projetos (imagine, bares mineiros em 1967 com cadeiras com desenho próprio!!) que eles mesmos executavam! Seguramente era uma visão aquela cena!

Depois, por minha proximidade com João Delpino, acompanhei algumas de suas peripécias enquanto ele estava no CETEC, onde atuava um grupo interessantíssimo.

Passaram-se os anos, em uma ida, se não me engano em 1989, a Canasvieiras, tornei a vê-lo e saber dele no Laboratório Brasileiro de Design (LBDI).

Então, uma vez em Fortaleza para uma consultoria ao Sebrae, entrei em contato com Marcelo, que morava lá naquela ocasião e convidei-o para viajar comigo pelo sertão cearense em visitas a inúmeras indústrias do setor moveleiro.

Lá fomos nós, num fusca dirigido por mim, ele no banco traseiro e, ao meu lado, um representante do sindicato patronal do setor.

Tivemos um almoço maravilhoso debaixo de um cajueiro e seguimos viagem.

Não havia sinal de telefone e nos surpreendemos quando o celular do rapaz do sindicato tocou. E funcionou o bastante para recebermos a notícia dos ataques aos EUA em 11 setembro! Ficamos apavorados. Lá no meio do Ceará, novamente sem sinal, parecia que o mundo estava indo pelos ares!

A ideia de sua presença nessa viagem era para que houvesse um designer que morasse em Fortaleza, que pudesse vir a ser um apoio para a distribuição de possíveis projetos resultantes das indicações do relatório da consultoria. Mas um episódio me pareceu que provavelmente não daria certo. Foi em uma das fábricas visitadas, onde o principal produto era cômodas muito simples com acabamento final em verniz de alto brilho. Ao passar por Marcelo que conversava com o dono da fábrica, ouvi uma tentativa apaixonada do nosso amigo em fazer com que o empresário trocasse o alto brilho por verniz fosco.

Saí dali como se estivesse na ponta dos pés.

Sempre me lembrei disso, achando muita graça.

Viva Marcelo, que teve uma bela passagem por aqui!

Carlos Alvarado Dufour (México), designer, professor e consultor

TRABALHAR COM O MARCELO FOI UMA DAS GRANDES E MELHORES EXPERIÊNCIAS DA MINHA VIDA

Foi em 1991 que conheci o Marcelo de Resende ao chegar ao LBDI. Durante esse ano trabalhamos juntos desenvolvendo diversos projetos e colaborando com outros designers.

Discreto, gentil e com grande personalidade, Marcelo sempre me surpreendeu com seu jeito muito particular de projetar, com uma visão aguçada e pragmática, e com ideias novas e soluções criativas.

Naquela época ainda não existiam programas de modelagem 3D e os computadores não eram acessíveis a ninguém, então tudo tinha que ser desenhado à mão. Marcelo não era um designer de esboços elaborados e bem apresentados, mas seus riscos eram focados em soluções funcionais e austeras, o que refletia seu jeito de ser [...]

Marcelo gostava muito de projetar coisas com uma certa complexidade, como mecanismos, moldes, montagens, etc., e dava grande importância à funcionalidade dos produtos, tudo o que ele imaginava sempre começava com um conceito que tivesse algum grau de inovação técnico ou tecnológico. Em contrapartida, era amante de objetos lúdicos e artesanais. Os seus tesouros eram constituídos por objetos muito diversos aos quais atribuía um valor especial, diferente do que seria comum e quotidiano.

Em 1994 reencontrei Marcelo para trabalhar em uma nova etapa do LBDI, o qual passou a integrar o Sistema da Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC), como órgão descentralizado do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Durante esse período de três anos viajamos muito pelo Brasil realizando diversas oficinas e *workshops*. Foi uma etapa cheia de novas experiências e aprendizados, cada oficina ou curso em que participamos representou um desafio criativo. Uma das mais interessantes foi a oficina de Bambu em Alagoas, onde foram desenhados múltiplos objetos e Marcelo, observando o processo de transformação do bambu, teve a ideia de desenhar um cabide apenas com dobras, isso para evitar montagens e acréscimos de peças do material, que com o tempo acaba sempre por se perder, este projeto viria a ganhar vários concursos.

Outro projeto interessante da época foi um posto salva-vidas itinerante para as praias do sul de Santa Catarina, e como sempre não faltou perspicácia e criatividade ao propor a utilização de um poste de luz como apoio ao posto salva-vidas, isto com o intuito de evitar custos elevados e prevenir o vandalismo, já que durante o inverno apenas o poste permaneceria nas praias.

Em 2000 nos reunimos novamente, mas agora no Dragão do Mar em Fortaleza (CE). Marcelo era o coordenador técnico do Curso de Design e eu fui convidado pelo designer Eduardo Barroso Neto a atuar como professor. Nessa época começamos a realizar projetos para empresas locais como eletrodomésticos e passamos muito tempo projetando e pensando em formar um escritório juntos. O Marcelo estava sempre inventando alguma coisa, ele projetava em qualquer pedaço de papel que encontrava, lembro-me muito dele sempre desenhando todas as ideias que flutuavam na sua cabeça, as quais sempre discutímos antes de dar vida a elas.

Foi em 2006 que foi criado o escritório DR Design, em Florianópolis. Nessa época já tínhamos computadores. Marcelo não tinha conhecimento da utilização de programas de modelagem 3D, mas

os entendia perfeitamente, pois tinha uma capacidade mental que projetava na terceira dimensão e gostava de sentar ao lado do computador para dar opiniões constantes. Juntos desenhamos uma linha de produtos cerâmicos com a ideia de, futuramente, ter uma oficina de cerâmica. Esse sonho não foi realizado, mas alguns produtos foram fabricados com sucesso.

Mais tarde ele veio para o México e durante esta curta estadia viajamos juntos pelo país. Sempre com aquele olhar e sorriso que lembra a uma criança pequena quando era surpreendido pelo artesanato surreal local.

Em 2015 nos reencontramos no Workshop de Saberes e Sabores de Florianópolis (SC), ocasião em que a cidade de Florianópolis foi contemplada com o título de Cidade da Gastronomia pela UNESCO. Neste evento, um grupo de profissionais – designers, artistas, ceramistas – reuniu para desenvolver toda uma coleção de utensílios para servir a mesa dos restaurantes locais.

Trabalhar com o Marcelo foi uma das grandes e melhores experiências da minha vida, como pessoa sempre foi o melhor e como designer foi excepcional.

Sempre o terei como meu grande amigo!

Giselle Hissa Safar, arquiteta, professora emérita da Escola de Design/UFGM

UMA GRANDE PERDA PARA O DESIGN BRASILEIRO [...]

Sua ausência traz grande tristeza aos parentes, amigos e colegas.

A trajetória profissional de Marcelo de Resende foi muito rica e diversificada, sempre no contexto do design, tendo atuado junto a empresas, instituições governamentais e instituições acadêmicas em diferentes estados do país (Minas Gerais, São Paulo, Paraíba, Pernambuco, Santa Catarina e Ceará) e até internacionalmente (Colômbia e México). Ao longo do tempo desenvolveu projetos inovadores, alguns, inclusive, premiados, participou ativamente de programas e projetos cada vez mais direcionados a atender demandas sociais, atuou na gestão e na formação de profissionais.

Como professor e designer influenciou a formação de várias gerações de alunos, estagiários e jovens profissionais; como ser humano, foi capaz de reunir um vasto círculo de amigos atraídos não só pelas suas ideias, mas principalmente por sua capacidade de equilibrar a seriedade que dedicava ao trabalho com a alegria de festejar a vida. Da mesma forma, seu espírito crítico, sua consciência política e o crescente envolvimento com o design social não o impediram de acolher e respeitar as diferenças, razão pela qual era muito respeitado.

Que este pioneiro do design brasileiro não seja esquecido. Se o corpo de todos nós tiver prazo de validade, pelo menos nossa memória deve ser capaz de guardar e compartilhar suas realizações, ações e pensamentos que tanto contribuíram para o nosso design.

Sobre a autora

Ana Luiza Cerqueira Freitas é graduada em Desenho Industrial pela Fundação Mineira de Arte (FUMA), atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, Aperfeiçoamento de projeto no Laboratório Brasileiro de Design (LBDI), Mestre em Engenharia de Produção (UFMG), Doutora em Design (UEMG). Professora da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Atuação acadêmica e profissional em Design nas áreas de Produção Artesanal, Processo Criativo, Pesquisa, Planejamento, Gestão e Ensino do Design.

E-mail: ana.cerqueira@uemg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8717886698179681>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3530-2298>

Maria Regina Álvares Correia Dias: uma designer de formação, profissão e coração

Maria Regina Álvares Correia Dias: a designer by training, profession and heart

Giselle Hissa Safar



Figura 1: Imagem criada a partir de fotografias pessoais, registros de documentos de trabalho, diplomas da graduação, mestrado e doutorado, imagem com doutorandos do Dinter durante curso no Ceará, em 2024. Fonte: Acervo de MRACD.

É um grande desafio escrever sobre a trajetória de alguém de quem se é colega e amiga e ainda manter a imparcialidade e a impessoalidade exigidas pelo caráter científico de um texto para uma publicação periódica como esta. Mas vale a pena tentar.

Maria Regina Álvares Correia Dias, ou simplesmente Regina, é uma pessoa querida e admirada que sempre me impressionou por seu comprometimento com o design e sua disposição por fazer as coisas do jeito certo, seguindo as regras, de forma meticolosa e completa. Mas não foram tais qualidades que justificaram a escolha de Regina como objeto de pesquisa e protagonista do relato do presente texto e sim, vários aspectos de sua vida profissional e acadêmica: Regina estudou e se graduou na antiga Fundação Mineira de Arte (FUMA), hoje Escola de Design da Universidade do Estado de Minas gerais (UEMG), em Desenho Industrial, hoje Design de Produto, numa época em que poucos o faziam, principalmente se fossem do sexo feminino. Foi professora da instituição na década de 1980 e depois, de forma efetiva, a partir de 2010 até hoje. Aliás, como aluna e professora conheceu todas as quatro sedes que a escola teve. Percorreu com louvor todas as etapas de uma formação acadêmica (graduação, aperfeiçoamento, especialização, mestrado e doutorado), o que por si só já é algo impressionante considerando a época da obtenção desses títulos e as dificuldades inerentes à área do Design. Tem uma produção acadêmica bastante significativa (35 publicações em periódicos, 12 livros organizados, 12 capítulos de livros, 78 trabalhos completos e 15 resumos publicados em anais de congressos até o momento do fechamento deste texto). Atuou como docente em importantes instituições de ensino superior (UFMA, ISDI – Cuba, UFSC, UDESC, UNISUL¹) bem como atuou como designer em empresas historicamente relevantes, como a Itautec, LDP/DI e LBDI e ainda foi empreendedora tendo criado e administrado dois escritórios próprios (ParaDesign e Pixel Design).

Lá se vão cinquenta anos desde seu primeiro contato com o Design, sem nunca ter abandonado a área. Algo surpreendente para qualquer profissional que viveu as décadas de 1970 a 1990, mas, particularmente relevante, para uma mulher designer de produto que soube transitar por áreas marcadamente masculinas. Falar sobre sua trajetória, portanto, não é simplesmente uma homenagem, ainda que merecida. Trata-se de um registro importante para compreender a história do Design brasileiro e, principalmente, a trajetória das mulheres no Design.

Metodologicamente, esse trabalho se fundamenta nos pressupostos da abordagem qualitativa, especificamente na pesquisa narrativa como entendida por Clandinin e Connelly (2015). Trata-se de um estudo biográfico no qual alguns cuidados foram observados como a busca de documentos, de entrevistas pré-existentes, imagens e, sobretudo, um intenso processo de confirmação e validação das informações junto à pessoa pesquisada. Num primeiro momento foram montadas duas linhas do tempo – trajetória acadêmica e trajetória profissional como designer, tendo como base o currículo da Plataforma Lattes (Figuras 2 e 3).

¹ Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Instituto Superior de Design Industrial (ISDI), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

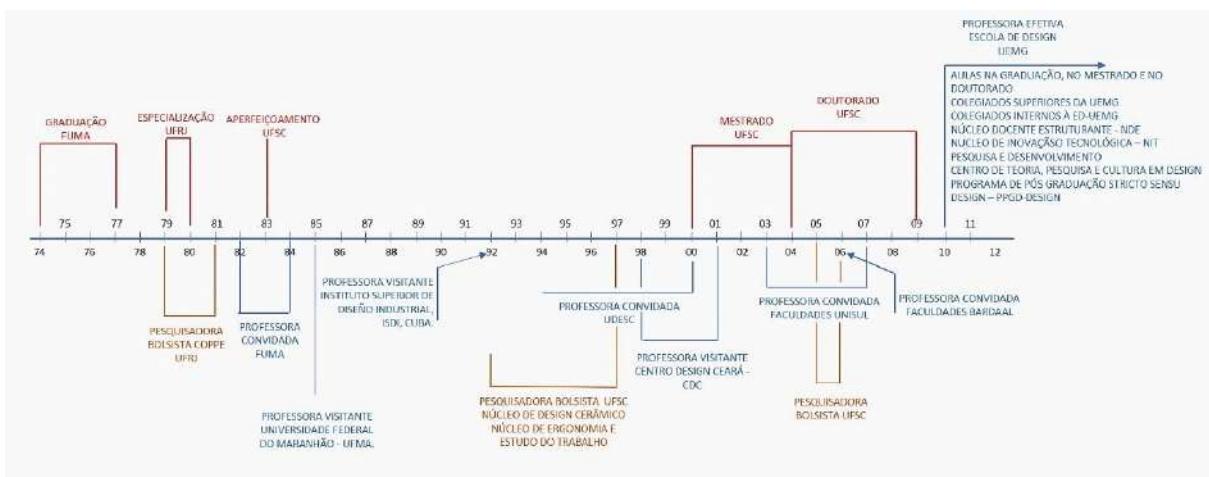
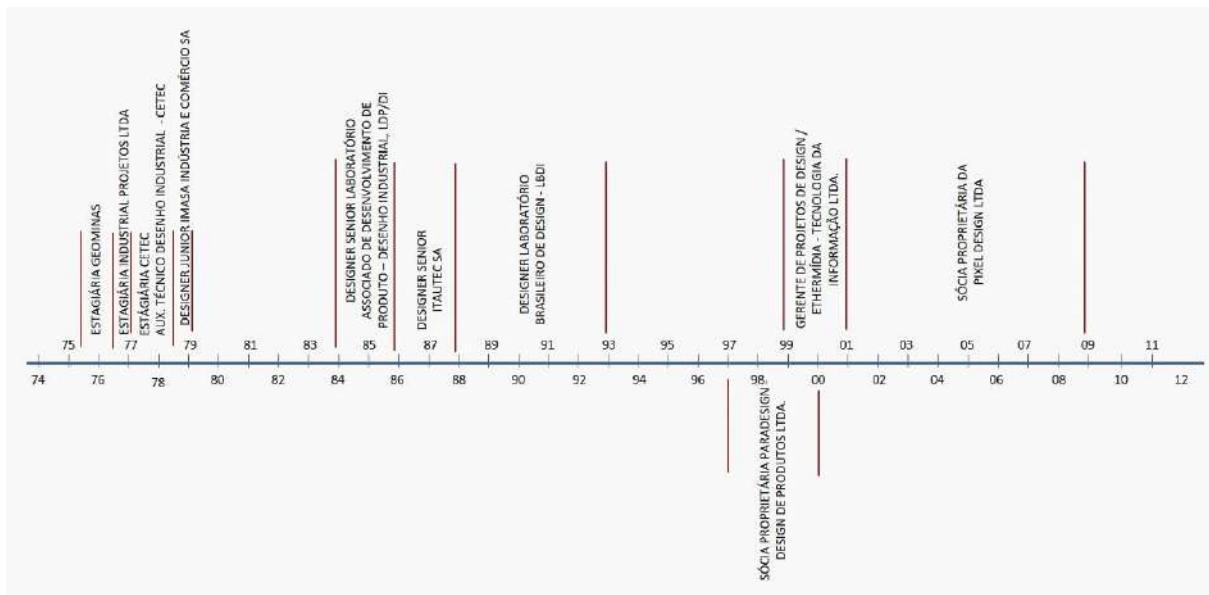


Figura 2: Trajetória acadêmica de 1974 aos dias atuais.
Fonte: Elaborado pela autora a partir do currículo da Plataforma Lattes.



A partir dessas linhas do tempo e de sua sobreposição, foram elaborados blocos de conteúdo e formuladas questões para seu esclarecimento que constituíram o roteiro por meio do qual foram conduzidas as consultas a documentos, a escuta de gravações de entrevistas já existentes e as trocas de informações por meio de mensagens do WhatsApp, e-mail e telefonemas, num contínuo processo de idas e vindas.

* * *

Figura 3: Trajetória profissional como designer de 1974 aos dias atuais.
Fonte: Elaborado pela autora a partir do currículo da Plataforma Lattes.

Regina é mineira de Belo Horizonte, segunda de seis irmãos, filha de pais intelectuais que, desde cedo, lhe incutiram o amor à leitura e aos livros, dos quais até hoje é consumidora voraz. Viveu em BH até os quinze anos de idade quando, então, por força do doutorado do pai e sua posterior admissão na Universidade de Brasília (UnB), mudou-se com a família para a capital do país, lá ficando até a época da faculdade.

Regina sempre gostou de desenhar, montar e desmontar coisas e sua mãe, que por muitos anos fora psicóloga da área de orientação profissional, após confirmar por meio de um teste vocacional suas aptidões, começou a procurar um caminho que lhe interessasse além da arquitetura, que parecia o mais natural até o momento. Foi assim que descobriu que o Touring Club de Brasília estava promovendo uma exposição de design suíço e lá foram as duas a saber o que era isso. A jovem Regina imediatamente se encantou com o que viu e desde então, mãe e filha passaram a pesquisar as possibilidades para cursar o desenho industrial no país, em cidades nas quais a família tivesse contatos, familiares ou conhecidos. Desse modo, Regina prestou exame vestibular na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, na própria UnB e na FUMA., tendo sido aprovada nesta última porque, como ela mesma lembrou, teve o cuidado de fazer o curso preparatório.

A vida universitária foi normal. Inicialmente morou com a avó no bairro Sion, mas pouco tempo depois, estava numa república. Foi aluna dedicada (naquela época diríamos “caxias”), mas também teve vida social ativa, sendo frequentadora assídua da Casa dos Contos e dos bares do edifício Maletta, como a Cantina do Lucas onde as conversas giravam em torno, principalmente, da situação política do país. O Brasil estava em plena ditadura e uma jovem politizada como ela, de esquerda, cujo pai fora figura proeminente no Partido Socialista, tinha que tomar muito cuidado. Quanto ao curso da FUMA, somente boas recordações. Ela frequentou o turno da manhã onde havia um maior número de mulheres, mas o curso de Desenho Industrial, em geral, era composto mais por homens. Justiça seja feita, nunca teve problemas, nem com colegas e nem com professores do sexo masculino. Dos colegas lembra com carinho de Leila Gontijo, Ângela Dourado, Roberto Neder e Cláudio Brandão (que faleceu ainda jovem, sem concluir sua formação).

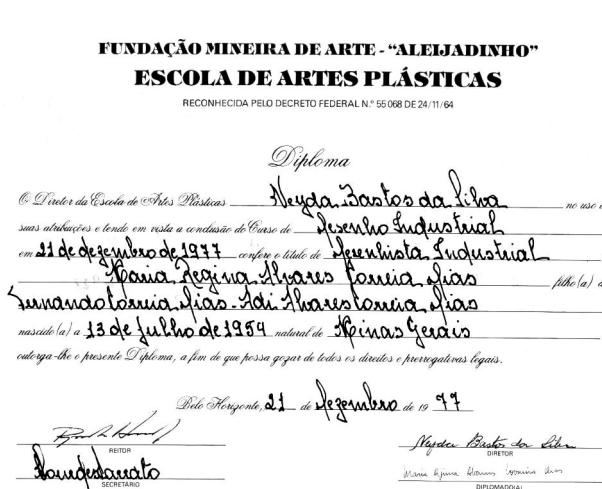


Figura 4: Diploma de Desenhista Industrial pela ESAP-FUMA.
Fonte: Acervo pessoal de Maria Regina Alvares Correia Dias – MRACD.

A década de 1970 na qual Regina estudou e se graduou (Figura 4) foi relativamente boa para o Design, uma vez que havia interesse estratégico de que o Brasil deixasse de ser exclusivamente um consumidor de tecnologias já prontas e importadas. O surgimento de iniciativas governamentais para que houvesse uma política científica e tecnológica efetiva abriu um caminho promissor para o Design, como lembra Leon (2014):

O Brasil dos anos 1970 foi um período de grande crescimento da economia, durante o qual os governos militares desenvolveram projetos ambiciosos de capacitação e efetivação tecnológica e científica. O desenho industrial ganhou então expressão social significativa e passou a fazer parte das políticas de governo. Este é um aspecto muito pouco conhecido da história do design brasileiro e de como ele começou a ser tratado como agente de desenvolvimento tecnológico e industrial (Leon, 2014, p. 13).

Regina soube aproveitar as oportunidades que surgiram. Após passar por estágios em duas empresas - Geominas Engenharia e Consultoria Ltda e Industrial Projetos Ltda (Figura 5), em seu último ano da graduação, foi estagiária no Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) (Figura 6) por um período de seis meses, levada por Marcelo de Resende, que além de ser o coordenador do setor na época, foi seu professor na FUMA. Após esse período, e antes mesmo de se graduar, foi contratada como Auxiliar Técnico Universitário e permaneceu no Setor até meados de 1978. Entre maio de 1978 e fevereiro de 1979, Regina foi contratada como desenhista industrial da empresa IMASA S/A Indústria e Comércio, localizada no bairro Lagoinha, onde pôde se familiarizar com os aspectos envolvidos no projeto e produção de mobiliário para escritórios e refeitórios.



Figura 5: Regina como estagiária na Industrial Projetos em 1976, empresa de propriedade do irmão da colega de turma Sheyla Maria Alves Figueiredo.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.



Figura 6: Parte da equipe do Setor de Desenho Industrial do CETEC: da esquerda para a direita: Osvaldo Coutinho do Amaral, Alceu Castelo Branco, Roberto Werneck Rezende Alves (sentados), Marcelo de Resende, Márcio Flávio Duarte e Eustáquio Lembi de Faria.
Fonte: Acervo pessoal Marcelo de Resende.

Não poderia ter havido iniciação melhor do que passar pelo Setor de Desenho Industrial (DI) do CETEC:

Criado em outubro de 1972, no âmbito da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), entidade de direito privado sem fins lucrativos, vinculada ao Sistema Operacional de Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (oficialmente constituída em 21 de março do mesmo ano), o Setor de Desenho Industrial coletou, ao longo das décadas de 1970 e 1980, experiências no atendimento à indústria e na realização de pesquisas e projetos, bem como vivenciou problemas como a falta de integração com outros setores do próprio Centro e as deficiências da política industrial da época.

Embora tenha sido extinto em 1989, suas repercussões puderam ser percebidas nos anos subsequentes. A consciência da importância do design se tornou algo tão consistente para a equipe que a grande maioria dos que passaram pelo Setor continuou atuando na área, e isso numa época em que o mercado ainda era bastante refratário ao

profissional de design. Alguns, inclusive, foram para fora do Estado e fizeram parte do esforço para a divulgação e conscientização do design no país (Safar, 2019, p. 21-22).

Durante o tempo em que esteve no Setor de DI do CETEC, Regina teve a oportunidade de conviver com designers profissionais que também eram professores da FUMA, como Eduardo Barroso Neto, Marcelo de Resende, Osvaldo Coutinho Amaral, Ricardo Mineiro e Roberto Werneck Rezende Alves. Atuou em projetos voltados a demandas reais e ampliar seu repertório de leituras, pois a instituição permitia que cada setor escolhesse publicações especializadas para assinatura além de adquirir livros recentes, na sua maior parte estrangeiros.

Trabalhar no CETEC representou uma grande oportunidade de capacitação, algo que a instituição favorecia sempre que possível. Juntamente com seus colegas do Setor de DI, Regina participou do curso *Fundamentos necessários para o dimensionamento de projetos mecânicos na área de design*, ministrado pelo engenheiro mecânico Cláudio Pinto de Barros (1938-2011) que também fazia parte do setor. O programa do curso compreendia conceitos básicos de matemática e física, resistência dos materiais, elementos de máquinas e de tecnologia mecânica. Regina observou que foi a primeira vez que muitos tomaram contato com tais tipos de conteúdo até então não abordados na formação oferecida pela FUMA em Desenho Industrial. Além disso, mesmo já tendo ido trabalhar na IMASA, o CETEC permitiu que continuasse o curso que durou dois anos, de modo que o contato com o ambiente rico em inovação não foi cortado (Dias, 2016).

Para ela, um dos momentos mais emblemáticos de sua atuação junto ao Setor de DI do CETEC, foi a participação no projeto de sinalização e mobiliário urbanos desenvolvido pelo setor para Belo Horizonte que recebeu o nome de *Sistema de Informação Urbana*. Vários dos ex-integrantes da equipe do CETEC o consideram um destaque na trajetória do referido setor (Alves, 2009; Barroso Neto, 2009; Amaral, 2016; Dias, 2016). Regina participou diretamente dos estudos para sinalização de trânsito e fluxo e recorda que foram feitos 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. A importância desse projeto resultou no convite para que fosse exposto no Seminário *Panorama de Identidade Visual* realizado pela Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) e Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1977. Para Regina foi uma experiência significativa desde a preparação dos painéis “deram um trabalho para fazer que você nem calcula” (Dias, 2016). Afinal, era a década de 1970 e utilizando a melhor tecnologia da época, os painéis tinham que ser montados à mão, sobre papel *Schoeller* (tipo de papel grosso alemão) empregando fotografia, retícula, *letraset* e *letrafilm* e depois fotografados em preto e branco! (Figura 7). Quanto à participação, imagine o significado para uma jovem estudante, viajar para São Paulo e se ver no mais famoso museu da cidade, assistindo a palestras de renomados profissionais da área do design, conhecendo *cases* de sucesso e expondo ao lado de projetos desenvolvidos por profissionais e escritórios de design do país (*Panorama de identidade visual*, 1977).



Figura 7: Dois dos painéis apresentados na exposição que acompanhava o Seminário Panorama de Identidade Visual, em São Paulo, no MASP, 1977.

Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Como observa Safar (2019) em sua tese sobre o Setor de Desenho Industrial do CETEC:

Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos desenvolvidos para Belo Horizonte se revestem 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 quer 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 (Safar, 2019, p. 161)

No início de 1979, apoiada pelos colegas do CETEC, Regina participou da seleção para o Mestrado em Engenharia de Produção da COPPE do Rio de Janeiro no qual foi classificada em primeiro lugar, com direito a uma bolsa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A seleção foi realizada em Belo Horizonte tamanha era o número de candidatos locais, e a COPPE enviou um representante especificamente para o processo. A importância dessa conquista só pode ser entendida quando avaliada de forma contextual. A Coordenação das Pós-Graduações em Engenharia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (COPPE) é considerada um dos maiores centros de ensino e pesquisa em Engenharia da América Latina e sua fundação, em 1963, pelo engenheiro químico Alberto Luiz Coimbra, representou o primeiro passo na criação da pós-graduação no Brasil, até então praticamente inexistente. Por sua vez, o Programa de Engenharia de Produção, criado em 1967, foi um dos sete primeiros programas *Stricto sensu* da COPPE e sua atuação em temas mais abrangentes, proporcionou oportunidade a áreas que, naquela época, não contavam com programas de pós-graduação, como era o caso do design. Em 1979, quando houve essa seleção, a Instituição já tinha uma enorme reputação (Figura 8).



Figura 8: Cidade Universitária da UFRJ, na Ilha do Fundão, em 1972, para onde a COPPE se mudou em 1967. Fonte: <https://coppe.ufrj.br/historia/>

Sair de Minas para morar no Rio de Janeiro e enfrentar uma instituição poderosa em termos de pós-graduação, com massiva presença masculina, foi um passo e tanto para a jovem de 25 anos que nem por isso se deteve. Inicialmente ocupou uma quitinete em Niterói (indicada por um colega da COPPE) e, posteriormente, alugou um quarto na Usina da Tijuca da irmã do professor Silvio Tavares, que também morava próximo. Segundo Regina (2024), o local, bem perto da Floresta da Tijuca, era aprazível, com muita arborização, a família do professor, de origem nordestina, era muito animada e festeira e foi uma época muito boa. Sua turma na COPPE era, em grande maioria, formada por homens, mas não teve nenhum problema de adaptação.

Divergências com seu orientador sobre a forma de abordagem da dissertação fizeram com que não concluisse o mestrado, mas os créditos já cumpridos lhe garantiram, posteriormente, o certificado de especialista em Engenharia de Produção pela COPPE e toda a pesquisa desenvolvida para a dissertação “EPI- Equipamentos de Proteção Individual: avaliação de uso e ergonomia” (Figura 9) seria um trunfo nos próximos acontecimentos.



Figura 9: À direita, Regina no Laboratório de Ergonomia da COPPE. Abaixo, parte da pesquisa realizada sobre EPI - Equipamentos de Proteção Individual: avaliação de uso e ergonomia. Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Em 1982, retornou a Belo Horizonte para atuar como professora na ESAP da FUMA, no período de março de 1982 a março de 1984. Voltar à Escola não gerou estranhamento, uma vez que seus colegas das disciplinas projetuais eram justamente da turma do CETEC com a qual encontrava frequentemente nas suas vindas a Belo Horizonte. No entanto, chamou sua atenção o fato de que agora, os professores de projeto eram designers egressos da FUMA, como ela e não mais arquitetos como no seu tempo de graduação. Independente da competência destes últimos, era bom saber que o curso vinha adquirindo uma identidade própria.

Na condição de professora das disciplinas Desenvolvimento de Projeto de Produto II e IV; Ergonomia aplicada ao projeto de produtos e Ergonomia I, Regina desenvolveu uma série de trabalhos com seus alunos que ilustram o amadurecimento da área projetual da Escola. Além disso, atendendo a um pedido da Prof. Neida Bastos da Silva, então diretora da ESAP, Regina e seu colega Prof. Romeu Dâmaso, elaboraram um Programa de Extensão, em 1983, responsável pela criação do Centro de Extensão, que até hoje tem papel de destaque na estrutura acadêmica da unidade.

As figuras a seguir apresentam alguns dos projetos desenvolvidos pelos alunos das disciplinas Desenvolvimento de Projeto de Produto e Ergonomia. Na Figura 10, em (a), o projeto é de uma Trena Digital, de 1983, para medição de grandes áreas urbanas e rurais, e no momento que os alunos desenvolveram o projeto não havia produtos similares com tal tecnologia. Os alunos foram: Ariane Nascimento Cocco, Mônica Campos Guimarães, Roberto Salgado Bicalho e Siomara Gontijo Goulart. O projeto (b) é de Cadeira Infantil, desenvolvido na disciplina de Ergonomia em 1983. A cadeira permite a regulagem do assento e apoio dos pés da criança durante seu desenvolvimento e privilegia o uso de mesas domésticas de altura média de 80 cm. Os alunos foram: Ângela Fonseca, Cláudia Ferreira e Vânia Sampaio.

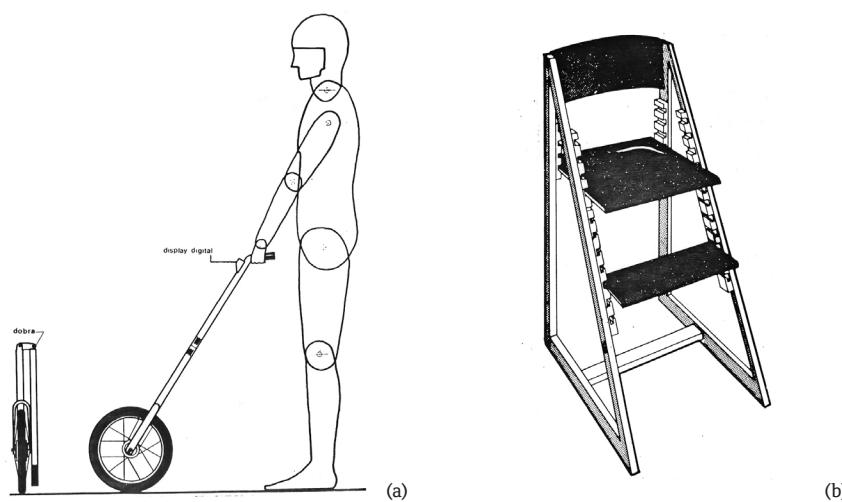


Figura 10: (a) Trena Digital e (b) Cadeira Infantil, ambos de 1983.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Na Figura 11, o projeto é de uma maca que permite o transporte do paciente na área externa e interna dos hospitais de modo a evitar transtornos na passagem de uma maca para outra. O projeto foi desenvolvido em 1983 pela mesma equipe do projeto anterior. O item (d) é um estudo ergonômico de uma cabine de caminhão, realizado pelos alunos Cláudia Miglioli e Rogério Alvarenga Bittencourt.

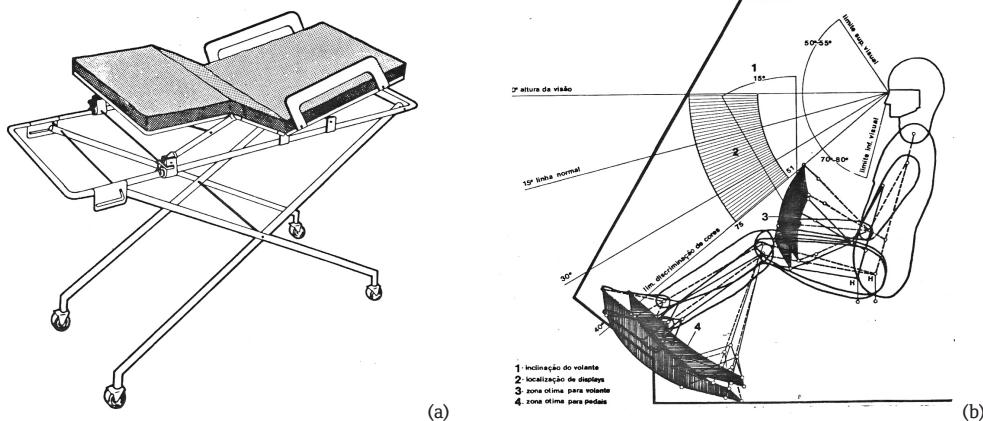


Figura 11: (a) Maca hospitalar e (b) Estudo ergonômico para cabine de caminhão.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

No final de 1982, quando ainda estava como professora da FUMA, Regina participou de um concurso promovido pelo CNPq e pelo Núcleo de Desenho Industrial (NDI) da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). O tema do concurso era o uso do desenho industrial para prevenção de acidentes e Regina apresentou um projeto que era parte dos estudos desenvolvidos no mestrado da COPPE, sobre aspectos ergonômicos e de design relacionados a Equipamentos de Proteção Individual (EPI). Seu projeto não foi premiado; no entanto lhe rendeu algo bem mais interessante.

Entre os membros da organização e comissão avaliadora do concurso, estava Gui Bonsiepe (1934), figura conhecida e respeitada no campo do design pelos livros e artigos publicados, pelos projetos realizados e por sua combatividade em defesa do Design. “Formado na Hochschule für Gestaltung em Ulm, na Alemanha, Bonsiepe tem sua carreira de teórico, professor e projetista ligada à América do Sul. No Brasil foi personagem importante no ensino de Design e na reflexão sobre as possibilidades de projetar em países periféricos” (Leon, 2005, p. 88).

Bonsiepe estava envolvido naquela época com a criação e implantação, em Florianópolis, do que viria a ser conhecido como Laboratório de Desenvolvimento de Produtos / Desenho Industrial (LDP/DI) que seria sucedido pelo Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial (LBDI). A história desses dois importantes momentos do Design brasileiro está muito bem contada no livro Canasvieiras, um laboratório para o Design Brasileiro: a história do LDP/DI e LBDI – 1983-1997, de autoria de Ethel Leon, publicado em 2014. Pois bem, no final de 1982, após conhecê-la por meio do já citado concurso, Bonsiepe convidou Regina para participar do 1º Curso de Atualização Projeto de Produto / Desenho Industrial que aconteceria em Florianópolis, logo no início de 1983. O curso, que já era uma ação do LDP/DI enquanto este ainda estava sendo implantado, aconteceu na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), teve a duração de um mês em período integral de oito horas e reuniu 12 profissionais entre designers, engenheiros e técnicos. A coordenação das equipes ficou por conta do próprio Bonsiepe, Rodrigo Walker, do Chile e André Joye, da Suíça e a dinâmica consistiu em minicursos rápidos, visitas técnicas a empresas, palestras e a parte experimental prática.

Regina atuou na equipe de desenvolvimento de uma máquina de lapidação de gemas preciosas (Figura 12), desde a definição, conceituação, elaboração de modelos, *mock-ups*, desenhos detalhados e documentação do projeto. O resultado foi publicado, juntamente com os projetos das demais

equipes em um experimento em projeto de produto/ desenho industrial² e, mais recentemente, no livro Design como prática de projeto³ também de Bonsiepe.

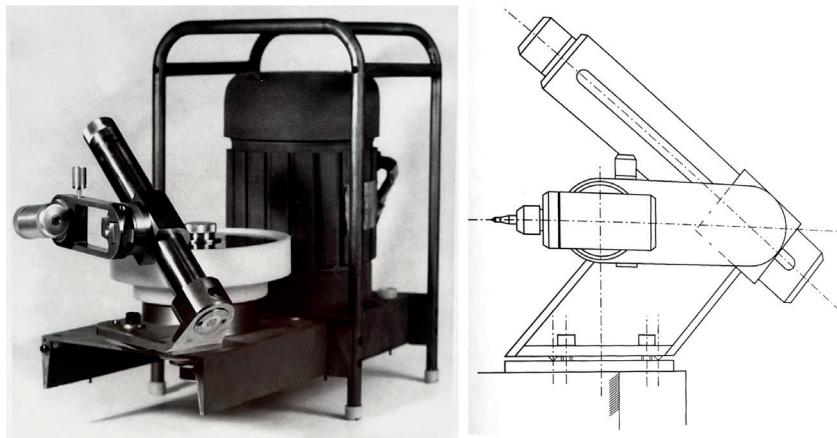


Figura 12: Modelo do equipamento e desenho esquemático do facetador
Fonte: Bonsiepe; Walker (1983); Bonsiepe (2012).

Após o curso, Regina retornou para Belo Horizonte e continuou seu trabalho na FUMA até 1984. No entanto, a sua participação na primeira ação do LDP/DI foi fundamental para ditar os rumos de sua trajetória profissional nos anos seguintes.

No início de 1984, foi convidada por Bonsiepe, desta vez para integrar o LDP/DI, do qual participou ativamente tanto da equipe responsável pelo desenvolvimento de projetos de design como dos cursos de atualização que continuam sendo oferecidos: o segundo em Campina Grande, na Paraíba, o terceiro e o quarto, em Florianópolis. Nesses cursos, além da convivência e troca produtiva de experiências com profissionais de diversas áreas que foram importantes para seu crescimento profissional, Regina colaborou bastante, seja ministrando aulas (Ergonomia aplicada a produtos), seja assumindo a documentação gráfica das publicações resultantes de cada um dos cursos (Figura 13).

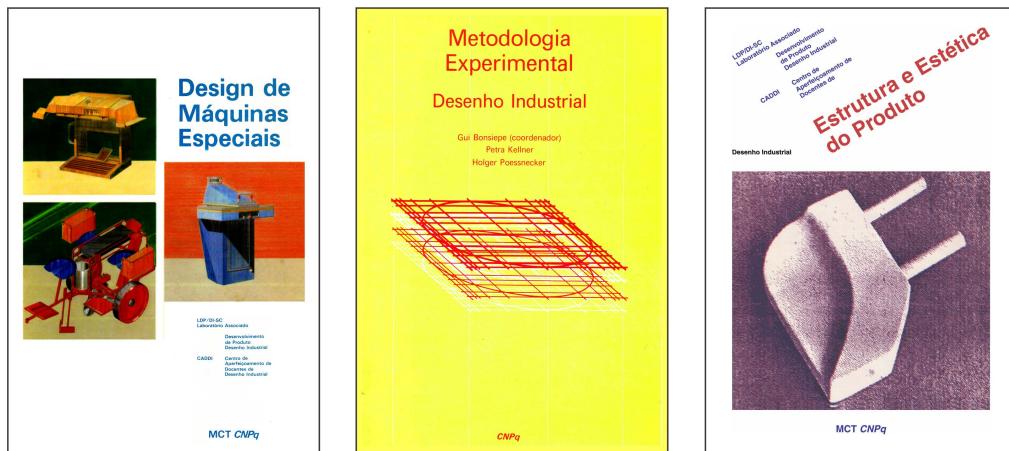


Figura 13:
Publicações dos resultados dos cursos realizados no período de 1984 a 1986.
Fonte: Bonsiepe; Kellner; Poessnecker (1984a), Bonsiepe (1996b, 1986c).

Dentre os projetos que desenvolveu como parte da equipe do LDP/DI, entre 1984 e 1985, Regina destaca: debulhadora de pequeno porte para cereais, juntamente com uma equipe de professores

² BONSIEPE, Gui; WALKER, Rodrigo. Um experimento em projeto de produto/ desenho industrial. Brasília: CNPq/Coordenação editorial. 1983.

³ BONSIEPE, Gui. Design como prática de projeto. São Paulo: Blucher, 2012, p. 162-169.

e alunos da Engenharia Mecânica e de Produção da UFSC; móveis para a administração pública de Santa Catarina (Figura 14); carcaça para compressor experimental (para a Weg); sistema de bagageiros com ventosas para automóveis; e alarme para uma empresa de eletrônica em Florianópolis. Em 1986 foram muitos os trabalhos desenvolvidos, tendo participado do projeto para equipamento odontológico, nas etapas: estudo ergonômico da atividade do dentista e conceituação de design para equipamento e acessórios (Figura 15); e redesign de máquinas para o setor calçadista, este desenvolvido durante o 4º Curso de Atualização Projeto de Produto/Desenho industrial realizado no Laboratório em março e abril de 1986.



Figura 14:
Móveis para a
Administração
pública de Santa
Catarina.
Fonte: Bonsiepe
(2012, p. 130).

Figura 15: Cadeira
para serviços
odontológicos.
Fonte: Bonsiepe
(2012, p. 158).

Em 1985, durante sua atuação no LDP/DI, Regina foi convidada pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) a ministrar a disciplina Ergonomia no *Curso de Reciclagem para Docentes do Curso de Desenho Industrial* do Centro Tecnológico da instituição. Sua participação não pode ser vista como extemporânea, uma vez que estava em sintonia com a proposta do LDP/DI para organizar cursos para treinamento de todos os tipos de profissionais que atuassem no Design.

Como lembra Leon (2014), tanto o CNPq, que na década de 1980 ampliou significativamente sua atuação em prol da configuração de uma política científica e tecnológica, quanto os encontros

nacionais de docentes (novembro de 1983) e de diretores de escolas de Desenho Industrial (outubro de 1984) recomendam a capacitação de docentes como uma demanda urgente a ser atendida para melhorar a qualidade dos profissionais do país.

Da mesma forma, a expansão do ensino de Desenho Industrial no país, iniciada também na década de 1980, pressionava os cursos de universidades públicas, que não contavam com as mesmas facilidades de contratação (e demissão) de professores das instituições particulares e precisavam requalificar seu corpo docente. É compreensível, portanto, a ida de Regina para o Maranhão, para um curso de reciclagem, especialmente numa área ainda tão incipiente como a Ergonomia e para um curso de DI, como o do UFMA, ainda relativamente novo, pois havia sido criado em 1976.

Regina ficou no LDP/DI até meados de 1986 quando terminou o contrato inicial de trabalho com duração de dois anos. Decidiu então se aventurar em São Paulo. Após entrevistas em várias empresas obteve emprego na Itautec Informática SA como analista de sistemas júnior tendo sido, no ano seguinte, promovida a analista de sistemas pleno.

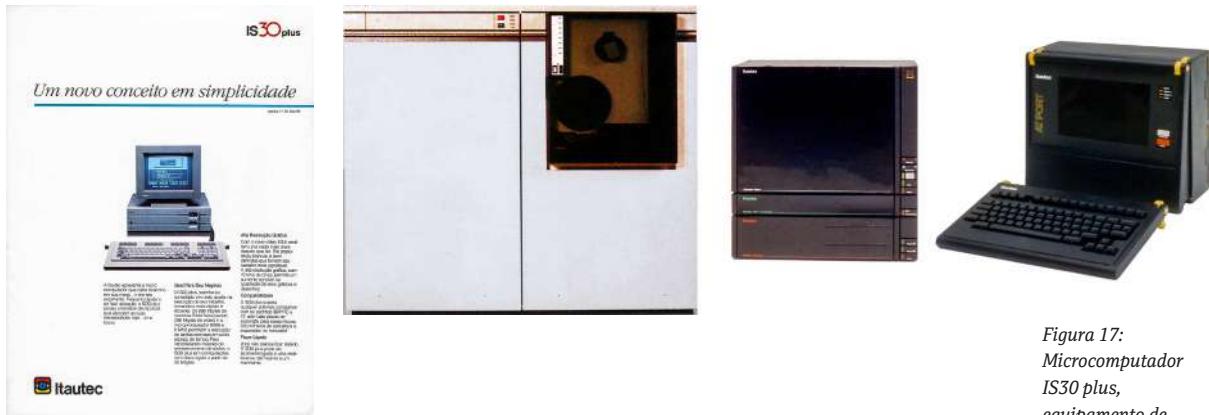
A Itautec foi uma empresa brasileira de tecnologia fundada em 1979, em São Paulo, oriunda de um departamento do Itaú. Sua especialidade era o desenvolvimento de produtos e soluções em tecnologia da informação, automação comercial e automação bancária. Chegou a possuir a décima maior base instalada de máquinas de autoatendimento no mundo e a segunda na América Latina, bem como a maior rede própria de assistência técnica em informática no Brasil. A partir de 2013 passou para o controle da japonesa Oki Electric Industry Co. Ltd.

Apesar de estar empregada como analista de sistemas, Regina integrou uma equipe de designers sob a coordenação de Elisabete Proença composta por Eduardo Ferreira (atualmente Fundação Certi), Claudio Filus e Edson Dantas Dias (Figura 16).



Figura 16: A equipe de designers: à esquerda, Edson Dantas Dias, Claudio Filus, Eduardo Ferreira. À direita, Regina Álvares e Terezinha.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Participou do desenvolvimento de novos produtos na área da informática como os Microcomputadores Linha IS: IS30 Plus, IS 30 Plus II, IS 286 e 386 /Projeto Super Mini S 3700; Sistema Itautec de Controle de Acessos e projetos que na época eram inovadores, como o computador modular e o computador portátil (Figura 17).



*Figura 17:
Microcomputador
IS30 plus,
equipamento de
automação bancária,
computador modular
e computador
portátil.
Fonte: Acervo
pessoal de MRACD.*

A experiência em São Paulo e na Itautec foi totalmente nova para Regina. O grupo de designers com o qual trabalhava era predominantemente masculino e pouco afeito a amizades além do convívio de trabalho. O clima de competitividade era grande, mas foi uma oportunidade excelente para aprender uma outra realidade profissional, se familiarizar com a execução de modelos e protótipos e adquirir informações trazidas pelos colegas seniores que participavam de feiras internacionais. Inicialmente, Regina morou com uma prima, mas teve a oportunidade como funcionária da empresa, de fazer um financiamento que lhe permitiu adquirir o primeiro imóvel – um apartamento bem pequeno, porém perto da Avenida Paulista e ela pôde aproveitar bem a vida cultural da região.

No final de 1988, Regina recebeu proposta para retornar a Florianópolis no LDP/DI, onde ficaria até 1993. Ela voltava num segundo momento do Laboratório. Em 1987, Bonsiepe solicitou afastamento temporário e fora para os Estados Unidos por interesses particulares, só retornando ao Brasil em 1990. Eduardo Barroso Neto e Marcelo de Resende assumiram respectivamente a coordenação administrativa e técnica do Laboratório. Encorajados pelo apoio que então recebiam do CNPq, da FINEP e outros organismos, ampliaram significativamente as instalações, aumentaram a equipe e o escopo de atendimento às empresas. De 1989 em diante, agora sob o nome de Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial (LBDI) foram desenvolvidas inúmeras atividades entre cursos de aperfeiçoamento, cursos de curta duração, workshops, encontros, seminários, publicações e projetos (Figura 18).



Figura 18: Regina, a quarta pessoa da direita para a esquerda, da primeira fileira, juntamente com parte da equipe do LBDI.

Fonte: acervo pessoal de MRACD.

O LBDI viria a terminar em 1997 em função da convergência de diversos fatores entre eles, a mudança de comando nas instituições financiadoras que diminuíram ou até mesmo eliminaram suas verbas de apoio; a precariedade institucional do Laboratório resultante da falta de uma identidade jurídica; a falta de interesse pelo Design por parte das micro e pequenas empresas e a falta de interesse das grandes empresas, muitas vezes estrangeiras, que tinham seus próprios modelos. Sua contribuição, contudo, foi inestimável, pois promoveu um aumento das discussões sobre Design no país e proporcionou oportunidades de capacitação que foram de grande valia para os profissionais.

A experiência no LBDI foi de grande importância para Regina, não só pelas atividades desenvolvidas (participou de todos os cursos, *workshops* e eventos promovidos e também de muitos projetos). Mas, principalmente, pela convivência de trabalho com os colegas, muitos já velhos conhecidos (egressos da FUMA, do CETEC e do LDP/DI) e outros tantos que ficou conhecendo, inclusive estrangeiros, latino americanos em sua maioria, e alguns europeus: “Fiz amigos que cultivo até hoje com muito orgulho” (Dias, 2014, não paginado).

O período de atuação junto ao LBDI, proporcionou a Regina diversas experiências marcantes. Em 1992, por exemplo, foi convidada pelo Governo de Cuba a ministrar um curso de representação visual de design de produtos e participar em um projeto de ergonomia no Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), ficando várias semanas em Havana. O ISDI foi oficialmente criado em 1984, mas sua história remonta a 1963 com a criação, pelo governo revolucionário, da Escola Superior de Desenho Industrial de Havana, fruto do entendimento de que o Design seria fator de desenvolvimento e ferramenta para melhorar a qualidade de vida das pessoas. O ISDI teve seu primeiro ano letivo em 1984, mudou-se para a atual sede em 1987 e vem, desde então, capacitando profissionais em sintonia com o que acontece internacionalmente, mas procurando respeitar os valores da cultura cubana. O Instituto Superior de Diseño (ISDI) (antigamente Instituto Superior de Diseño Industrial) era e é, até hoje, a única instituição de ensino superior em Cuba

dedicada à formação de profissionais universitários nas carreiras de Desenho Industrial e Design de Comunicação Visual, tendo graduado mais de dois mil profissionais⁴ (Figura 19).



Figura 19: Logo e sede do ISDI em Havana.
Fonte: <https://www.isdi.co.cu/index.php/site/historia/Historia>

O projeto em ergonomia consistiu em uma pesquisa antropométrica inédita sobre a população cubana, iniciativa dos professores do ISDI Ruben Vieira (psicólogo e ergonomista) e Pedro Garcia (designer) (Figura 20) que deram continuidade após seu retorno ao Brasil, mas que não a concluíram, talvez pela falta de recursos. Ficou a amizade com os colegas.



Figura 20: Projeto de antropometria para a população de Cuba para apoiar o design de produtos e moda. Na foto, o professor Pedro Garcia e equipe na montagem de um dispositivo para a coleta de medidas antropométricas.
Fonte: acervo pessoal de MRACD.

Dentre os projetos dos quais participou no LBDI, Regina destaca: (1) Luva e Facão para o Corte da Cana-de-Açúcar desenvolvidos para a COPERSUCAR, 1991 e 1992, o qual gerou artigos e boa divulgação, tendo sido, inclusive, objeto de uma matéria da Rede Globo no programa Globo Ciência nessa época (Figura 21); (2) Projeto de Viveiro de Mudas para ARACRUZ FLORESTAL, 1991 e 1992; (3) Chuveiro e Torneira Eletrônicos para TIGRE, 1988; (4) container para criogênio para a empresa Cryometal (Figura 22) e (5) Sistema de Monitoramento para Bebês (Figura 23) para um Concurso Internacional de Design em 1991, que também teve boa repercussão como uma matéria na revista Veja SC (Dias, 2024).

⁴ Para saber mais: <https://www.isdi.co.cu/index.php/site/historia/Historia>



Figura 21: Projeto de facão e luvas de segurança para cortadores de cana de açúcar da Coopersucar.
Fonte: acervo pessoal de MRACD.



Figura 22:
Apresentação do protótipo do container de criogênio para Cryometal, Maria Regina, Marcelo de Resende, Eduardo Barroso Neto e Fernando Geber (modelista).
Fonte: acervo pessoal de MRACD.

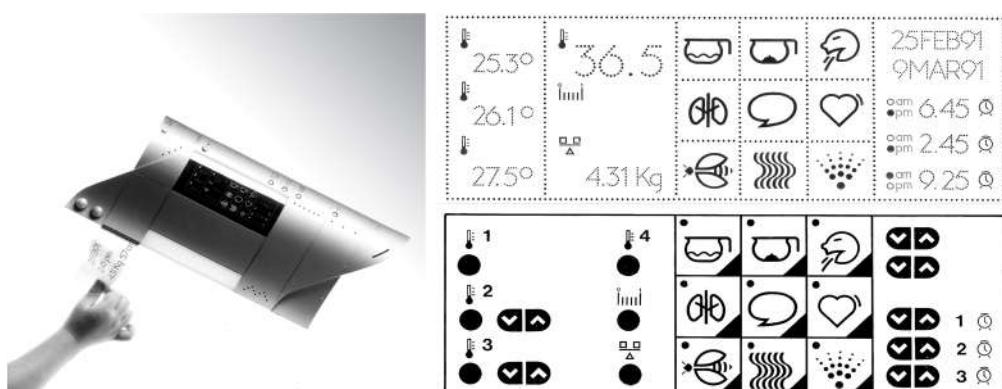


Figura 23: Central de monitoramento do bebê. Na imagem, tela de informações das condições do bebê e ambiente e outro, painel de controle para o monitoramento.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Vale observar como algumas soluções projetuais desenvolvidas no LBDI já pensavam na incorporação de funcionalidades que hoje parecem ser possíveis, mas há 30 anos a tecnologia não atenderia às inovações desejadas. É o caso do projeto conceitual *Bué*. Em 1993 a equipe da LBDI se dividiu para resolver um desafio de um Concurso da Coréia para a comunicação no ano 2000. Os dois projetos mais interessantes foram então enviados ao evento, o primeiro denominado “*Bué*” para o monitoramento entre a mãe e o bebê (Figura 23). O conjunto foi composto de um berço com sensores, uma central próxima ao berço e uma espécie de relógio no pulso da mãe para o acompanhamento do bebê. Além das informações sobre choro, umidade do berço, temperatura,

batimentos cardíacos, impressão das condições fisiológicas do bebê, o sistema emitia frequência capaz de evitar insetos ao redor do berço e fazia a umidificação do ambiente. O outro projeto, também hoje já plausível, foi um relógio com um sistema de tradução de idioma simultâneo para conversações entre as pessoas (Dias, 2024).

A respeito de sua experiência no LBDI, Regina se manifesta:

Minha percepção hoje é que sou uma história viva do design brasileiro, assim como outros colegas do Laboratório. Quando relato na UEMG que trabalhei no setor Design do CETEC e no LBDI, as pessoas mais novas se surpreendem. Há uma curiosidade em saber mais, que eu fale das experiências em ambos.

[...]

Acredito que o resultado destas experiências não pode ser traduzido ou demonstrado nos projetos de design, na forma de imagens, fotografias e registros. Os projetos podem nem ser assim tão bons e nem atrativos como hoje. Penso que é um conhecimento intangível, na forma de um saber complexo do processo de fazer design, de forma conjunta e cooperativa, alimentado por muita alegria e amizade. Um tempo que infelizmente não volta mais e tenho muita saudade, que eu era muito feliz e não sabia (Dias, 2014, não paginado).

Estimulada pelo ambiente febril de aquisição de conhecimentos, Regina, paralelamente às suas atividades junto ao LBDI, resolveu fazer outro curso de especialização, em Engenharia de Produção, na Universidade Federal de Santa Catarina. Entre setembro de 1989 e setembro de 1990, além de se atualizar em conteúdos da área, ela pôde consolidar laços com a instituição que viriam a ser estratégicos nos próximos anos.

Pressentindo as dificuldades que estavam por vir, Regina foi em busca de alternativas de atuação profissional, e foi nesse momento que o relacionamento construído com a UFSC deu seus frutos. Entre 1992 e 1997, cerca de cinco anos, foi pesquisadora bolsista da UFSC para atuar em dois núcleos: Núcleo de Design Cerâmico e Núcleo de Ergonomia e Estudos do Trabalho. No período de 1995 a 1997, inclusive, Regina coordenou o Núcleo de Design Cerâmico no Laboratório de Materiais (LabNati) do Departamento de Engenharia Mecânica da UFSC, ministrou treinamentos na área da Computação gráfica aplicada ao Design, orientou dois bolsistas ITI: Cassiana Franco e Caetano Rabelo e participou do Projeto de Produto Cerâmico com Propriedades antiderrapantes para Cerâmica Portinari – Grupo Cecrisa (Figura 24) bem como da elaboração de Projeto para Curso de Especialização em Design Cerâmico.

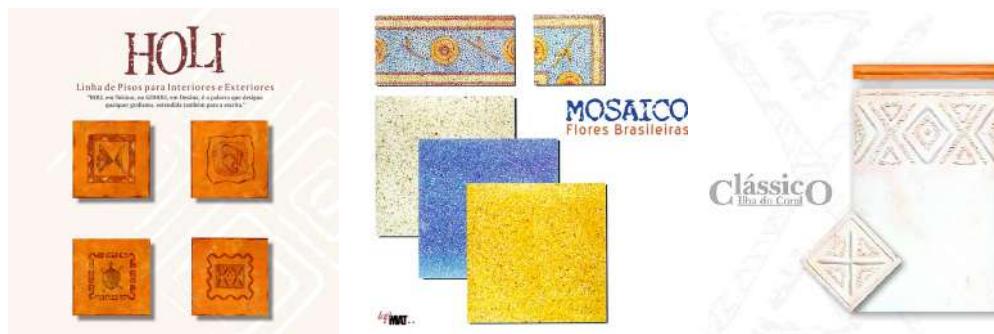


Figura 24:
Produtos cerâmicos baseados em pinturas rupestres encontradas em Santa Catarina: linha Holi, linha Mosaico, e clássico.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Sua atuação lhe valeu um retorno, quando participou, de 2005 a 2006, como bolsista DTI (bolsa de Desenvolvimento Tecnológico e Industrial do CNPq) de outro projeto vinculado ao Laboratório de Materiais (LabMat) e ao Centro Cerâmico do Brasil (CCB). O projeto, intitulado Gestão de Design Cerâmico, com apoio financeiro da FINEP/CCB/UFSC, lhe possibilitou coordenar uma equipe de designers para atuar junto às indústrias cerâmicas de Santa Catarina e Santa Gertrudes, em SP. A Agência para o desenvolvimento do Design Cerâmico 2AD foi uma ação inovadora, contou com a participação da Ainá Vogel, Natacha Camila Pontes, João Luis Rieth, Marcos Serafim e outros integrantes (Figura 25). Uma das ações da equipe foi a Missão Técnica Internacional em Design Cerâmico - CCB e UFSC, na Itália, Espanha e Portugal em 2005.



Figura 25: páginas resultantes do trabalho de elaboração e gestão de conteúdo do site da 2AD Agência para o Desenvolvimento do Design Cerâmico. Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Vale ressaltar que a UFSC construiu uma história sólida de atuação nessas duas áreas podendo-se citar os atuais CERMAT - Núcleo de Pesquisa em Materiais Cerâmicos e Compósitos do Departamento de Engenharia Mecânica e o LABERGO - Laboratório de Ergonomia que faz parte do Departamento de Engenharia de Produção e Sistemas (DEPS) do Centro Tecnológico (CTC), ambos da Universidade.

Em 1997, paralelamente às atividades junto aos núcleos da UFSC, Regina recebeu convite para colaborar com a empresa Paradesign, criada pelo designer Célio Teodoro dos Santos quando do fechamento do LBDI, na qual permaneceu até 2000. Entre outros, desenvolveu projetos para Banco do Estado de Santa Catarina (BESC), EQUISUL, FUSESC, CS Eletrônica, SPECTO Ind. e Com. De Equipamentos Eletrônicos, APEX - Sistemas Eletrônicos Ltda, PLASVALE e TEXACO do Brasil. Regina (2024) destaca como exemplo de uma produção mais contínua, a PLASVALE e a EQUISUL. De início, a PLASVALE (empresa catarinense cuja história remonta a 1968, produtora de utilidades domésticas em plástico e que hoje está presente em cerca de 30 países) já era um cliente que Regina atendia e passou para a Paradesign, com uma parceria bastante profícua. O ritmo de projetos era grande, e chegaram a desenvolver mais de uma centena que foram industrializados (Figura 26). A EQUISUL foi outra empresa com a qual mantiveram uma boa relação profissional e para a qual desenvolveram muitos projetos (Figura 27), um dos quais chegou a render uma premiação de design para o Célio.



*Figura 26:
Alguns projetos
desenvolvidos para
a Plasvale: tapete
antiderrapante
para banho e lixeira
basculante.
Fonte: Acervo
pessoal de MRACD.*



*Figura 27: Linha
de No-Breaks para
Equisul: design de
produtos, design
gráfico de peças de
divulgação e vendas.
Fonte: Acervo
pessoal de MRACD.*

Em 1999, foi convidada por Rodrigo Sabatini (atualmente presidente do Instituto Lixo Zero Brasil), para atuar como designer *freelancer* junto à equipe de desenvolvedores de mídias digitais de sua empresa ETHERMÍDIA. Regina trabalhou com eles até 2001 em uma série de projetos como o *site* oficial do tenista Guga Kuerten e o *site* oficial do pugilista Popó de Freitas, ambos para a Globo.com, com a qual a empresa tinha um contrato (Figura 28). Também participou dos projetos Gincana Premiada, Ensino Web (Figura 29) e Interactive Business.

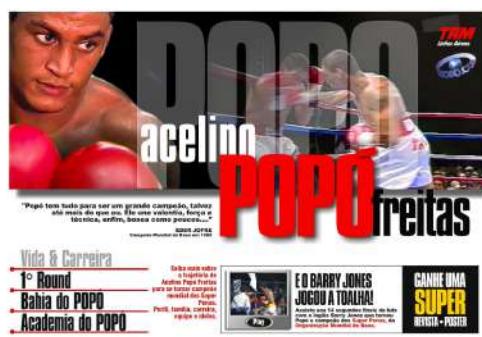


Figura 28: Site oficial do tenista Guga Kuerten e site oficial do pugilista Popó de Freitas.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

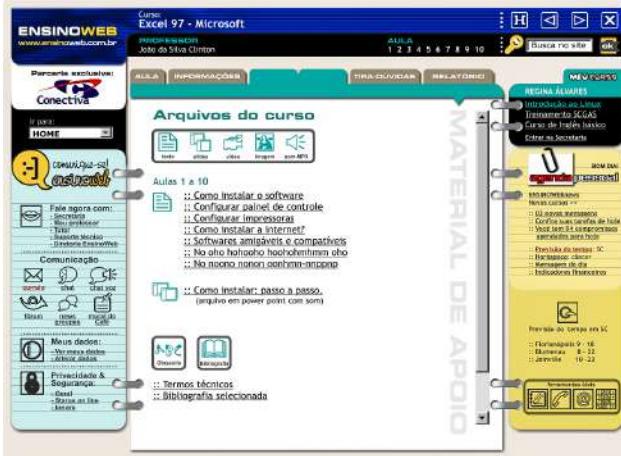


Figura 29: Site da plataforma EnsinoWeb.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Merece ser lembrada também, a participação de Regina em um projeto pioneiro e diferenciado, muito pouco conhecido pelo meio acadêmico do Design. Trata-se do Centro de Design do Ceará que resultou da proposta de uma escola de design alternativa, apresentada, em 1996, ao governo do Ceará por Eduardo Barroso Neto e uma equipe de especialistas⁵. O estado não contava, até então, com formação específica na área, mas tinha interesse em capacitar profissionais rapidamente. O modelo proposto era bastante inovador:

Defendíamos a criação de uma escola pioneira, inovadora em sua forma e conteúdo, livre das normas e exigências do Ministério da Educação e dos sistemas formais de ensino, sintonizada com as mudanças do mercado e as necessidades do nordeste. Capaz de oferecer ao mercado respostas em um espaço de dois anos (Barroso Neto, 2003, não paginado).

O projeto contou com o apoio da Secretaria de Cultura e da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Educação Superior do Ceará, do Ministério do Trabalho por meio do Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT) e CNPq. A estruturação em módulos permitiu que se montasse um time de professores, do Brasil e do exterior (Alemanha, Bélgica, Holanda, Argentina, Chile, Colômbia, México e Estados Unidos) que não encontrava paralelo em nenhuma outra escola de design do

5 Augusto Morello, fundador do ICSID; presidente da Trienal de Milão; um dos pioneiros do design Italiano; editor e crítico da Revista Estilo e Indústria. Luis Rodriguez Morales, designer mexicano. Viveu e trabalhou no Japão, Inglaterra, Dinamarca, Holanda, Cuba e Brasil. Um dos mais consagrados autores sobre teoria e ensino do design na América Latina. Joaquim Redig; designer; professor da UFRJ. Autor de três livros sobre ensino do Design. Romeu Damaso; Professor da Escola de Design da UEMG. Lia Mônica Rossi, professora no Curso de Design da UFPB (<https://issuu.com/eduardobarrosoneto/docs/cdc>).

país. Entre 1998 e 2000 duas turmas, cerca de 50 alunos, concluíram satisfatoriamente o curso, mas mudanças na gestão administrativa e política do estado e das instituições de apoio dificultaram a continuidade do projeto.

Essa experiência, contudo, mostrou que a crescente organização e força que o ensino superior do Design vinha apresentando, exigiria, cada vez mais, professores qualificados. De volta a Santa Catarina, Regina buscou na UFSC, um novo desafio a vencer: a qualificação *stricto sensu*.

Entre 2000 e 2009, com a intenção de fazer um concurso para ingressar em uma universidade pública, Regina resolveu investir na sua capacitação *Stricto sensu* e se voltou para a área que até então tinha sido receptiva à sua condição de designer: a Engenharia de Produção; e na instituição com a qual já mantinha um relacionamento sólido como a Universidade Federal de Santa Catarina.

Há que se observar também que os programas escolhidos por Regina ou já estavam consolidados, como o Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção (PPGEP), reconhecido desde 1979, no qual fez o mestrado, ou, completamente inovadores, como o Programa de Pós-Graduação em Engenharia, Gestão e Mídia do Conhecimento (PPGEGC), o primeiro criado no Brasil, lançado em 2004, no qual cursou o doutorado.

Leila Amaral Gontijo foi uma poderosa aliada de Regina em sua busca por capacitação *Stricto sensu*. Ambas estudaram Desenho Industrial na FUMA e se graduaram no mesmo ano de 1977. Leila, no entanto, após um curto período de atuação como designer em empresas e professora da própria FUMA, decidiu-se por fazer seus estudos de pós-graduação na França, onde ficou de 1981 a 1987. Sua área de interesse era a Ergonomia, ainda incipiente no Brasil e sobre a qual a França era referência mundial. Após seu retorno ao Brasil, atuou no Setor de Desenho Industrial do CETEC e, em 1989, foi para Florianópolis como professora visitante da UFSC, instituição na qual se tornou efetiva em 1993 por meio de concurso público. Na época em que Regina iniciou o mestrado na UFSC, em 2000, Leila já tinha, inclusive, feito Pós-Doutorado na Suécia. Sua amizade e sua sólida experiência acadêmica foram um precioso apoio para ela.

A dissertação de mestrado intitulada “O ensino do design: a interdisciplinaridade na disciplina de projeto em Design”, foi defendida em abril de 2004. Em meados desse mesmo ano ingressou no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento, no qual defendeu a tese “Percepção dos materiais pelos usuários: modelo de avaliação Permatus”, em outubro de 2009.

Durante esse período ela procurou compatibilizar sua atuação docente (como visto, foi professora visitante no Centro de Design do Ceará (CDC), além de atuar nas Faculdades UNISUL e nas Faculdades Bardaal) com as atividades profissionais como designer e empreendedora à frente da PIXEL Design Ltda.

Em 2001, tendo encerrado sua colaboração junto à Paradesign e à ETHERMÍDIA, Regina criou a PIXEL Design para viabilizar o atendimento a uma série de demandas de instituições e empresas que ainda a procuravam para a prestação de serviços de design. Sua participação em projetos de pesquisas no âmbito da UFSC facilitou a constituição de uma rede de pesquisadores e laboratórios com demandas específicas. Alguns grupos de pesquisa ligados à Engenharia Civil, como o liderado pelo professor Humberto Roman e outro liderado por Roberto Lamberts, permitiram atender ao trabalho de design editorial para o Programa Habitare financiado pela Finep. Foram editados

diversos livros da Coletânea Habitare, Coleção Habitare e Recomendações Técnicas, *web sites* de cursos EAD, *site* e design do periódico Ambiente Construído, *site* do Centro de Referência e Informação em Habitação (InfoHab), identidade visual da ANTAC - Associação Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído, dentre outros projetos (Figuras 30 e 31).



Figura 30: Design editorial da Coletânea e Coleção Habitare.
Fonte: <http://www.habitare.org.br/capa.aspx>



Figura 31: Design do site e Revista Ambiente Construído - AC e site InfoHab.
Fonte: Acervo pessoal de MRACD.

Com a titulação obtida, e já tendo desacelerado as atividades de sua empresa PIXEL Design, Regina participou em 2009 e 2010, de três editais de concursos para professor em cursos de Design: Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). “Passei em todos eles, mas optei em ficar na UEMG, que foi a instituição onde fiz minha graduação e atuei como docente no início da carreira” (Dias, 2024).

Na Escola de Design da Universidade da UEMG, a princípio, sua atividade acadêmica se destinou à pós-graduação *stricto sensu*, mas logo também assumiu compromissos na graduação. Aliás, o maior desafio que enfrentou, e ainda enfrenta, é o acúmulo de tarefas: ministrar aulas na graduação, no mestrado e no doutorado, atuar na coordenação do Centro de Estudos em Teoria, Cultura e Pesquisa em Design (T&C Design), atuar na equipe editorial da revista “Pensamento em Design”, periódico do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da UEMG, orientar mestrandos e doutorandos sem falar nas demandas ‘urgentes’ frequentemente recebidas da Reitoria.

Regina atua em uma grande diversidade de linhas de pesquisa e ministra aulas de disciplinas de diferentes tipos de conteúdo, transitando entre áreas tecnológicas e culturais com relativa facilidade, fato que atribui à uma formação e experiência profissional multidisciplinares e sua incansável busca por conhecimento de diferentes campos.

Enfim, essa mineira, designer de formação, profissão e coração, é uma mulher que transitou pelo Design durante cerca de cinquenta anos e que, às vésperas de se aposentar, teme a inatividade depois de uma vida acadêmica e profissional tão intensa. No entanto, acalenta planos de viajar bastante e talvez escrever um livro. Vamos aguardar.

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.
- 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.
- BONSIEPE, Gui. **Design como prática de projeto**. São Paulo: Blucher, 2012.
- BONSIEPE, Gui. **Design de máquinas especiais**. Brasília: CNPq/Coordenação editorial. 1986b.
- BONSIEPE, Gui. **Estrutura e estética do produto**. Brasília: CNPq/Coordenação editorial. 1986a.
- BONSIEPE, Gui; KELLNER, Petra; POESSNECKER, Holger. **Metodologia experimental: desenho industrial**. Brasília: CNPq/Coordenação editorial. 1984.
- BONSIEPE, Gui; WALKER, Rodrigo. **Um experimento em projeto de produto/ desenho industrial**. Brasília: CNPq/Coordenação editorial. 1983.
- CENTRO DE MEMÓRIA CNPQ. Disponível em <https://centrodememoria.cnpq.br/realiz84.html>. Acesso em 15 dez. 2024.
- CLANDININ, D. Jean.; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa**. 2. ed. rev. Tradução Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia, MG: EDUFU, 2015.
- DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **O ensino do design: a interdisciplinaridade na disciplina de projeto em design**. 2004, 163 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/87121>
- DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **Percepção dos materiais pelos usuários: modelo de avaliação**
- PERMATUS. 2009, 163 f. Tese (Mestrado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92232>.
- DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **LDP/DI e LBDI**. Belo Horizonte, Minas Gerais. 15 de abril de 2014. Entrevista concedida por correio eletrônico a Ethel Leon.
- DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para o Plambel**. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2016. Entrevista concedida a Giselle Hissa Safar.
- DIAS, Maria Regina Álvares Correia. **Trajetória de vida**. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2024. Entrevistas e esclarecimentos concedidos a Giselle Hissa Safar por meio de correio eletrônico, mensagens de WhatsApp e contato pessoal.
- GONTIJO, Leila Amaral. **Memorial de atividades acadêmicas**. Florianópolis: Departamento de Engenharia de Produção e Sistemas da UFSC, 2017, 51 p. Memorial. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/186627>.
- LEON, Ethel. **Canasvieiras, um laboratório para o design brasileiro: a história do LDP/DI e LBDI – 1983-1997**. Florianópolis: UDESC / FAPESC, 2014, 168 p.
- LEON, Ethel. **Design Brasileiro: quem fez, quem faz**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005, 196 p.
- PANORAMA DA IDENTIDADE VISUAL. Novembro de 1977. São Paulo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1977. Catálogo de Exposição.
- SAFAR, Giselle Hissa. **Pioneerismo e inovação: a história do Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC**. 2019, 256 fl. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

Sobre a autora

Giselle Hissa Safar é arquiteta, com especialização em Metodologia do Ensino Superior (FUMA), mestre em Engenharia de Produção (UFMG) e doutora em Design (2020) pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. É professora aposentada da Escola de Design na qual ministrou, desde 1983, História da Arte e História do Design tendo ainda sido coordenadora do Curso de Design de Produto (2000/2004), Diretora (2004/2008), Coordenadora de Extensão (2008-2016) e Pró-Reitora de Extensão da UEMG (2016-2018). Suas áreas de interesse são história do design em geral, história do mobiliário, história da joia e mulheres no design.

E-mail: giselle.safar@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8518294148845993>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4697-2916>



artigos completos

ESAP-70 anos: os professores pioneiros da atual Escola de Design da UEMG

ESAP-70 years: the pioneering professors of the current UEMG School of Design

**Luiz Henrique Ozanan
Giselle Hissa Safar**

Resumo: Esse artigo resulta de pesquisa realizada no arquivo permanente da Escola de Design da UEMG com o objetivo de identificar os primeiros professores da unidade, na época conhecida como Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte (ESAP-UMA). O desenvolvimento e os resultados da pesquisa foram limitados em virtude das condições inadequadas de acesso e consulta ao conteúdo do arquivo. Apesar disso, foi possível identificar o grupo de professores que, em 1956, se envolveu com o curso preparatório oferecido pela UMA para os interessados em fazer o processo seletivo de 1957 e com as aulas dos anos iniciais. O perfil desse grupo foi elaborado a partir de informações como sua idade, formação acadêmica e filiação estética, permitindo concluir que esses professores eram, na sua grande maioria, arquitetos da Escola de Arquitetura da UFMG, jovens e filiados ao modernismo e às ideias de vanguarda. A continuidade de pesquisas dessa natureza se faz necessária em nome da memória de uma instituição com mais de 70 anos de existência, mas depende, contudo, de medidas urgentes para melhoria de acesso e das condições de consulta a seu arquivo permanente e acervo.

Palavras-chave: história do design mineiro; ensino de design; docentes; Escola de Design; arquivo.

Abstract: This article is the result of research conducted in the permanent archive of the UEMG School of Design with the aim of identifying the first teachers of the institution, at that time known as the Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte (ESAP-UMA). The development and results of the research were limited due to inadequate conditions for accessing and consulting the archive content. Despite this, it was possible to identify the group of teachers who, in 1956, were involved in the preparatory course offered by UMA for those interested in taking the 1957 selection process and in the classes of the initial years. The profile of this group was drawn up based on information such as their age, academic background and aesthetic affiliation, allowing us to conclude that these teachers were mostly architects from the UFMG School of Architecture, young and affiliated with modernism and avant-garde ideas. The continuation of research of this nature is necessary for the sake of the memory of an institution with over 70 years of existence, but it depends, however, on urgent measures to improve access and the conditions for consulting its permanent archive and collection.

Keywords: history of Minas Gerais design; design teaching; teachers; Design School; archive.

Introdução

Esse texto é resultado de uma pesquisa no arquivo permanente da Escola de Design, feita para o Edital 10/2022 – Programa de bolsas de produtividade em pesquisa (Pq/UEMG) da Universidade do Estado de Minas Gerais. Foi projeto de um ano, complementando pesquisa anterior, na qual foi apresentado o primeiro curso de desenho industrial do Brasil. Nessa nova empreitada, serão destacados os primeiros anos da Escola de Artes Plásticas (ESAP), com ênfase nos docentes do curso de Professorado em Desenho.

A atual Escola de Design tem sua origem na criação da Universidade Mineira de Arte (UMA), que se deu em 26 de novembro de 1953, quando aconteceu a Assembleia Geral Extraordinária de três instituições: a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, presidida por Clóvis Salgado da Gama, a Sociedade Coral de Belo Horizonte, presidida pelo Sr. Pery Rocha França e a Cultura Artística de Minas Gerais, sob o comando do Sr. Carlos Vaz de Carvalho (Figura 1). A Assembleia teve como objetivo discutir e aprovar o Estatuto da nova sociedade que se denominou Universidade Mineira de Arte. Nessa reunião, os participantes manifestaram o desejo de construir uma sede própria para a Universidade. Para tanto, registraram em ata um pedido ao então governador Juscelino Kubitschek, para que doasse um terreno junto à Praça da Liberdade. Eram visionários os criadores da UMA, a ponto de vislumbrarem a possibilidade de ocupar uma edificação projetada pelo então jovem arquiteto Oscar Niemeyer (Laper, 1991).



Figura 1: Os fundadores Pery Rocha França, Clóvis Salgado da Gama e Carlos Vaz de Carvalho.
Fonte: montagem do autor a partir de Aguiar, 2006, p. 33.

Em 13 fevereiro de 1954, na 1^a reunião do Conselho Diretor da UMA (UMA, 1954), o senhor Clóvis Salgado foi eleito presidente do Conselho e o professor Fernando Coelho foi apresentado a todos como sendo o primeiro reitor da instituição (Figura 2), cujo objetivo era o de “propiciar o aparecimento de uma mentalidade artístico-cultural ainda praticamente inexistente” em Minas Gerais (Diário de Notícias, 1956, p. 10). Além disso, iniciava-se a busca por uma sede própria, pois a verba prometida pelo governo mineiro para concretizar a nova sociedade não fazia parte do orçamento para aquele ano. Não tendo condições das duas escolas funcionarem em espaço tão reduzido (um velho casarão alugado na esquina das ruas Goitacazes e Rio de Janeiro), e sem a verba prometida pelo governo estadual, o Conselho Diretor optou pelo funcionamento apenas da Escola de Música (UMA, 1954).

Mudanças de sede

A UMA, que teve seu início em sede provisória na rua dos Goitacazes, nº 293 passou por várias situações financeiras delicadas desde a sua criação. Em menos de três anos, já havia mudado de sede, passando, no ano de 1957, para a rua dos Guajajaras, nº 1930. Nesse local, no quarteirão formado pela Avenida Augusto de Lima e ruas Ouro Preto, Paracatu e Guajajaras funcionava o Colégio Estadual (antigo Colégio Mineiro). Embora houvesse a promessa, por parte do Estado, de alocar a Escola de Artes Plásticas e a Escola de Música em lugar adequado e definitivo, o compromisso não foi cumprido e a escola compartilhou o espaço, durante muito tempo, com o recém-criado Colégio Militar. Além disso, em 1973, o imóvel foi demolido para a construção do atual Fórum Lafayette. Alguns professores contam que a demolição aconteceu no final de 1973, em plena realização do vestibular para o ano de 1974. Desse modo, a reitoria da FUMA e a ESAP passaram a ocupar, provisoriamente, as instalações do antigo Grupo Escolar Juscelino Kubitschek, próximo ao viaduto do bairro São Francisco na região da Pampulha. A ESMU e algumas oficinas da ESAP, permaneceram nas vizinhanças da demolição em uma casa alugada à Rua Santa Catarina, nº 466, no bairro de Lourdes. Na reunião do Conselho Diretor de 3 de maio de 1974, o então reitor da FUMA, professor Paulo Carlos Campos Christo “manifestou sua satisfação em realizar aquela reunião na nova sede provisória da FUMA.” Inclusive, na reunião, foi apresentado um “rápido retrospecto dos últimos acontecimentos que terminaram com a mudança forçada da Escola de Artes Plásticas” para o bairro São Francisco (FUMA, 1974).

Não durou mais que dois anos essa “nova sede provisória”, pois o Grupo Escolar Juscelino Kubitschek foi demolido em 1976, forçando a mudança da ESAP para o local onde havia funcionado a Escola de Engenharia Kennedy, situado à Avenida Amazonas, 6252, no bairro Gameleira. As salas de aula funcionavam em um longo barracão de um pavimento. Na década de 1980 houve uma melhoria nas instalações da escola, com a construção de um galpão para as oficinas necessárias aos cursos. Porém, entre os anos de 2003 e 2005, a escola da Gameleira sofreu duas mudanças. A primeira delas foi para reforma da infraestrutura física, afetada pelos anos de uso sem manutenção. Com isso parte das atividades foi transferida para um imóvel situado na região da Lagoinha, avenida Presidente Antônio Carlos, 521. Após retornar para o bairro Gameleira, a já nomeada Escola de Design, transferiu-se, em 2005, para o bairro São Luiz, ocupando um prédio de nove andares, situado à avenida Presidente Antônio Carlos, 7545, lá permanecendo até o ano de 2020. Nova mudança de sede, desta vez para o bairro de Lourdes, onde a Escola foi instalada no antigo prédio do IPSEMG - Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais. Um prédio modernista na esquina da Rua Gonçalves Dias com Avenida João Pinheiro, projetado pelo arquiteto Raphael Hardy Filho (que foi professor da ESAP em 1957) e cálculo estrutural do engenheiro civil Sylvio Barbosa. Com a situação de pandemia, provocada pelo vírus da COVID-19, o decreto 17304 de 18 de março de 2020 suspendeu as atividades nas escolas. Desse modo, a mudança de sede ficou restrita à colocação do mobiliário, equipamentos, livros e documentos em alguns espaços pré-determinados, cuja organização final se deu apenas na metade do ano de 2021 (Figura 4).

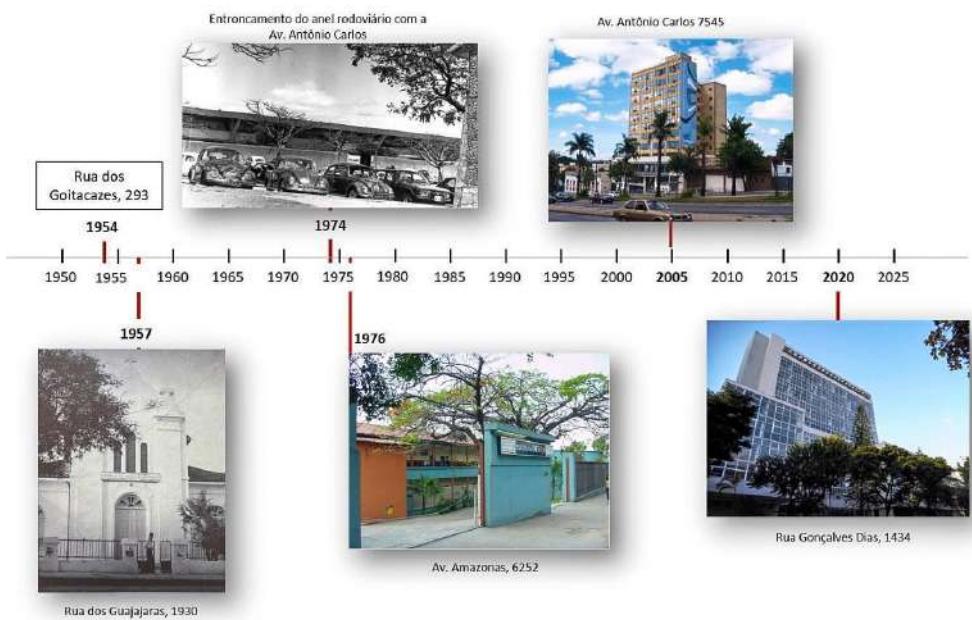


Figura 4: Linha do tempo das sedes da ESAP, depois Escola de Design.
Fonte: Elaborada pelo autor com base em imagens de arquivo da Escola de Design <https://uemg.br/unidade-design/historia-design>.

Condição do acervo

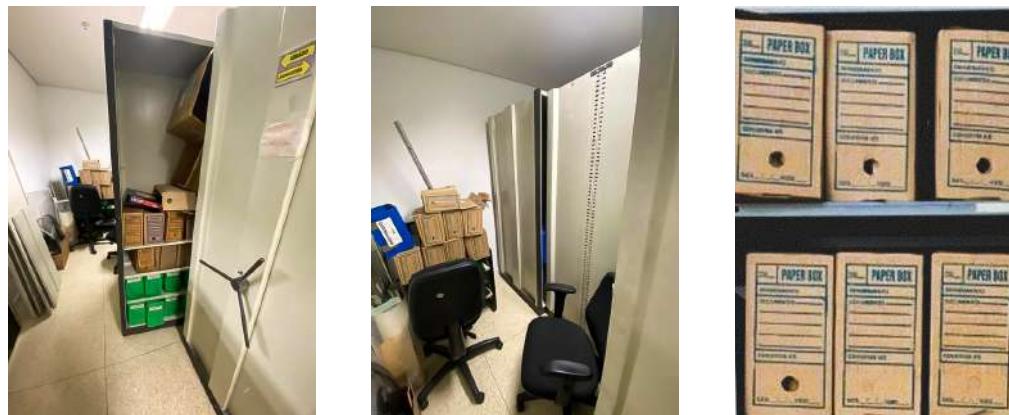
O procedimento metodológico adotado para o levantamento dos professores pioneiros da atual Escola de Design da UEMG foi a pesquisa documental e se insere num esforço recente desencadeado entre professores da unidade para registrar e deixar para futuros outros estudos informações suficientes sobre a memória de uma instituição de ensino que comemorou recentemente 70 anos de existência.

Faz-se necessário observar que no rol de estudos realizados sobre a Escola de Design, pouco se tem usado desse procedimento metodológico uma vez que, até então, havia uma farta e presente “memória viva” constituída por uma geração de professores, muitos dos quais ex-alunos que viveram os acontecimentos e sobre eles podiam testemunhar. O acesso a essa geração tem se tornado escasso, seja pela aposentadoria, seja pelo falecimento de seus representantes. Além disso, pesquisas em documentos costumam ser encaradas como enfadonhas e exigem, muitas vezes, paciência e persistência para encontrar o que se deseja saber. Isso, na suposição de que as fontes estejam disponíveis e de fácil acesso, o que não é a realidade, nesse caso.

Com todas as mudanças e deslocamentos sofridos pela Escola de Design ao longo de sua trajetória, é compreensível que o seu arquivo permanente tenha sofrido alguns revezes. Documentos podem ter sido esquecidos, eliminados ou mesmo arquivados fora de ordem. No entanto, mesmo gozando da estabilidade conferida pelo novo espaço físico, as condições para pesquisa no arquivo permanente estão longe de ser ideais.

No novo prédio, o arquivo passou por três locais distintos e agora está acondicionado em dois lugares; uma parte na própria secretaria acadêmica, e outra em uma sala pequena sem as condições necessárias para a sua adequada preservação ou mesmo para a permanência de um pesquisador. Além disso, alguns documentos estão arquivados fora de ordem e inúmeras pastas estão sem identificação ou com uma identificação ilegível. Muitos registros estão apagados, não há uma sequência lógica de informações, bem como não são encontradas, com facilidade, as informações

sobre o corpo docente como nome, data de nascimento ou falecimento, disciplinas ministradas, formação acadêmica entre outras (Figura 5).

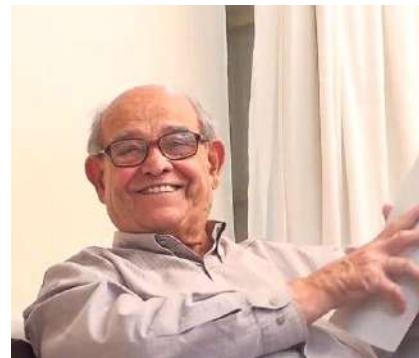


*Figura 5: Atual estado do arquivo permanente.
Fonte: Escola de Design – fotos do autor.*

Metodologicamente, portanto, a pesquisa foi comprometida pela dificuldade em acessar e manusear as fontes documentais pretendidas. Devido ao tempo investido para reunir os documentos de forma adequada, avançou-se pouco em direção ao resultado final. Por outro lado, a constatação da deficiência da Escola de Design para lidar com documentos históricos importantes sinalizou a oportunidade, há muito almejada por um grupo de professores, de constituir um centro de memória que não só preserve, mas também incentive pesquisas no material existente no arquivo e também no acervo e, principalmente, elabore urgentemente um projeto para a melhoria nas condições de guarda e acesso de documentos.

Os primeiros docentes

Como visto, a Escola de Artes Plásticas, apesar de ter sido criada em 1953, não pôde ser efetivamente implantada devido à exiguidade do espaço físico então disponível. Na reunião de 13 de fevereiro de 1954 o Conselho Diretor registrava: “devido ao prédio onde funciona a UMA ser pequeno e não ter acomodação para todas as escolas, resolve o conselho diretor que neste ano, somente funcionará a Escola de Música.” (UMA, 1954). Enquanto isso, os estudos para sua instalação ficaram a cargo de uma equipe liderada pelo arquiteto e professor Paulo Carlos de Campos Christo (Figura 6) auxiliado pelo também arquiteto e professor Radamés Teixeira da Silva (Figura 7) e as atividades da escola foram efetivamente iniciadas em 1957.

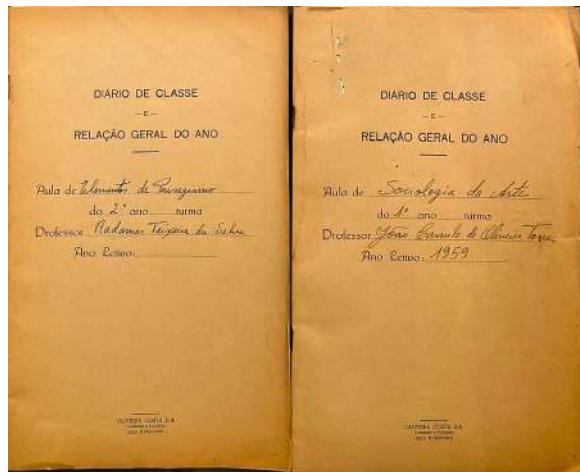


*Figura 6: Prof. Paulo Carlos de Campos Christo em foto da década de 1950, na Praça Sete.
Fonte: Aguiar, 2006, p. 44.*

*Figura 7: Prof. Radamés Teixeira da Silva.
Fonte: <https://ed.uemg.br/tag/radames/>.*

Em reunião do Conselho Diretor de 15 de abril de 1957, o então reitor Professor Fernando Coelho relatou que, no ano anterior, a Escola de Artes Plásticas havia instalado um curso preparatório para seu primeiro vestibular, realizado em março de 1957. Informou ainda que, dos cinquenta e oito inscritos no curso preparatório, trinta e dois alunos foram aprovados no processo seletivo e as aulas foram iniciadas em 2 de abril (FUMA, 1957).

Os docentes que atuaram no curso preparatório para o primeiro vestibular e nos primeiros anos dos cursos foram Djalma Silva de Mello, Galileu Reis, Gilson de Paula, Jefferson Lodi, João Camilo de Oliveira Torres, José Marcos Loureiro Prado, José Rezende Cunha, Luiz Argemiro Germano Cabral, Radamés Teixeira da Silva e Raphael Hardy Filho (Figuras 8 e 9).



*Figura 8: Lista de presença dos professores 15/04/1957.
Fonte: Arquivo Permanente – Escola de Design. Foto do autor.*

*Figura 9: Dois diários do ano de 1959 de Radamés Teixeira e de João Camilo Torres.
Fonte: Secretaria de graduação da Escola de Design – foto do autor.*

Exceto por João Camilo de Oliveira Torres, todos eram arquitetos formados ou formandos pela UFMG, com uma vida profissional bastante ativa.

De acordo com Silva (2016), os arquitetos Galileu Reis (1929-2001) e José Rezende Cunha, por exemplo, têm um importante histórico de realizações em arquitetura escolar pela Comissão de Construção, Ampliação, Reparos e Conservação dos Prédios Escolares do Estado (CARPE). Além disso, Galileu Reis foi o autor do projeto do prédio anexo à Secretaria de Educação (1961), que abrigou posteriormente a reitoria da Universidade do Estado de Minas Gerais (Figura 10). O projeto foi um dos primeiros de Belo Horizonte com andares corridos, mas a edificação foi totalmente descaracterizada e reformada para abrigar o Museu Espaço do Conhecimento em 2011.

José Marcos Loureiro Prado (1931-2010), apesar de mineiro, foi um dos responsáveis pela implantação do curso de arquitetura de Curitiba, tendo sido presidente do IAB-PR no biênio 1966/1967³ e um dos fundadores do Sindicato dos Arquitetos e Urbanistas do Estado do Paraná (SINDARQ-PR) em 1971⁴.

Jefferson Lodi (1920-?), além de arquiteto, foi pintor e discípulo de Guignard, tendo participado de inúmeras exposições. Atuou como professor da Escola de Arquitetura e da Escola de Belas Artes da UFMG. Gilson de Paula, arquiteto, foi o autor do projeto da Capela de Santana que hoje se encontra nos fundos da Casa Fiat de Cultura (Figura 11). Essa capela é um dos tesouros da

³ <https://iabpr.org.br/historico/>

⁴ <https://sindarqpr.org.br/quem-somos/>

arquitetura modernista e foi projetada a pedido da primeira dama Francisca Tamm Bias Fortes, esposa do Governador José Francisco Bias Fortes.



Figura 10: Prédio onde hoje funciona o Museu Espaço do Conhecimento.
Fonte: <https://www.arqbh.com.br/2023/03/reitoria-uemg-uso-original.html>.

Figura 11: Capela de Santana.
Fonte: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/igrejas/capela-de-santana>.

Já o arquiteto Raphael Hardy Filho (1917-2005) (Figura 12), foi responsável, entre outras obras, pela sede do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais (1964), que hoje é o atual edifício da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, localizado na Praça da Liberdade. Além de ser projetista, exerceu também os cargos de professor e diretor na Escola de Arquitetura da UFMG, foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil em Minas Gerais (IAB-MG) e atuou como superintendente técnico da Companhia de Habitação do Estado de Minas Gerais (COHAB).

O filósofo João Camilo de Oliveira Torres (1915-1973) (Figura 13) foi um importante nome da intelectualidade católica em Minas Gerais, uma das figuras de maior destaque no cenário político e religioso do estado, escritor, historiador, jornalista brasileiro e professor de disciplinas com um enfoque no ser humano, como antropologia, ética e filosofia, entre outras áreas de conhecimento, além de membro da Academia Mineira de Letras, cadeira número 39. “Com uma obra monumental, de livros de ciência política, história, filosofia e teologia, a livros infantis, João Camillo transitou por várias correntes de pensamentos” (Caldeira, 2011, p. 235).

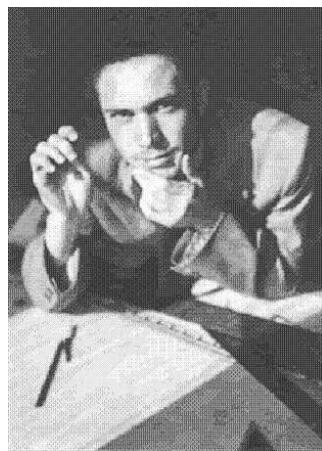


Figura 12: Raphael Hardy Filho na década de 1950.
Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=263870667132371&id=26386170379934&set=a.263870243799080>.

Figura 13: João Camilo de Oliveira Torres.
Fonte: <https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/29577>.

Finalmente merece destaque o professor Radamés Teixeira da Silva (1924-2020). Logo após sua graduação em arquitetura, em 1949, iniciou carreira docente na Escola de Arquitetura da UFMG, instituição com a qual se manteve ligado durante toda a vida profissional. Seu entusiasmo pela modernidade e por tudo que era inovação, o tornou admirador da arquitetura moderna e do design, razão pela qual se envolveu profundamente com a criação e implantação do curso de Desenho Industrial da UMA/FUMA, onde foi professor de disciplinas como Geometria Descritiva e Paisagismo, chegando a atuar como vice-reitor no biênio 1971-72 (Barbosa e Teixeira, 2015).

Tendo em vista a inexistência de material acessível que permitisse analisar o pensamento didático-pedagógico desses primeiros professores, tentou-se compreendê-los por meio de uma abordagem lateral, ou seja, sua idade, sua formação, sua filiação estilística e o contexto no qual estavam inseridos. Aliás, não é possível desvincular a criação de uma universidade como a UMA, que se pretendia inovadora, de seu contexto. Afinal trata-se de Belo Horizonte, uma cidade criada sob a égide do pensamento moderno de seu tempo. Como lembra Carsalade:

Com a face voltada para os ideais de modernidade e racionalismo, os princípios que embasaram o projeto de Belo Horizonte são bastante claros pela farta documentação existente e pelo ideário do século XIX [...] Talvez pela mesma inspiração histórica de seus primórdios, ligada à modernidade, o sentimento do moderno tem grande repercusão na evolução da cidade (Carsalade, 2001, p. 54).

A ideia de Belo Horizonte como uma cidade moderna por excelência remonta ao seu nascimento quando surge como a ‘nova’ capital em oposição à ‘velha’ Ouro Preto. Essa ideia foi reforçada e ampliada nos anos 1940 com as inúmeras obras realizadas por Juscelino Kubitschek⁵ na prefeitura da cidade de 1940 a 1945. Ações que materializam o apelo à modernidade do discurso político que lhe seria característico em épocas posteriores. É bem verdade que a arquitetura moderna de Belo Horizonte ainda levaria uma década para se firmar, apesar do ímpeto provocado pelo projeto da Pampulha e a presença, na cidade, de nomes como Oscar Niemeyer, Burle Marx, Portinari e Ceschiatti, mas o espírito de modernidade, ainda que não fosse hegemônico nem revolucionário, constituía um cenário cultural inspirador para jovens idealistas.

A busca do moderno repercutirá em todos os campos culturais, em variáveis cronológicas, que exibem ora um profundo acanhamento, ora atitudes inovadoras. O vaivém desses recuos e avanços permeará o mapa local e influenciará a atitude de intelectuais e artistas, conferindo caráter peculiar à formação cultural mineira (Ávila, 1997, p. 174).

O espírito de modernidade trazido por JK não ficou restrito às reformas urbanas e inovações arquitetônicas:

Os anos de sua gestão são as portas por onde chegaram à cidade não só novos costumes, mas uma vida cultural que movimentou todas as camadas da população. Pode-se dizer que houve, a par de um projeto de modernização física da Capital, um verdadeiro programa de ação cultural (Souza, 1998, p. 201).

Tal ação cultural pode ser exemplificada no convite feito a Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que veio para Belo Horizonte em 1944, criou e lecionou no curso livre que viria a se tornar

⁵ Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976) ou simplesmente JK foi prefeito de Belo Horizonte (1940-1945), governador do Estado de Minas Gerais (1950-1955) e o 21º presidente do Brasil (1956-1961).

a prestigiosa Escola Guignard, celeiro de formação de tantos artistas mineiros modernos. Os inúmeros percalços enfrentados por Guignard (Figura 14) e sua equipe não impediram que a escola se caracterizasse pelo “mais alto liberalismo didático” (Moura, 1993, p. 11) sem o qual o modernismo não seria conhecido e nem teria se consolidado na cidade.

O projeto de trazer arte para Belo Horizonte, e daqui para toda Minas Gerais, ganhou mais um reforço com a “Semaninha da Arte Moderna”, quando vários artistas, entre eles Guignard, Burle Marx, Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segal, Tarsila do Amaral, Volpi e mais de trinta outros, aceitaram o convite do então prefeito Juscelino Kubitschek e desembarcaram na capital mineira para expor trabalhos e debater arte moderna (Figura 15).

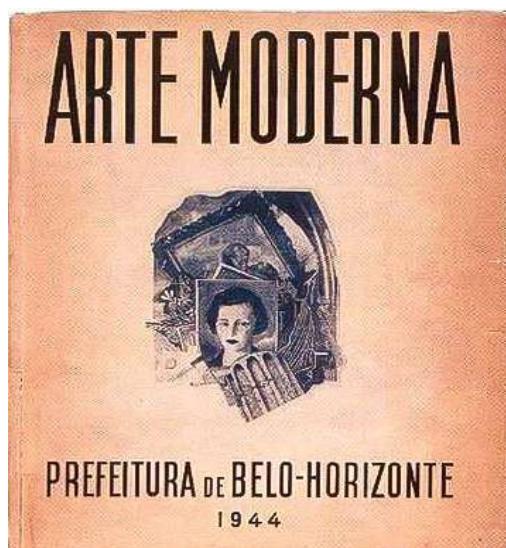
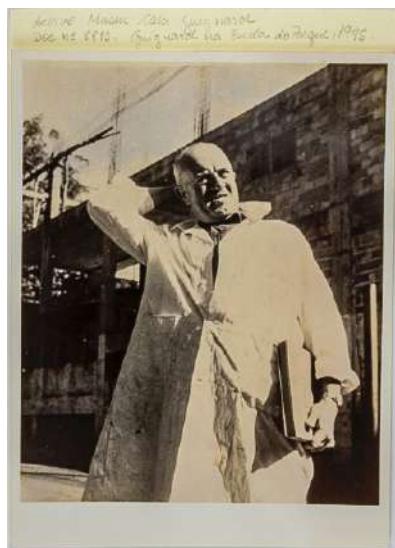


Figura 14: Guignard na Escola do Parque.
Fonte: <https://acervodigital.secult.mg.gov.br/museu-casa-guignard-mcg/137876-2/>.

Figura 15: Capa do catálogo da 1ª Exposição de Arte Moderna, Belo Horizonte, 1944.
Fonte: <https://encyclopedia.itaucultural.org.br/obras/116787-capitulo-do-catalogo-da-1-exposicao-de-arte-moderna-belo-horizonte>.

Segundo Milton Pedrosa (1944), enviado especial da Folha de Minas, essa exposição de arte moderna “que o prefeito Juscelino Kubitschek teve a coragem de promover” mostrou à sociedade de Belo Horizonte, não só obras de artistas renomados, mas “evidenciou principalmente uma coisa: a necessidade de criar, na capital mineira, um ambiente artístico consentâneo com seu atual desenvolvimento”. Já o crítico de arte, Lourival Gomes de Machado, enviado pelo Diário de São Paulo, numa analogia interessante escreveu que “a exposição modernista foi a emancipação, a chave da casa dada aos mais novos nos quais se reconheceu a capacidade de gerir seus passos e seus bens” (Machado, 1944).

Esses acontecimentos contribuíram, entre tantos outros na década de 1950, para a consolidação do modernismo, não apenas como opção estética, mas como modo de pensar, agir e viver. É nesse contexto que o grupo desses primeiros professores da Escola de Artes Plásticas deve ser compreendido.

Eram todos jovens, com pouco tempo de formados ou nem isso. Nesse primeiro grupo de professores do curso preparatório, nove dos 10 identificados eram arquitetos. Exceto por Raphael Hardy Filho, o mais antigo arquiteto do grupo, Radamés, Gilson e Jefferson tinham entre seis e oito anos de diplomados e Djalma, Galileu, José Marcos, José Rezende e Luiz Argemiro ainda nem tinham completado a graduação quando atuaram na ESAP (Quadro 1).

Professores	Ano de formatura
Djalma Silva de Mello	1960
Galileu Reis	1958
Gilson de Paula	1950
Jefferson Lodi	1951
José Marcos Loureiro Prado	1960
José Rezende Cunha	1958
Luiz Argemiro Germano Cabral	1957
Radamés Teixeira da Silva	1949
Raphael Hardy Filho	1937

Quadro 1: Professores do curso preparatório e data de formatura.
Fonte: elaborado pelo autor com base em <https://www.arq.ufmg.br/ea/pessoas/diplomados/>.

Faz-se necessário, portanto, olhar para sua *alma mater* – a Escola de Arquitetura da UFMG em busca de entender seu posicionamento didático-pedagógico.

A pertinência de se avaliar o perfil dos arquitetos professores do curso preparatório pela escola que frequentaram se fundamenta na importância desta para a arquitetura moderna em Belo Horizonte e Minas Gerais. Afinal, foi a primeira instituição da América Latina a conformar um curso de graduação em arquitetura independente de instituições pré-existentes como escolas de belas artes ou institutos politecnicos, o modelo então vigente. “Essa autonomia caracterizou o espírito de seus fundadores que buscavam uma instituição vivificada pelos ares modernos do período” (Lemos; Dângelo; Carsalade, 2011, p. 17).

Criada em 1930 por iniciativa de um grupo de visionários, a escola passou por um laborioso processo de reconhecimento e consolidação, sendo incorporada, em 1946, à Universidade de Minas Gerais (UMG), federalizada em 1949, constituindo a atual Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1954, quando a Escola de Artes Plásticas da UMA foi nominalmente criada, a Escola de Arquitetura já havia passado por algumas reformas curriculares que segundo Lemos, Dângelo e Carsalade (2011) foram todas norteadas por um espírito de inovação, explícito nas palavras de um de seus fundadores, João Kubitschek de Figueiredo, também professor e diretor em dois períodos (1937/38 e 1943/52):

[...] havia a necessidade de formar elementos dotados de qualidades indispensáveis ao verdadeiro arquiteto, que deve ser, ao mesmo tempo, um homem de ciência, quando lança mão de seus conhecimentos de física aplicada e de higiene; sociólogo e historiador, quando examina as necessidades das populações e se utiliza do vasto patrimônio da arquitetura passada; economista e artista afinal, quando procura soluções para o angustiante problema do proletariado e estuda as condições locais para os partidos de que resultem o conveniente, o confortável e o belo (Figueiredo, 1946, *apud* Lemos; Dângelo; Carsalade, 2011, p. 96).

É preciso lembrar, também, que a Escola de Arquitetura chega em 1954 com sua sede definitiva concluída, um belo exemplar de arquitetura moderna, projeto dos arquitetos Shakespeare Gomes e Eduardo Mendes Guimarães (Figura 16). E como observam Lemos, Dângelo e Carsalade (2011, p. 43) “o período compreendido entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960 marcou um momento de afirmação e consolidação não apenas da Escola de Arquitetura, mas também da arquitetura no âmbito nacional”.



Figura 16: Escola de Arquitetura da UFMG na década de 1950.
Fonte: Lemos, Dângelo e Carsalade, 2011, p. 84.

Figura 17: Alunos da EAUFMG em orientação de projeto na década de 1950.
Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.066/408DBDPUC-Rio>.

Os jovens arquitetos que atuaram de forma pioneira nos cursos da ESAP faziam parte de uma geração (Figura 17) que naquele momento se opunha de forma veemente às posturas ainda um tanto conservadoras dos professores mais antigos da Escola de Arquitetura, naquele conflito de gerações que é natural em toda trajetória das instituições:

A primeira geração de professores apresentava uma forma de ensino tradicional, sem participação dos estudantes.[...] O perfil dos professores começou a mudar quando os primeiros alunos formados pela Escola retornaram à instituição para nela lecionarem [...] entre as duas gerações que formavam o corpo docente da Escola – fundadores e ex-alunos – existia um conflito no que diz respeito aos métodos de ensino e opiniões pessoais quanto aos rumos que a arquitetura vinha tomando (Oliveira e Perpétuo, 2005, n.p.).

O instigante espírito modernizador que permeou Belo Horizonte na década de 1950 foi o cenário do qual emergiu a UMA, de forma geral, e a ESAP, em particular. Os dois principais idealizadores desta – Paulo Carlos de Campos Christo e Radamés Teixeira da Silva foram arquitetos e urbanistas que abraçaram a causa da arquitetura moderna, encontraram projeção profissional e cuja formação passou também pelo conhecimento das vanguardas difundidas pelas revistas especializadas em arquitetura. Já tinham algum tempo de diplomados (respectivamente, 1945 e 1949) mas ainda eram jovens e, mais do que isso, eram admiradores da escola alemã Bauhaus (1919-1933) e sua sucedânea americana New Bauhaus (1937) das quais se apropriaram “de alguns de seus conceitos na elaboração da filosofia e métodos da nova escola” bem como da ideia da “aplicação pragmática da arte de forma a colocá-la a serviço da onda progressista que se iniciava no Brasil” (Dias, Safar e Avelar, 2014, p. 188).

Não é difícil, nesse cenário, acreditar nas palavras do professor Radamés Teixeira da Silva, que, em entrevista concedida ao Blog DESIGNUEMG afirmou: “queríamos fazer uma Bauhaus no Brasil. Local festivo, irreverente, de capacitação para a arte que pode estar contida em qualquer atividade humana, da colher ao automóvel.” (2006)⁶.

Com o passar dos anos, novos professores foram sendo admitidos e quase todos, como visto, comungavam o compromisso de criar uma escola voltada para realçar arte e cultura em Minas Gerais a partir de um pensamento moderno. Para tanto, vão celebrar as formas modernistas em seus trabalhos, seja como docentes, seja como arquitetos ou como artistas plásticos. Paulo Zuquim de Figueiredo Neves foi um deles. Nascido em Ouro Preto em 1928, graduou-se em Arquitetura

6 Entrevista concedida para o Blog DESIGNUEMG: <http://designuemg.blogspot.com.br/2006/11/entrevista-com-radams-teixeira-da.html>. Visitado em 1 fev. 2013

(1953), especializou-se em Urbanismo (1956) pela UFMG e obteve também especialização em Engenharia de Trânsito pelo Instituto de Pesquisa Rodoviária (1963). Ao longo da década de 1950 teve oportunidade de trabalhar com Oscar Niemeyer com o qual desenvolveu importantes projetos para Belo Horizonte, entre eles o Banco Mineiro da Produção, no centro da capital mineira, e o do Palácio das Mangabeiras, construído no governo de Juscelino Kubitscheck (Amaral e Cardoso, 2016).

A arquiteta Maria das Mercês Vasques de Miranda (depois Vasques Bittencourt), mineira de São João del-Rei, veio para Belo Horizonte ainda criança e graduou-se em Arquitetura pela UFMG em 1958 tendo assumido as aulas na ESAP no mesmo ano foi uma das principais responsáveis pela implantação do setor de pesquisas da Escola de Arquitetura. O professor e arquiteto Roberto Machado de Lacerda (1927-1991) relacionado no ano de 1958, trabalhou desde recém-formado em serviços de restauração em sua terra natal, Ouro Preto, e teve atuação muito significativa junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e ao Programa Pró-Memória (Thompson, 2010).

EMPREGADOR FUND. UNIVERSIDADE MINEIRA DE ARTE		REGISTRO DE EMPREGADOS	
		1.º vls	N.º 50
 NOME: <u>NELSON HORTMANN</u> Filiação: <u>José Hortmann e Immeria de Lima Hortmann</u>			
Carteira Profissional N.º <u>57610</u> Série <u>136</u> Instituto <u>INTS</u> Cad. N.º <u></u> Cart. de Estrangeiro N.º <u></u> Data da chegada <u>/ /</u> É naturalizado? <u></u> É casado com brasileira? <u></u> Tem filhos brasileiros? <u></u>			
Idade <u>anos</u> Data do nascimento <u>25 / 7 / 1922</u> nacionalidade <u>brasileira</u> Lugar do nascimento <u>Cruzeiro - SP</u> Estado civil <u>casado</u> Residência <u>Rua Cristina, 46 - BH</u> Data da admissão ao serviço <u>28 / 3 / 59</u> Categoría e ocupação habitual <u>PROF. "Inic. nas artes industriais" - superior</u> Certificado de Reservista N.º <u>201458</u> Categoría <u>2A</u> Região <u>2A, BH-16CR</u> Salário <u>R\$20,00 por hora</u> Forma de pagamento <u>mensal</u> Nome dos beneficiários: <u>Esposa (Zilda Ribeiro Hortmann) e filhas</u> Sindicato a que pertence <u>Sindicato dos Professores Secundários de MG</u> Matrícula N.º <u></u> Assinatura do empregado Data <u>/ /</u> Data da saída <u>26 / 05 / 72</u>			

Figura 18 – Registro de trabalho do Prof. Nelson Hortmann como professor de artes industriais, 1959.
Fonte: Arquivo de Imagem e Som, ED-UEMG.

Merece destaque Nelson Hortmann (Figura 18). Arquiteto formado em 1949, professor de ‘iniciação às técnicas industriais’ admitido em 1959, chegou a ser diretor da ESAP na década de 1970. Sua contribuição para com a FUMA extrapola a parte acadêmica. Ele foi responsável pela reformulação e racionalização do setor administrativo, obtenção de crédito para saldar dívidas, pelo aumento do número de vagas agora em dois turnos e pela criação das coordenações de curso às quais encarregou de dar orientação direta aos alunos e professores bem como organizar as matrizes curriculares (Laper, 1991; Moreira, 2006).

Enfim, um vasto campo ainda está aberto para a continuidade das pesquisas. É preciso ampliar as informações sobre o corpo docente dos primeiros anos, é importante aprofundar na análise dos diários escolares de forma a conhecer os conteúdos ministrados e atividades realizadas. É preciso procurar imagens que possam registrar para a posteridade, a memória dessa escola que tantos profissionais preparou e que, aos setenta anos, ainda é pouco conhecida em suas origens.

Referências

- AGUIAR, Dorinha. **O Design em Minas** – 50 anos à frente do seu tempo. Belo Horizonte: [s.n.], 2006.
- AMARAL, Flávia Mourão Parreira do; CARDOSO, Rosemary A. Buzetti. Paulo Zuquim: o mago dos traços. **Revista do TCEMG**. Belo Horizonte, v. 34, n. 3 p. 01-03. 2016. Disponível em: <https://revista.tce.mg.gov.br/pagina/issue/view/2016-34-n3/2016-34-n3>. Acesso em: 23 fev. 2024.
- ÁVILA, Cristina. Guignard, as gerações pós Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (org.) **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte / Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, p. 168-241, 1997. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/verDocumento.php?iCodigo=53295&codUsuario=0>. Acesso em: 18 mar. 2024.
- BARBOSA, Renata Pedrosa.; TEIXEIRA, Maria Cristina Villefort. O urbanista Radamés Teixeira da Silva: sua trajetória profissional e acadêmica. In: **4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação**, 2015, Belo Horizonte. Disponível em: <https://sites.arq.ufmg.br/lap/seminario-ibero-americano-arquitetura-e-documentacao/>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- CALDEIRA, Rodrigo Coppe. O catolicismo militante em Minas Gerais: aspectos do pensamento histórico-teológico de João Camilo de Oliveira Torres. **Revista Brasileira de História das Religiões – RBHR**, Maringá (PA), v. 4, n. 10, p. 233-278, mai. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30391/15971>. Acesso: em 17 fev. 2024.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. **Arquitetura: interfaces**. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001. Crianças de cinco a nove anos ajudam a surgir novo método de ensino musical. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1956, Suplemento Minas Gerais, p. 10. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=%22universidade%20mineira%20de%20arte%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagsis=56839. Acesso em: 26 fev. 2024.
- DIAS, Maria Regina Álvares Correia; SAFAR, Giselle Hissa; AVELAR, Johelma Pires. Pioneers of design education in Brazil: a historical rescue to be done. In: FARIAS, Priscila L.; ATKISON, Paul. (Org.). **Design Frontiers. Territories, Concepts, Technologies**. México: Designio: Libros de Diseño, 2014, v. 1, p. 177-194.
- FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (Org.). In: **Histórias do design em Minas Gerais**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p.17-48.
- FUNDACÃO MINEIRA DE ARTE (FUMA). Ata de Reunião Conselho Diretor da FUMA. Belo Horizonte, 3 de maio de 1974.
- FUNDACÃO MINEIRA DE ARTE (FUMA). Ata de Reunião Conselho Diretor da FUMA. Belo Horizonte, 15 de abril de 1957.
- LAPER, Márcio A. **História da Fundação Mineira de Arte**. Belo Horizonte: monografia digitada, 1991.
- LEMOS, Celina Borges; DÂNGELO, André Guilherme Dornelles; CARSALADE, Flávio de Lemos. **Escola de Arquitetura da UFMG: lembranças do passado; visão do futuro**. Belo Horizonte: Editora EAUFMG, 2011. Disponível em: https://www.arq.ufmg.br/ea/historia/#flipbook-df_1209478/1/. Acesso em: 10 mar. 2024.
- MACHADO, Lourival Gomes. **A batalha do galo**. Disponível em <https://www.portinari.org.br/acervo/bibliografico/39292/a-batalha-do-galo>. Acesso em: 20 mai. 2024.
- MOREIRA, Samanta Cidaley de Oliveira. **Interiores de casas residenciais em Belo Horizonte**: a década de 1950. 2006. 137 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9ADG96>. Acesso em: 17 fev. 2024
- MOURA, Antônio de Paiva. **Memória histórica da Escola Guignard**. Belo Horizonte: Usina de livros, 1993. Disponível em: https://www.asminasgerais.com.br/qf/TeCer/Educacao/guignard/escola/Memoria_historica_da_Escola_Guignard.doc. Acesso em: 10 mar. 2024

OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto; PERPÉTUO, Maini de Oliveira. O ensino na primeira escola de arquitetura do Brasil. **Arquitextos** [online] (ISSN 1809-6298), [s.l.], n. 066.04, [n.p.], nov. 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.066/408DBDPUC-Rio>. Acesso em: 18 mar. 2024.

PACHECO, Paulo Cesar Braga. **A arquitetura do Grupo Paraná 1957-1980**. 2010. 486 fls. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Curitiba e Porto Alegre, 2010.

PEDROSA, Milton. **Arte Moderna**. Folha de Minas, Belo Horizonte; 1944. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/en/archive/bibliographic/39291/arte-moderna>. Acesso em: 18 fev. 2024

SILVA, Geraldo Ângelo de Almeida. **Arquitetura escolar em Minas Gerais: a experiência da CARPE**. 2016, 175 fl. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MMMD-AKNH64/1/npgau_diss_geraldoangelosilva_r10.pdf. Acesso em: 17 fev. 2024.

SOUZA, Renato César José de. A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 183-229.

THOMPSON, Analúcia (org). **Entrevista com Augusto Carlos da Silva Telles**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. Disponível em: sermempat_memoriaspatrimonio_entrevistasilvatelles_m.pdf. Acesso em: 10 mar. 2024.

UNIVERSIDADE MINEIRA DE ARTE (UMA). Ata da 1ª Reunião Conselho Diretor da UMA. Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 1954.

Sobre os autores

Luiz Henrique Ozanan é doutor em História na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; mestre em Educação pela Universidade do Vale do Rio Verde (UNINCOR); graduado em História – Faculdades Integradas Newton Paiva. Atualmente professor da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Líder dos grupos de pesquisa História da Técnica, História do design e Estudos históricos. Tem experiência na área do ensino de História das Artes e do Design, nos temas design, Belo Horizonte, joias-amuletos, história cultural, cultura material, história da joalheria e da ourivesaria, história de Minas Gerais.

E-mail: luiz.ozanan@uemg.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8623854552532806>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1960-8457>

Giselle Hissa Safar é arquiteta, com especialização em Metodologia do Ensino Superior (FUMA), mestre em Engenharia de Produção (UFMG) e doutora em Design (2020) pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. É professora aposentada da Escola de Design na qual ministrou, desde 1983, História da Arte e História do Design tendo ainda sido coordenadora do Curso de Design de Produto (2000/2004), Diretora (2004/2008), Coordenadora de Extensão (2008-2016) e Pró-Reitora de Extensão da UEMG (2016-2018). Suas áreas de interesse são história do design em geral, história do mobiliário, história da joia e mulheres no design.

E-mail: giselle.safar@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8518294148845993>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4697-2916>

Mostras de Design da FUMA de 1986–1996: análise de sua importância na consolidação do perfil profissional do Design em Minas Gerais

Design Exhibitions FUMA from 1986–1996: analysis of its importance in the consolidation of the professional profile of Design in Minas Gerais

Johelma Pires de Avelar

Resumo: A proposta é reunir um conjunto de produções que constituem a evolução criadora e os esforços realizados na área do Design em um período de dez anos, na escola precedente à atual Escola de Design da UEMG. O documento constitui informação e comunicação, mostrando o acervo acumulado na área, servindo de referência e consulta para estudiosos da matéria, e para o público em geral. Tanto pelo que mostram, como pelo que significam, os exemplos construídos neste período revelam que o design mineiro não se desenvolveu no vazio, mas num continuum que caracteriza as influências contemporâneas respeitando as tradições do passado.

Palavras-chave: FUMA; mostras; história do design; ensino de design.

Abstract: The proposal is to gather a set of productions that compose the creative evolution and the efforts made in the area of Design in a period of ten years, at the preceding school of the actual School of Design UEMG. The document will provide information and communication, showing the drift accumulated in the area, serving as a referral and consultation to scholars of the subject, and to the general public. Even as they show, as for what they mean, the examples of this period show that the design of Minas Gerais did not develop in the emptiness but in a continuum that characterizes contemporary influences while respecting the traditions of the past.

Keywords: FUMA; exhibition; design history; design education.

Introdução

Ainda que o design faça parte do dia a dia das pessoas e sua importância já seja melhor compreendida pela sociedade, poucos têm algum conhecimento da trajetória pela qual a profissão, os profissionais e a academia que os prepara tiveram que cumprir até chegar a esse ponto.

Muitos são os fatores que dificultam este conhecimento, principalmente a falta de publicações sobre o que foi produzido. Apesar da importância que tem ocupado no contexto sócio-econômico-cultural do Estado, nas suas várias áreas de atuação, com premiações nacionais e internacionais que colocam Minas Gerais nos primeiros lugares do país, o Design mineiro não tem sido contemplado, como as outras manifestações culturais, com registro historiográfico adequado. As fontes de consulta são escassas e não contemplam os nomes que fizeram e que ainda constroem a história do design no país, num constante processo de reinvenção.

A ideia deste material, portanto, é evocar um conjunto de produções que constituem a evolução criadora e os esforços realizados na área do Design em um período de 10 anos, que coincide em particular, com a consolidação da escola que deu origem à atual Escola de Design do Estado de Minas Gerais.

Ao mesmo tempo que se faz uma forma de homenagem à ação pioneira do grupo de idealizadores e realizadores das mostras, o presente documento constitui também informação e comunicação, dando uma amostra do acervo acumulado na área, servindo de fonte de referência e consulta para os estudiosos da matéria em particular, e para público em geral. Tanto pelo que mostram, como pelo que significam, os exemplos construídos neste período revelam que o design mineiro não se desenvolveu no vazio, mas num *continuum* que caracteriza as influências contemporâneas sem desrespeitar as tradições do passado.

O design e o contexto produtivo mineiro

[...] a experiência mineira de desenvolvimento foi única no Brasil e apresenta relevância comparativa até mesmo em escala internacional, dada a precocidade com que se procurou enfrentar o problema do atraso econômico regional (Dulci, 2000, p. 639).

No entanto, isso não impediu que vivenciasse os reflexos da história econômica do país. O desenvolvimento econômico do Estado de Minas Gerais na segunda metade do século pode ser considerado como uma extensão local do processo pelo qual o Brasil passava. O período compreendido entre 1950 e 1979 é marcado, na história econômica brasileira como um período de industrialização acelerada, urbanização e crescimento econômico.

De fato, a década de 1950, com a política desenvolvimentista do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, expandiu enormemente a industrialização do país e alcançou resultados significativos nas áreas de energia, transporte, alimentação, indústrias de base e educação. Para alcançar todas essas metas, o governo, além de realizar investimentos próprios, abriu o país a indústrias estrangeiras de bens de consumo duráveis, entre as quais estavam as fábricas de automóveis (Leon; Montemore, 2008). Minas Gerais compartilhava da efervescência cultural da época, mas, de um modo geral, a economia mineira ainda se caracterizava pela predominância do setor agropecuário.

Na década de 1950, não havia ensino formal de design instituído no Brasil; os profissionais eram autodidatas que vinham de diversas áreas e supriam as demandas de uma economia emergente.

Tal demanda, aliada ao clima de efervescência cultural dos anos 50, está na base da idealização e criação, no princípio da década seguinte das primeiras iniciativas de ensino formal e de nível superior em Design: Escola Superior de desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, 1962, e Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA), em Belo Horizonte, 1964 (Dias; Safar; Avelar, 2012; 2014).

A criação de uma escola de Desenho Industrial em Belo Horizonte, num ambiente de industrialização ainda incipiente, não deve ser vista apenas como um gesto isolado e ousado de um grupo de intelectuais, mas como o resultado da percepção visionária dos rumos que a cidade tomaria em termos de crescimento industrial. A estratégica proximidade da cidade a regiões fornecedoras de matérias-primas, bem como o fato de haver se tornado o principal centro produtor e irradiador de serviços do Estado, faziam de Belo Horizonte um pólo de convergência com enorme potencial para o desenvolvimento industrial (Garcia; Andrade, 2007).

Na década de 1960, ao longo das situações de instabilidade política, inicia-se o processo de transformação da estrutura industrial do Estado que permitirá a Minas Gerais, a exemplo do país, uma forte arrancada industrial na década de 1970, chegando a alcançar índices de crescimento da ordem de 17%. Várias foram as circunstâncias favorecedoras desse processo. De acordo com Santos (2002):

A existência de recursos naturais abundantes; a disponibilidade de infraestrutura econômica; a existência de indústria básica (metalurgia e cimento) e extractiva mineral, gerando externalidades e mercado para a indústria de bens de capital; a privilegiada posição geográfica do Estado; o esquema de incentivos fiscais e o aparato institucional de apoio à industrialização, aliados a uma ativa liderança política são apontados como os principais fatores responsáveis pelo surto de investimentos da década dos 1970s (Santos, 2002, p. 21).

Inicialmente concentrada em bens de produção, é possível observar entre 1970 e 1980 uma diversificação na estrutura industrial do Estado, aumentando-se a participação das indústrias de bens de capital e de bens de consumo duráveis. O comportamento do mercado de trabalho nesse período, era diferente no que se refere a demanda por profissionais da área gráfica e profissionais de desenho industrial.

No final da década de 1960 e, principalmente nos anos de 1970, o mercado se mostrou receptivo a trabalhos na área gráfica, o que pode ser atribuído à grande mobilização das empresas e, inclusive, do governo federal por programas de identidade visual, ao amadurecimento da indústria gráfica brasileira e à ampliação do parque gráfico com importações de equipamentos para atualização tecnológica.

Os profissionais mineiros que atuaram na área gráfica puderam usufruir dessa demanda. Como comenta João Delpino:

As empresas começaram a investir no design gráfico. Houve então um acontecimento fantástico para o design brasileiro: todas as empresas brasileiras resolveram fazer concurso para mudança de logotipo. Num período de cinco anos, devem ter havido uns 200 grandes concursos. Praticamente todas as grandes empresas estatais e privadas foram redesenhas. Ganhamos muitos deles (Safar; Eletro, 2001, p. 52-53).

As dificuldades para os profissionais de Desenho Industrial (hoje conhecido como Design de Produto) eram maiores. Na restrita literatura sobre o assunto é comum encontrar-se afirmações sobre o seu caráter apenas embrionário. Como afirma Katinsky (1983):

Na verdade, ainda que tenham surgido exemplos de desenho industrial, não só no eixo tradicional São Paulo e Rio, mas em outros centros como Belo Horizonte e Porto Alegre, por exemplo, também é inegável que esses exemplos não passaram de fenômenos isolados contra a corrente (Katinsky, 1983, p. 948).

Referendado por Wollner¹, (2002):

A formação de profissionais no Brasil processa-se lentamente devido à pequena demanda dos empresários de (sic) especialistas nesse campo. Entende o empresário (ou não entende) que a utilização ou especulação de modelos provenientes do exterior já de sucesso comprovado tenha efeito positivo aplicado ao seu produto industrial [...] (Wollner, 2002, p. 40).

Durante o que foi compreendido como “milagre econômico” brasileiro, com nítido rebatimento para a indústria mineira, a indústria nacional de bens de consumo não se aventurou em confrontos no mercado internacional e objetivou principalmente o mercado interno, caracterizado por consumidores pouco exigentes. Tal fato, associado às “estratégias” (se podem ser chamadas assim) de *downgrade* e “tropicalização dos produtos”² praticadas pelas multinacionais, restringiu as oportunidades de atuação dos profissionais de desenho industrial. O caminho para o amadurecimento em design estava em outra frente (Moraes, 2006):

Diante disso, o ensino apresenta-se aos designers brasileiros como a melhor alternativa para colocar em prática as suas percepções e conceitos experimentais da atividade de design. É curioso notar que as melhores soluções projetuais surgidas no país a partir desse momento, no âmbito escolar, não foram colocadas em prática nas indústrias locais. Permaneceram como propostas e protótipos no âmbito acadêmico, como nos confirmam os inúmeros prêmios e concursos de design promovidos no país – longe, portanto, da produção e dos reais vínculos industriais que os legitimassem (Moraes, 2006, p. 103-105).

Em Minas Gerais, a FUMA, com seu curso (ainda único no Estado) de Desenho Industrial era o cenário para essas experimentações e esteve intimamente relacionada a uma experiência inovadora que, embora não tenha permanecido, contribuiu para o amadurecimento de um grupo de profissionais e direcionou suas atividades posteriores para o ensino e a promoção do design em Minas (Dâmaso, 2010, informação oral).

Em outubro de 1972, numa ação pioneira e de vanguarda do Diretor Engenheiro Luís Carlos da Costa Monteiro, antevendo a importância do Design para o desenvolvimento industrial do Estado, foi criado o primeiro Setor de Desenho Industrial dentro de um centro de pesquisa do país o CETEC³ (Safar; Dias, 2017).

1 O texto em questão está na publicação de 2002, mas foi escrito na década de 1960.

2 Conforme explica Dijon de Moraes (2006, p. 103-105), o *downgrade* se refere à prática de eliminar partes ou componentes de maior custo dos produtos enquanto a *tropicalização* de produtos se refere a adaptação e redesenho de modelos estrangeiros de modo a adequá-los ao gosto brasileiro.

3 A Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais/CETEC, entidade de direito privado sem fins lucrativos, vinculado ao Sistema Operacional de Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, foi oficialmente constituída em 21 de março de 1972 e seu

O objetivo do Setor de Design era atender às áreas de pesquisa, tecnologias alternativas, desenvolvimento de projetos de Design de produtos e gráfico, destacando-se, em especial, no desenvolvimento de mobiliário urbano, sinalização urbana, móveis e equipamentos em geral.

A maioria dos profissionais foi recrutada entre professores e recém-graduados dos Cursos de Desenho Industrial da FUMA, hoje Escola de Design incorporada pela Universidade do Estado de Minas Gerais (CETEC, 2002).

Ao longo da década de 1970, a história do Setor de Desenho Industrial do CETEC coletou experiências de sucesso no atendimento à indústria e na realização de pesquisas e projetos, bem como 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 em meados nos anos 1980 (CETEC, 2002; Safar; Dias, 2017).

Os anos 80 são caracterizados, no cenário econômico, pela recessão e pela descontinuidade das medidas e ações para sua solução. A inflação e o endividamento externo levaram a adoção de políticas de combate à espiral inflacionária, controle do *déficit* público e equilíbrio da balança de pagamentos de forte caráter recessivo. Em Minas Gerais, ainda que a desaceleração tenha se iniciado um pouco depois e as exportações de bens intermediários tenham crescido, a crise afetou o setor de bens de capital e bens de consumo duráveis, ou seja, gerou um retrocesso no processo de diversificação observado no período anterior. É preciso lembrar que são esses setores os principais demandantes por profissionais de design (Garcia; Andrade, 2007).

No início dos anos 80, portanto, a situação da demanda por profissionais de design em Minas Gerais era praticamente inexistente. Naturalmente, a queda no processo de crescimento econômico fez com que as empresas reduzissem ou eliminassem os investimentos – que nunca foram expressivos, em desenvolvimento de novos produtos. Alguns equívocos também contribuíram para as dificuldades de inserção, entre eles o nome adotado no Brasil – Desenho Industrial, traduzido de *Industrial Design* que se confundia com desenho técnico e/ou representação normativa associada a projeto técnico construtivo tradicionalmente ligado às engenharias ou a cursos profissionalizantes. Outros aspectos aprofundaram a distância entre o setor produtivo, os profissionais e até mesmo a universidade, tais como a confusão em associar design a arte ou a profissionais que só seriam incluídos na atividade de projeto no final do processo, somente como estética ou superfície do produto (Dâmaso, 2010, informação oral; Abolafio Jr., 2015).

Se o mercado de trabalho era limitado o mesmo não se pode dizer das discussões no meio acadêmico, então em sintonia com os debates mundiais sobre a pós-modernidade e seu corolário de novos conceitos tais como globalização, multiculturalismo, pluralismo estético, meio-ambiente, entre outros, bem como as discussões sobre o impacto das novas tecnologias de comunicação e informação sobre a formação do designer. Mais uma vez o Design avançava pelo meio acadêmico enquanto o mercado de trabalho junto ao setor produtivo ainda era descontínuo ou reticente (Braga, 2012; Safar, 2019).

A década de 1990, por sua vez, trouxe mudanças positivas para a economia mineira. O processo de desconcentração regional da indústria brasileira, até então polarizada na área Metropolitana

propósito ao longo dos anos, tem sido apoiar os programas gerais de desenvolvimento econômico–social do Governo do Estado e, especialmente, aqueles mais específicos dos setores de Tecnologia e Meio Ambiente (CETEC, 2002).

de São Paulo, favoreceu Minas Gerais reforçado por um conjunto de fatores dos quais vale a pena destacar a criação do MERCOSUL (consolidando laços comerciais já existentes entre o Estado e os países sul-americanos), a duplicação da Rodovia Fernão Dias e a descentralização da indústria de autopeças - favorecida, porém não exclusivamente pela FIAT (Crocco, 2004).

A recessão e a inflação do período anterior, que reduziram drasticamente o poder de consumo da classe média, não atingiram com a mesma intensidade a classe alta da sociedade brasileira que, inclusive, sofisticou seu consumo e procurou referências internacionais de gosto e estilo. Ao iniciar-se a década de 1990, o modelo econômico neoliberal, ao favorecer as iniciativas do mercado de consumo, fez com que alguns setores – mobiliário, iluminação, moda, entre outros, voltados para esse público de elite, intensificasse sua busca por atualização por meio do design, de modo a fazer frente às competências internacionais. Design passou, então, a ser associado, quase exclusivamente, a objetos decorativos ou bens de consumo luxuosos. É nesse momento que começam a surgir outras instituições de ensino do design no Estado, geralmente de iniciativa privada, resultantes do crescimento desenfreado e oportunista da demanda por profissionais de estilo reforçando a ideia do Design como algo destinado apenas a determinados segmentos voltados para o público de elite o que gerou um retrocesso em todas as iniciativas de diálogo com o setor produtivo de uma maneira geral (Garcia; Andrade, 2007).

Em meados dos anos 90 há a sinalização de novas mudanças. Como afirma Vieira (2000, p.2) há uma evidente preocupação com o papel da educação na tarefa de integrar o Brasil à economia mundial, competitiva e globalizada". Altera-se, a partir dessa preocupação, o olhar sobre aquelas instituições capazes de atender às expectativas dessa demanda do setor produtivo.

Naturalmente existirá uma distância entre essa alteração do olhar e a adoção efetiva de medidas e ações por parte do setor produtivo. Em pesquisa realizada pela Fundação João Pinheiro no início dos anos 90 com empresas privadas de diferentes setores, detectou-se uma preocupação crescente dos empresários quanto à capacitação e qualificação dos recursos humanos, principalmente quando associados às exigências de inovação tecnológica. No entanto, tal preocupação não parece haver contemplado os profissionais do Design uma vez que a mesma pesquisa identificou baixos investimentos em Pesquisa e Desenvolvimento (concentrados em setores muito específicos tais como eletroeletrônicos, mineração, metalurgia e química). Da mesma forma, a análise da evolução das ocupações na década de 1990 revela uma redução significativa de postos de trabalho (da ordem de 17,3%) para "engenheiros, arquitetos e assemelhados"⁴, ainda que tenha havido uma expansão do emprego formal, de uma maneira geral (Crocco, 2004).

À parte os entraves representados pela desinformação de ainda grande parte do setor produtivo brasileiro, a década de 1990 traz como novidade a conscientização do poder público sobre a importância do design e a elaboração das primeiras estratégias para sua inserção no tecido econômico brasileiro. Em 1995 é lançado o Programa Brasileiro de Design, uma iniciativa do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior com "o objetivo de promover o desenvolvimento do design brasileiro com vistas ao aumento da competitividade dos bens e serviços produzidos no País". (Brasil, 1995).

⁴ Em virtude do grande desconhecimento da área pelos empresários, da ausência de regulamentação profissional e por Arquitetura e Engenharia constituirem, historicamente, áreas afins ao Design, entendemos que a adoção desse índice constitui sinalização adequada da demanda por profissionais de design, no período em questão.

Em Minas Gerais, o Minas Design (1996), estruturado à semelhança do programa nacional, foi editado pelo governo do Estado, em parceria com instituições representativas do empresariado e do design mineiro, com o objetivo de “sistematizar ações integradas de incentivo e promoção do design como fator estratégico competitivo da economia mineira” (Brasil, 1996). Conforme alternavam os governos e os atores envolvidos, as ações tornaram-se descontínuas e fragmentadas, o que levou à desintegração e estagnação do programa. Isso não impediu que em 2005, o governo estadual, por meio da Secretaria de Estado, Ciência, Tecnologia e Ensino Superior reeditasse as intenções do Programa ao criar o Centro Minas Design, numa ação integrada com a então Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (SEGOV, 2007).

Alguns setores da economia, pela necessidade de se abrir para uma maior competitividade nos mercados, têm investido no design para agregar valor a seus produtos, demonstrando que o design mineiro, apesar de problemas estruturais e pontos de estrangulamento, se potencializado, é inovador e tem competência para contribuir ao desenvolvimento dos setores econômicos do Estado, (Crocco, 2004; Leon; Montemore, 2008).

Metodologia

O objetivo desse documento foi apontar e avaliar os aspectos envolvidos na elaboração, desenvolvimento e repercussão das 10 mostras, além de estabelecer a relação dos aspectos do contexto e dos acontecimentos que marcaram essa iniciativa acadêmica. Constituir uma referência teórica para os estudos desenvolvidos na história do Design, especialmente do design mineiro e do ensino do design.

Quanto aos objetivos, esse trabalho enquadrou-se nas características de pesquisa descritiva e exploratória. A primeira descreveu as características de um fenômeno particular ou o estabelecimento das relações entre variáveis, e geralmente assume a forma de pesquisa. A pesquisa exploratória visou proporcionar maior conhecimento do problema, a fim de torná-lo explícito. Quanto ao foco do problema, o trabalho caracterizou-se como qualitativo, ao abordar a interpretação de fenômenos e a atribuição de significado (Gil, 2007).

Para a realização do levantamento dos dados necessários tal avaliação foi estudado alguns antecedentes, por vezes externos à vida acadêmica, como: jornais, revistas e artigos relacionados às mudanças na estética, no comportamento, na política e na economia iniciados na década de 1980. Foram considerados para a pesquisa, material gráfico e acervo de imagens, ainda preservados, na ED/UEMG e produzidos para as mostras. A identificação e organização do material foi realizada pelo professor Romeu Dâmaso, que coordenou as mostras. Foram também consideradas entrevistas com pessoas que participaram da organização e coordenação das mostras, além de recortes de jornais e revistas que noticiaram os eventos.

As mostras

A FUMA, atual Escola de Design da UEMG, era então a única instituição a formar profissionais na área e apenas uma boa qualidade de ensino não bastava na ocasião para suprir as ações de divulgação, promoção e conscientização necessárias a um processo de consolidação do Design.

Nesse cenário adverso, em 1985 um grupo de estudantes e professores idealizou um projeto com o objetivo de sensibilizar empresas, governo, imprensa, entidades de fomento para a qualidade,

inovação e potencial econômico do trabalho de jovens designers. Foi criada, então, a 1ª Mostra de Design da FUMA e aquilo que aparentemente seria um evento sem continuidade, durou por dez edições, sendo seis exposições no Espaço Cultural da IBM Brasil, filial de Belo Horizonte, uma no *foyer* principal do Palácio das Artes e duas no Ponteio Lar Shopping.

As mostras resumiam o que havia de melhor em diferentes segmentos da produção acadêmica. Modelos e protótipos selecionados por uma comissão de professores eram patrocinados por empresas cumprindo assim, um dos seus objetivos que era chegar até o empresário e apresentar as novas propostas.

Na 6ª mostra foi instituído o Prêmio de Qualidade – ação praticamente inovadora na época quando o tema qualidade estava sendo inserido nos debates acadêmicos e empresariais. A estrutura das mostras, por sua vez, fugia da simples apresentação acadêmica de trabalhos e importantes nomes, inclusive de fora do Estado, foram chamados para o projeto museográfico e para a comissão julgadora do Prêmio. Além disso, inúmeros profissionais e/ou professores de Design da atualidade passaram por esses eventos ao longo dos dez anos de sua realização.

Quando a FUMA foi incorporada pela Escola de Design da UEMG em 1994, de acordo com a Projeto de Lei nº 11.539, de 22/07/1994 (Brasil, 1994), as edições seguintes das mostras sofreram consequências. Isso porque, a Escola de Design passa a integrar um outro regime, novos parâmetros de comportamentos, um outro procedimento jurídico. Assim foi possível perceber uma “quebra” nas duas últimas edições da mostra. Tudo se torna maior e mais burocrático. Os princípios iniciais começaram a se perder, tanto os professores como a coordenação das mostras passam a ter dificuldades em manter esse processo e estruturas de acordo com as novas demandas como foi apresentado nas duas edições da mostra que se seguiram após a incorporação da Escola à UEMG.

Assim, a nona e a décima mostras foram realizadas no Ponteio Lar Shopping e nenhuma outra edição do evento foi realizada desde então. De acordo com Dâmaso (2010):

[...] de uma certa maneira a tradição de 10 anos que significou dar continuidade a um projeto com os mesmos princípios, apresentar jovens talentos que eram estudantes ou recém-formados que estavam concluindo seu curso de graduação. Apresentar tudo num momento propício para as empresas que traziam o seu patrocínio, e em um segundo momento que essas empresas procurassem no design e no profissional de design, o desenvolvimento de projetos futuros (Dâmaso, 2010).

As mostras permitiam a divulgação dos novos talentos. Permitiam também que a Escola de Design e seus alunos tivessem um contato cada vez mais direto com o setor industrial de Minas, ampliando cada vez mais o diálogo com a micro e pequena empresa. Visto que havia uma tendência muito grande em só desenvolver projetos de design voltado para grandes empresas, onde o design em Minas, e no Brasil, ainda se baseava fortemente a uma literatura internacional que não trabalhava singularidades da nossa diversidade.

Os novos alunos ao entrar na graduação já tinham contato com o universo das mostras e com uma nova perspectiva de qualidade dos produtos, de processo criativo. Tudo se tornava mais palpável, mais possível.

As 10 mostras permitiram uma nova forma de enxergar o Design. Elas consolidaram um novo formato de projeto. Entendendo como desenvolver um projeto para a empresa mineira, tratando

de temas regionais, permitindo atender demandas que são não necessariamente na indústria, mas em áreas até então pouco exploradas até aquele momento, como agricultura, hospitalar, área urbana entre outros. Elementos que passaram a ser percebidos, diante da crescente consolidação de um novo espaço para o design e os novos profissionais.

Em 1996 surge o convite para apresentar uma síntese da mostra em São Paulo, no átrio principal do Morumbi Shopping. Foi apresentada a compilação de algumas das mostras com a seleção de alguns produtos premiados.

A liberdade projetual passa a se relacionar com a atividade gerencial de forma mais consolidada e com uma ótica mais ampliada para a realidade mineira a partir das mostras. Isso, para a escola, reforçou a área da extensão, o relacionamento com as empresas, estimulou mais a pesquisa e o relacionamento com a sociedade, abrindo caminhos para os acontecimentos que se seguiram na história da escola.

As mostras apontaram caminhos de como deveria ser o ensino e a prática do design nos anos seguintes, sobre como deveria refletir. A escola se torna referência nos anos seguintes, com grande envolvimento de professores, apoiadores e colaboradores. Mesmo em momentos de instabilidade, de mudanças de governo, a Escola recebeu apoio de uma série de entidades como a FAPEMIG, a própria Secretaria de Ciências e Tecnologia, a SIMI, parceria com outras universidades, inclusive com programas internacionais.

De acordo com Dâmaso (2010):

Então se a gente pode falar de um legado das 10 mostras foi o apontamento de alguns caminhos, alguns padrões, alguns comportamentos e alguns méritos e também de que a maioria daqueles que na ocasião eram estudantes hoje são professores da Universidade onde se graduaram, mas também pós graduaram e hoje ainda estão aqui. Citaria mais de 30 nomes que passaram ao longo das mostras que são do nosso corpo docente atual, então esse é mais um dos legados da mostra (Dâmaso, 2010, informação oral).

Em 1986, deu-se início à primeira mostra. Conforme consta no folder do evento:

O “Novo Design de Minas” apresenta duas propostas básicas uma de abrangência técnica e outra cultural – do ponto de vista técnico ela apresenta os resultados de um grupo de pesquisa em projetos de desenho industrial cuja meta visa institucionalizar um laboratório de pesquisa na escola para que, em conjunto com as empresas, obter recursos junto a entidades de fomento para uma parceria concreta entre a realidade projetual e as necessidades da indústria mineira. Do ponto de vista cultural, a mostra homenageou o Dia Nacional do Desenho Industrial, escolhido como sendo 5 de novembro, dia de nascimento do designer Aloisio Magalhães e o dia Nacional da Cultura (Dâmaso, 1986).

Na fase inicial das Mostras, se fazia a curadoria dos projetos desenvolvidos durante o período letivos e selecionados aqueles que seriam expostos na mostra. A partir dos projetos, os professores e coordenador da mostra identificavam as potenciais empresas que poderiam participar na confecção dos protótipos. Essa escolha se baseava, do ponto de vista do projeto, na modalidade de produto, materiais empregados e meios de fabricação. Do ponto de vista das empresas, a escolha se dava pela disponibilidade e interesse no projeto. Em alguns casos, os modelos e protótipos foram executados na própria oficina de modelos da FUMA.

Este procedimento foi repetido nos anos posteriores com algumas diferenças, como por exemplo, a partir de 1992, a presença de uma Comissão Julgadora externa, composta de renomados designers para fazer a curadoria dos trabalhos.

A seguir as dez mostras são apresentadas separadamente, algumas delas há mais informações, outras foram encontrados registros escassos sobre os eventos. Em algumas edições da Mostra, já não havia registros das exposições, somente reportagens da imprensa local, como o caso da terceira mostra, de 1989 e da décima e última mostra de 1996.

1ª Mostra do Novo Design de Minas – 1986

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM Brasil.

Patrocínio: BMG, Engepel.

Professores

José da Conceição Pinto, Emir Tony Mungo, Marcio Murcio Generoso, Marco Aurélio de Oliveira, José Luiz do Carmo, Jairo Drummond Câmara, Roberto Luiz Marques e Ricardo Mineiro.

Alunos participantes

Alexandre Teixeira da Costa, Carlos Eduardo Nascimento, Maria Cristina Puiatti, José Cláudio Rezende, José Nunes Filho, Leonardo de Carvalho Souza, Márcia Lage, Marcos da Cunha Valentim, Marisa da Silva Bastos, Patrícia Rivers, Pedro Pira Pirauá, Rubem Pinto Silva Filho, Sérgio Araújo Lacerda e Tânia Luizi Celani dos Reis.

Os projetos da primeira mostra foram apresentados em três modalidades: os projetos conceituais, projetos representados em modelos volumétricos e projetos finalizados em protótipos. Os temas foram de livre escolha pelos alunos, sendo as temáticas: automóvel, equipamento para cozinha *fashion design*, equipamentos para escritório, luminárias, mobiliário, equipamento escolar, equipamento para pessoas deficientes e calçados.



Figura 1: (a) Equipe de alunos na discussão sobre o planejamento dos protótipos; (b) execução de protótipos na oficina de modelos da FUMA, (c) Vista da exposição da 1ª Mostra do Novo Design de Minas.
Fonte: Acervo da Escola de Design.

2ª Mostra de Design FUMA – Projeto de Produto – 1988

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM Brasil e FIEMG.

Patrocínio: Metalforma, CMBB, Fortma Móveis, Metrila, Gutierrez artigos de aço e Minart.

Professores

José da Conceição Pinto, Marco Aurélio de Oliveira, Jairo Drummond Câmara, Romeu Damaso, Dijon de Moraes, Leila Gontijo, Roberto Werneck, Hélcio Jacques, Sergio Lourenço, Alonso Lamy e José Nunes.

Alunos participantes

Abelardo Câmara, Adriana Dornas, Adriene Schmitberger, Adson Rezende, Alexandre Martins, Ana Maria Leite, Ana Luiza Cerqueira, Anderson Abou-rjeille, Andréa Franco, Antônio Mafle, Augusto Castelli, Camilo Belchior, Dênio Drummond, Fátima Mascarenhas, Fernando Martins, Geraldo Coelho, Gislene Carvalho, Claucon Machado, Harold Schmidt, Helaine Delbaine, Hudson Ferreira, Jorge Luiz de Oliveira, Kátia Marise, Leonardo Jansen, Luiz Gonçalves, Maria de Lourdes Macedo, Márcia Rozendo, Márcia Coelho, Márcia Lage, Mario Lucio Franco, Marco Túlio Brito, Marcos Valentin, Marisa Bastos, Mauro Bicalho, Neila Tannus, Patrícia Rezende, Renata Rosa, Renato Vieira, Rodrigo Canedo, Rosalia Costa Cruz, Silvana Ricciard, Verônica Castelo Branco, Wagner Ziviane, Welington Fonseca, Yêso Blom e Yrurá Garcia.

A segunda Mostra de Design da FUMA foi realizada de 10 a 19 de agosto de 1988, com o propósito de divulgar a produção didática profissional na área de projeto de produto no setor de desenho industrial do ano de 1988. Foram expostos 64 projetos desenvolvidos e selecionados nas disciplinas de Planejamento e Projeto e de Ergonomia, a partir de desenhos modelos e protótipos. Alguns dos modelos e protótipos foram desenvolvidos em oficinas de empresas mineiras e outros, na própria escola. A mostra apresentou projetos de várias tipologias e temáticas, podendo-se destacar: rádio portátil, mobiliário para escritório, aspirador de pó, metal sanitário, equipamento agrícola, mobiliário para criança deficiente, conjunto de cerâmica utilitária, equipamento de segurança, luminária, chuveiro elétrico, interfone e estudo econômico de bicicleta.



Figura 2: (a) Estudo ergonômico e desenvolvimento de um aspirador de pó portátil, (b) Conjunto de cerâmica utilitária para serviço de mesa.
Fonte: Acervo da Escola de Design.

3ª Mostra de Design FUMA – Projeto de Produto – 1989

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM Brasil e FIEMG.

Patrocínio: Fundação Ezequiel Dias, CMBB Indústria de Móveis e Móveis Assépticos Ltda.

Professores

José da Conceição Pinto, Marco Aurélio de Oliveira, Jairo Drummond Câmara, Romeu Damaso, Dijon de Moraes, Leila Gontijo, Roberto Werneck, Hélcio Jacques, Sergio Lourenço, Alonso Lamy e José Nunes.

Alunos participantes (citados nas reportagens)

Andreia Tibeny, Ângela Ribeiro, Camilo Belchior, Ciro Maciel.

A terceira Mostra de Design da FUMA teve sua abertura no dia 24 de outubro de 1989 no Espaço Cultural IBM. Foram expostos 34 projetos, sendo 16 deles com protótipos desenvolvidos por empresas mineiras “A mostra de design é o primeiro contato dos estudantes de graduação em design com o mercado” conforme comenta o professor Romeu Dâmaso de Oliveira em reportagens publicadas nos principais jornais mineiros em 24/9/1989. Destacam-se na mostra o projeto de Bebê Conforto para recém-nascidos até um ano de uso hospitalar, um sistema de transporte de alimentos com vedação adequada para evitar o contágio dos pacientes; carteiras escolares com dimensões antropométricas para as crianças de diferentes idades, mochila para carteiros com armação em metal e rodízios para facilitar o transporte. Outro projeto da mostra foi a maca como mostra a Figura 3.



*Figura 3: Modelo de Maca, na categoria Equipamento Hospitalar.
Fonte: Acervo da Escola de Design.*

4ª Mostra de Design Industrial FUMA – 1990

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM Brasil, Madeirense Móveis do Brasil, Dijon de Moraes Design Ltda, NET Projetos de Comunicação e Compoart.

Projeto Gráfico: Marcio Lambert e Adilson Freitas.

Patrocínio: Afonso Móveis, Mil Detalhes, Coza's Com., Carranca Empreendimentos, Stesso Móveis e Decorações, Rede Manchete Minas, Industria de Móveis Colonial, Metalforma CMBB Ind. E Com. De Móveis, Móbile Tubular, Prima Line, Tubo Design, RG Móveis e Decoração e Fundação Ezequiel Dias.

Professores

Dijon de Moraes, Hélcio Jacques, Marco Túlio Boschi, Maria José Canedo, Oswaldo Coutinho, Roberto Werneck, Romeu Damaso, Geraldo Coelho, José Conceição Pinto, Marco Aurélio Oliveira e Marcio Múrcio Generoso.

Alunos participantes

Abelardo Câmara, Adilson Teodoro, Adson Rezende, Andréa Franco, Andréa Tibery, Amarildo Carvalho, Camilo Belchior, Ciro Horta, Cláudio Mundim, Cláudio Téchio, Dalton Teixeira, Débora Bastos, Delza Oliveira, Dinah Teixeira, Edson Guimarães, Elaine Delbany, Fernanda Barreto, Fernando Pazzini, Flávia Souza, Gleidson Wallace, Guilherme Avelar, Harald Schmidt, Helton Goulart, Igor Alessandro, Janot Lellis, Joseane Marques, Julia Marques, Leonardo Jansen, Liliane Almeida, Luciana Moreira, Lutero Dupim, Marcelo Pinheiro, Mauro Bicalho, Maria Augusta Nunes, Marialice Oliveira, Nélio Henrique, Paula Quinaud, Paula Duarte, Paulo Henrique, Patrícia Resende, Petrônio Santos, Renato Vieira, Rita de Cássia Mesquita, Symone Jardim, Suely Caldas, Sonelle Pinheiro, Wagner Ziviani, Wagner Abrantes, Wolner Aguiar, Yêso Blom.

A quarta mostra foi realizada entre 23 de outubro e 1 de novembro de 1990, no Espaço Cultural IBM. Nesta edição foram expostos projetos voltados a diferentes segmentos industriais, dentre eles design de chuveiros elétricos, equipamentos eletroeletrônicos, móveis para ambientes de trabalho e móveis residenciais. A Figura 4 (a) mostra o projeto de uma cabine do aluno Leonardo Jansen que recebeu o 1º Prêmio de Qualidade da Mostra.



Figura 4: (a) Projeto de uma cabine e (b) Série de chuveiros elétricos residenciais.
Fonte: Acervo da Escola de Design.

5^a Mostra de Design Industrial FUMA – 1991

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM Brasil, Forma e Batik.

Projeto Gráfico: Anderson Zazá, Andréa Gomes, Denise Nascimento e Otávio Mendonça.

Patrocínio: Artelmecc Artefatos Eletromecânicos, Churrascaria O Laçador, Cristal Art., Fator Design, KR Design, Metal Line Móveis Metálicos, MG Madeiras, Móveis Marianelli e Patrícia Maranhão.

Professores

Alonso Lamy, Dijon de Moraes, Hélcio Jacques, Marco Túlio Boschi, Maria José Canedo, Roberto Werneck e Romeu Damaso.

Alunos participantes

Abelardo Câmara, Adilson Teodoro, Alexandre Reis, Bernardo Surerus, Claudia Amaral, Daniel Malachias, Débora Bastos, Delza Gomes, Dinah Verleun, Fernanda Barreto, Fernando Pazzini, Flávia Souza, Germano Garcia, Giovanna Paternostro, Guilherme Avelar, Harald Schmidt, Hudson Ferreira, Igor Alessandro, Jacqueline Coelho, Liliane Almeida, Luciana Campos, Luiz Cruz, Maria Magda Aguiar, Marilia Souza, Nélio Henrique, Ofélia Oliveira, Paulo Henrique Leite, Renata Menin, Ricardo Aguiar, Ricardo Sayão, Rita Mesquita, Ronaldo Steling, Symone Jardim, Tieres Tavares, Wagner Abrantes, Wolner Aguiar.

A quinta mostra de Design se caracterizou pela diversidade de produtos apresentados com apoio de importantes empresas nacionais, como a Metalúrgica Forma, instalada em Caxias do Sul (RS), a indústria de tecnologia em telefonia Batik, indústrias de móveis como: Madeirense, Metal Line e a Móveis Mariângela; a Patrícia Maranhão na fabricação de calçados, bolsas e acessórios de moda; entre outros segmentos industriais e de serviços. Pode-se destacar dois projetos: o Sofá Papão da aluna Liliane Almeida, premiada na Movesp (SP), na Movelsul (RS), Unilar (MG), um destes prêmios a contemplou com uma viagem à Itália. O outro projeto foi um conjunto de peças para café de cristal.



Figura 5: (a) Sofá Papão da aluna Liliane Almeida, e primeira colocada no 2^a Prêmio de Qualidade da Mostra; (b) Design de jogo café com apoio da Cristal Art, da aluna Flávia Alves de Souza que obteve a segunda colocação no Prêmio de Qualidade.
Fonte: Acervo da Escola de Design.

6ª Mostra de Design Industrial FUMA – 1992

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM, Itatiaia, Iluminar, Prodomo, Batik, Pulsar ind. de jóias, Compor, Tintas Wanda.

Projeto Gráfico: Gisele Dias, Alencar Ferreira.

Patrocinadores de Modelos e Protótipos: Acrildam Acrílicos, Aguiar Serralheria, AMFAM Assist. Méd. à Família, Artelmecc Artefatos Eletromecânicos, Balanças Ror, Batik Equipamentos, Calçados Kátia Cinox tubos e Aços, CMBB Ind. E Com. de Móveis, Davis Fibra, Fator Design, Frozen Alimentos, Hidraushop – Com., Marcenaria Irmãos Mariano, Matrixx Modelos, Minas Fórmas para calçados, Moldes e Arte, Multicor Tintas, Patrícia Maranhão e Tx Calçados.

Comissão Julgadora:

Ethel Leon, Sílvio Silva Junior, Sérgio Lourenço, Paulo Rossi, Fernando de Almeida.

Alunos participantes

Abelardo Câmara, Adriana Ramos, Alexandre Reis, Antônio Bosco Oliveira, Carlos David Lopes, Cláudia Siqueira, Daniel Valério, Elaine Marri, Fernanda Lima Barreto, Flávia Souza, Giovanna Paternostro, Gleidson Wallace, Luciana Campos, Luiz Xavier, Marco Aurélio Lourenço, Marília Souza, Mirtes Félix, Ofélia Motta, Ozeldo Costa, Renata Menin, Rita de Cássia Mesquita, Ronaldo Steling, Sérgio Valério, Sheila Vasconcellos, Simone Jardim, Tieres Tavares, Washington Rocha, Xênia Rabelo.

A sexta edição da Mostra de Design da Fuma ocorreu de 1 a 16 de outubro de 1992, é marcada pela primeira vez, de uma Comissão Julgadora formada por profissionais atuantes do Design Nacional o que reforçou a importância das Mostras de Design da FUMA, seja no meio acadêmico, como também profissional do design. Assim como a mostra anterior, foram muitos os apoiadores e patrocinadores de modelos e protótipos. Os premiados da 6ª Mostra foram: o primeiro lugar ficou a cozinha Itabela para a Itatiaia Móveis; o segundo lugar foi o projeto de Luminária para a Iluminar e o terceiro colocado, a cadeira Arena para a Prodomo. Já o premiado do 3º Prêmio de Qualidade da Mostra foi uma balança hospitalar para neonatal.



*Figura 6: Primeiro Lugar do 3º Prêmio Qualidade de Design: Balança eletrônica para neonatal do aluno Luiz Cruz.
Fonte: Acervo da Escola de Design.*

7ª Mostra de Design Industrial FUMA – 1993

Local de Realização: Espaço Cultural IBM.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: IBM Brasil, Rio-Sul, Serrana Palace Hotel, Fred Tour, Iluminar, Pulsar Indústria de joias, Ciminas, Tintas Wanda, Forma Design e Qualidade, Promodo, Itatiaia Móveis, KR Pinakothek.

Projeto Gráfico: Tatiana Vargas Cabral, Antônio Martins, Antônio Endler.

Patrocínio: Art-prisma instalações e marcenaria, Batik Equipamentos, Fator Design, Focco Iluminação e Projetos, Mobiliadora Aliança Ltda, Poli Produtos com. ind, Ltda.

Comissão Julgadora:

Fabíola Bergamo, Porfirio Valladares, Ronaldo Mafra, Garcia Mendes, Álvaro Neves.

Alunos participantes

Carolina Quelotti, Cláudia Siqueira, Clóvis Modesto, Daniel Zanetti, Elaine Marri, Flávia Alves, Francisco Veloso, Frederico Muzzi, Giovana Monteiro, Giuseppe Patrick, Glaucinei Rodrigues, Karla Bergerhott, Leonardo Queiroz, Liliane Almeida, Marco Aurélio Lourenço, Ozeldo Costa, Rodrigo Agnolon, Samuel Cenízio, Sergio Valério, Sérgio Wenceslau, Simone Bouchardet, Washington Rocha.

A abertura da sétima mostra foi em 19 de outubro de 1993 e mais uma vez contou com uma Comissão Avaliadora composta de designers de âmbito nacional, arquitetos e empresários mineiros. O folder do evento evidencia a relevância conquistada pela Mostra de Design e do Prêmio de Qualidade da Mostra nas apresentações de Lucy Niemeyer, Diretora da Conceito Design e professora da Faculdade da Cidade (RJ) e de Álvaro Guillermo, presidente da Associação de Ensino do Design do Brasil (AEnd-BR). O destaque desta edição foi a exposição de um número expressivo de produtos para iluminação e mobiliário para estação de trabalho computadorizada que na época era uma necessidade premente.



Figura 7: (a) Design de produtos de Iluminação apoiada pela empresa Iluminar; (b) Estação de Trabalho que obteve o Primeiro lugar no 4º Prêmio Qualidade de Design, da aluna Cláudia Regina Jota Siqueira. O patrocínio do protótipo foi da Itatiaia Móveis.
Fonte: Acervo da Escola de Design

8^a Mostra de Design Industrial FUMA – 1994

Local de Realização: Foyer do Grande Teatro do Palácio das Artes.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: Fundação Clóvis Salgado, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais (UEMG), Studio J, Pulsar Indústria e Comércio de Joias, CMBB Indústria e Comércio de Móveis, KR Design, Mobile Tubular, Tec-Hidrau Ltda., Arcinco Automação Industrial e Usimess Usinagem Mecânica.

Projeto Gráfico: Alencar Ferreira, Fernando Jorge.

Patrocínio: Art-prisma instalações e marcenaria, Batik Equipamentos, Fator Design, Focco Iluminação e Projetos, Mobiliadora Aliança Ltda, Poli Produtos com. ind. Ltda.

Comissão Julgadora:

Alexandre Ottoni, Álvaro Guillermo, Denise Alamy Botelho, Dijon de Moraes, Jairo José Drummond Câmara.

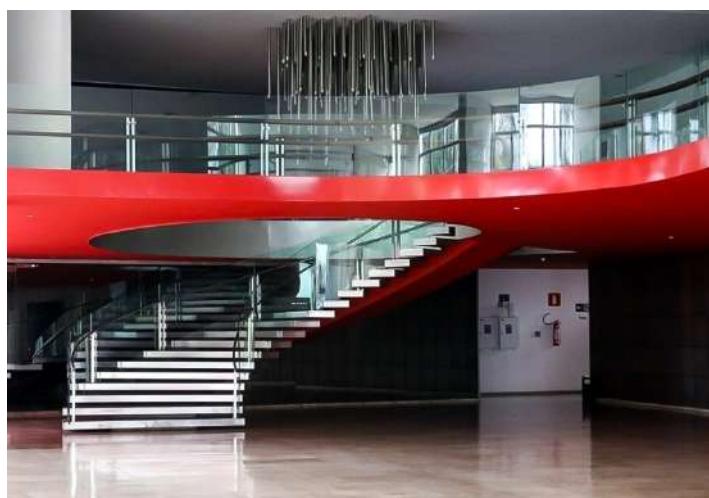
Alunos participantes

Adeline Rezende, Alexandre Amorim, Alexandre Aramuni, Aline Caldas, Ana Luiza Avelar, Antônio Carlos Brás, Cesar Belezia, Cláudia Siqueira, Clóvis Modesto, Conceição Barbosa, Daniel Valério, Daniel Zanetti, Délzio Murrer, Francisco Veloso, Frederico Muzzi, Fernanda Barcelos, Giovana Monteiro, Giuseppe Patrick, Glauçinei Rodrigues, Gleidson Wallace, Hudson Bohrer, Irleide Alves, Karla Bergerhoff, Kátia Pêgo, Kerley Wladimir, Leonardo Queiroz, Leila Medeiros, Luciana do Vale, Luciana Letro, Marcelo Amianti, Maria Lúcia Vieira, Marília de Souza, Nádia Pontelo, Ozeldo Costa e Silva, Pedro Aparecido, Reinaldo Amaral, Ricardo Sayão, Ricardo Silva, Rodrigo Agnolon, Sérgio Valério, Simone Bouchardet, Sueli Caldas, Tânia Mateus, Virna Genovese, Vicente de Paula, Washington Rocha.

Pela primeira vez, a 8^a Mostra Design Industrial FUMA aconteceu no foyer superior do Palácio das Artes, um museu de grande circulação de visitantes, de 10 a 20 de novembro de 1994. Foram expostos 53 projetos de várias categorias, como cafeteira elétrica, equipamento eletrônico para adolescentes, equipamentos de cozinhas, jogos de montar, maçanetas, embalagens para cosméticos, são alguns exemplos. Ressalta-se no folder do evento a qualidade e inovação dos projetos e o relevante apoio das empresas mineiras.

O Prêmio Especial, concedido a uma personalidade ou instituição, foi agraciado à Associação de Ensino do Design do Brasil (AEnd-BR). No folder no evento, o designer mexicano Federico Hess, comenta “A Mostra de Design da FUMA é um diálogo aberto à comunidade contribuído com os conceitos, ideias e símbolos que professores e jovens designers, em trabalho coletivo, expressam seus projetos”.

Não há registro de imagens dos projetos expostos em 1994.



*Figura 8: Foyer principal do Palácio das Artes, local que se deu a 8^a Mostra de Design Industrial FUMA em 1994.
Fonte: Acervo da Fundação Clóvis Salgado.*

9^a Mostra de Design Industrial FUMA – 1995

Local de Realização: Ponteio Lar Shopping.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: Pró-Reitoria de Extensão e Pesquisa – UEMG, Laboratório de Design ESAP / FUMA, AEnD BR – Associação de Ensino de Design do Brasil, APD MG – Associação Profissional de Design, ALORMOV – Associação dos Legistas e Representantes de Móveis MG, SINDIMOV – Sindicato de Indústrias do Mobiliário e de Artefatos de Madeira MG, Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE).

Projeto Gráfico: Carolina Teixeira, Márcia Otoni, Sônia Reis.

Projeto museógrafo: Paulo Rossi.

Comissão Julgadora:

Ângela Dourado, Eduardo Wilke, Edwiges Cavalieri, Eliseu Resende, Oswaldo Coutinho, Regina Medeiros, Rose Libório.

Alunos participantes

Alexandre Aramuni, Alexandre Magno Silva, Aline Caldas, Anna Carolina Quelotti, Antônio Carlos Esteves, Carla Moreira, Carolina Buek, Cíntia Melo, Cláudia Siqueira, Délzio Murrer, Elaine Turolla, Felipe Starling, Flávia Cruz, Flávio Vasconcelos, Franciscus Beker, Francisco Muzzi, Gilberto Silva, Giovana Monteiro, Gleidson Wallace, Héleno Polisseni, Humberto Nogueira, Juliana Scaldaferri, Juliana Vidigal, Kátia Pêgo, Larissa Soaes, Leila Medeiros, Leonardo Delgado, Leonardo Queiroz, Liza Noguchi, Luciana do Vale, Luciana Mendes, Luiz Domingues, Marcelo Amanti, Márcia França, Maria Isabel Mol, Maurício Macedo, Mauro Gomes, Mária Alves, Mônica Gandra, Pedro Meirelles, Pedro Silva, Reynaldo Amaral, Ricardo da Silva, Rodrigo Cordeiro, Robson Azevedo, Rosângela Ribeiro, Rosenilda Santos, Sérgio Wenceslau, Valéria Dutra, Vicente Martins, Virna Genovese, Washington Rocha, Yuri Simon.

A partir da 9^a Mostra de Design, o evento passa a ser realizado no Ponteio Lar Shopping, o que coincide com o período em que a FUMA foi incorporada pela Escola de Design da UEMG. A abertura da mostra ocorreu dia 23 de novembro de 1995. O 6º Prêmio Especial foi concedido ao professor Osvaldo Coutinho do Amaral e também ao BHTrans pelos projetos de alunos desenvolvidos no Laboratório de Design. No folder do evento, Romeu Dâmaso, coordenador da mostra ressalta que 1995 é um ano especial para o design nacional, pelo lançamento do Programa Brasileiro de Design instituído pelo Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo (MICT), com a finalidade de fortalecer a qualidade e inovação da indústria brasileira a partir do design.



Figura 9: Panorama da 9^a Mostra de Design Industrial.
Fonte: Acervo da Escola de Design.

10ª Mostra Design Industrial FUMA – 1996

Local de Realização: Ponteio Lar Shopping.

Coordenação: Romeu Dâmaso de Oliveira.

Apoio Cultural: Pró-Reitoria de Extensão e Pesquisa – UEMG, Laboratório de Design ESAP / FUMA, AEnD BR – Associação de Ensino de Design do Brasil, Programa Mineiro de Design – Minas Gerais.

Projeto Gráfico: Bernardo Van de Schepop, Luciane Pisani, Soraia Piva.

Projeto museógrafo: Paulo Rossi.

Professores

Romeu Dâmaso, Maria Jose Canedo, Cristina Abjaode, Dijon de Moraes, Ricardo Mineiro.

Alunos participantes

Adeline Rezende, Adriana Costa, Adriano Carvalho, Ana Lúcia Faria, Ana Lúcia Lima, Anandy Kassis, Andreson Gomides, André Luppi, Anna Carolina Perim, Arlene Gomes, Bernardo Van de Schepop, Carla Moreira, Carlos, Wild, Carolina Teixeira, Cinthia Melo, Daniel Zanetti, Daniella Labânia, Daniela Luz, Daniela Novaes, Délio Almeida, Delzio Mûrrer, Denise Gonçalves, Edson de Souza, Emerson Teixeira, Fábio dos Santos, Fabrizio Libânia, Felipe Starling, Fernanda La Noce, Flávio Nascimento, Flávio Nunes, Glauçinei Rodrigues, Guilherme Guazzi, Héleno Polisseni, Juliana Vidigal, Kátia Pêgo, Liza, Noguchi, Luciana de Menezes, Luciana de Menezes, Luciano Irrthum, Manuel Ferreira, Márcia França, Marcelo Amianti, Maria Isabel Mol, Maria Saraiva, Mariana Misk, Mariete Noberto, Mauro Gomes, Noemí Assumpção, Paulo Setúbel, Pedro Aparecido, Pedro Meirelles, Ramon Navarro, Raul Castro, Reginaldo Ferreira, Roberto Estanislau, Robson Emerick, Rosekele Brandão, Rui Loureiro, Sonaya Gouvêa, Soraia Piva, Virna Genovese, Yuri Simon.

A 10ª Mostra de Design ocorreu no Ponteio Lar Shopping em novembro de 1996. Uma novidade desta mostra foi inserção da exposição de projetos dos alunos do curso de Design Gráfico. O 7º Prêmio Especial foi concedido a Paulo Roberto Rossi pelo trabalho na promoção do design mineiro e ao designer Marcelo de Resende em comemoração a 30 anos de formado pela FUMA. As temáticas dos projetos da mostra foram: equipamentos de tecnologia digital, produtos multiuso, produtos de segurança, ferramentas de trabalho, utensílio escolar, embalagens alimentícias, projeto comemorativo a 50 anos do Sagarana, obra de Guimaraes Rosa.



Figura 10: Reportagem sobre a 10ª Mostra de Design no Jornal Estado de Minas, Caderno Feminino – 24 de novembro de 1996.

Fonte: Acervo da Escola de Design

Conclusão

A Escola de Design, ao longo de sua história, muito contribuiu para o desenvolvimento da história do Design em Minas Gerais, já que a mesma está intrinsecamente ligada à sua história acadêmica. No caso dessas mostras, percebe-se que elas tiveram um papel muito importante nesse momento, nessa caracterização do início dos anos de 1880.

A percepção dos professores e alunos naquele momento tratou da necessidade de profissionais mais atuantes no mercado, mesmo com todas as dificuldades da época. O Design ainda não era bem entendido e talvez ainda não seja, mesmo 30 anos depois. Por esse motivo, foi muito importante, já naquela época, mostrar que seu significado era diferente do entendido pelo senso comum. Um dos caminhos sugeridos era trabalhar o estado da arte, os melhores projetos, os que trouxessem a maior capacidade em inovar, de estar dentro de uma perspectiva de negócio, de uma perspectiva de mercado e que desse ao Design mineiro uma dimensão diferenciada.

Apesar das poucas edições em relação à idade da Escola de Design, as 10 Mostras de Desenho Industrial – FUMA, deixaram um legado na história do Design mineiro, pela inovação na forma de abordar a temática, por tirá-lo do universo estritamente acadêmico e integrá-lo à realidade do mercado naquele contexto.

Referências

- ABOLAFIO JR, R. Mesmo polêmico, anos 80 atinge status de cult no design.** Estadão: caderno notícias [online], 2015. Disponível em: https://www.estadao.com.br/emails/casa-e-decoracao/mesmo-polemico-anos-80-atinge-status-de-cult-no-design/?srsltid=AfmBOoqJtvKS-gQJ_EnGe79gvWgP_1O4LBGiS6EMc0dhLdHwcY73tpD9. Acesso em: 20 out .2024.
- BRAGA, M. C. Pósfácio.** In: BRAGA, Marcos da Costa; MOREIRA, Ricardo Santos (orgs.). **Histórias do design no Brasil.** São Paulo: Annablume /FAUUSP, 2012. p. 189-191.
- BRASIL. Lei nº 11.539, de 22 de julho de 1994.** Dispõe sobre a Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG – e dá outras providências. [S. l.], 22 jul. 1994. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/LEI/11539/1994/>. Acesso em: 27 out. 2024.
- BRASIL. Decreto nº 17963, de 9 de novembro de 1995.** Dispõe sobre o Comitê Nacional da qualidade e da produtividade e dá outras providências. [S. l.], 10 nov. 1995. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=DS&N&numero=09/11-2&ano=1995&ato=b90Mzaq50dJpWTb08#:~:text=Decreto%20de%2009%20de%20novembro%20de%201995,QUALIDADE%20E%20PRODUTIVIDADE%2C%20E%20D%C3%81%20OUTRAS%20PROVID%C3%81NCIAS>. Acesso em: 31 out. 2024.
- BRASIL. Decreto nº 38.408, de 4 de novembro de 1996.** Institui o Programa Mineiro de Design - Minas Design e dá outras providências. [S. l.], 4 nov. 1996. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/DEC/38408/1996/?cons=1>. Acesso em: 27 out. 2024.
- CROCCO, M. A.** O Desenvolvimento da indústria em Belo Horizonte no início do novo século: análise e perspectiva. Módulo 5: Indústria e Tecnologia. In: CEDEPLAR, **Relatório da Pesquisa BH no Século XXI.** Belo Horizonte, 2004.
- DÂMASO, R.** **Entrevista concedida a Johelma Pires de Avelar.** Belo Horizonte, Jan-Mar. 2010, com 2:37:45 de duração total.
- DIAS, R. A.; SAFAR, G. H.; AVELAR, Johelma P.** **The historical trajectory of the pioneers of design education in Brazil:** ESDI/UERJ and ED/UEMG. In: ICDHS 2012 8th Conference of the International Committee of Design History & Design Studies, 2012, São Paulo. Design Frontiers: territories, Concepts, Technologies. São Paulo: Edgard Blucher, 2012. p. 110-114.
- DIAS, R. A.; SAFAR, G. H.; AVELAR, J. P.** Pioneers of design education in Brazil: a historical rescue to be done. In: FARIAS, Priscila L.; ATKISON, Paul. (Org.). **Design Frontiers. Territories, Concepts, Technologies.** 1ed. Mexico: Designio: Libros di Diseño, v. 1, 2014. p. 177-194.
- DULCI, Ot. S.** Política e economia em Minas Gerais: um balanço dos anos 90. **Anais [...].** IX Seminário sobre a Economia Mineira, v. 2, p. 639-650, CEDEPLAR, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.
- FONSECA, S. G.; VIEIRA, M. C.** **Políticas de educação de jovens e adultos no Brasil:** experiências e desafios no município de Uberlândia – MG (Anos 80 e 90). Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000.
- FUNDAÇÃO CENTRO TECNOLÓGICO DE MINAS GERAIS – CETEC.** **Ciência, tecnologia e estado:** trajetória da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais-CETEC, 1972-2002. Belo Horizonte: CETEC, 2002.
- GARCIA, J. R.; ANDRADE, D. C.** Panorama geral da industrialização de Minas Gerais (1970-2000). **Leituras de Economia Política,** Campinas, v.12, p. 155-182, jan. 2006/dez. 2007.
- GIL, A. C.** **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4.ed. São Paulo: Atlas, 2007.
- HADDAD, E. A.; PEROBELLI, F. S.; SANTOS, R. A. C.** Inserção econômica de Minas Gerais: uma análise estrutural. **Nova Economia,** v. 15, n. 2, p. 63-90, 2005.
- KATINSKY, J. R.** Desenho Industrial. In: ZANINE, W. (org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 2º vol., 1983.
- LEON, E.; MONTORE, M.** Brasil. In: FERNANDEZ, Silvia; BONSIEPE, Gui. **Historia del diseño en América Latina y el Caribe.** São Paulo: Blucher, p. 62-87, 2008.
- MORAES, D. de.** **Análise do design brasileiro:** entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Blucher, 2006.

NETO, A. C.; NEVES, M. A.; OLIVEIRA, A. M. **Políticas públicas na área de trabalho: desafios e oportunidades para o Estado de Minas Gerais.** “Investindo em políticas sociais” da Coletânea BDMG – Banco De Desenvolvimento Do Estado De Minas Gerais. Belo Horizonte: Rona Editora, v. 8, p. 49-81, 2002.

SAFAR, G.; ELETO, H. (org.) **Design gráfico Mineiro: que trem é esse?** Belo Horizonte: Rona Editora, 2001. 158p.

SAFAR, G. H.; DIAS, R. A. Design e planejamento econômico: a criação do Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais - CETEC, na década de 1970. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2 p. 87-101, 2017.

SAFAR, G. H. **Pioneirismo e inovação:** a história do setor de desenho industrial do centro tecnológico de Minas Gerais – CETEC. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SANTOS, F. B. T. dos. A construção econômica recente. In: **Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG).** Minas Gerais do século XXI. Belo Horizonte: Rona Editora, v. 1, n. 1, p. 15-56, 2002.

SEGOV - Secretaria de Estado de Governo de Minas Gerais. **Centro Minas Design aumenta competitividade das indústrias mineiras.** Agência Minas Gerais. Caderno Ciência e Tecnologia, Mar de 2007. Atualizado em maio de 2013. Disponível em: <http://www.2005-2015.agenciaminas.mg.gov.br/noticias/centro-minas-design-aumenta-competitividade-das-industrias-mineiras/>. Acesso em: 15 out. 2024.

WOLLNER, A. **Textos recentes e escritos históricos.** São Paulo: Rosari, 2002.

Sobre a autora

Johelma Pires de Avelar é designer de produto e Doutora em Design pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Atuou como docente na ED/UEMG (graduação) e no desenvolvimento de projetos e atividades direcionadas para as áreas de Slow design, Design de Serviços, Metodologias de Design e Design Social. Foi professora substituta voluntária no curso de Engenharia de Produção da UFMG. Atuou como professora colaboradora na disciplina sobre *Slow Design* para as pós-graduações em Design (UEMG) e em Inovação Tecnológica e Propriedade Intelectual (UFMG). Trabalhou como designer de produto para a Quantun Design, em projetos de produtos na área de equipamentos eletromédicos.

E-mail: johpiresdesign@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4890012898341472>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7036-6775>

A disciplina de fotografia nos currículos dos cursos da Escola de Design da UEMG, de 1964 a 2020

The photography discipline in the curricula of the courses at the School of UEMG, from 1964 to 2020

Cristiane Gusmão Nery
Marcelina das Graças de Almeida

Resumo: Este artigo investiga a presença e o papel da disciplina de Fotografia nos currículos dos cursos da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG). O estudo tem como objetivo analisar a estrutura curricular, a carga horária e os conteúdos abordados nas disciplinas de Fotografia, bem como sua relevância na formação dos alunos dos cursos de Design. A pesquisa utiliza uma metodologia qualitativa, baseada em análise documental dos C e do acervo da secretaria da ED/UEMG e entrevistas com docentes e discentes. Os resultados indicam que a Fotografia é considerada uma ferramenta essencial para o desenvolvimento das habilidades visuais e criativas dos estudantes, contribuindo para a formação de um profissional mais completo e capacitado para enfrentar os desafios do mercado. Entretanto, observa-se a necessidade de maior integração com outras disciplinas e de atualização constante do conteúdo para acompanhar as evoluções tecnológicas e as novas demandas da área. O estudo destaca a importância da Fotografia no contexto do design contemporâneo e sugere caminhos para aprimorar seu ensino nos cursos da ED/UEMG.

Palavras-chaves: fotografia, currículo, design, ensino superior, UEMG.

Abstract: This article investigates the presence and role of the Photography discipline in the curricula of the courses of the School of Design of the State University of Minas Gerais (ED/UEMG). The study aims to analyze the curricular structure, workload and content covered in the Photography disciplines, as well as their relevance in the training of design students. The research uses a qualitative methodology, based on documentary analysis of the Course Pedagogical Projects and the collection of the ED/UEMG secretariat and interviews with professor and students. The results indicate that Photography is considered an essential tool for the development of student's visual and creative skills, contributing to the formation of a more complete professional who is capable of facing the challenges of the market. However, there is a need for greater integration with other disciplines and constant updating of the content to keep up with technological developments and new demands in the area. The study highlights the importance of Photography in the context of contemporary design and suggests ways to improve its teaching in ED/UEMG courses.

Keywords: photography, curriculum, Design, higher education; UEMG.

Introdução

Esse artigo é resultado de uma pesquisa realizada durante a disciplina *História Social do Design no Brasil* ofertada no Doutorado em Design da ED/UEMG – Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais em 2016, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos da Costa Braga (FAU USP), Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida (ED/UEMG) e Profª. Drª. Maria Regina Álvares Correia Dias. Portanto, essa pesquisa contempla os fatos no recorte temporal do de 1964, ano de início da primeira Grade Curricular avaliada até o Projetos Pedagógicos dos Cursos de Design de 2004, que vigorou até 2020.

A Escola de Artes Plásticas da Universidade Mineira de Arte (ESAP-UMA) tornou-se em 1964, Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA). Neste mesmo ano, objetivando corresponder às exigências do Ministério da Educação e Cultura, houve a reformulação dos currículos dos cursos e do regimento interno da ESAP. Em 1980, passou a se chamar Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. Em 1990, a Fundação foi incorporada pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e passou a ser denominada Escola de Design.

A grade curricular oferecida em 1988 contava com as disciplinas “Recursos de Fotografia” e “Fotografia”, as quais eram obrigatórias no curso de Design. Em 2004, houve uma mudança curricular no curso. Desde então e até o ano de 2015, a disciplina de Fotografia passou a ser optativa, ou como parte do conteúdo da disciplina de Expressões Gráficas (Ozanan, 2005). Em 2016, até a escrita deste artigo, a fotografia passou a fazer parte das disciplinas obrigatórias na grade de Expressão Gráfica.

Segundo Sobral (2011) as mudanças tecnológicas ocorridas no ensino da fotografia nos últimos anos foram significativas. Segundo o autor, atualmente, mais do que uma ferramenta profissional, a imagem fotográfica é uma linguagem e, como tal, nos mostra, nos permite vivenciar, aprender e mudar o mundo. Em relação ao ensino da fotografia nos cursos de Design, Sobral aponta alguns tópicos:

1. O ensino da linguagem fotográfica pode ampliar a visão de mundo dos alunos, tornando-os mais críticos e contribuindo para compreensão da fotografia como uma reprodução transformadora.
2. As disciplinas de fotografia estão produzindo, junto aos alunos de Design, reflexões sobre as mudanças tecnológicas e não só questões inerentes às técnicas fotográficas.
3. A linguagem da imagem fotográfica pode influenciar os processos de aprendizagem e formação do designer.
4. As mudanças tecnológicas na fotografia estão sendo acompanhadas pelos currículos de Design.
5. As transformações tecnológicas ocorridas nos últimos anos podem ter afetado profundamente a disciplina de fotografia, principal responsável pelo ensino da linguagem fotográfica nos cursos de Design.
6. A hiper exposição à imagem fotográfica, potencializada por novas plataformas midiáticas, pode estar desenvolvendo outras formas de construção do conhecimento e influenciando na relação ensino e aprendizagem.
7. O domínio da linguagem fotográfica é um recurso importante no ensino do Design e ajuda a construir o ver e o fazer ver.
8. As novas plataformas midiáticas têm permitido uma maior utilização da fotografia em todo o ambiente de ensino, contribuindo para o aumento do potencial expressivo do aluno (Sobral, 2011. p. 81).

A partir disso, esse artigo pretende abordar o posicionamento da disciplina de Fotografia nos currículos dos cursos de Design da ED/UEMG desde sua fundação, perpassando pela mudança da Fundação para Escola de Design, até a data do desenvolvimento deste artigo em 2016.

Pela importância que a fotografia tem para o campo do Design, faz-se necessária a abordagem histórica proposta e a análise do processo de inserção e de exclusão dessa disciplina nos currículos dos cursos, bem como a identificação dos conteúdos ministrados.

A fotografia na grade curricular da FUMA/Escola de Design

A fotografia é uma disciplina que, ao longo da história da FUMA e da Escola de Design, não só sofreu alterações em seus conteúdos e em sua carga horária como, também, deixou de ser oferecida na grade curricular obrigatória. Até 2020, somente o curso de Licenciatura em Artes Visuais oferece a disciplina com carga horária de 32 horas como conteúdo da Expressão Gráfica V-A no sexto período. No segundo semestre de 2016, a disciplina volta para a grade curricular como Expressão Gráfica nos cursos de Design Gráfico e Design de Produto.

A grade curricular de 1964 a 1988

De acordo com Ozanan (2005), a FUMA privilegiava as disciplinas técnicas em seu primeiro currículo, o qual se baseava nos conteúdos ministrados nos cursos de Arquitetura. Essa influência ocorreu devido ao fato de o curso de Desenho Industrial da Universidade Mineira de Arte (UMA), criado em 1954, ter sido idealizado por um grupo de arquitetos e urbanistas, preocupados em inserir Minas Gerais no contexto industrial.

1º ano	2º ano	3º ano
História da Arte e das Técnicas I	História da Arte e das Técnicas II	Desenho Industrial
Técnica de Composição Artística I	Técnica de Composição Artística II	Desenho de Móveis
Desenho Artístico e Pintura	Perspectiva e Sombras	Modeleagem e Escultura
Desenho Técnico e Matemática Aplicada	Técnica de Composição Industrial	Maquete
Geometria Descritiva	Desenho Industrial	Forma e Escultura
Anatomia e Fisiologia Artística		

Figura 1: O nome fotografia não aparece na matriz curricular do curso de Desenho Industrial de 1964 a 1968.

Fonte: Ozanan (2005, p. 78).

Em 1970, esse currículo sofreu uma alteração em seus conteúdos. Além das alterações nos conteúdos, ampliou-se a duração do curso que, de três anos, passou para quatro. Essa mudança ocorreu após a transformação da FUMA em Escola Superior de Artes Plásticas (ESAP), em 1968. Nesse momento, o currículo se aproximou mais do curso de Licenciatura em Desenho e Plástica.

1º ano	2º ano	3º ano	4º ano
Composição I	Desenho Técnico II	Teoria e Técnicas de Materiais	
Expressão I	Expressão II	Expressão III	Expressão IV
Desenho Técnico I	Mat. Expressivos e Técnicas de Utilização	Teoria da Fabricação	Prática Profissional
Estética, História das Artes e das Técnicas I	Estética, História das Artes e das Técnicas II	Planejamento Projeto e Desenvolvimento	Planejamento Projeto e Desenvolvimento
Geometria Descritiva - Desenho Geométrico	Planejamento Projeto e Desenvolvimento	Desenho de Modelo Vivo	Estudo de Problemas Brasileiros
Plástica, Forma e Estrutura	Perspectiva e Sombras	Anatomia e Fisiologia Artística	
Educação Física	Educação Física	Educação Física	Educação Física
	Estudos Sociais	Ciência da Comunicação	

Figura 2: O nome fotografia também não aparece na matriz curricular de 1970 do curso Desenho Industrial. Mas já contempla as disciplinas Expressão I, II, III e IV.

Fonte: Ozanan (2005, p. 79)

A mudança curricular de 1988 e a inserção da disciplina no currículo dos cursos

Em 1988, foi realizada uma nova mudança curricular e o curso passou a ter duração de cinco anos. Os conteúdos contemplados nesse novo currículo aproximavam-se muito dos conteúdos da Engenharia, tendo permanecido assim até o ano de 2003.

Nesse currículo, surgiram duas disciplinas: Fotografia e Recursos Fotográficos, as quais eram oferecidas a todos os cursos: Projeto de Produto, Programação Visual, Decoração e Licenciatura em Artes Plásticas.

Figura 3: O nome Recursos Fotográficos e Fotografia aparecem na grade curricular do curso de Desenho Industrial no 10º período.

Fonte: Ozanan (2005, p. 82)

1 PERÍODO	2 PERÍODO	3 PERÍODO	4 PERÍODO	5 PERÍODO	6 PERÍODO	7 PERÍODO	8 PERÍODO	9 PERÍODO	10 PERÍODO
Des. Observação I (60)	Des. Expressão I (45)	Des. Expressão II (45)		Metodologia do projeto I (60)	Metodologia do projeto II (60)	Metodologia do projeto III (60)	Metodologia do projeto IV (60)	Projeto de Graduação I (90)	Projeto de Graduação II (90)
Sociologia (30)	Anatomia Artística (45)	Desenho de modelo Vivo (60)	Antropologia Cultural (45)	Prática Projetal I (60)	Prática Projetal II (60)	Prática Projetal III (60)	Prática Projetal IV (60)	Prática Projetal V (60)	Prática Projetal VI (60)
Desenho Geométrico (45)	Geometria	Perspectiva (45)	Planejamento Gráfico (30)	Economia Aplicada I (45)	Economia Aplicada II (45)	Economia Aplicada III (45)	Economia Aplicada IV (45)	Prog. Controle Produção Cust. (60)	Noções de Com. E Mercadologia (45)
Desenho Técnico (60)	Desenho Mecânico I (60)	Desenho Mecânico II (60)	Desenho Mecânico II (60)	Teoria e Técnica dos Materiais I (60)	Teoria e Técnica dos Materiais II (60)	Teoria e Técnica dos Materiais III (60)	Teoria e Técnica dos Materiais IV (60)	Processos de Acabam. Gráfico (45)	Legislação e normas (45)
Física I (45)	Física II (45)	Modelagem (45)	Desenvol. De Modelos (60)	Resistência dos materiais (60)	Elementos de máquinas I (60)	Elementos de máquinas II (60)	Sistemas mecânicos (60)	Estágio Supervisionado (90)	Custos Industriais (30)
Fundamentos Comunicação (45)	Psicologia da Percepção (30)	Noções Macro e Micro Econ. (30)	Introdução Econ. Bras. (45)	Teoria da Informação (60)	Pesquisa de opinião Pública (60)	Processos de Fabricação I (60)	Processos de Fabricação II (60)	Processos de Tratamento (60)	Recursos de Fotografia (45)
História da Arte I (45)	História da Arte II (45)	Composição (45)	Plástica (45)	Desenho de Representação (60)	EPB I 30			EPB II (30)	Fotografia (30)
Matemática I (30)	Matemática II (30)	Estatística (45)	História do Design (30)		Semiologia (30)				

A mudança curricular de 2004: fotografia como expressão gráfica, fotografia excluída da grade obrigatória e fotografia como optativa

A ideia de se fazer uma grade curricular mais aberta e que possibilitasse ao professor flexibilizar os conteúdos à medida que surgissem novas demandas e diferentes temas estimulou nova mudança na grade curricular no ano de 2004. Trata-se de um currículo que possibilita a montagem de um perfil de curso de acordo com a *expertise* local.

Nesse novo currículo de 2004, nota-se que algumas das disciplinas não possuem o nome de seus conteúdos, podendo-se, desse modo, adequá-los às necessidades do público-alvo. A Expressão Gráfica passa, então, a ser oferecida em todos os semestres, de modo que em cada semestre essa disciplina contempla um conteúdo expressivo, como o desenho, a fotografia etc. (Safar, 2016).

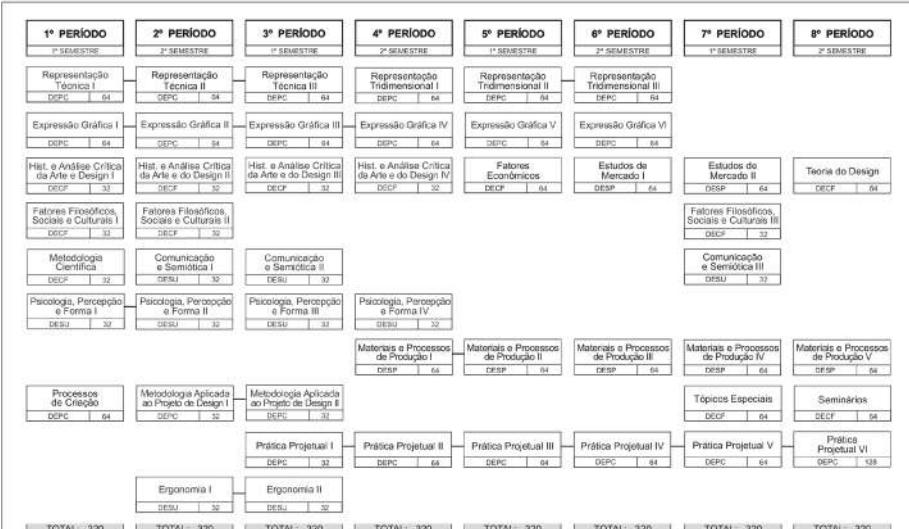
PLANEJAMENTO CURRICULAR											
CURSO: DESIGN DE PRODUTO											
DISTRIBUIÇÃO DA CARGA HORÁRIA DO CURSO											
Conteúdos obrigatórios:				2.880 hs							
Conteúdos optativos:				192 hs							
Estágio supervisionado:				240 hs							
Atividades complementares:				270 hs							
CARGA HORÁRIA TOTAL:				3.204 hs							
SÍGIA: DP				ANO: 2008							
 Campus de Belo Horizonte UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS 											
											
<small>Pré-requisitos aprovados pelo Colegiado em 05/03/2005</small>											

Figura 4: Matriz Curricular vigente de 2004 a 2020 do Curso de Design de Produto.

Fonte: UEMG, acervo da Secretaria da Escola de Design.

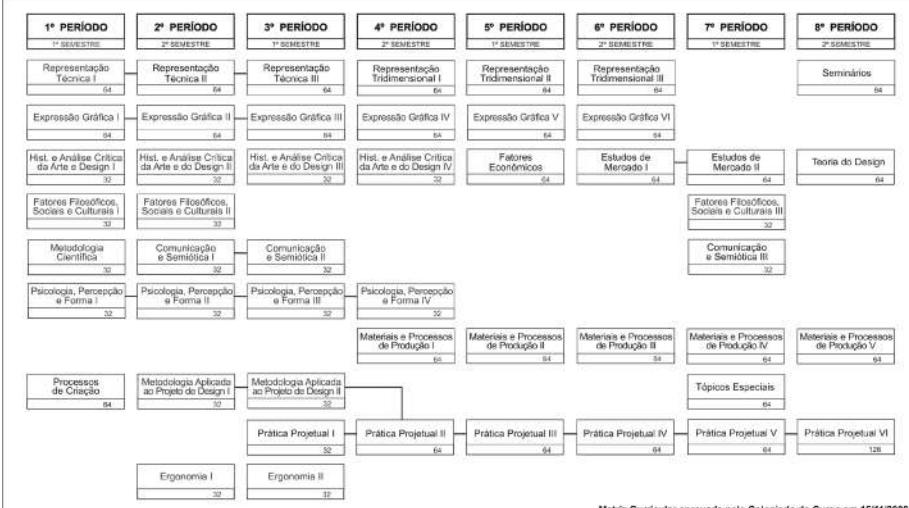
PLANEJAMENTO CURRICULAR											
CURSO: DESIGN GRÁFICO											
DISTRIBUIÇÃO DA CARGA HORÁRIA DO CURSO											
Conteúdos obrigatórios:				2.560 hs							
Conteúdos optativos:				192 hs							
Estágio supervisionado:				240 hs							
Atividades complementares:				270 hs							
CARGA HORÁRIA TOTAL:				3.024 hs							
SÍGIA: DG				ANO: 2010							
 Campus de Belo Horizonte UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS 											
											
<small>Matriz Curricular aprovada pelo Colegiado de Curso em 15/11/2006</small>											

Figura 5: Matriz Curricular vigente 2004 a 2020 do Curso de Design Gráfico.

Fonte: UEMG, acervo da Secretaria da Escola de Design.

PLANEJAMENTO CURRICULAR
CURSO: DESIGN DE AMBIENTES

CARGA HORÁRIA: Conteúdo obrigatório: 2.360 h/s
Conteúdo complementar: 564 h/s
• estágio supervisionado: 250 h/s
• estágio voluntário: 252 h/s
• outras optativas: 565 h/s
CARGA HORÁRIA TOTAL: 3.204 h/s

SIGLA: DAmB
ANO: 2010

Pre-requisito:

1º PERÍODO
1º SEMESTRE: Representação Técnica I (64), Expressão Gráfica I (64), Hist. e Análise Crítica da Arte e Design I (32), Psicologia, Percep. e Forma I (32), Fatores Filosóficos, Sociais e Culturais I (32), Processos de Criação I (96).
2º SEMESTRE: Representação Técnica II (64), Expressão Gráfica II (64), Hist. e Análise Crítica da Arte e Design II (32), Psicologia, Percep. e Forma II (32), Ergonomia I (32), Processos de Criação II (96).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

2º PERÍODO
1º SEMESTRE: Representação Técnica III A (32), Representação Técnica III B (32), Hist. e Análise Crítica da Arte e Design III (32), Materiais e Processos do Prod. I (64), Ergonomia II (32), Prática Projetal I (64).
2º SEMESTRE: Representação Técnica IV A (32), Representação Técnica IV B (32), Hist. e Análise Crítica da Arte e Design IV (32), Materiais e Processos de Prod. II (64), Ergonomia II (32), Prática Projetal II (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

3º PERÍODO
1º SEMESTRE: Representação Técnica V (64), Materiais e Processos de Prod. III (64), Ergonomia II (32), Prática Projetal III A (64).
2º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. IV (64), Estudo de Mercado I (32), Fatores Econômicos (32), Prática Projetal III B (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

4º PERÍODO
1º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. V (64), Estudo de Mercado II (32), Prática Projetal IV A (64).
2º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. VI (64), Prática Projetal IV B (64), Prática Projetal V A (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

5º PERÍODO
1º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. VII (64), Prática Projetal V B (64), Prática Projetal VI A (64).
2º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. VIII (64), Prática Projetal VI B (64), Prática Projetal VI C (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

6º PERÍODO
1º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. IX (64), Prática Projetal VI D (64), Prática Projetal VI E (64).
2º SEMESTRE: Materiais e Processos de Prod. X (64), Prática Projetal VI F (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

7º PERÍODO
1º SEMESTRE: Teoria do Design I (32), Estudo de Mercado II (32), Prática Projetal VII A (64).
2º SEMESTRE: Teoria do Design II (32), Prática Projetal VII B (64), Prática Projetal VII C (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

8º PERÍODO
1º SEMESTRE: Teoria do Design II (32), Prática Projetal VII D (64), Prática Projetal VII E (64).
2º SEMESTRE: Teoria do Design III (32), Prática Projetal VII F (64).
Pré-requisitos aprovados em 02/12/2004, retificados e ratificados pelo Colegiado de Curso em 19/02/2006, 28/10/2009 e 16/11/2009.

Figura 6: Matriz Curricular vigente a partir de 2004 a 2020 do Curso de Design de Ambientes.

Fonte: Acervo da secretaria da ED/UEMG.

Em 2015, nenhum dos cursos de Design tem os conteúdos de fotografia oferecidos nas disciplinas de Expressão Gráfica, diferentemente de como havia sido previsto por ocasião da implementação da nova grade curricular de 2004.

Em 2016, essa disciplina era oferecida apenas na modalidade optativa uma vez a cada semestre, sendo que as aulas são ministradas aos sábados, com um limite de 25 vagas, sendo cinco para cada curso da escola. A matrícula era feita por ordem de chegada. No entanto, a procura era tanta, que os alunos chegavam de madrugada e ficavam na porta da escola esperando a abertura. Esse fato mostra que havia demanda por parte dos alunos. Mas até 2016, somente o curso de Licenciatura em Artes Visuais manteve, de forma ininterrupta, o conteúdo de Fotografia dentro da disciplina de Expressão Gráfica (UEMG, Secretaria da ED/UEMG).

Por meio da análise das ementas das disciplinas de Expressão Gráfica de todos os cursos, é possível perceber que os conteúdos contemplados são diferentes em cada curso. No Curso de Design de Produto, existem seis disciplinas de expressões gráficas que privilegiam o desenho e suas técnicas. Em Design de Ambientes, existem apenas duas disciplinas de expressões gráficas no primeiro e no segundo períodos, as quais também privilegiam o desenho. No curso de Design Gráfico, o conteúdo é diversificado e foca apenas um período em desenho, mas, também, em áreas do design gráfico, como a área editorial, por exemplo. Em Artes Visuais, o conteúdo já é bem mais diversificado, abrangendo o desenho e suas técnicas, a xilogravura, a serigrafia, a fotografia (32 h), os quadrinhos e a comunicação.

A repercussão das mudanças curriculares no ensino da fotografia

A retirada da disciplina da grade curricular obrigatória

Até a mudança curricular realizada em 2004, a Fotografia fazia parte da grade de disciplinas obrigatórias nos cursos de Design. A proposta do novo currículo era fazer com que as disciplinas denominadas Expressões Gráficas contemplassem diversas linguagens e técnicas, entre elas a fotografia. Nos documentos pesquisados no arquivo da secretaria da Escola de Design, fica claro

que isso não aconteceu, apesar de a ementa da disciplina ser: “Desenvolvimento de linguagens, métodos, técnicas, processos, meios e sistemas normativos tradicionais e contemporâneos para captação, registro, utilização de imagens e criação” (UEMG, Secretaria da ED/UEMG).

Dentre esses documentos, foram analisados os arquivos dos programas das disciplinas dos cursos de Design Gráfico, Desenho Industrial – Programação Visual e Comunicação Visual.

A análise realizada no arquivo de Programas de Disciplinas, caderno de Design Gráfico – Currículo Novo 2004 a 2007 – demonstrou que as disciplinas de Expressões Gráficas contemplavam os seguintes conteúdos:

1. Expressão Gráfica I – oferecida no primeiro período conteúdos de desenho de observação.
2. Expressão Gráfica II – oferecida no segundo período a continuação dos conteúdos de desenho.
3. Expressão Gráfica III – oferecida no terceiro período; conteúdo de Design de Superfície.
4. Expressão Gráfica IV – oferecida no quarto período; conteúdo de Composição e Comunicação Visual.
5. Expressão Gráfica V – oferecida no quinto período; conteúdo de Processos e Recursos para mídias diversas.
6. Expressão Gráfica VI – oferecida no sexto período; conteúdo de Design da Informação.

A análise realizada no arquivo de Programas de Disciplinas, caderno de Design Gráfico – Ingressantes de 2012 e 2013 – demonstrou que as disciplinas de Expressões Gráficas continuavam próximas às já relacionadas, com exceção da disciplina Expressão Gráfica V – *Motion Graphics Design* e Expressão Gráfica VI, envolvendo o desenvolvimento de trabalhos mais autorais.

Foi neste momento, que a Fotografia se tornou apenas um conteúdo de duas disciplinas optativas: Fotografia Básica e Fotografia Digital – *Light Painting*. Esse cenário permanece assim até o 2020

Desde o início dos anos 1970, a oferta do conteúdo Fotografia sofreu grandes mudanças. Assim, a diferença entre os anos anteriores é muito relevante, como podemos observar no Quadro 1.

Período	Curso em que foi oferecido
De 1973 a 1982	Era oferecida para o curso de Comunicação Visual no quarto ano com o nome de Expressão IV – Fotografia.
De 1983 a 1990	Aparece na grade curricular do curso de Comunicação Visual da seguinte maneira: Fotografia I no segundo período. Fotografia II no terceiro período. Fotografia III no quarto período e Fotografia IV no quinto período.
De 1992 a 1996	Consta na grade curricular do curso de Desenho Industrial – Programação Visual a partir do sétimo período. Fotografia I, sétimo período. Fotografia II, oitavo período. Fotografia III, nono período.
De 1996 a 2001	Permanece como antes.
De 2002 a 2007	Permanece como nos anos anteriores exceto pela alteração no conteúdo da disciplina Fotografia II que passa a ser Design de Interface de Software. Essa alteração pode ser observada se compararmos o programa da disciplina Fotografia II que era oferecida nos anos anteriores com o programa desses anos. No nome da disciplina está escrito: Fotografia II (Design de Interface de Software). No conteúdo Programático consta uma observação: “Conteúdo da disciplina alterado para atender às demandas na área de imagens em movimento”.

*Quadro 1 – Oferta do conteúdo Fotografia ao longo dos anos.
Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de dados da Secretaria da Escola de Design.*

Em 2007, formou-se a última turma que ingressou ainda no currículo anterior ao novo, de 2004. A partir de 2008 todas as turmas passaram a cursar o currículo de 2004. Após 2016 ocorreram outras mudanças curriculares.

Em 2016, em Belo Horizonte, a Fotografia também faz parte apenas do conteúdo de disciplina optativa tanto no curso de Design da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) quanto no curso de Design da Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC).

Quadro de professores

Para contar a história da disciplina de Fotografia, além dos documentos institucionais e da revisão da literatura, é importante entender o ponto de vista do corpo docente que atuou na disciplina até 2016. Nesse caso, averiguaram-se quais foram os professores de Fotografia que atuaram de 1974 até 2016. Dentre eles, foram identificados apenas cinco: o Professor Antônio Maria (até 1978); Professor Antonio Augusto Vieira de Melo Matos, conhecido por todos por Prof. Toninho (de 1981 até 1996, e de 2003 até 2017); Professor Maurício Gino (de 2000 a 2004); Professor Rogério de Souza e Silva de 1993 até 2016 e de 2016 até 2024) e Professora Cristiane Nery (2016). Em 2025, os professores Tatiana Pontes de Oliveira e Rogério de Souza e Silva são os docentes da área de fotografia da ED/UEMG.

Para esse artigo, foram entrevistados os professores Toninho (Matos, 2016) e Rogério (Sousa e Silva, 2016).

O Prof. Toninho ingressou como aluno do curso de Comunicação Visual em 1974 e se formou em 1978. Nessa época, Toninho já atuava como fotógrafo e, durante o curso, foi monitor do Prof. Antônio Maria. Em determinados momentos, o professor Antonio Maria precisava se ausentar das aulas, que aconteciam aos sábados, para realizar trabalhos de fotografia com publicidade. Nessas ausências, Toninho substitui o professor Antonio (Matos, 2016).

Aproximadamente em 1978, o professor Antonio Maria deixa o curso de Comunicação Visual. Não foi identificado quem teria ministrado a disciplina entre 1978 e 1981. Nesse período, o Prof. Toninho atuou como fotógrafo de publicidade e de jornais como o Estado de Minas. Quando Toninho iniciou sua carreira docente, em 1981, a Fotografia ainda fazia parte do currículo obrigatório dos cursos. Toninho permaneceu na escola até 1996.

Quando o Prof. Toninho retornou, em 2003, depois de ter atuado em publicidade e em jornais, começou a trabalhar no Centro de Gemas e Joias para criar toda a parte dos registros de projetos, digitalização e tratamento de imagens. Posteriormente, integrou-se, também, ao Centro da Imagem para registro de projetos de alunos ou professores. A partir dessa época, o professor Toninho permaneceu nas atividades de projetos e como professor de Fotografia em disciplinas optativas, conforme esclareceu Matos (2016). Nesse mesmo período, o Prof. Rogério compunha o quadro de docentes do curso de Licenciatura em Artes Visuais, único curso a manter a Fotografia como disciplina obrigatória de forma ininterrupta.

O Professor Rogério de Souza (Sousa e Silva, 2016) ingressou como aluno regular da FUMA no curso de Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual no final dos anos 1980. Em 1991, fez um curso de Fotografia em outra instituição. Em 1991, cursou Fotografia I como aluno da FUMA. Nessa época, o Prof. Toninho era o professor da disciplina e tinha um assistente de laboratório de revelação, a saber, Roberto Shaid.

O curso oferecia três períodos de Fotografia e, em 1992, Rogério atuou como monitor. Em 1993, começou a trabalhar como professor assistente, exercendo a função ao lado do Prof. Toninho até 1996, quando este pediu demissão. O professor Rogério continuou nos cursos de Design de Ambientes, Design de Produto e Artes Visuais. O professor Maurício Gino entrou para a ED/UEMG e permaneceu na função por cerca de quatro anos, entre 2000 a 2004, quando se ausentou para cursar o doutorado. Em 2005, o professor Maurício Gino voltou novamente a ser professor também do curso de Design Gráfico. No entanto, estas foram as últimas turmas, uma vez que, depois de 2005, a Fotografia para Design Gráfico, como já descrito anteriormente, deixou de fazer parte do currículo obrigatório. Até 2016, passaram-se mais de dez anos em que o curso o curso de Design Gráfico não tinha o conteúdo de Fotografia em sua grade curricular obrigatória.

Em 2006, coincide a mudança da Escola de Design do bairro da Gameleira para o prédio da Avenida Presidente Antônio Carlos. O curso de Design de Produto continuou a oferecer a disciplina até 2010 e, em 2011, já não oferecia mais. A partir de 2006, o Prof. Rogério passou a oferecer a disciplina optativa Fotografia Básica aos sábados. A modalidade optativa é de certa forma interessante, visto que, a partir do 3º período, qualquer aluno de qualquer curso pode fazer. A procura, no entanto, é grande, uma vez que a disciplina não é oferecida na grade curricular obrigatória. Além disso, como já descrito anteriormente, as vagas são restritas a cinco alunos por curso, totalizando apenas 25 vagas. Já aconteceu de a disciplina ser oferecida nos dois semestres, aos sábados, com uma turma pela manhã e outra à tarde (de 2006 a 2009 – 2010). Nos anos seguintes, ela passou a ser oferecida apenas em um semestre, por questões legislativas que determinam que a mesma disciplina optativa não pode ser oferecida em dois semestres seguidos (Sousa e Silva, 2016).

Em 2016, aconteceu a inserção novamente da Fotografia com carga horária de 64 horas na grade curricular obrigatória dos cursos de Design Gráfico e de Design de Produto. O curso de Artes Visuais, no entanto, continuou com a carga horária de 32 horas.

A relevância do ensino da fotografia nos cursos de Design

A fotografia e o design: nexos possíveis

A maioria das pessoas ainda pensa na fotografia como forma de registro de alguma coisa. No entanto, ela pode, e deve, ser vista como uma forma de produzir design. A visão da fotografia como forma de registro e não como forma de criação de imagens é defasada. Em um curso de Design, é possível pensar em produzir imagens fotográficas como produzir imagens, ou seja, produzir design com imagens e produzir design de imagens. Partindo-se desse pressuposto, é possível produzir muito material interessantes nos cursos de Design (Sousa e Silva, 2016).

O conteúdo da disciplina para os cursos de Design pode ser variado. Desde o básico, que acaba sendo comum para todos, até a produção de fotografias comerciais, fotografias documentais, séries e ensaios artísticos. Para o curso de Design de Produto, pode ser priorizada a fotografia de objetos com enfoque para uma iluminação que valorize aspectos como transparência vidro, textura, madeira, reflexos, metais, cromados etc. Em Design de Ambientes, pode-se, também, valorizar a iluminação dos espaços. Para o curso de Design Gráfico, pode-se focar em alguma aplicação, pensando sempre na técnica da fotografia a serviço da aplicação da imagem. Por fim, no curso de Licenciatura em Artes Visuais, segundo o Prof. Rogério (Sousa e Silva, 2016), espera-se

que os alunos possam quebrar algumas regras da fotografia, seja de composição, de luz, de foco. Entender a fotografia como linguagem.

Considerações finais

Esse projeto possibilitou mapear a presença da disciplina de Fotografia ou de seu conteúdo nas grades curriculares dos cursos de Design, desde a fundação da FUMA até 2016. A verificação das causas de inclusão ou de exclusão da Fotografia nesses currículos possibilita compreender melhor a composição desses cursos e o trato que tal conteúdo recebe por parte dos profissionais de Design. Além disso, permite entender a repercussão da disciplina ao longo dos anos. Por fim, essa proposta procurou evidenciar a relevância do ensino da fotografia nos cursos de Design. Fica o convite para a continuação desta pesquisa para que a história da Fotografia da ED/UEMG possa ser contada de 2016 até 2024, data do convite para publicação deste artigo.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2005.

ESCOLA DE DESIGN. **Sobre a Escola de Design**. Disponível em: <http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>. Acesso em: 29 set. 2024.

MATOS, Antonio Augusto Vieira de Melo. **Entrevista** concedida a Cristiane Gusmão Nery, de forma remota, Belo Horizonte, 2016.

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

SAFAR, Giselle Hissa. **Entrevista** concedida a Cristiane Gusmão Nery, de forma presencial, Belo Horizonte, 2016.

SOUZA E SILVA, Rogério de. **Entrevista** concedida a Cristiane Gusmão Nery, de forma presencial, Belo Horizonte, 2016.

SOBRAL, João Eduardo Chagas **A linguagem fotográfica na formação do designer em um ambiente de convergência tecnológica**. Tese (Doutorado em Design), Programa de Pós-Graduação em Design do Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. **Programas de Disciplinas do curso de Comunicação Visual/B** – Formandos de 1983 a 1990. Acervo da Secretaria da Escola de Design.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. **Programas de Disciplinas do curso de Desenho Industrial/Programação Visual** – Formandos de 1992 a 1996. Acervo da Secretaria da Escola de Design.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. **Programas de Disciplinas do curso de Desenho Industrial/Programação Visual** – Formandos de 1997 a 2001. Acervo da Secretaria da Escola de Design.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS.

Programas de Disciplinas do curso de Desenho Industrial/Programação Visual – Formandos de 2002 a 2007. Acervo da Secretaria da Escola de Design.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS.

Programas de Disciplinas do curso de Design Gráfico – Currículo Novo 2004 a 2007. Acervo da Secretaria da Escola de Design.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS.

Programas de Disciplinas do curso de Design Gráfico – Ingressantes de 2012 e 2013. Acervo da Secretaria da Escola de Design.

Sobre as autoras

Cristiane Gusmão Nery é graduada em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual (Escola de Design/UEMG); graduada em Belas Artes com habilitação em Cinema de Animação (Escola de Belas Artes/UFMG). Mestrado em Multimeios (Instituto de Artes/UNICAMP); Especialização em Cinema (PUC/MINAS); Doutorado em Design (Escola de Design/UEMG); Doutorado Sanduíche - PDSE (Universidade de Barcelona).

E-mail: nery.cris@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0480264081049514>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6450-5871>

Marcelina das Graças de Almeida é graduada em História (1988/1989), Mestre em História (1993) e Doutora em História (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui experiência em administração e docência superior em instituições de ensino superior e fundamental. Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Coordenadora do ASI - Arquivo de Som e Imagem, situado no Centro de Estudos em Design da Imagem da Escola de Design, UEMG.

E-mail: marcelina.almeida@uemg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6813138729924319>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5174-0103>

Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE): da concepção aos primeiros anos de existência

Minas Gerais Association of Higher Education Decorators (AMIDE): from conception to the first years of existence

Camilo de Lelis Belchior

Resumo: Em 1984, surgiu em Belo Horizonte a Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE), estruturada a partir da vontade de alunos, ex-alunos e professores da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA). Esta entidade teve grande importância para o desenvolvimento da profissão de Decorador no Estado de Minas Gerais, reforçando o entendimento e o reconhecimento acerca da profissão, bem como promovendo o desenvolvimento das relações entre os profissionais, a sociedade comercial local e os clientes. A proposta deste trabalho é apresentar uma pesquisa pontual, revendo e entendendo os motivos que levaram ao surgimento da Associação, uma vez que já existia desde o ano de 1980 outra associação de classe nacional, a Associação Brasileira de Design de Interiores (ABD). O presente estudo teve como base o olhar de uma de suas fundadoras: Maria Ignez Coutinho Fonseca.

Palavras-chave: FUMA; decoração; UEMG; design de ambiente; AMIDE.

Abstract: In 1984, the Minas Gerais Association of Higher Education Decorators (AMIDE) emerged in Belo Horizonte, structured based on the will of students, former students and teachers from the former Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA). This entity was of great importance for the development of the decorator profession in the State of Minas Gerais, reinforcing understanding and recognition of the profession, as well as promoting the development of relationships between professionals, the local commercial society and customers. The purpose of this work is to present a specific research, reviewing and understanding the reasons that led to the emergence of the Association, since another national class association had already existed since 1980, the Associação Brasileira de Design de Interiores (ABD). This study was based on the perspective of one of its founders: Maria Ignez Coutinho Fonseca.

Keywords: FUMA; decoration; UEMG; environment design; AMIDE.

Introdução

O Brasil dos anos 1980, em ebulação política e social, testemunhou a ascensão do ideal da democracia. A busca por eleições diretas, manifestada em massivas mobilizações populares, reverberou em todos os setores da sociedade, inclusive no campo do Design e da Decoração. Em Minas Gerais, a Escola Superior de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), hoje Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), encontrava-se também imersa nesse contexto de transformação, adaptando seus cursos às demandas de uma nova era.

Conforme Moreira (2006), a profissão de Decorador, atual Designer de Ambientes, como passou a ser conhecida, evoluiu significativamente no século XX. A mera ornamentação cedeu lugar a uma prática mais abrangente, que considerava aspectos funcionais, estéticos e, sobretudo, a relação entre o espaço e o indivíduo. O profissional de Decoração passou a ser visto como um mediador entre as necessidades dos usuários e as possibilidades do ambiente, buscando soluções que promovessem o bem-estar e a qualidade de vida.

A grade curricular do curso de Decoração da FUMA refletia essa nova visão. Disciplinas como Geometria Descritiva, Desenho Artístico, História da Arte e Composição de Interiores equipavam os futuros profissionais com os conhecimentos necessários para atuarem de forma competente e criativa no mercado. A busca por uma formação cada vez mais completa e atualizada era constante, impulsionada para atender às demandas de um mercado em constante mutação.

Nesse cenário de renovação e dinamismo, em 8 de novembro de 1984, um grupo de alunos, ex-alunos e professores da FUMA se reuniu para fundar a Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE). A iniciativa, concebida dentro das próprias instalações da FUMA, tinha como objetivo principal fortalecer a classe dos decoradores mineiros e promover o desenvolvimento da profissão no Estado.

A primeira constituição organizacional da AMIDE foi composta da seguinte forma: na Diretoria Executiva, Maria Ignez Coutinho Fonseca como presidente; Cícera Gontijo como vice-presidente; Gláucia Elene Alves Berbari e Edy Tavares Villar como diretora secretária e vice, respectivamente. Na Diretoria de Finanças, Helena C. P. Mattoso e sua vice, Nadine Chiquiloff Torres. Na Diretoria de Patrimônio, estavam Maria Isabel Escobar Senra e Geisa Alencar Torquetti como vice.

Na Diretoria de Departamentos, estavam: Welmy Ferreira Leite (Técnico: Cultural); Viviane Cabral Moura Freitas (Social); Gilza Carvalho (Político-Profissional) e Maria do Carmo Junqueira Mungo (Comunicação).

Na Figura 1, temos o registro fotográfico da solenidade que marcou o início das atividades da Associação, em que Maria Ignez preside a mesa ao lado do professor da Escola Marcos Ignácio e do então reitor da FUMA, professor José Olympio Soares de Faria. Na Figura 2, vemos o recorte do Jornal *Estado de Minas*, com matéria publicada no “Caderno Feminino”, pela editora do caderno, Anna Marina, descrevendo a importância do surgimento da AMIDE.



Figura 1: Maria Ignez presidindo a mesa na solenidade que marcou o início das atividades da AMIDE em 1984. Na mesa, os professores Marcos Ignacio e Jose Olympio Soares de Faria, no auditório da Associação Médica de Minas Gerais.

Fonte: Acervo pessoal de Maria Ignez.



Figura 2: Recorte do jornal *Estado de Minas* com matéria no "Caderno Feminino" noticiando o surgimento da AMIDE. Na foto, Maria Ignez Coutinho Fonseca, fundadora e primeira presidente da Associação.

Fonte: Jornal *Estado de Minas*, 3 nov. 1984.

A fundadora e primeira diretora da AMIDE, Maria Ignez Coutinho Fonseca, desempenhou um papel fundamental nesse processo. Sua visão de futuro e sua paixão pela profissão foram determinantes para a consolidação da Associação. Maria Ignez compreendia a importância de uma organização que representasse os interesses dos decoradores mineiros e que promovesse a troca de experiências e o aprimoramento profissional.

Mas por que a necessidade de criar uma nova associação, se já existia a Associação Brasileira de Design de Interiores (ABD)? A resposta reside na busca por uma identidade própria que atendesse às especificidades do mercado mineiro. A AMIDE surgiu como um espaço para discutir os desafios e as oportunidades da profissão em um contexto regional, fomentando a criação de uma rede de profissionais mais coesa e atuante.

Os objetivos da AMIDE eram claros e ambiciosos: congregar os profissionais da área, elevar o nível técnico e cultural da categoria e contribuir para a melhoria da qualidade de vida da sociedade. Segundo sua fundadora, os estudantes de Decoração ocupavam um lugar central nos projetos da Associação que visava estimular a formação de uma comunidade acadêmica coesa, capaz

de defender seus direitos e interesses. A ideia era fomentar um ambiente propício à troca de conhecimentos, à discussão de ideias e à construção de um futuro promissor para a profissão.

O discurso (Figura 3) proferido por Maria Ignez durante a solenidade de inauguração da AMIDE sintetiza os anseios de toda uma geração de profissionais e estudantes. O texto, publicado no informativo da Associação em maio/junho de 1986, revela a força de uma ideia que mobilizou um grupo de pessoas em torno de um objetivo comum.

“Discurso María Ignez”

Prezados colegas,

Tempos novos requerem formas novas de pensar e agir. Há algo basta-
re mudar o trânsito ordinário e
isso é só o começo, só o começo, entende-
mos a limitada função social que, na
velha tradição, tem o de desem-
penhar. Mas, é preciso que o homem
cavilhar, jogue ideias e ações, e
descubra. Foi um ponto fundamental
para o progresso da humanidade.
Aqui, apelidos indicadores de status
atual, apelidos indicadores da status
atual.

Hoje, aqui, vamos juntos repre-
sos, profissões. Definitivamente, uma
profissão é mais que profissão. É
é importante, não só de passar a ser ver-
camente competente, mas também de
possuir a ética e o estatuto socialmente
correto e o qual credibilidade não se
perde.

Por isso é uma satisfação encar-
tar todo convívio a participar desse
dia. Pelo convívio em si, e pela
apreensão das questões que envolvem
nos agradecimentos, em meu nome
e no da associação que presido. Mas
também, é uma satisfação encarar que
esta mesa-redonda, torna ainda
mais significativa para mim e todo de
nosso grupo, que a AMIDE, que
não se pode desfazer a profissão a
nível individual. Somente é forte a
união, é forte a união, é forte a união
entre elas nos levará a trazer uma
política de atuação para estabelecer
o homem que é o homem que
que passa hoje por transformação
desse.

Minha preocupação não tem tanto
uma grande contribuição a ofere-
cer. Um novo estudo sugere o 13º
ano de decorador em nível superior
no Instituto Federal de Educação
Universitária. Minha de Arte
Antropologia, tem 30 anos, e mos-
trou que, para o decorador, é mui-
to importante que possa ter
experiência das bens tangíveis
do tanto quanto, que, portanto, impor-
tante que possa ter a experiência
de decorar, que possa ter a capaci-
dade, apelidos indicadores de status
atual, apelidos indicadores da status
atual.

As profissões que nosos cur-
tido sobre todos nósos refletem a
realidade, entendendo e corrigir a
realidade, e que possa ter a capaci-
dade de decorar um profissional
que possa ter a capacidade de
construir, e das quais deve se alimentar
o homem.

As profissões que nosos cur-
tido sobre todos nósos refletem a
realidade, entendendo e corrigir a
realidade, e que possa ter a capaci-
dade de decorar um profissional
que possa ter a capacidade de
construir, e das quais deve se alimentar
o homem.

Sabemos todos que até no la-
boratório espacial dos objetos e
homem expõe sua concepção do
mundo e presta sua história. Atre-
vemo-nos a dizer que, para o de-
corador, sójays des virtuais (junto a
angústia), ou não virtuais, como
de trânsito, etc., cada um de nós
se expressa semelhantemente. Fazendo
com a teoria semântica, com Estudos
Sociais e Econômicos, com História
e Geografia, com a cultura, com a
comunicação humana, parceiros
segundo a nossa profissão seu caráter
de realidade, entendendo e corrigir a
realidade, e que possa ter a capaci-
dade de decorar um profissional
que possa ter a capacidade de
construir, e das quais deve se alimentar
o homem.

As profissões que nosos cur-
tido sobre todos nósos refletem a
realidade, entendendo e corrigir a
realidade, e que possa ter a capaci-
dade de decorar um profissional
que possa ter a capacidade de
construir, e das quais deve se alimentar
o homem.

Foi existente dentro desse
discurso, a tentativa de elevar a
qualidade do trabalho do deco-
rador, que se criaria a FUMA e
que se criaria a Associação de
Decoradores de Nível Superior.

Feliz que seria possível alargar
que não é necessário estudo. Des-
de que o homem que se tem
descender. Também não sera necess-
ário fuser cursos de Belas Artes
e outras disciplinas, e que possa ter
a capacidade de decorar um profi-
ssional que possa ter a capacidade
de construir, e das quais deve se alimentar
o homem.

Podemos apelar socialmente
para o “trabalho em grupo” (em
que o homem que se queria saber e só
que o homem que se queria saber
entende e das quais deve se alimentar
o homem). E que possa ter a capaci-
dade de decorar um profissional
que possa ter a capacidade de
construir, e das quais deve se alimentar
o homem.

É válido essa tentativa de crea-
ção. Cabe ressaltar que nossos objetivos
não se pode desfazer a profissão a
nível individual. Somente é forte a
união, é forte a união, é forte a união
entre elas nos levará a trazer uma
política de atuação para estabelecer
o homem que é o homem que
que passa hoje por transformação
desse.

*Figura 3: Recorte
do discurso na
íntegra de Maria
Ignez na solenidade
de inauguração da
AMIDE.*

*Fonte: Informativo
AMIDE, maio/jun.
1986*

A análise das motivações que levaram à criação da AMIDE nos remete às reflexões de Pierre Bourdieu (1989) sobre a construção de campos sociais. Para o sociólogo francês, a cultura desempenha um papel fundamental na definição das identidades sociais e na reprodução das relações de poder. Ao organizar-se em torno de valores e interesses comuns, os membros da AMIDE buscavam construir um campo profissional autônomo, capaz de negociar sua posição no espaço social e de influenciar as políticas públicas relacionadas à área de Decoração.

A criação de um campo profissional forte permitiria aos decoradores mineiros: (a) valorização profissional: a Associação se propunha a elevar o status da profissão de decorador, reconhecendo-a como uma atividade que exige conhecimento técnico, criatividade e senso estético; (b) elevação do nível técnico e cultural: a promoção de atividades como palestras, cursos e simpósios visava garantir que os profissionais da área estivessem sempre atualizados em relação às últimas tendências e tecnologias; (c) melhoria da qualidade de vida: a AMIDE tinha como objetivo contribuir para a melhoria da qualidade de vida da sociedade, promovendo a criação de ambientes mais saudáveis, funcionais e esteticamente agradáveis; e (d) fortalecimento da identidade profissional: a associação buscava construir uma identidade coletiva para os decoradores mineiros, fortalecendo os laços de solidariedade entre os membros e promovendo a defesa dos interesses da categoria.

Metodologia

O objetivo desse artigo é compreender a gênese e os primeiros anos da Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior (AMIDE), para tanto, adotou-se uma abordagem metodológica que combina diferentes fontes e técnicas de investigação. A escolha visa garantir a profundidade e a riqueza da análise, permitindo reconstruir o processo de criação e consolidação da Associação.

A história oral constitui o eixo central da pesquisa, sendo a principal fonte de dados para a compreensão das motivações, desafios e conquistas daqueles que participaram da fundação da AMIDE. A escolha de Maria Ignez Coutinho Fonseca como entrevistada se justifica por sua posição de destaque no processo de criação da Associação, atuando como idealizadora, gestora e primeira diretora.

Seguindo as diretrizes do *Manual de História Oral* de Verena Alberti (2013), realizou-se uma entrevista temática, na qual foram abordados aspectos como a concepção da ideia, as etapas de organização, os desafios enfrentados e os objetivos da Associação. A gravação da entrevista foi posteriormente transcrita, garantindo a fidelidade à fala da entrevistada e permitindo uma análise detalhada do conteúdo e a estruturação da narrativa.

A análise documental complementa a história oral, oferecendo um panorama mais amplo do contexto histórico e social em que a AMIDE foi criada. Para tanto, foram consultados diversos documentos, tais como:

- Arquivos pessoais de Maria Ignez Coutinho Fonseca: diários, correspondências, recortes de jornais e revistas, fotografias e outros materiais que registram a trajetória da Associação desde sua fundação.
- Publicações da AMIDE: informativos, boletins, atas de reuniões e outros documentos oficiais que permitiram acompanhar a evolução da Associação ao longo do tempo.
- Documentos oficiais: leis, decretos e outras normas legais que regulamentavam a atividade de Decorador e que podem ter influenciado a criação e o desenvolvimento da AMIDE.

A análise documental permitiu contextualizar a história da AMIDE, identificando as principais tendências e desafios enfrentados pela profissão de Decorador no período.

A revisão da literatura, embora limitada pela especificidade do tema, desempenhou um papel importante na pesquisa. A consulta a publicações especializadas permitiu identificar estudos anteriores sobre a história das associações profissionais, sobre a evolução da profissão de Decorador e sobre o contexto histórico e social em que a AMIDE foi criada.

Uma História Oral com Maria Ignez Coutinho Fonseca

A trajetória da AMIDE é um testemunho do esforço de um grupo de profissionais em construir uma identidade e um espaço de diálogo para a categoria. Para compreender as origens e os desafios dessa iniciativa, realizamos uma entrevista com Maria Ignez Coutinho Fonseca, fundadora e primeira diretora da Associação.

A entrevista revelou um cenário rico em detalhes e emoções, permitindo reconstruir a história da AMIDE a partir do olhar de uma de suas protagonistas. Segundo Maria Ignez, a ideia de criar a Associação surgiu no final da década de 1980, a partir do desejo de manter viva a comunidade formada na Escola Superior de Artes Plásticas da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA), hoje Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Conforme o relato da profissional:

A nossa turma que se formou em 1984 era uma turma amiga, muito boa e de gente que realmente queria trabalhar na profissão. E a gente sentia, gostávamos imensamente da FUMA, que hoje é UEMG, mas, como toda Faculdade, você termina a Faculdade e não tem mais nada, não é? (Fonseca, 2016)

Assim, a necessidade de manter os laços e de continuar o processo de aprendizado após a graduação foi o principal motivador para a criação da AMIDE.

Indagada sobre como teria surgido a Associação, Maria Ignez enfatiza que existiam uma união e uma cumplicidade muito grandes entre os alunos da turma do curso de Decoração do ano de 1984. Além disso, a relação dos alunos com a Escola era muito forte, e o principal pensamento da turma era que ao concluir o curso se perderia aquela amizade tão bem construída ao longo dos quatro anos que compreendem a graduação. Assim, conforme Maria Ignez, surge a ideia [...] “então, no último ano, nós já tivemos a ideia, [...] vamos fazer uma associação para que a gente tenha essa continuidade da Escola em congressos, em coisas científicas’[...]”. Maria Ignez continua nos dizendo que manter uma Associação por 31 anos não é uma tarefa fácil e que foi preciso muita persistência de todos os envolvidos para que a ideia desse certo, mas ela não deixa de reforçar que tudo só foi possível por causa do apoio de todos da FUMA, principalmente do reitor, que na época era o professor José Olympio Soares de Faria.

Por muitos anos, segundo nossa entrevistada, as reuniões da Associação aconteciam na sua residência. Maria Ignez nos relata que a estrutura inicial da AMIDE foi instalada na Escola de Música da FUMA, na rua Ouro Preto, em Belo Horizonte.

Nesse local, a Associação permaneceu por alguns anos, e lá eram realizadas as inscrições dos associados. Depois que Maria Ignez deixou a presidência da AMIDE, por volta de dez anos após sua criação, a sua sucessora, Maria de Lourdes Godói, sobre quem Maria Ignez teceu muitos elogios, tomou a decisão de sair das instalações da FUMA, indo para uma sala comercial alugada. Maria Ignez nos relata que não estava de acordo com essa ideia, porque a Escola (FUMA) dava todo o apoio necessário, fornecia ajuda na infraestrutura, como luz, água, telefone, material de escritório, etc.

Uma vez fora da Escola, a Associação começou a ter problemas em relação aos custos para sua subsistência, como nos relata Maria Ignez: “Tinha o custo, e eu achei que isso foi uma coisa que a AMIDE perdeu, porém mais tarde as coisas foram melhorando”. O Primeiro Salão Mineiro de Decoração que aconteceu em Minas Gerais, já ganha destaque nos jornais da época. Nós tínhamos o apoio total do *Estado de Minas*, com a responsável do “Caderno Feminino” do jornal assinado por Anna Marina”.

Na Figura 4, podemos verificar o recorte da matéria feita no “Caderno Feminino” do jornal *Estado de Minas* de 1991, com editorial de Anna Marina, falando sobre o Primeiro Salão Mineiro de Decoração. Desse salão participaram várias pessoas que na época estavam emergindo no cenário profissional e que hoje estão consolidadas como nomes de expressão no mercado mineiro, como: Cícera Gontijo, Christiane Boerger, Edwiges Cavalieri, Jacqueline Salomão Silva Viana, entre outros.

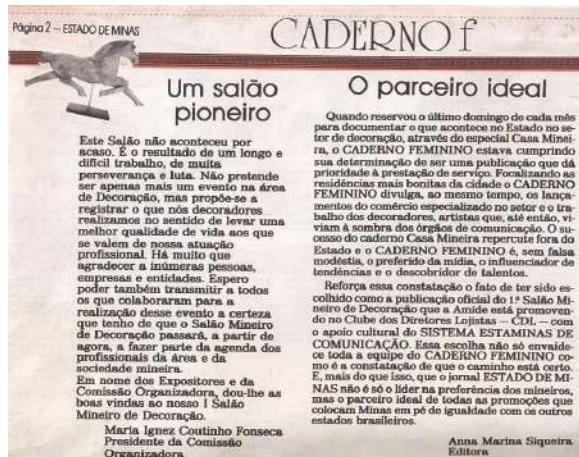


Figura 4: Recorte da matéria sobre o Primeiro Salão Mineiro de Decoração. Fonte: Jornal Estado de Minas, "CADERNO Feminino", 27 out. 1991.

A Figura 5 mostra o exemplo de um dos projetos que participou do Salão Mineiro de Decoração e compôs o caderno especial do Jornal *Estado de Minas*, preparado para divulgar o evento. No recorte, destaca-se o projeto da profissional Jacqueline Salomão Viana.



Figura 5: Exemplo de projeto que fez parte do Primeiro Salão Mineiro de Decoração, da autoria de Jacqueline Salomão Silva Viana. Fonte: Jornal Estado de Minas, "CADERNO Feminino", 27 out. 1991.

Um dos aspectos mais destacados por Maria Ignez foi a importância da AMIDE na valorização da profissão de Decorador. Ao criar um espaço de discussão e troca de experiências, a Associação contribuiu para a profissionalização da área e para a elevação do nível técnico dos profissionais. A AMIDE também se posicionou como defensora da qualidade do ensino em Decoração, buscando sempre promover a atualização dos currículos e a formação de profissionais qualificados. A entrevistada também nos revelou que acreditava na importância da AMIDE para a história da Decoração em Minas Gerais. A agremiação desempenhou um papel fundamental na construção de uma identidade profissional para os decoradores e na promoção do desenvolvimento da área. A trajetória da AMIDE é um exemplo inspirador de como a união de um grupo de profissionais pode gerar resultados positivos para toda a sociedade.

Em nossas pesquisas, percebemos que, durante os primeiros anos de gestão de Maria Ignez, seu relacionamento pessoal com diversas personalidades do cenário político e social foi de grande ajuda para fortalecer a base estrutural da Associação. Essas relações trouxeram grande respeitabilidade e projetaram o nome da AMIDE para várias localidades, inclusive fora do Estado mineiro, como é possível verificar nas Figuras 6 e 6a.

PRESIDENTE DA AMIDE É PATRONESSE NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Mais uma turma encerrou com brilhantismo o curso de decoração na Universidade Federal de Uberlândia e foi com satisfação que a presidente da Associação Mineira de Decoradores recebeu o comitê de participação como patronesse das solenidades de formatura de 1987.

A segunda faculdade de nível superior, no estado de Minas Gerais, já havia iniciado a execução efetiva de seus alunos e profissionais ali formados junto à AMIDE, o que revela a nova postura

do decorador mineiro na busca da valorização da profissão. "O papel da AMIDE foi o continuamente de explicitar essa postura, de trazer para a academia nova dentro e fora do estado de Minas Gerais, a de lutar por esse relevante e importante objetivo", diz Maria Ignez Coutinho.

A Sra. presidente salientou ainda em seu pronunciamento a importância da profissão para o desenvolvimento profissional do decorador: "o conhecimento tem um lado intitutivo e um técnico e é a união entre prática e a

teoria, ambas se iluminando e enriquecendo mutuamente, que faz o verdadeiro profissional. Por isso a existência da formação universitária é uma preocupação com a diversidade e a exata distinção entre elas", o profissional decorador que faz um curso superior, potencializando ao máximo seu talento e sua influência".

Mais uma vez a presença da AMIDE nesse evento celebra a união entre a verdade das circunstâncias mineiras de nível universitário de se fazerem valorizadas em sua formação".



Com o passar dos anos, a AMIDE consolidou sua posição nos cenários nacional e internacional, graças à qualidade dos projetos desenvolvidos por seus membros e à sua capacidade de identificar e atender às demandas de um mercado em constante evolução, conforme relatos de Maria Ignez. A diversificação da carteira de clientes e a realização de eventos de grande porte, como aqueles desenvolvidos em parceria com o Banco do Brasil e a Associação Médica de Minas Gerais, foram fundamentais para a projeção da agremiação e para a valorização da profissão de Decorador.

Maria Ignez afirma que a parceria com a UNILAR – Feira de Móveis, Decoração e Equipamentos do Lar representou um marco importante na história da AMIDE. Nascida no mesmo ano que a Associação, a UNILAR tornou-se um espaço privilegiado para a divulgação das últimas tendências do setor e para a apresentação de produtos inovadores, como os móveis produzidos em MDF, que aliam design e sustentabilidade.

De acordo com nossa entrevistada, a sinergia entre a AMIDE e a UNILAR (Figura 7) foi essencial para a promoção da profissão de Decorador e para a disseminação do conhecimento sobre as diversas possibilidades que o Design de Ambientes pode oferecer. Ao apresentar ao público as mais recentes soluções em termos de materiais, tecnologias e estilos, a feira contribuiu para a valorização do trabalho dos decoradores e para a democratização do acesso a ambientes mais funcionais e, esteticamente agradáveis.

Figura 6: Recorte da matéria no informativo da AMIDE, segundo a qual Maria Ignez realiza parcerias interinstitucionais com a Universidade Federal de Uberlândia/MG.
Fonte: Informativo AMIDE, 1987.

Figura 6a: Maria Ignez Coutinho Fonseca em Brasília é recebida pelo vice-presidente da República, José Alencar, e pelo deputado federal Carlos William para tratar da regulamentação da profissão de Decorador.
Fonte: Revista Projetar Especial 20 anos, 2004.



Figura 7: Recorte da matéria no "Caderno Feminino" do Jornal Estado de Minas sobre a participação da AMIDE na feira UNILAR.

Fonte: Jornal Estado de Minas, 9 jun. 1987.

Desde sua fundação, a AMIDE carregava consigo a missão de desmistificar a Decoração, transformando-a de luxo inacessível a ferramenta para melhorar a qualidade de vida de todos. A Associação buscava demonstrar que um ambiente bem projetado não se limitava à estética, mas proporcionava experiências enriquecedoras e funcionais.

Essa visão pioneira da AMIDE antecipava as discussões contemporâneas sobre o papel do Design. Como afirma Cará (2008), o Design, na pós-modernidade, transcende a mera criação de objetos, abrangendo a experiência humana em sua totalidade. Ao valorizar a relação entre as pessoas e os objetos que as cercam, a agremiação contribuiu para a construção de um novo paradigma, no qual o Design se torna um agente transformador da realidade.

A força propulsora da AMIDE residiu em sua capacidade de unir diferentes atores do mercado. A parceria com lojistas, alicerçada em um acordo com a Câmera de Dirigentes Lojistas (CDL), foi fundamental para a consolidação da Associação. O apoio de veículos de comunicação, como jornais, e de instituições de ensino, como a FUMA, ampliou o alcance das ações da AMIDE e fortaleceu sua credibilidade.

Na Figura 8, a página inicial do convênio realizado entre os lojistas da Região Metropolitana de Belo Horizonte que trabalhavam exclusivamente com produtos e serviços voltados ao ramo de Decoração residencial.



Figura 8: Cópia da primeira página do Convênio AMIDE com lojistas de Belo Horizonte.

Fonte: Acervo pessoal de Maria Ignez.

Convênio celebrado entre a AMIDE - Associação Mineira de Decoradores de Nível Superior, com sede à Rua Oscar Prates, 294, CEP 30.446.605/0001-18, neste convênio doravante denominada AMIDE, aqui representada por sua Presidente MARIA IGNEZ COUINHO FONSECA e o grupo de lojistas dos segmentos comerciais que atendem ao ramo de decoração na região Metropolitana de Belo Horizonte, neste convênio doravante denominados LOJISTAS, aqui representados por empresários comerciantes do ramo, no final deste listados, indicados que foram em reunião realizada com a presença de diversos Lojistas de Belo Horizonte.

A parceria com os lojistas de Belo Horizonte foi um fator importante para o desenvolvimento e a respeitabilidade da Associação. Assim como nos demais órgãos dessa natureza, como foi o caso da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), citada no artigo do professor Marco C. Braga: “Publicações da ABDI foram editadas, com o apoio dos empresários, e exercearam papel importante no registro e na divulgação das atividades da ABDI e da produção profissional dos seus associados e demais designers” (Braga, 2007).

Essa parceria com os lojistas de Belo Horizonte possibilitou ao longo da existência da Associação a realização de inúmeras ações e eventos, entre eles, o Congresso de Inovação em Decoração e Design AMIDE, que aconteceu de 2009 a 2014. Na Figura 9 é possível observar o quantitativo de marcas de empresas que apoiam o evento e a própria Associação.



Figura 9: Um dos palcos do Congresso AMIDE 2010.
Fonte: <https://amidesite.wixsite.com/amide>

Outra ação foi a publicação do Guia do Decorador AMIDE: instrumento de parceria com os lojistas e fornecedores que tinha como objetivo facilitar, orientar e sugerir a compra de produtos produzidos, criados ou representados por esses comerciantes. Esse guia foi um elemento de extrema importância para a Associação, porque era uma forma de que a AMIDE dispunha para conseguir recursos financeiros.

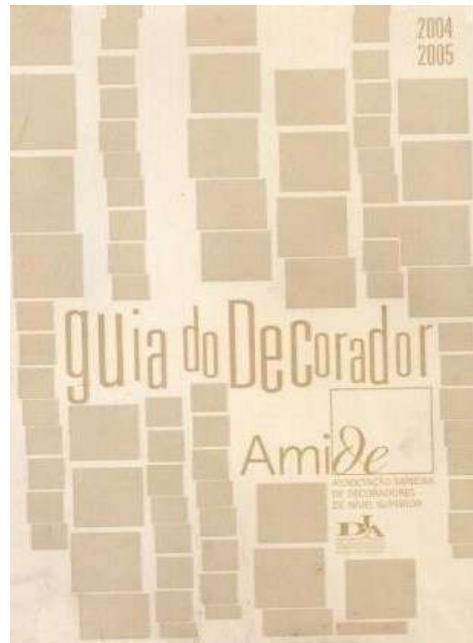


Figura 10: Imagem da capa do Guia do Decorador AMIDE, elaborado pela Associação.
Fonte: Acervo pessoal de Maria Ignez.

A trajetória de sucesso da AMIDE ao longo de três décadas é resultado de um conjunto de fatores que se complementam: a visão inovadora dos(as) fundadores(as), a parceria com diversos setores da sociedade e a dedicação de seus membros. Ao democratizar o acesso ao Design, a Associação contribuiu para a construção de um mundo mais funcional e mais humanizado.

Marcas AMIDE



Marca inicial 1984



Redesenho anos 2000

Figura 11: Imagem da primeira marca da AMIDE e da sua revitalização nos anos 2000 e abaixo a marca aplicada no Site da AMIDE.
Fonte: Informativo AMIDE e acervo pessoal de Maria Ignez e <https://amidesite.wixsite.com/amide>.

A entrevista com Maria Ignez Coutinho Fonseca revelou a importância da AMIDE na história da Decoração em Minas Gerais. A Associação desempenhou um papel fundamental na construção de uma identidade profissional para os decoradores e na promoção do desenvolvimento da área. A partir desse contexto, enfatizamos as principais contribuições da AMIDE:

Fortalecimento da identidade profissional: ao reunir os profissionais formados em Decoração, a AMIDE contribuiu para a construção de uma identidade profissional forte e coesa. Essa identidade, por sua vez, incentivava a busca por uma formação de qualidade, pois os profissionais associados tinham como objetivo se destacar no mercado de trabalho.

Promoção da atualização profissional: a AMIDE organizou diversos eventos, como congressos anuais de 2009 a 2014 (Figura 12), workshops, palestras e a promoção do Prêmio AMIDE de Decoração, de 2003 a 2014 (Figura 13), que proporcionaram aos profissionais a oportunidade de se atualizarem sobre as últimas tendências e tecnologias da área. Essa atualização constante contribuía para a melhoria da qualidade dos serviços oferecidos pelos decoradores.



Figura 12: Último Congresso AMIDE, realizado em 2014.
Fonte: <https://amidesite.wixsite.com/amide>



Figura 13: Décima edição do Prêmio AMIDE de Decoração da, em 2014, primeiro colocado na Casa Cor 2013, projeto Casa do Morro Eduarda Corrêa Arquitetura & Interiores.
Fonte: <https://amidesite.wixsite.com/amide>

Estabelecimento de parcerias com instituições de ensino: a Associação estabeleceu parcerias com instituições de ensino, como a própria FUMA, para promover a troca de conhecimentos e experiências. Essas parcerias permitiam que os profissionais da AMIDE compartilhassem seus conhecimentos com os estudantes, contribuindo para a formação de novas gerações de decoradores.

Divulgação da profissão: a AMIDE realizou diversas ações de divulgação da profissão de Decorador, como a participação em feiras e eventos, a publicação de materiais informativos e a realização de campanhas de comunicação. Essa divulgação contribuiu para a valorização da profissão e para o aumento da demanda por serviços de decoração na região.

Defesa da qualidade do ensino: a AMIDE sempre se posicionou como defensora da qualidade do ensino em Decoração. A Associação buscava garantir que os cursos de Decoração oferecessem uma formação completa e atualizada, preparando os profissionais para atuarem no mercado de trabalho com competência e profissionalismo.

Incentivo à pesquisa: a AMIDE estimulou a realização de pesquisas na área de Decoração, o que contribuiu para o desenvolvimento de novas técnicas e metodologias.

Criação de uma rede de contatos: a Associação proporcionou um espaço para que os profissionais da área pudessem trocar experiências e estabelecer novas parcerias.

Defesa dos interesses da categoria: a AMIDE atuou na defesa dos interesses dos decoradores, buscando garantir melhores condições de trabalho e remuneração.

Temos uma percepção clara de que a AMIDE conseguiu se destacar por seu pioneirismo, bem como pelo seu foco na qualidade, pela sua relação com o meio acadêmico e a divulgação da cultura do Design.

Dentre os objetivos que foram idealizados no estatuto da Associação, Maria Ignez destaca alguns que foram completamente alcançados, fruto do trabalho da gestão dessa diretoria, que são:

- Sansão da Lei nº 4375, de 24 de março de 1986, pelo vereador João Batista de Oliveira, que declara de utilidade pública a Associação.
- Criação do Código de Ética Profissional do Decorador, o qual contribui para o exercício lícito da profissão.
- Regulamentação da profissão no Congresso Nacional.
- Convênio entre AMIDE e lojistas dos segmentos de Decoração na Região Metropolitana de Belo Horizonte.
- Entrosamento com a Universidade Federal de Uberlândia e a inclusão no quadro de associados da AMIDE de decoradores ali formados.
- Criação do *Informativo AMIDE*, veículo oficial de divulgação do trabalho e intercâmbio da classe.
- Participação em eventos de grande porte, tais como UNILAR – Feira de Móveis, Decoração e Equipamentos do Lar.
- Promoção e institucionalização dos Encontros Mineiros de Decoração e do Dia do Decorador.

Considerações finais

A trajetória da AMIDE reflete a evolução da profissão de Designer de Interiores no Brasil e seu impacto significativo na economia. Ao investigar a origem e o desenvolvimento de instituições como esta, compreendemos melhor a trajetória histórica de uma área que, embora relativamente jovem, já demonstrava um potencial transformador.

A AMIDE desempenhou um papel crucial na consolidação e valorização da profissão de Designer de Ambientes ao promover eventos como o Congresso de Inovação em Decoração e Design. A Associação não apenas capacitou seus associados, mas também difundiu conhecimento e fomentou o debate sobre as tendências e desafios da área. A projeção de profissionais, por meio de iniciativas como essa, contribuiu significativamente para o reconhecimento da importância do Designer de Ambientes na cadeia produtiva da construção civil, da área de mobiliário, dentre outros.

Contudo, a extinção da AMIDE, ocorrida no final de 2015, representou uma perda irreparável para o setor, mas o legado da Associação permanece vivo e serve de inspiração para futuras iniciativas. Ao resgatar sua história, buscamos não apenas preservar a memória de uma instituição pioneira, mas também estimular a reflexão sobre o papel do Design de Ambientes na sociedade contemporânea.

Ao olharmos para o futuro, é fundamental que novas iniciativas surjam para dar continuidade ao legado da AMIDE e promover o desenvolvimento do Design no Brasil. A valorização da criatividade, a inovação e a sustentabilidade serão elementos-chave para construirmos um futuro mais belo, funcional e justo para todos.

Referências

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. FGV, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRAGA, Marcos da Costa. ABDI: História Concisa da Primeira Associação Profissional de Design do Brasil. **Revista D.: design, educação, sociedade e sustentabilidade**. Porto Alegre: UniRitter, v. 1, p. 13-32, 2007.
- CARA, Milene Soares. **Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina**. 2008. 182f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MOREIRA, Samantha. C. de O. **Interiores de casas residenciais em Belo Horizonte: a década de 1950**. 2006. 137f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

Revistas:

REVISTA PROJETAR. Especial de 20 anos, dez. 2004.

Informativos:

INFORMATIVO AMIDE, Belo Horizonte, n. 1, 1986.

INFORMATIVO AMIDE, Belo Horizonte, n. 4, 1987.

Jornais:

JORNAL ESTADO DE MINAS. Belo Horizonte, Caderno Feminino, 3 nov. 1984.

JORNAL ESTADO DE MINAS. Belo Horizonte, Caderno Feminino, 9 jun. 1987.

JORNAL ESTADO DE MINAS. Belo Horizonte, Caderno Feminino, 27 out. 1991.

Fontes:

FONSECA, Maria Ignez Coutinho. Acervo pessoal. Belo Horizonte.

FONSECA, Maria Ignez Coutinho [entrevista cedida a Camilo de Lelis Belchior]. Belo Horizonte, 8 jun. 2016. 26 minutos.

Sobre o autor

Camilo de Lelis Belchior é Doutor em Design pela UEMG, mestre em Design, inovação e sustentabilidade pela UEMG, com especialização em Design e Cultura, pela Universidade Fumec e graduado em Design de Produto pela UEMG. Professor da Escola de Design / UEMG. Pesquisador do Centro de Estudos em Design da Imagem e é Líder do Grupo de Pesquisa do CNPq: GE SSD - Grupo de Estudos em Sistemas Sígnicos do Design. Atualmente trabalha como consultor em Design Estratégico para empresas significativas no cenário nacional, além da concepção, curadoria e organização de eventos direcionados para o design e inovação em seus vários segmentos. É editor da Magazinebook iDeia Design, uma publicação dedicada ao design e disciplinas correlatas. Autor de vários livros do campo do design.

E-mail: camilo.belchior@uemg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1796701989944336>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8442-0912>

Marcelo de Resende: uma trajetória pelo design no Brasil

Marcelo de Resende: a trajectory through design in Brazil

Marcos da Costa Braga

Resumo: O objetivo principal do artigo é o resgate da trajetória profissional de Marcelo de Resende, mineiro de Belo Horizonte, formado em desenho industrial na Fundação Mineira de Arte (FUMA), em 1966, onde também foi professor. Resende trabalhou em importantes instituições do design, algumas pioneiras em suas modalidades. Realizou design de produtos em mais de 50 anos de carreira. Sua partida em outubro de 2024 foi lamentada por designers de destaque no campo profissional. Por meio de uma narrativa sobre seu percurso, demonstramos sua importância para o campo do Design e apontamos os benefícios para a historiografia do design brasileiro ao estudar trajetórias profissionais de longa duração. O texto também pretende contribuir para a memória de um dos mais relevantes egressos da escola pioneira e mineira de Design.

Palavras-chave: Marcelo de Resende; design de produto; CETEC-MG; LBDI; FUMA.

Abstract: The main objective of this article is to recount the professional career of Marcelo de Resende, a native of Belo Horizonte, Minas Gerais, who graduated in industrial design from FUMA in 1966, where he was also a professor. Resende worked at important design institutions, some of which were pioneers in their fields. He designed products throughout his career spanning over 50 years. His passing in October 2024 was mourned by prominent designers in the field. Through a narrative about his career, we demonstrate his importance to the field of design and point out the benefits of studying long-term professional careers for the historiography of Brazilian design. The text also aims to contribute to the memory of one of the most important graduates of the pioneering Minas Gerais school of Design.

Keywords: Marcelo de Resende; product design; CETEC-MG; LBDI; FUMA.

Introdução

A história do design no Brasil pode ser dividida em dois grandes períodos definidos por um marco histórico considerado pela maioria das tentativas de periodização, que é o início da institucionalização do campo profissional a partir dos anos 1960, caracterizada pela abertura de cursos superiores de desenho industrial e pela criação da primeira agremiação de profissionais, a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) (Braga, 2016). Lima (2002), por exemplo, comprehende que o período anterior aos anos de 1920, seria denominado como o dos ‘precursores’ do design no Brasil, enquanto que entre os anos 1920 e início da década de 1960, seria o segundo período de “contribuições para o design” no qual “o modernismo se afirma e a arquitetura se estrutura em bases mais firmes, abandonando o ecletismo” e os profissionais atuantes foram denominados pelo autor como os ‘pioneiros’. Já a formação em nível superior, para Lima, marcaria o começo do terceiro período do desenvolvimento do campo profissional, denominado por Lima como o período dos ‘contemporâneos’ do design brasileiro. Observamos que, portanto, esse último período se coaduna com o marco da institucionalização, no qual passa-se a ter a presença progressiva de diplomados em desenho industrial no campo profissional do país. Apesar desta divisão de fases históricas ter como viés o design modernista, que hoje deixou de ser a única referência para se pensar o desenvolvimento do design no Brasil, ela nos possibilita iniciar a localização de nosso personagem que principia sua trajetória justamente no começo da institucionalização do campo.

Marcelo de Resende é um desses ‘contemporâneos’¹, desconhecido principalmente pelas recentes gerações de designers que ainda pouco conhecem sobre as lutas e trajetórias daqueles que militam nesta profissão desde os primórdios da institucionalização, contribuindo para a sua consolidação até os anos 2000. Esses últimos podem ser vistos aqui, nos apropriando dos termos de Lima, tanto como pioneiros ao serem alunos nas primeiras turmas graduadas em design e ao participarem da implementação de novos tipos de organizações de design nos anos 1970 até o início dos anos 1990, quanto como agentes ativos ao continuarem engajados em atividades e instituições ligadas ao design em um tempo contemporâneo que aqui podemos delimitar como dos últimos 30 anos¹.

Resende em sua trajetória foi pioneiro e veterano do design institucionalizado até esse momento. Trajetória que cativou amizades e reconhecimento por parte de designers de destaque na constituição do campo profissional e que lamentaram que o designer mineiro tenha nos deixado em 13 de outubro de 2024, aos 80 anos de idade. Graduado em 1966, em Desenho Industrial, na Fundação Universidade Mineira de Artes (FUMA), Marcelo de Resende realizou projetos diversos em design de produto que abrangeram mobiliário, equipamento urbano, utilidades domésticas, ampliador fotográfico, microcomputador e embalagem. Alguns destes projetos lhe renderam premiações, como o Selo de Excelência, na 1^a Edição da Série Produto na Categoria Instrumentos de Precisão da 1^a Bienal Brasileira de Design, em 1990. O produto premiado foi um aparelho para medição a laser desenvolvido por uma equipe do laboratório Brasileiro de Design Industrial, LBDI, composta por Resende, Célio Teodoro dos Santos e Pedro Paulo Delpino para a Olsen Tecnologia situada em Curitiba/PR (Bienal Brasileira de Design, 1990, p. 47).

¹ Adotamos aqui como marco temporal de referência para delimitar esse tempo contemporâneo no design, a implantação em 1995 pelo governo federal do Programa Brasileiro de Design, PBD, para uma nova fase do campo profissional de design de produto no Brasil. Lembrando que esta nova fase em seu início é contextualizada pelo implementação do Plano Real que estabiliza a moeda e possibilita em seus primeiros anos expansões de demandas de consumo e de design de produto no país, apesar do progressivo processo de desindustrialização no mesmo período em alguns setores da economia.

LBDI, FUMA (como docente) e L'Atelier Móveis são exemplos de organismos privados e públicos que marcam a trajetória que pretendemos mostrar neste breve panorama da carreira de Resende. Nossa objetivo é registrar suas contribuições para o design no Brasil, localizá-lo neste período de institucionalização e consolidação da profissão, contribuir para sua inserção na historiografia do design brasileiro e, por meio de sua trajetória, contribuir para os estudos sobre desenvolvimento do campo profissional.

Como não contamos com o depoimento de nosso personagem para o presente artigo, narramos uma biografia que busca observar o sujeito histórico se inserindo e atuando nas oportunidades que o contexto do campo do design lhe apresentou a cada época, por meio de uma variedade de fontes, que incluem pesquisas sobre as instituições nos quais Resende atuou, depoimentos dele para terceiros e manifestações póstumas de designers. Entretanto, não há aqui um puro predomínio do contexto em nosso olhar, mas uma relação na qual as capacidades peculiares do indivíduo lhe conferem visibilidade na rede social que estabeleceu no campo, e lhe credenciam a ser convidado para entrar em entidades profissionais que o contexto histórico proporciona. Aproximamo-nos, portanto, da abordagem que relaciona biografias e contextos apresentada por Levi (2000, p. 175) na qual a biografia preserva a sua especificidade, porém época, meio social e ambiência são fatores importantes e “capazes de caracterizar uma atmosfera que explicaria a singularidade das trajetórias”.

Portanto, é uma biografia em sua dimensão social e pública limitada à sua atuação profissional e condicionada ao tempo disponibilizado para geração do presente artigo e as fontes encontradas. Por isso adotamos o termo trajetória profissional e optamos apresentá-la pela tradicional sequência cronológica, que acreditamos ser coerente com nossa noção de trajetória e que nos dá uma ideia do percurso do designer em meio ao desenvolvimento do campo do design brasileiro. O objetivo primeiro é resgatar Marcelo de Resende para a historiografia do Design, e demonstrar que estudos sobre longos percursos profissionais podem contribuir para ampliar as visões sobre a história do campo do design no Brasil.

Formação, primeira docência e primeiro escritório

Dos anos 1940 aos 1960 houve um processo de modernização da cidade de Belo Horizonte, com aumento do desenvolvimento urbano e industrial, na qual a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, na década de 1940, desponta como um símbolo de modernidade. A cidade era reduto de vários intelectuais e artistas e contava com uma boa produção gráfica. Em meio a esse cenário, em 1954 é criada a Universidade Mineira de Arte (UMA) – como uma escola de música. Logo a seguir, em 1957, é fundada a Escola de Artes Plásticas oferecendo cursos de Decoração, Desenho Industrial, Desenho de Publicidade e Licenciatura em Desenho. Em 1963, a UMA passou a ser conhecida como Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA). É desta instituição que deriva a atual Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG).

O primeiro aluno do curso de desenho industrial só entrou em 1960 (Freitas, 2017). Depois, apenas em 1963 há a chegada de novos alunos, mesmo ano em que começam as aulas na Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI, no Rio de Janeiro. No período de 1964 até 1970, sete alunos se formaram, sendo cinco homens e duas mulheres. Entre estes estava Marcelo de Resende, natural de Belo Horizonte, que concluiu o curso em 1966. Portanto, Resende é um dos primeiros egressos de um

curso pioneiro de design no país, que foi reconhecido como ensino de nível superior em 1965. A grade curricular possuía 3 anos de duração, com 1770 horas e parte das disciplinas iniciais eram comuns a outros cursos. As disciplinas específicas eram “voltadas para a prática projetual” e os temas de projetos eram “ferramentas, mobiliários, embalagens, eletroeletrônicos, automóveis, dentre outros” (Freitas, 2017, p. 39).

A inspiração inicial do curso era a Bauhaus e os professores eram artistas e arquitetos, com exceção de Eduardo Lopes da Silva, o ex-primeiro aluno de 1960, formado em 1963. Ele assumiu a disciplina de desenho industrial (que absorvia 50% da carga horária do período em que se inseria) e criou o Instituto de Pesquisa e Projetos Industriais (IPPI), em 1965, que se tornou um centro de atividades de extensão, onde Resende trabalhou e que, segundo Aguiar (2006:p. 56), também foi mentor da forma de funcionamento do Instituto. Para Silva, no IPPI se buscava não só “criar o produto”, mas também “ações conjunturais convergentes para viabilizá-lo” (Silva *apud* Aguiar, 2006, p. 56). E para isso, contatos com empresas eram realizados sempre que possível. Essa experiência foi importante para a trajetória que Resende iniciava. O IPPI coaduna com o ambiente do curso que dava ênfase à prática de projetos e no qual predominava a “experimentação, de um laboratório acadêmico e projetual” (Freitas, 2017, p. 32). E Resende era considerado um dos alunos que mais frequentava a oficina do curso (idem, p. 39).

De acordo com Freitas (2017, p. 43), a formação recebida por estes primeiros egressos “se caracterizou pelo intenso exercício projetual, conferindo a este novo profissional um perfil técnico e tecnológico” e que era também “aberto para a experimentação e para o empreendedorismo”. E eles teriam encontrado “um ambiente favorável em Belo Horizonte, tanto para a criação de escritórios de projeto quanto para a atuação na esfera institucional e acadêmica” (idem).

Quando se formou, Resende abriu um escritório e “imediatamente começou a atuar como professor na FUMA” (Freitas, 2017, p. 25) em 1967, assumindo o 2º módulo da disciplina de desenho industrial no último ano do curso, e continuou a atuar no IPPI. Portanto, inicia sua carreira profissional como designer no mercado e docente na academia local. Segundo o arquiteto Ricardo Mendes Mineiro², o escritório também era de Érico Dirceu Weik, formado na FUMA. Mineiro foi chamado por Resende para trabalhar lá e para dar aula na FUMA. Executavam tanto projetos de desenho industrial como de comunicação visual (Mineiro, 2006).

Nesta fase, em que exerce a 1ª docência e a titularidade do 1º escritório, que vai de 1967 à 1970, em Minas Gerais, Resende é agraciado com três premiações, e finalista em uma quarta, das quais destacamos o projeto Jandal³.

Em 1962 foi criado o Prêmio Roberto Simonsen, patrocinado pela FIESP, que abrangia “mais de uma categoria de produtos para o lar” e ocorria da Feira de Utilidades Domésticas, Feira UD, realizada anualmente em São Paulo, de 1963 a 1970. Segundo Braga (2016, p. 94) foi “o primeiro

² Formado em arquitetura pela UFMG, concluiu mestrado na FAU USP em 1994. Foi professor de desenho industrial na FUMA e Escola de Design da UEMG, e trabalhou na equipe de desenho industrial do CETEC-MG.

³ As duas outras premiações foram: Prêmio Américo Renne Gianetti, Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais, em 1968, que segundo Resende foi uma premiação instituída pela FIEMG para promover o design junto às indústrias (Resende, 2016) e Prêmio FIEMG, Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais em 1970. Segundo Resende (2020), ele e Érico Dirceu Weik foram ainda classificados para a final, junto com outro projeto de Karl Heinz Bergmiller, designer de origem alemã e na época professor da ESDI, para o Prêmio Abreu Sodré, de mobiliário Escolar, da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Esta última premiação provavelmente ocorreu em meados dos anos 1970, época em que foi desenvolvido o reconhecido projeto de Bergmiller no Instituto de Desenho Industrial (IDI/MAM-RJ).

prêmio de design de produto, diversificado e com periodicidade, conhecido pela nossa história”. No certame concorriam projetos de mobiliário, luminárias, conjuntos sanitários, eletrodomésticos entre outros artefatos para o lar. A partir de 1964, a ABDI passou a organizar a premiação e a montar o júri. Os produtos selecionados poderiam receber o primeiro prêmio ou o ‘Certificado de Boa Forma’. Na edição de 1969 é que o projeto Jandal recebeu esse certificado.

Resende (2010) explica que a Jandal era uma empresa mineira líder do mercado regional entre taxistas e caminhoneiros pela alta performance em ondas curtas e médias. Faltava, portanto, alcançar novos mercados e decidiram fazer um rádio portátil”. A proposta foi aproveitar o rádio existente do carro, de 12 volts e com pilhas, e criar uma caixa “apresentável” que tinha laterais de jacarandá maciço e “uma tampa de alumínio anodizado e uma peça que camuflava o painel de controle – peça essa com um toque se transformava em uma alça ou um suporte para mesa”. O projeto do rádio foi desenvolvido por Resende e o projeto gráfico pelo sócio Érico Dirceu Weick. Resende (2010) acredita que:

o design gráfico foi o que deu mais trabalho. A marca foi desenhada a mão, com sutileza da espessura do corpo da fonte para possibilitar maior visibilidade. O conceito principal era trabalhar o “J” igual ao “L”, mas as letras intermediárias interferiam na legibilidade da marca, o trabalho foi resolver esse problema. Resolvida a marca, a embalagem foi embalada nos conceitos Ulmianos (de limpeza gráfica).

A embalagem e o projeto gráfico foram destacados pelo júri⁴ da competição (Alcântara Machado, 1969). No entanto, o rádio não seguiu muito a frente porque, segundo Resende (2010), “os japoneses em seguida inundaram o mercado com produtos populares e a empresa faliu”. Esse pode ser considerado um dos casos nos quais uma empresa local não conseguiu concorrer com o projeto importado de grandes empresas internacionais com estrutura para larga escala de produção e menores preços.

Foi também neste período que provavelmente Resende começou a expandir os laços com o campo do design para além de MG. Frederico Guilherme Gomez de Moraes, crítico de Artes, residente em Belo Horizonte em meados dos anos 1960, era sócio da ABDI desde 1964 e ocupou a representação mineira na ABDI na diretoria empossada com mandato até 1966 (ABDI, 1964). Moraes foi professor da ESDI em fins dos anos 1960 e muda-se para o Rio de Janeiro, onde em 1968 assume coordenação de cursos no Museu de Arte Moderna. Resende (2010) afirma que com a vacância de Moraes, ele e Érico Dirceu Weick, foram “a uma reunião da ABDI no escritório/atelier do Fernando Lemos e por falta de opção regional assumimos informalmente a representação de Minas”. Lemos, artista plástico e gráfico português, exerceu a presidência da ABDI de 1968 a 1969 e segundo Braga (2016, p. 107), as “reuniões da Associação passaram a ser no Estúdio de Criação Maitiry, do presidente Lemos, que funcionou como sede” e ficava em São Paulo. Portanto, os dois sócios mineiros viajaram até a capital paulista, embora não tenha sido esclarecido se o motivo, neste momento, seria apenas participar da reunião. O fato é que nesta época as relações de Resende com a cidade paulistana se intensificaram.

⁴ Compuseram esse júri: João Carlos Cauduro (ABDI), Abraão Sanovics (FAU USP), Lívio Levi (FAU Mackenzie), Carmem Portinho (ESDI), Jayme Mauricio (AICA) e Ari Rocha (IAB-SP). Observamos que são nomes destacados do meio acadêmico do design, com quatro arquitetos/designers que eram bem ativos na ABDI. E muito possivelmente a maioria era afeita a limpeza gráfica ulmiana de que nos fala Resende.

Foi nesta mesma época, que Resende foi convidado pela Equipe 58 BH, de MG, composta pelos arquitetos Éolo Maia, Álvaro Hardy, e outros, para desenvolver mobiliário escolar para uma escola experimental em Brasília⁵, onde Éolo Maia já atuava. O projeto foi feito em parceria com Ricardo Mendes Mineiro, e Resende informa que o “resultado foi adquirido e fabricado pelo L'Atelier Móveis” (Resende, 2016).

Grupo Força – L'atelier Móveis

A busca por um fabricante em São Paulo levou os designers mineiros a contatar a empresa de móveis criada em 1959 pelo arquiteto de origem polonesa Jorge Zalszupin em associação com três marceneiros (Santos, 2015, p. 40). No início a L'Atelier tinha a função de fabricar o mobiliário que Zalszupin projetava em pequenas escalas com acabamento artesanal, para uma classe média que adotava o estilo moderno de móveis progressivamente nos anos 1960. Com o passar dos anos, se afastando dos modismos e oscilações de gosto de seus primeiros clientes, a empresa abarcou o crescente mercado de móveis modernos para escritórios, o que permitiu alcançar a produção em série industrializada (Santos, 2015, p. 42).

Em 1968, Zalszupin introduz a injeção de plásticos para viabilizar a produção sob licença da cadeira britânica Hille, que era feita por meio de uma injetora da empresa de plásticos Hevea (idem, p. 46), que pertencia ao Grupo Empresarial Força. Em 1970, esse Grupo adquire a L'Atelier, e Zalszupin passa a se dedicar também ao projeto de produtos de plásticos com os designers que já trabalhava na sua empresa de móveis: Oswaldo Mellone⁶ e Paulo Jorge Pedreira⁷.



Figura 1: O projeto de Marcelo de Resende permitia diferentes composições das carteiras escolares. O texto do catálogo afirma que essa proposta de mobiliário acompanha as novas tendências pedagógicas e favorece as novas dinâmicas de trabalho em grupo nas salas de aula.
Fonte: Catálogo L'Atelier/Força, 1971.

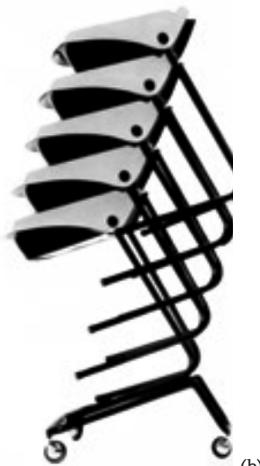
⁵ Ao que parece, é esse projeto de carteira escolar que leva a final do Prêmio Abreu Sodré, de mobiliário escolar, da Secretaria de Educação de São Paulo nos anos 1970, junto com o projeto de Bergmiller desenvolvido em 1973 no Rio de Janeiro.

⁶ Designer formado pela Fundação Armando Álvares Penteado FAAP, com especialização em Marketing na ESPM. Montou seu próprio estúdio, Mellone + Associados, em 1982. Foi o primeiro brasileiro a receber o IF Design Prize por duas vezes e foi premiado várias vezes no Prêmio Design do MCB.

⁷ Fez design de produto no pioneiro escritório Forminform, de Rubem Martins, nos anos 1960, antes de concluir os estudos na ESDI, em 1969. Trabalhou para várias empresas e foi professor da FAAP de 1972 a 1982. Faleceu em 1995.



(a)



(b)



(c)

Figura 2: Carteiras escolares desenvolvidas pela L'Atelier, em 1970: (a) conjunto das carteiras em fileiras e (b) possibilidade de empilhamento das mesas e das cadeiras e (c) vista da composição das carteiras em círculo para permitir atividades em grupo.
Fonte: Mostra Orgânico Sintético: Zalszupin 100 anos. Disponível em: https://mcb.org.br/wp-content/uploads/2022/06/zalszupin_linha-do-tempo.pdf. Acesso em 1 jun. 2025.
anos. Disponível em: https://mcb.org.br/wp-content/uploads/2022/06/zalszupin_linha-do-tempo.pdf. Acesso em 1 jun. 2025.

Resende diz que foi trabalhar nesta empresa para desenvolver o projeto do mobiliário escolar que fizeram inicialmente para Brasília e lá, posteriormente, desenvolveu “outros produtos” (Resende, 2016). O designer mineiro passou a integrar a equipe de designers liderada por Zalszupin que desenhava tanto para a L'Atelier quanto para a Hevea. Resende se muda para São Paulo, sai da FUMA e de seu escritório, que passa a ser tocado só por Ricardo Mendes Mineiro (Mineiro, 2006).

O principal produto desenvolvido por Resende são as “Carteiras Escolares da L'Atelier”, (Figuras 1 e 2) com pés que possibilitam seu empilhamento vertical e com tampo moldado de poliestireno, desenhado com corte lateral em diagonal para ser componível e permitir diferentes arranjos. Segundo Resende (*apud* Aguiar, 2006, p. 60) este mobiliário foi “comercializado pela L'Atelier por mais de 20 anos”. Em 1972, ele sai da empresa e retorna para MG para implantar um setor inédito no campo do design brasileiro.

De volta a MG: FUMA e CETEC

Ainda quando era estudante atuando no IPPI da FUMA, Resende participou do desenvolvimento de uma embalagem de doce leite para uma empresa de laticínios da cidade de Sete Lagoas, MG, no qual outro estudante, Luís Carlos Monteiro, estava assumindo a empresa da família e, na época, era presidente do diretório acadêmico de engenharia (Resende, 2017) e que teria aberto

“espaço para uma exposição da FUMA na Escola de Engenharia da UFMG” (Safar, 2019, p. 75). Monteiro em 1972 foi nomeado primeiro superintendente do CETEC-MG, e em viagem a São Paulo convida Resende para voltar a MG e implantar um setor de desenho industrial que foi incluído nos planos da nova entidade. Para Safar, foi a partir do contato entre os dois quando estudantes, que Monteiro tinha Marcelo de Resende como referência para o Design. Além disso, na época do convite Marcelo já havia adquirido uma certa reputação, pois estava em São Paulo atuando como designer na L'Atelier” (idem). Mas o que era o CETEC-MG?

Em março de 1972 (Figura 3) é oficialmente constituída a Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), “entidade de direito privado sem fins lucrativos, vinculada ao Sistema Operacional de Ciência e Tecnologia de Minas Gerais” (Safar, 2019: p. 21). Essa e outras entidades vinham sendo criadas desde fins dos anos 1960, como parte de ações de planejamento estatal de Minas Gerais, que pretendia alavancar o desenvolvimento econômico e tecnológico do estado mineiro. Representava o “fortalecimento da tecnoracia mineira” sobre a classe política, materializado na elaboração do I Plano Mineiro de Desenvolvimento Econômico e Social (PMDES) de 1970, para o quinquênio 1972-1976 (Safar, 2019, p. 59). Esse plano propunha o “equilíbrio entre a importação/adequação de tecnologia e o desenvolvimento de tecnologia própria a partir de demandas do contexto produtivo mineiro” (idem).



Figura 3:
Apresentação da maquete do CETEC. O presidente da Fundação João Pinheiro (FJP), Luis de Oliveira Castro, apresentou a maquete da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), ao governador Rondon Pacheco e ao secretário Paulo José de Lima Vieira, 1972.
Fonte: Fundação João Pinheiro. <http://www.repositorio.fjp.mg.gov.br>.

A Fundação João Pinheiro, instituição de pesquisa e ensino vinculada à Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão de Minas Gerais, criada em 1969, acompanhando as diretrizes do plano, e com consultores das universidades mineiras, elabora e cria o CETEC, com vistas a gerar pesquisas que auxiliassem a aceleração industrial de Minas Gerais. E entre as áreas previstas para constituí-lo, como química e tecnologia mineral, estava o desenho industrial. Deve-se lembrar que neste

momento está ocorrendo o chamado ‘Milagre Brasileiro’, período de 1968 a 1973 em que há um crescimento industrial e de um mercado interno com base em segmentos da classe média. E que, em 1972, acontecia no MAM-RJ a terceira Bienal de Desenho Industrial organizada pela ABDI e pelo Instituto de Desenho Industrial, IDI, com Karl Heinz Bergmiller à frente, que teve destaque na imprensa da época. Além disso, o superintendente do CETEC tinha tido a experiência com o projeto para sua empresa feito pelo IPPI da escola local de design. A inserção no CETEC não deixa de ser um fato inédito no Brasil, já que o desenho industrial só vai entrar como área tecnológica a ser incentivada no plano do governo federal em 1973⁸.

O Setor de Desenho Industrial foi criado em outubro de 1972 por iniciativa do engenheiro Luís Carlos da Costa Monteiro, e foi montado e organizado por Marcelo de Resende em Belo Horizonte. Segundo Safar (2019, p. 76), o Setor melhorou sua estrutura física em 1975 e tinha “acesso às oficinas mecânicas e laboratórios de teste físico da estrutura do Centro Tecnológico, bem como à biblioteca central” e “chegou a ter 36 pessoas atuando simultaneamente” (idem, p. 78). Entre os primeiros designers convidados por Resende estão ex-colegas da FUMA e os sócios do seu primeiro escritório (Figura 4): Ricardo Mendes Mineiro, Marcelo de Resende, Eduardo Barroso Neto, Eustáquio Lembi de Faria e Érico Dirceu Weick. Posteriormente, outros designers que exerceiram grande papel no Design de Minas Gerais se juntaram à equipe como Osvaldo Coutinho do Amaral, João Delpino, Roberto Werneck, Claudio Martins, Alceu Castelo Branco, Cláudio Pinto de Barros, Fernando Velloso, Guydo José Rossi Menezes, Junia Gazzinelli, Luiz Carlos Garcia



Figura 4: Equipe de designers do CETEC, da esquerda para a direita: Ricardo Mendes Mineiro, Marcelo de Resende, Eduardo Barroso Neto, Eustáquio Lembi de Faria e Luiz Carlos Garcia Chiari. Fonte: Acervo de Marcelo de Resende.

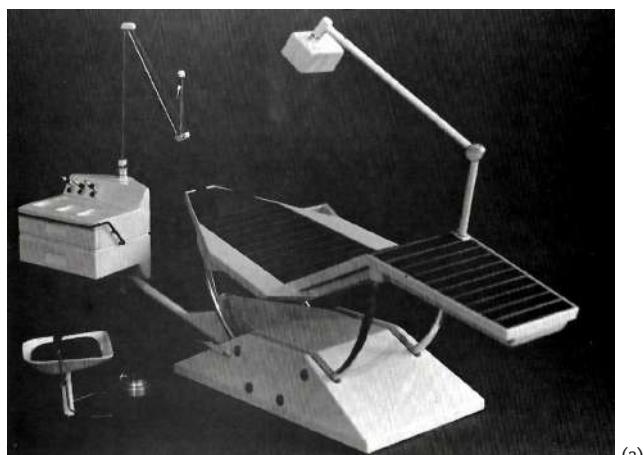
Chiari, Mariangela Braga Reis, Márcio Flávio Guerra Duarte, Marco Túlio Boschi, Olinda Dias Martins, Patricia Mascarenhas Lanari, Ricardo Mendes Mineiro, Roberto Toledo Neder, Wagner Ramos Prates, Leila Gontijo, Maria Regina Álvares Correia Dias, Ângela do Vale Dourado, Suzana Teixeira, Fátima Bueno. Portanto, o Setor tinha muitos egressos da FUMA, tornando-se uma oportunidade para implementarem, dentro de um aparato criado pelo poder público, projetos de impacto social, inovação tecnológica e desenvolvimento industrial.

Nos anos 1970 poucos escritórios de design existiam em MG, e no início o Setor recebeu demandas por projetos convencionais de mercado, mas com o passar do tempo foram ampliados os trabalhos

8 Trata-se do Plano Básico de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – PBDCT, 1973-1974, que previa 27 áreas prioritárias do Ministério da Indústria e do Comércio. A área do desenho industrial ficou conhecida como ‘Programa 06’.

para o setor público, incluindo grandes projetos financiados com recursos do governo federal e órgãos municipais (Safar, 2019, p. 85-87). Nesta década o estado mineiro experimentava um bom desenvolvimento industrial e um aumento de financiamento, facilitados pela estrutura proporcionada pelo plano estadual, pelos recursos minerais e pela posição geográfica. De acordo com Safar (2019, p. 86), “cerca de cem micro e pequenas empresas” foram “atendidas durante os dezoito anos de existência do Setor”.

Destacamos aqui alguns projetos desenvolvidos pela equipe do CETEC e selecionados por Resende (*apud* Safar 2019, p. 86) em relato durante Workshop no Ceará, em 1998 (Figuras 5 e 6): Programa de mobiliário urbano para Belo Horizonte; Planador bi-plave – Vesper; Computador pessoal para a Quartzil Informática; mobiliário escolar com regulagens ergonômicas para CARPE-MG/SINDIMÓVEL; máquinas trilhadeiras de cereais para a EMATER-MG; equipo odontológico simplificado, com apoio do Departamento de Odontologia da PUC Minas; veículo urbano FIBRON com apoio da FUMA.



(a)



(b)

Figura 5: Alguns projetos desenvolvidos pela equipe do CETEC: (a) equipo odontológico simplificado, com apoio do Departamento de Odontologia da PUC Minas; (b) protótipo do veículo urbano FIBRON fabricado na FUMA, a imagem compara a dimensão do veículo em relação ao Volkswagen considerado um carro popular e supercompacto; (c) Computador pessoal para Quartzil Informática (QI): à esquerda estação de trabalho e à direita publicidade do equipamento
Fonte: Acervo de Marcelo de Resende.



(c)



(c)



(a)



(b)

Figura 6: Outros projetos desenvolvidos pela equipe do CETEC: (a) Ampliador fotográfico para Indústria Fototécnica Brasileira, utilizou-se de estrutura tubular metálica para os ajustes de regulagens verticais e o corpo frontal foi fabricado em chapa de aço carbono conformado pelo processo de repuxo; (b) Kit com utensílios para alimentação infantil. O projeto levou em consideração as questões ergonômicas para facilitar o uso e a segurança, o fator lúdico, com ilustrações de Claudio Martins, para atrair o interesse das crianças assim como os encaixes e empilhamentos entre as peças para racionalizar as embalagens.

*Fonte: Acervo de
Marcelo de Resende.*

Além desses, Safar (2019, p. 101-102) destaca o Projeto Juramento e implementos agrícolas para produtores rurais de caráter social, que envolveu mais de 30 profissionais do CETEC, entre designers, sociólogos, engenheiros e economistas. Safar explica:

O Projeto Juramento consistiu em um conjunto de ações articuladas desenvolvidas, de forma descontinuada, entre 1977 e 1984, no município de mesmo nome, sob a orientação dos postulados do Ecodesenvolvimento e o conceito de Tecnologia Apropriada. Em linhas gerais, tanto o Ecodesenvolvimento quanto a Tecnologia Apropriada defendem a solução de problemas por meio do emprego de tecnologias alternativas que preservem os recursos naturais existentes e utilizem insumos e recursos humanos locais, bem como valorizam a identidade cultural das comunidades desenvolvidas.

À frente do Setor, Resende procurou manter relações com o campo do design, dentro e fora de Minas, e com o setor produtivo. Durante a gestão da ABDI de 1976 a 1978 sob a presidência de Marco Antônio Amaral Rezende, Marcelo de Resende foi membro do Conselho Fiscal da entidade nacional da classe (ABDI-RJ, 1976), e depois participou da fundação da Associação dos Comunicadores Visuais e Desenhistas Industriais de Nível Superior de Minas Gerais, (ACVDI-MG, no início dos anos 1980, após os cariocas e pernambucanos que em 1978 criaram as primeiras associações profissionais estaduais. Em 1983, foi membro da Comissão para Desenvolvimento da Indústria Moveleira, vinculada à Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG) (Aguiar, 2006, p. 74). Em novembro de 1977, o CETEC participou da exposição ‘Panorama da Identidade Visual’, realizada no MASP, com o projeto Sistema de Informação Urbana para a cidade de Belo Horizonte. Organizado pela ABDI, o evento apresentou 35 projetos de autoria de 15 profissionais ou escritórios de todo o país (Braga, 2016, p. 133).

Resende foi coordenador do Setor de desenho Industrial do CETEC “durante 13 anos, de 1972 a 1985 tendo sido substituído sucessivamente por Osvaldo Coutinho do Amaral, Eustáquio Lembí e Roberto Werneck Rezende Alves” (Safar, 2019, p. 78) até o fechamento do Setor em 1989. Os depoimentos de alguns designers do CETEC, enfatizam que o encerramento do Setor de Desenho Industrial se deveu à diminuição de verbas nos anos 1980, reflexo de sucessivos governos do estado de Minas que se afastaram da Ciência e Tecnologia e a contínua ocupação de cargos de decisão por políticos ou por seus indicados, substituindo o pessoal mais técnico. Resende afirmou à Safar que foi por isso que saiu do CETEC. No entanto, Safar lembra que a década de 1980 foi marcada por crise, na qual o Estado perdia sua capacidade de coordenação do crescimento econômico e tecnológico a médio e longo prazo, o que teria afetado as demandas públicas para o setor. E questiona “até que ponto o setor produtivo estava preparado para perceber suas demandas em Design” (2019, p. 96).

A diáspora dos designers do CETEC, com uma enorme experiência acumulada em uma variedade de tipos e portes de projetos, acabou por beneficiar outras iniciativas de design em setores públicos, como a própria FUMA, onde houve uma reestruturação do curso na década de 1980, e outras instituições de ensino fora de Minas, bem como empresas privadas onde alguns atuaram como funcionários designers (Safar, 2019, p. 97).

Durante o período que trabalhou no CETEC, Resende deu aula de planejamento de produto na FUMA, com uma carga horária de 16 horas semanais⁹. A Instituição era, “até o final da década

⁹ LATTES. Currículo de Marcelo de Resende. Acesso em 16 de outubro de 2024.

de 1980, a única instituição de ensino superior a oferecer cursos de design de produto e design gráfico” em Belo Horizonte (Safar, 2019, p. 90). Já em 1973, o Setor de design do CETEC assinou um convênio com a FUMA que permitiu ações conjuntas como exposições, concursos e projetos conjuntos. Isto também permitiu que vários designers do setor dessem aulas na escola pioneira, o que fortaleceu as atividades projetuais do curso (idem, p. 93). Resende como coordenador do setor e como docente na FUMA, auxiliou na formação em design de importantes quadros de profissionais mineiros. Carlos Righi (2025) que foi aluno de Resende na FUMA e dividiu uma disciplina de projeto de produto em 1978 e 1979, quando deu aula nessa escola, acredita que Resende sabia agitar os alunos e agia como um “impulsionador” para motivá-los. Resende saiu da escola em 1985 para se dedicar à outra frente inédita de entidades de design no Brasil que tinha nascido no início dos anos 1980.

No CNPq e nos Laboratórios de design

Em 1981, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, inicia um programa de apoio ao desenho industrial proposto e comandado por Itiro Iida¹⁰ nomeado a partir de 1980 como Superintendente de Planejamento¹¹. O convite para o cargo foi feito pelo presidente da entidade, Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque, que anteriormente foi Reitor da Universidade Federal da Paraíba, UFPB, e lá havia incumbido Iida a tarefa de criação do curso de Design em Campina Grande (Barroso Neto, 2010). A finalidade do Programa era contribuir no aperfeiçoamento de recursos humanos tecnológicos, especialmente em regiões que, por diferentes razões, encontravam dificuldades no acesso a este tipo de iniciativa. Uma das primeiras medidas de Iida foi trazer o designer alemão Gui Bonsiepe¹², “para assumir no CNPq a função de responsável pelo detalhamento de ações e projetos relacionados com o design” (Barroso Neto, 2010).

O CNPq estava planejando a criação de uma “rede de Laboratórios Associados” para fazer uma “conexão entre oferta e demanda de tecnologia” e área de desenho industrial foi escolhida para “uma implantação-piloto”¹³. Assim foram planejados três laboratórios a serem instalados em Santa Catarina, São Carlos, (SP), e Campina Grande, (PB). Desses, dois são implantados: o Laboratório Associado de Desenvolvimento de Produto / Desenho Industrial de Santa Catarina (LADP/DI-SC), em março de 1984; e o Laboratório de Desenvolvimento de Produto/Desenho Industrial (LDP/DI) da UFPB, no mesmo ano. Foi para trabalhar na consolidação desse último laboratório que Resende saiu do CETEC e vai para o CNPq.

Eduardo Barroso Neto, designer formado pela FUMA em 1978, trabalhava no CETEC desde 1973, ainda como estudante. Em 1982 foi cedido pelo CETEC ao CNPq para atuar no programa de desenho industrial comandado por Itiro Iida. Barroso estudou na França de 1979 a 1981 com bolsa do CNPq, para realizar mestrado e publicou pelo CNPq em 1981, uma tradução de seu livro editado na França, intitulado “Estratégia de Design para os países periféricos” prefaciado por Gui

10 Formado pela Politécnica da USP. Deu aulas de Ergonomia na ESDI e foi coordenador do Programa de Desenho Industrial do STI/MIC (1975-77).

11 Comunicação de Itiro Iida ao autor por correio eletrônico em 20 de dezembro de 2013

12 Designer formado pela Hochschule für Gestaltung, de Ulm, Alemanha, onde lecionou até 1968. No Chile, participou de um programa de assessoramento às pequenas e médias empresas em questões de design industrial (1968-1970). Na Argentina, criou a área de Desenvolvimento de Produtos, no Instituto Nacional de Tecnologia Industrial (1974-1976). Disponível em: <https://www.blucher.com.br/autores/gui-bonsiepe-185>.

13 Comunicação de Itiro Iida ao autor por correio eletrônico em 20 de dezembro de 2013

Bonsiepe (Barroso Neto, 2017), que estava trabalhando no CNPq. Barroso convida Resende para trabalhar no CNPq em 1985, iniciando uma nova fase marcada pela parceria da dupla.

Em março de 1985, Resende assume a coordenação técnica do Laboratório da UFPB em Campina Grande¹⁴. Ele já estava insatisfeito com a situação de diminuição de verbas e ocupação de políticos em cargos técnicos no CETEC. Segundo Medeiros (2017, p. 69), entre 1984 e 1986, o LDI/UFPB “desenvolveu vários cursos e projetos financiados em parte por instituições fomentadoras” e outros profissionais “coordenaram workshops e ministraram cursos que contribuíram para o aprofundamento das questões principalmente metodológicas da prática e do ensino do Design”. Para o autor, o LDI/UFPB “teve papel importante na capacitação do corpo docente” do curso de desenho industrial da UFPB. Já Leon (2014, p. 60) informa que durante este mesmo período o LDP/UFPB, mesmo sem todos os recursos esperados do CNPq, desenvolveu alguns projetos como máquina de beneficiamento de arroz, berço para creches públicas, caderno de caligrafia para alfabeto cirílico e projetos de identidade visual.

Em junho de 1985, Resende vai para o Recife, para trabalhar no Laboratório de Desenvolvimento de Produto (LDP) da UFPE (Resende, 2017b). O LDP/UFPE foi gestado a partir de atividades da disciplina de projeto do professor Carlos Antônio Ramirez Righi¹⁵, e teve “sua estrutura básica montada em 1984, com três objetivos principais”: complementar a formação de recursos humanos, “divulgar e promover o desenho industrial junto a empresas a partir de resultados concretos”, e “atender a demanda de projetos por parte da própria universidade, das instituições públicas e da indústria” (Righi, *apud* Borges, 1988, p. 111). E foi exatamente nestas atividades que Resende atuou neste período em Recife (Figura 7).

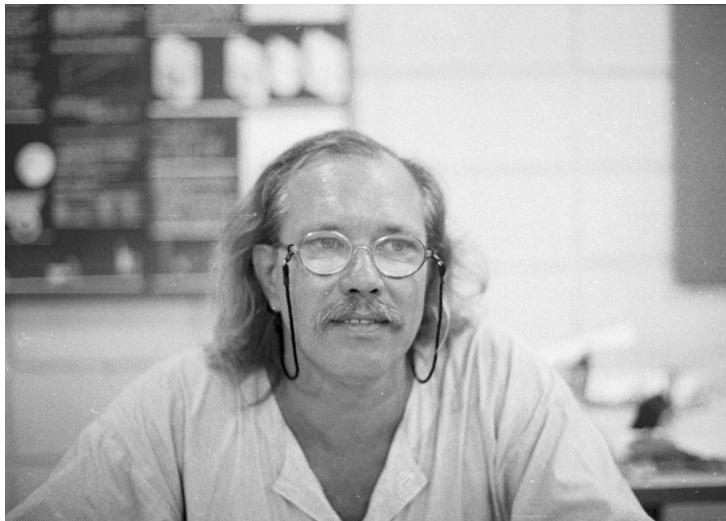


Figura 7: Resende durante sua estada em Recife onde atuou no Laboratório de Desenvolvimento de Produto da UFPE. Fonte: Acervo do LDP/UFPE, cedida por Carlos Righi.

Segundo Righi (2025), Resende organizou e orientou estagiários e residentes, e auxiliou no contato com empresas e governos para oferta de projetos. Mobiliário Urbano, *souvenirs* e mobiliário escolar são alguns exemplos de produtos desenvolvidos pelo LDP/DI neste período. Righi (*apud* Borges, 1988, p. 111) diz que Eduardo Barroso foi procurado no CNPq, que autorizou que o laboratório usasse o termo LDP/DI, e foram prometidas bolsas de estudos para o seu programa de residentes.

14 O LDI/UFPB foi coordenado de 1984 e 1986, pelos professores. Helena Maria Lopes Guedes e Luiz Eduardo Cid Guimarães.

15 Formado em desenho industrial pela FUMA em 1976. Professor da UFPE a partir de 1980, coordenou o LDP/UFPE de 1984 a 1988, e em 1994 passou a exercer a docência na UFSC.

Porém, só após a ida de Marcelo de Resende para atuar no LDP/DI, é que chegou recursos do CNPq (idem). Resende teria ficado até fins de 1986, segundo Borges (1988, p. 111), mas o currículo Lattes dele aponta para permanência em Recife até início de 1987, quando novo convite de Barroso o leva para outra fase da trajetória em laboratórios.

Logo após entrar para o CNPq, Resende participou com Eduardo Barros da organização do 4º Encontro Nacional dos Desenhistas Industriais (ENDI). O evento foi o “maior fórum da categoria dos desenhistas industriais nos anos 1980” e em suas cinco edições “saíram propostas de organização de entidades que atuaram nos anos 1980 e 1990” (Braga, 2016, p. 16). Sua 1ª edição foi em 1979, no Rio de Janeiro, com o nome inicial Encontro Nacional de Desenho Industrial. Nos ENDIs “foram aprovados documentos que orientaram as ações e os discursos das associações profissionais na década de 1980, como o currículo mínimo e a regulamentação da profissão” (idem).

A 4ª edição foi realizada em Belo Horizonte, de 26 à 29 de outubro de 1985, e patrocinado pela recém criada Associação de Comunicadores Visuais e Desenhistas Industriais de Nível Superior de Minas Gerais (ACVDI-MG), com apoio do CNPq. Esse evento foi composto de “exposições de profissionais e instituições de ensino, painéis e palestras diversificadas com vários temas sobre a área do design” e o tema geral foi “Retrospectiva e Perspectiva do Desenho Industrial no Brasil” (Braga, 2016, p. 225). Resende, que nesta época já está trabalhando no LDP/DI da UFPE, participa da Plenária 1 – ‘Retrospectiva do Desenho Industrial no Brasil’ e apesar de na organização do 4º ENDI aparecer como filiado ao CNPq, nessa plenária é apresentado como filiado ao CETEC.

E é sobre sua experiência no CETEC que Resende refere sua fala sobre a “inserção do Desenho Industrial dentro de instituições de pesquisas tecnológicas” (APDI-MG/CNPQ, 1986, p. 14-15). É necessário lembrar que o tipo de pesquisa que o Setor de design do CETEC e os laboratórios de design apoiados pelo CNPq mais praticavam nesta época, é aquela que tem finalidade a aplicação prática, dirigida à solução de problemas de projetos. E o ponto central que Resende vai defender é o de integração do desenho industrial com áreas projetuais e tecnológicas correlatas, como a engenharia, para o sucesso dessa inserção, principalmente em projetos de maior porte e demanda de mais conhecimentos. Resende enfatiza que essa inserção seria importante principalmente no caso de tecnologia apropriada, como ocorreu em alguns casos no CETEC¹⁶. Os adeptos desta tecnologia em geral defendem “a solução de problemas por meio do emprego de tecnologias alternativas que preservem os recursos naturais existentes e utilizem insumos e recursos humanos locais, bem como valorizam a identidade cultural das comunidades desenvolvidas” (Safar, 2019:p. 102). Para Resende, o desenho industrial por meio da tecnologia apropriada alcançaria “um cunho social muito mais amplo” (APDI-MG/CNPQ, 1986, p. 14-15).

Resende entende que em “projeto de produto, hoje, é necessária uma participação tão diversificada de profissionais, que sua tarefa se dilui no projeto” (idem). Logo defende “a necessidade de se ter na equipe a participação de engenharias específicas”. E conclui que “o produto não se desenvolve isoladamente. Então, o problema passa a ser problema de desenvolvimento do produto e não do Desenho Industrial separadamente, da engenharia e da sociedade, separadamente”. Resende

16 Sobre tecnologia apropriada em projetos do CETEC, conforme Safar, 2019. Muitos designers brasileiros debateram e procuraram atuar dentro da perspectiva da tecnologia apropriada entre final dos anos 1970 e meados dos anos 1980, ora com base nas ideias de Victor Papanec, ora nas ideias de Gui Bonsiepe, que possuía diferenças em relação à proposta do austriaco.

considera confusa a existência de setores de projetos estanques e defende a existência de um único “setor de desenvolvimento de produto” nas instituições (idem). Seu pensamento é coerente com sua experiência no CETEC, no qual o setor de desenho industrial contava com a participação de engenheiros e outros profissionais de formação variada.

No LBDI

O LADP/DI-SC, foi criado em março de 1984, por meio de um convênio entre o CNPq, a Financiadora de Estudos e Projetos do Ministério de Ciência e Tecnologia (FINEP), a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e o governo do Estado de SC. A liderança do laboratório coube a Gui Bonsiepe. Foi instalado na Praia de Canasvieiras, em Florianópolis. Um dos objetivos iniciais do LADP/DI-SC foi oferecer cursos de aperfeiçoamento em projeto de produto para docentes de desenho industrial e o primeiro ocorreu em fevereiro de 1983, na UFSC, portanto antes do convênio de 1984 (Leon, 2014). Entre 1983 e 1987, além dos cursos, o Laboratório realizou “projetos de desenho industrial que capacitasse as pequenas e médias empresas da região sul” (Leon, 2014, p. 85). Os produtos eram variados como plantadeira de mudas, kit de grade pantográfica, mobiliário para estações de trabalho, entre outros. Em 1987, Bonsiepe pediu afastamento do CNPq para trabalhar em uma empresa de computação na Califórnia.

Eduardo Barroso foi convidado para assumir o LDP/DI-SC como coordenador geral, e ele imediatamente chama Marcelo de Resende para a coordenação técnica dos projetos e pesquisas (Figura 8). A dupla mineira de coordenação ampliou a equipe e as instalações do laboratório a partir de convênio firmado com a FINEP e Ministério da Saúde (Leon, 2014, p. 102-103). Barroso (1998, p. 10) diz que um dos objetivos desta nova fase era buscar “a implementação de projetos de pesquisa de alcance social, principalmente na área de saúde”. Em 1988, entendendo que não existiam outros laboratórios de design de produto ativos no país, Barroso e Resende mudam o nome da entidade para Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial, LBDI, para que se tornasse “referência para as escolas brasileiras, por meio de cursos, seminários e convênios” (Leon, 2014, p. 108). A instituição passou a se relacionar mais com outras entidades do campo do design. Sobre o atendimento a empresas por meio de projetos, passaram a considerar empresas de maior porte que possibilitasse também retornos financeiros para o laboratório, além daqueles vindos das entidades públicas.



Segundo Barroso (1998, p. 19) o LBDI realizou em Florianópolis 21 cursos de aperfeiçoamento para “mais de 500 profissionais ligados ao design” e dezenas de outros cursos em outras localidades com temas variados. A internacionalização foi outra das características do laboratório nesta nova fase por meio de eventos, associação com instituições do exterior e a presença de 56 bolsistas estrangeiros.

*Figura 8:
Transferência de
gestão do LDP/DI-SC
de Gui Bonsiepe e
Tamiko Yamada
(coordenador e
vice) para Eduardo
Barroso Neto e
Marcelo de Resende,
na presença de Sérgio
Gargioni e Itiro Iiida,
ambos do CNPq, em
1997.
Fonte: Leon (2014,
capa interna).*

Entre os principais eventos, destacamos os realizados com o *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID), e com diversas instituições acadêmicas brasileiras. Um exemplo é o Workshop intitulado ‘O ensino do design nos anos 90’, realizado em 1988, que reuniu docentes de todo o país e que resultou em um documento com “30 pontos considerados indispensáveis para a melhoria da qualidade do ensino” (Barroso, 1998, p. 25), e a proposta de mudança da denominação da atividade, de Desenho Industrial para Design e a criação da Associação de Ensino de Design.

A principal atividade de Marcelo de Resende no LBDI era o desenvolvimento de projetos de produtos. Segundo Pedro Paulo Delpino Bernardes (2024) “ele transitava em todas as etapas, inclusive na documentação e elaboração de protótipos na oficina”. Ainda assim, Bernardes afirma que Resende era “atuante e participativo em todos os eventos e reuniões”. Com as mudanças no gerenciamento do laboratório, entre 1993 e 1994, a coordenação dos projetos de produtos ficou a cargo de Resende, enquanto a organização de eventos, cursos e orientação pedagógica ficou a cargo de Jorge Gomez Abrams, designer mexicano que cursou doutorado em engenharia na UFSC de 1991 a 1993. No período de presidência de Fernando Collor diminuiu o apoio financeiro do governo federal e em 1994 terminou o convênio com o governo de SC. Com isso, o LBDI passa a fazer parte da Federação das Indústrias de Santa Catarina (FIESC), como uma unidade descentralizada do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Isto provocou nova reorganização do laboratório e de 1995 a 1996, Resende coordena o grupo interno de Design Industrial, juntamente com Lácides Marques, designer bolsista da Holanda, enquanto outras pessoas cuidavam dos eventos, cursos e design gráfico (Barroso, 1998, p. 14-15). Segundo levantamento apresentado por Barroso (1998) entre 1987 e 1997, foram realizados 30 projetos de programação visual e 87 projetos de produtos. Apesar desse número expressivo, Barroso informa que uma terça parte dos projetos foram desenvolvidos para pequenas e médias empresas e “outra terça parte para empresas públicas e o restante de 20% para grandes indústrias e 10% como investimento institucional”. E que apenas de 10 a 20% foi efetivamente implementado ou produzido. Barroso (1998, p. 32) atribui este cenário em parte a descapitalização e falta de informação precisas das pequenas e médias empresas sobre o mercado, levando-as a tomar decisões sobre projetos baseados apenas em um desejo pessoal.

Em agosto de 1997, o LBDI deixou de existir, após o SENAI decidir apoiar seus centros setoriais de design. O acervo remanescente e os bolsistas do laboratório foram alocados para criar um núcleo de apoio em design local. “As atividades de cunho político e estratégico do LBDI passaram a ser realizadas pelo Programa Catarinense de Design”, criado em 1996 e coordenado na época por Eduardo Barroso que manteve atividades de cursos e eventos por mais dois anos (Barroso, 2013, p. 27).

Consultor do Sebrae

Os projetos para pequenas empresas no LBDI, eram feitos com o apoio financeiro da FINEP e do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), por meio do Programa de Apoio Tecnológico às Pequenas e Microempresas (PATME) (Barroso, 2013, p. 28), programa que existia desde os anos 1980. O SEBRAE intensificou suas ações de prestação de serviços por meio da contratação e oferecimento de consultorias de diversos designers para variados tipos de empresas pelo país nos anos 1990.

Entre 1998 e 2003, Resende foi um desses designers consultores, se deslocando da região sul para o nordeste, atuando nos estados de Alagoas e Piauí, nos quais trabalhou no apoio ao desenvolvimento de produtos artesanais, nas montagens de uma Oficina Experimental de Pequenos Objetos de Madeira e uma Oficina de Bambu, em consultorias para produtos voltados ao Turismo, em oficina de mobiliário urbano e para a implantação do Centro de Design de Alagoas (Resende, 2017b).

Instituto Dragão do Mar

Em 1996, o Secretário de Cultura do Ceará, Paulo Linhares, criou o Instituto Dragão do Mar com centros temáticos de ensino, entre eles um de Design. O LBDI foi uma das entidades contatadas e Eduardo Barroso à frente de um grupo de professores convidados, entre eles Joaquim Redig, Romeu Dâmaso, Lia Monica Rossi, Maria Bernadete Teixeira, Adélia Borges, Luis Rodríguez Morales, Solange Coutinho e muitos outros, formulam uma proposta de escola de design, pioneira no estado, com 100 disciplinas e com “preocupação em capacitar para o mercado e não para a docência (que exige diploma)”. A escola, que seria o Centro Design Ceará (CDC), foca nos elementos da cultura regional e “aprendizado baseado na experimentação e em projetos reais” (Barroso, 2018). Duas turmas foram concluídas entre 1997 e 2000. Em 1997, Marcelo de Resende, ainda como membro do LBDI, ministrou o curso ‘Análise do produto’ para o Instituto (Barroso, 1998, p. 24), e com o fim do laboratório, passou a exercer a coordenação pedagógica do CDC até julho de 2001, quando mudanças de direção e de políticas de orientação do instituto provocaram a saída dele e de Barroso. Pouco tempo depois o instituto foi extinto, retornando a existir no final de 2012, em nova fase com liderança de Paulo Linhares.

DR Design – Novo escritório e nova premiação

Além do SEBRAE, Resende continuou a dar outras consultorias nos anos 2000, como o Design da Oficina de Artesanato Mineral em 2005 para a Secretaria da Indústria Comércio e Mineração, SICM, da Bahia (Resende, 2017b), até que, com 62 anos, decide iniciar nova empreitada com um colega do LBDI.

Carlos Alvarado Dufour, designer mexicano, trabalhou no LBDI de 1991 a 1992, participando de projetos de produtos e ministrando um Curso de Atualização em Design de móveis em Bento Gonçalves (Barroso, 1998). Dufour retornou ao LBDI em novo período a partir de 1993, no qual participou da realização de projetos de “design industrial e gráfico, treinamentos para escritórios e indústrias, oficinas e workshops” (Dufour, 2024). Alguns desses projetos foram realizados com Resende como um Totem de Identificação para Showroom, em 1995.

Dufour (2024) afirma que ele e Resende saíram do LBDI em 1996, quando voltaram para o México. Porém, manteve contato com Barroso e Resende e durante um certo período foi um dos professores na Escola de Design do Instituto Dragão do Mar no Ceará (Barroso, 2018). Em 2006, Dufour retorna para o Brasil e junto com Resende criam o escritório de Design Industrial DR Design (Dufour & Resende) “para atender a demanda de Design do Sul do Brasil” (Dufour, 2024). O DR design foi instalado em Florianópolis, composto pela dupla sênior e mais dois designers júniores e um estagiário. O escritório realizava “todo tipo de projeto de design industrial, como ventiladores, eletrodomésticos, geladeiras, fogões, chuveiros elétricos, sistemas de segurança, etc” (idem).

Um desses trabalhos ganhou o Prêmio CNI/FIESP de Design, em 2008, e foi exposto na II Bienal Brasileira de Design realizada em Brasília no mesmo ano (Figura 9). Entretanto, a história deste projeto começou no LBDI, na entrada dos anos 1990, quando foram procurados pelo engenheiro Francimarc Ghizoni Pereira, de Tubarão-SC, para desenvolver um chuveiro elétrico a partir de “um regulador universal eletrônico de temperatura” (Resende, 2010) criado por Pereira, que permitiria regulagens para além dos tradicionais ‘invernos e verão’. O projeto teve financiamento do PATME do Sebrae e Resende montou uma equipe com os designers Gabriel Minicelli, mexicano e o grego-suíço Haris Kapelos (Resende, 2010, p. 129), concluindo o primeiro produto como chuveiro ThermoSystem, em 1993, dentro da empresa Botega Eletrônica (Barroso, 1998, p. 30). Posteriormente, o mesmo cliente encomendou novos projetos à Resende, que incluía um redesenho e aperfeiçoamento do chuveiro que foi feito em parceria com Dufour no RD Design coroando uma relação design/cliente de longa data. Resende informa que neste processo de design de produto do chuveiro também colaboraram os designers Célio Teodorico dos Santos, que trabalhou com ele no LBDI, e Felipe Dausacker (Resende, 2010, p. 133).



Figura 9: Chuveiro da linha para Botega Eletrônica, da DR Design.
Fonte: Acervo de Carlos Dufour.

No ano de 2012 recebeu o *Design Processes Award*, concedido pelo Latin Network for the Development of Design Processes pelo reconhecimento especial a pessoa representativa do país anfitrião responsável por um avanço destacado na área de processos de design. Neste Fórum, foram duas personalidades indicadas – Gui Bonsiepe, por sua contribuição ao design da América Latina, e especialmente do Brasil; e Marcelo de Resende, por sua contribuição ao design brasileiro (Figura 10). O evento 4th international Forum of Design as a Process se realizou em Belo Horizonte, por ocasião da realização da IV Bienal Brasileira de Design.

Em 2013, Marcelo de Resende adoeceu e “não pôde mais continuar trabalhando”. Dufour decide retornar ao México definitivamente e o escritório encerra as atividades. Tempos depois, com uma

recuperação parcial da saúde, e com mais de 70 anos, Resende voltou a projetar como *freelancer* e contou com a colaboração do amigo mexicano em alguns trabalhos de forma remota (Dufour, 2024).



Figura 10: Premiação do Design Processes Award concedida aos designers Gui Bonsiepe e Marcelo de Resende entregue pelo professor Dijon De Moraes, reitor da UEMG.
Fonte:
Acervo da Escola de Design, 2012

Considerações finais

Quem foi Marcelo de Resende para o campo do Design? No limite dos objetivos e das fontes deste pequeno texto não podemos nos aprofundar nos contextos históricos em que ele se encontrava, mas podemos contribuir para algumas respostas possíveis. Antes de tudo, acreditamos que foi um apaixonado por design de produto, atividade cada vez mais rara no cenário brasileiro dos últimos anos. A trajetória aqui em foco, mostra realização de design de produto em cerca de 50 anos, em diferentes contextos econômicos, em diferentes regiões e diferentes formas de seriação. Uma boa parte composta por projetos de design feitos com incentivos públicos à iniciativa privada. O que deixou de ser praticado nos anos 2010 após o fim do PBD. E quando políticas públicas voltam a pensar em industrialização na atualidade, a maior ênfase volta ser a via da produção e não a via do projeto que é o que proporciona inovação e independência tecnológica.

Resende fez parte da geração de diplomados em nível superior que percorreu a maior parte do período institucionalizado do campo do design, sendo pioneira na criação ou engajamento de novas entidades criadas nas quatro primeiras décadas desse período. Foram testemunhas e protagonistas deste processo, assim como aqueles profissionais que nos anos 1950 forjaram a consciência do design como uma possibilidade de profissão e iniciaram as primeiras escolas e escritórios de design nos anos 1960. A historiografia não destacou nosso personagem, assim como não o fez com muitos designers com longos anos de atuação no campo. E como já demonstrou a história publicada de alguns designers mais famosos, essas trajetórias de algumas décadas possuem potencial para revelar em que áreas de atuação, lugares, consumos e espaços institucionais se desenvolveu o campo profissional do design brasileiro. Portanto, pode enriquecer a historiografia do design e o entendimento do desenvolvimento do seu campo profissional.

A trajetória profissional de Resende é um exemplo dessa potencialidade, pelos quadros de designers que ajudou a formar, seja na escola mineira pioneira ou na chefia de equipes de projetos, e pela sua participação e liderança em diferentes tipos de entidades, algumas pioneiras em suas modalidades. Ou ainda pela variedade de tipos de projetos de produtos que fez. Lembramos que ele obteve premiações no início, no meio e quase no final de sua carreira. São todos fatores que qualificaram suas capacidades, lhe deram visibilidade, e que por sua vez o credenciaram para

os convites que recebeu. Righi (2025) considera que Resende apesar de não seguir um método rigoroso de trabalho, tinha “uma mente brilhante” e uma “exuberância criativa”. Soma-se a isso aspectos de sociabilidade, apontados por designers que com ele conviveram, que provavelmente lhe permitiu estabelecer uma boa rede social no campo profissional que incluiu empresários que estabeleceram com ele relações de longo prazo, conforme os dois exemplos que apontamos neste texto. Segundo Barroso Neto (2024), Resende tinha “capacidade de atrair pessoas ao seu círculo de amizades” e que “seu humor crítico, sua sinceridade nua e crua, e sua aguda consciência social e política, aceitava e convivia com as diferenças, acolhendo e respeitando a opinião de todos”.

Consideramos que atingimos nosso objetivo primeiro, mas tendo ciência de que foi apenas uma introdução sobre as contribuições de Resende ao design brasileiro. Seria promissor estudos sobre sua docência e sobre particularidades projetuais, inserções sociais e condições de contextos históricos que possibilitaram os projetos de produtos de que participou. Por fim, fica a contribuição aos 70 anos da instituição, por meio do registro de um de seus egressos mais relevantes.

Referências

- ABDI. **Relatório de atividades**. São Paulo, 1964.
- ABDI-RJ. **Informe dos grupos de trabalho ABDI-RJ**. Rio de Janeiro, setembro de 1976.
- APDI-MG/CNPQ. **Anais do 4º ENDI**. Assessoria Editorial: Brasília, 1986.
- AGUIAR, Dorinha. **O Design em Minas – 50 anos**. Edição Especial. Belo Horizonte, 2006.
- ALCÂNTARA MACHADO. **Catálogo da X Feira UD de 1969**. São Paulo: Alcântara Machado, 1969.
- BIENAL BRASILEIRA DE DESIGN. **Catálogo Oficial**. Bienal Brasileira de Design: Curitiba, 1990.
- BRAGA, Marcos da Costa. **ABDI e APDINS - RJ** [livro eletrônico]. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2016.
- BARROSO NETO, Eduardo. **Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial: Uma história que não terminou**. Brasília: ABIPTI. 29-3 jun. 1998. Documento elaborado para realização de workshop.
- BARROSO NETO, Eduardo. **As origens do Design no Ceará**. Disponível em: <https://eduardobarroso.blogspot.com/2018/09/as-origens-do-design-no-ceara.html>. Acesso em 8 dez de 2024.
- BARROSO NETO, Eduardo. **A atuação do CNPq no apoio ao design brasileiro – Parte 1 – As origens**. Blog Eduardo Barroso. Disponível em: <http://eduardobarroso.blogspot.com/search/label/Hist%C3%ADria%20do%20design%20no%20Brasil>. Acesso em 24 out de 2010.
- BARROSO NETO, Eduardo. **LBDI uma experiência pioneira na América Latina**. Blog Eduardo Barroso. Disponível em: <https://eduardobarroso.blogspot.com/>. Acesso em: 23 set de 2021.
- BARROSO NETO, Eduardo. **Retrospectiva profissional**. Disponível em: <https://eduardobarroso.blogspot.com/2017/07/retrospectiva-profissional.html>. Acesso em 9 nov 2024.
- BARROSO NETO, Eduardo. **Marcelo de Resende (1944/2024)**. Disponível em: <https://eduardobarroso.blogspot.com/search?updated-max=2024-11-27T09:34:00-03:00&max-results=15>. Acesso em 16 out de 2024.
- BORGES, Adélia. Designers Residentes. **Revista Design & Interiores**. São Paulo: Projeto editores, 1988. p. 11.
- BERNARDES, Pedro Paulo Delpino. Comunicação feita ao autor por correio eletrônico em 14 de dezembro de 2024.
- DUFOUR, Carlos Alvarado. Comunicação feita ao autor por correio eletrônico em 18 de dezembro de 2024.
- FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. In BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.). **Histórias do Design em Minas Gerais**. Belo Horizonte, MG: EdUEMG, 2017.
- LIMA, Guilherme Cunha. Um precursor do moderno design brasileiro: Eliseu Visconti. In **Anais em meio digital do P&D Design 2002**. Rio de Janeiro: AEnD-BR/ANPeD, 2002.
- LEON, Ethel. **Canasvieiras, um laboratório para o Design Brasileiro**: a história do LDP/DI e LBDI – 1983-1997. Florianópolis: UDESC/FAPESC, 2014.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- MEDEIROS, Wellington Gomes de. Graduação e Pós-graduação em Design na Paraíba: breve relato dos fatores de criação dos cursos de bacharelado e mestrado na UFCG. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 65-82, out. 2017/jan. 2018.
- MINEIRO, Ricardo Mendes. **Entrevista** concedida ao Blog Design UEMG. Publicada em 28 de novembro de 2006. Disponível em: <https://designuemg.blogspot.com/2006/11/entrevista-com-ricardo-mendes-mineiro.html>. Acesso em: 6 nov. 2024.
- MCB – Museu da Casa Brasileira. **Mostra Orgânico Sintético: Zalszupin 100 anos**. Disponível em: <https://mcb.org.br/wp-content/uploads/2022/06/zalszupin-linha-do-tempo.pdf>. Acesso em 1 jun de 2025.

RESENDE, Marcelo de. **Entrevista** concedida a Ana Luiza Cerqueira Freitas, por correio eletrônico, em 30 de junho de 2016.

RESENDE, Marcelo de. **O Setor de Desenho Industrial do CETEC**. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2017. Entrevista concedida a Giselle Hissa Safar.

RESENDE, Marcelo de. **Curriculum Lattes**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5766439080514055>, 2017b.

RESENDE, Marcelo de. **Entrevista** concedida a Marcos da Costa Braga, por correio eletrônico, em 20 de maio de 2010.

RESENDE, Marcelo de. Chuveiros ThermoSystem. In: STEPHAN, Auresnede Pires (org). **10 cases do design brasileiro: os bastidores do processo de criação**. São Paulo: Editora Blucher, 2010, p. 126-143.

RIGHI, Carlos Antonio Ramirez. **Entrevista** concedida a Marcos da Costa Braga, por meio de videoconferência na plataforma Google Meet, em 17 de março de 2025.

SAFAR, Giselle Hissa. **Pioneirismo e inovação: a história do Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC**. Tese (Doutorado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Jorge Zalszupin: design moderno no Brasil**. São Paulo: Olhares, 2015.

Sobre o autor

Marcos da Costa Braga é doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU-USP). Membro do corpo editorial do periódico científico Estudos em Design e Arcos. Foi coordenador dos cursos de Design da Unicarioca e da Faculdade de Desenho Industrial Silva e Sousa. É organizador dos livros *O papel social do design gráfico*, *Histórias do design no Brasil* (v. I, II e III), *Histórias do design no Paraná* e *Histórias do design em Minas Gerais*, *Pensando o design* e autor do livro premiado *ABDI e APDINS-RJ: história das associações pioneiras de design do Brasil*.

E-mail: bragamcb@usp.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1451496618539259>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0978-2550>

Agradecimento

Agradeço à editora-chefe Maria Regina Álvares Correia Dias pela seleção e inserção de imagens que enriqueceram visualmente o artigo.

As contribuições do Professor Roberto Werneck para a escola de Design da UEMG

Professor Roberto Werneck's contributions to the UEMG School of Design

Edson José Carpintero Rezende
Cristina Abijaode Amaral

Resumo: Este artigo versa sobre a trajetória acadêmica, profissional e administrativa do Professor Roberto Werneck, desde seu ingresso no curso de Desenho Industrial na década de 1970 até sua aposentaria na Escola de Design em 2012 e o término de suas atividades administrativas na Universidade do Estado de Minas Gerais em 2018.

Palavras-chave: escola de design; desenho industrial; design de produto; Universidade do Estado de Minas Gerais.

Abstract: This article discusses the academic, professional and administrative trajectory of Professor Roberto Werneck, from his entry into the Industrial Design course in the 1970s until his retirement from the School of Design in 2012 and the end of his administrative activities at the State University of Minas Gerais in 2018.

Keywords: school of design; industrial design; product design; State University of Minas Gerais.

Introdução

Em 2025 a Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais completa 70 anos. Sua fundação é datada em 1954, à época com o nome de Escola de Artes Plásticas (ESAP), subordinada à Escola de Música da Universidade Mineira de Arte (UMA). Em 1964 a Universidade Mineira de Arte se transformou em Fundação Mineira de Arte (FUMA). E, em 1980 passou a ser denominada Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA). Em 1990, a FUMA foi incorporada à recém-formada UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais.

Nestes 70 anos há muitas histórias construídas por várias pessoas que tornaram e ainda tornam esta instituição uma referência no Estado de Minas Gerais e, quiçá, no cenário nacional e internacional. Neste artigo escolhemos uma delas: o Professor Roberto Werneck Resende Alves, um profissional que deixou um legado inquestionável; um professor que aliou os conhecimentos do mercado à excelência da formação acadêmica e um administrador cuidadoso, cauteloso e competente capaz de dirigir a nossa instituição com pulso firme e com uma gentileza ímpar, principalmente na mediação de conflitos.

Este artigo tem o objetivo de descrever por meio de uma pesquisa narrativa a trajetória acadêmica do Professor Roberto Werneck, mostrando o quanto for possível, sua contribuição como um dos grandes nomes da história da Escola de Design da UEMG.

Percorso metodológico

Para descrever a trajetória de vida do Professor Roberto Werneck optamos pela ‘Pesquisa narrativa’ que tem como ponto de partida, o relato em ordem cronológica das experiências individuais presentes na história vivida das pessoas buscando sua importância e seus significados (Creswell, 2014). Este método nos parece adequado para apresentar a participação do Professor Roberto Werneck no relato do percurso acadêmico que compõe esses 70 anos da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, visto que é inegável sua experiência enquanto designer, professor e administrador. Segundo Vilela; Borrego; Azevedo (2021, p. 79)

A aplicação de uma metodologia de pesquisa de natureza qualitativa e de caráter investigativo na modalidade narrativa, tem por premissa o pesquisador buscar conhecer a experiência dos participantes em relação ao fenômeno objeto da sua investigação.

Na pesquisa narrativa, a coleta de dados se dá por meio de várias técnicas, dentre elas pode-se citar: entrevistas, diários, autobiografias, gravação de narrativas orais, narrativas escritas, e notas de campo (Paiva, 2008). Neste estudo, o principal meio de coleta dos dados foi a entrevista não estruturada, gravada por meio de um *smartphone*. Também utilizamos a pesquisa documental e fizemos algumas notas de campo. Os dados foram sistematizados e os selecionados serão apresentados a seguir.

Tudo começou nos anos 1970

Seu primeiro vestibular foi para Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, contando entre pausas e gargalhadas, na sua falta de sorte foi o primeiro vestibular realizado no Estádio do Mineirão, em Belo Horizonte, nesta época sem preparo e conforto mínimos para a realização. Como suas provas iniciaram pela manhã, com sol a pino na cabeça e muito calor, devido

a um princípio de insolação, desistiu de ir aos demais dias das provas. A segunda tentativa foi na Faculdade Kennedy, à época recém-instalada em Contagem, nas imediações de Belo Horizonte. Resolveu prestar o vestibular com uma turma de amigos e, tendo saído atrasados, tomaram o caminho do Anel Rodoviário, que à época só possuía duas pistas e se aventuraram às provas. Após tantos riscos para chegar ao local e muito *stress* veio mais uma reprovação. Depois disso o Professor Roberto Werneck nos conta que tomou conhecimento da existência de um curso de Desenho Industrial, por meio de um francês, amigo da família, que trabalhava com design de frascos de perfume. Relata que foi uma bela e convincente aula sobre as atividades do Design Industrial, encantando-se com a novidade e com as possibilidades. Ao final percebeu mais afinidades com o Design, Desenho Industrial à época, do que com a Arquitetura. Prestou o vestibular e passou a ser o novo estudante do Curso de Desenho Industrial da Universidade Mineira de Arte (UMA) (Figura 1). Vale ressaltar que o curso de Desenho Industrial, nesta época, é o equivalente ao atual curso de Design de Produto, ambos com integralização em quatro anos.

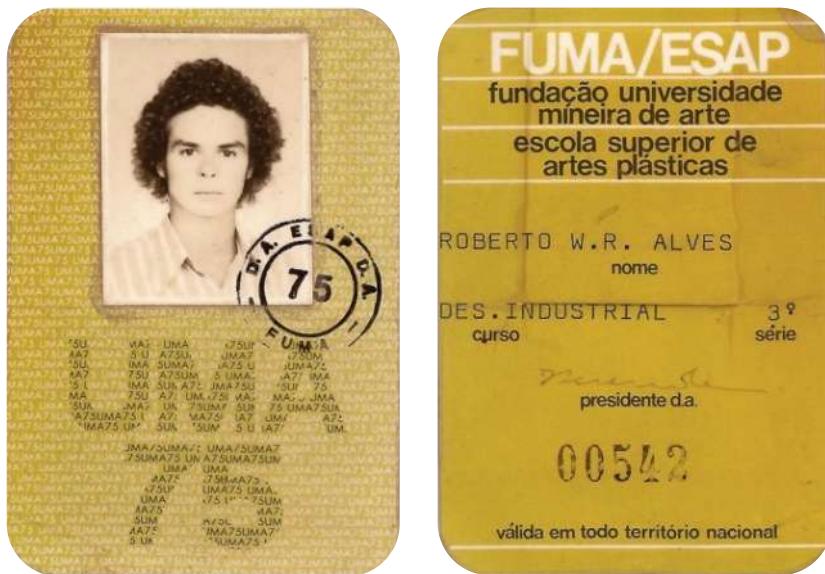


Figura 1: Identidade estudantil do Professor Roberto Werneck.
Fonte: Imagem cedida pelo Professor Roberto Werneck

Na sua formação, havia um incômodo causado por disciplinas cujos conteúdos eram mais voltados para a área das Artes, e menos para a interface com a produção industrial. No início do segundo ano de curso teve a oportunidade de estagiar em uma indústria mecânica que atuava nas áreas de funilaria, torneamento e usinagem. As atividades constavam da elaboração de projetos menos complexos, desenhar em papel manteiga e, após a aprovação, copiá-los em papel vegetal com tinta nanquim e todo o seu aparato de equipamentos como canetas próprias, normógrafo e régua “T” que permanece na lembrança com muito carinho e orgulho. Em seguida fazia todos os desenhos planificados nas chapas metálicas preparando-as para corte e solda, e também acompanhava a produção das peças. Segundo ele, foi um período de trabalho intenso, mas um imenso aprendizado.

No semestre seguinte iniciou outro estágio no então Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico do Estado de Minas Gerais (CETEC), uma autarquia estadual que prestava serviços de tecnologia em diversas áreas: tecnologia de alimentos, tecnologia de construção, meio ambiente, testes físicos, engenharia química, mecânica entre outras. O CETEC também possuía um parque de oficinas e laboratórios para prototipagem e testes físicos respectivamente, fabricação

e manutenção de máquinas e equipamentos. O Setor de Desenho Industrial do CETEC era a instituição de referência da profissão de desenhistas industriais da época sendo uma parte de tecnologia associada à arte aplicada, que se configurava o desenho industrial de produtos. Segundo o Professor Roberto Werneck: “[...] o CETEC era a paixão de todo mundo, inclusive de gente de fora do estado de Minas, e após o término do estágio que durou um ano, continuou no CETEC como Assistente Técnico Universitário por mais um período. Completou a graduação em 1976 e após a formatura ficou entre a alternativa de ingressar na empresa FIAT ou se manter no CETEC, e optou por este último, onde permaneceu por 14 anos. Relatou que teve proximidade e contato com vários profissionais da área do design e de áreas afins. Atuou em vários projetos de design neste setor, e relata que o CETEC foi uma ótima experiência tanto na área técnica quanto na área administrativa.

Os anos 1980

Ali permaneceu até 1989. Nos dois últimos anos atuou como Coordenador do Setor de Design. Recebeu vários convites para atuar como professor no curso de Desenho Industrial, mas recusava por acreditar que o currículo do curso ainda estava muito voltado para as Artes. Até que o Professor Alonso Lamy o convidou para atuar como professor sob a premissa de uma nova proposta curricular, que estava sendo implementada pelo Professor Romeu Dâmaso. Foi então que iniciou sua carreira como professor, durante uma reformulação do Curso de Design de Produto da Fundação Mineira de Arte/FUMA. Neste período foi convidado a compor uma nova equipe de professores orientadores para as duas disciplinas de práticas projetuais, nos dois últimos períodos do Curso, denominadas: Projeto de Graduação I e Projeto de Graduação II, que marcavam a etapa final da formação dos alunos do curso. Aqui começou sua trajetória acadêmica na Escola de Design, junto com os professores Hélcio Jacques de Almeida e Marco Túlio Boschi, também reconhecidos designers. Sua expressiva experiência como profissional de mercado, o capacitou a orientar alunos em seus projetos já que formação acadêmica de pós-graduação nesta época era praticamente inexistente. Em março de 1988 assumiu a Coordenação do Curso de Desenho Industrial da FUMA, permanecendo neste cargo até março de 1990. Após a saída do CETEC, e em paralelo às suas atividades acadêmicas, foi convidado a gerenciar o Departamento de Engenharia Industrial da Batik Equipamentos S.A. – empresa de renome que desenvolvia tecnologia e produtos para a área de telecomunicações, em especial para a telefonia pública e privada. Em 1989, assumiu a responsabilidade da interface entre o design e a fabricação, experiência *sui generis* para um designer!

Os anos 1990

Como Coordenador do Curso de Desenho Industrial da Fundação Mineira de Arte Aleijadinho/FUMA, no período de março de 1988 a março de 1990, houve várias empreitadas e desafios advindos de uma nova reestruturação do curso e um novo olhar sobre os procedimentos da Escola. Ancorado na experiência e colaboração de alguns professores que compartilhavam dessas novas visões, Roberto Werneck percebeu uma carência de repertório técnico por parte dos alunos, fato que ele mesmo já havia vivenciado anteriormente. Propôs então uma reestruturação do Projeto de Graduação em que o aluno deveria elaborar um relatório técnico de projeto além de apresentar uma defesa oral do seu produto para uma banca de professores e convidados externos do mercado, juntamente com seu orientador. Dessa forma, o aluno egresso formado pela Escola vivenciaria uma experiência bem próxima às exigências do mercado de trabalho. Nesta época, atuava

também em outros ambientes onde o design se inseria, e houve várias experiências orquestradas pelo professor Roberto Werneck junto à Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia (SECTES), órgão que regia as universidades públicas. Foram implementados vários projetos da Escola de Design junto ao setor produtivo, com grande ênfase para o design como fator de desenvolvimento econômico, social e inovação.

Tiveram destaque com a participação do Prof. Roberto Werneck, o Projeto Avalor financiado pela Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); o Projeto de Desenvolvimento de Arranjos Produtivos Locais estruturado pela Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG) em diversas regiões do estado, assim como diversas ações junto ao SEBRAE que foram encorpados com a participação da Escola de Design e com o protagonismo do curso de Design de Produto. A participação do Prof. Werneck, como era chamado, foi fundamental como coordenador e designer atuante nestes projetos, visto que o conhecimento do mercado e dos processos de design estavam, em grande parte, sob sua responsabilidade. A Escola de Design então foi alçada a expoente das ações de inovação em várias áreas, tendo um incremento na produção de pesquisas e também de projetos de graduação, considerados então, o meio maior de expressão do design e da competência de professores e alunos. Um reconhecimento que permanece na história da Escola de Design, e na memória dos profissionais que se formaram neste período de tanta fertilidade.

A associação da visão acadêmica com a visão empreendedora nascente foi o diferencial da atividade do prof. Roberto Werneck, tendo estado à frente da empresa Companhia Design, um escritório de design de produto e design gráfico que prestava serviço para grandes empresas. Com esta visão e experiência mista entre mercado e academia, concebeu e organizou as apresentações dos trabalhos de graduação abertas ao público, além de bancas formadas por professores, designers e empresários. Acontecia em formato de feira de tecnologia, com painéis expositivos, modelos/protótipos e apresentações individuais dos produtos desenvolvidos pelos alunos do curso. Este evento ocorria durante dois a três dias, contavam com a parceria do SEBRAE, com o Raja Casa Shopping e com o Shopping Ponteio, com convites e presenças de autoridades do design, empresários e comunidade em geral.

Vale ressaltar que nessa época, tudo era novo, tudo era desbravamento, tudo era coragem e vontade de realizar. E constam os registros e as marcas, em cada designer graduado, em cada trabalho apresentado, e como ponto de partida nos currículos e experiências destes profissionais.

Que venham os anos 2000...

Novos ares, novos passos... Nos relatos, Roberto Werneck continua à frente, num momento mais aguerrido, com participação ativa em vários projetos inéditos que propunham o design como fator de desenvolvimento regional.

De 2000 a 2004, estando a Escola de Design sob a direção da Professora Giselle Hissa Safar, surgiu mais um desafio administrativo-acadêmico. Foi solicitado à Escola de Design a estruturação de um curso de design fora de sede, no município de Ubá – Minas Gerais, região do Polo Moveleiro, sob a coordenação do professor Marcelo Amianti e sob a consultoria e supervisão do Prof. Roberto Werneck, marcando um avanço da profissão de designer para o mercado moveleiro e do nome da UEMG nesta região.

Os Anos de 2003/2004 foram marcados por ações de design e da Escola no norte do Estado de Minas por meio do Projeto Avalor, consistindo em Mecanismos para o Desenvolvimento de Produtos Madeireiros de alto valor agregado nas Regiões dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, citado anteriormente.

Em 2007, as experiências com os Arranjos Produtivos Locais / APL's, uma nova abordagem para o desenvolvimento regional amparada pela FIEMG e SEBRAE, em ações simultâneas, teve destaque com a participação da Escola de Design nas atividades junto ao Arranjo Produtivo Local para o projeto "Inserção de Design nos APL's Moveleiros de Ubá, Uberaba e Região Metropolitana de Belo Horizonte" – 2007, contando com a condução do professor.

De 2004 a 2008 foi coordenador do curso de Design de Produto, quando então, em 2008, assume a Diretoria da Escola de Design, finalizando o mandato em 2012, quando se aposentou.

De 2008 a 2013 esteve à frente do Acordo de Duplo Diploma entre o Instituto Politécnico Di Torino e a Universidade do Estado de Minas Gerais – 19/11/2008 a 18/11/2013, acordo este que possibilita ainda hoje o intercâmbio bilateral de estudantes e professores entre as duas instituições.

Nos anos 2005 a 2008 lançou a série de publicações intitulada *Um ensaio da práxis: projetos de graduação – Projeto de Produto* (Figura 2).

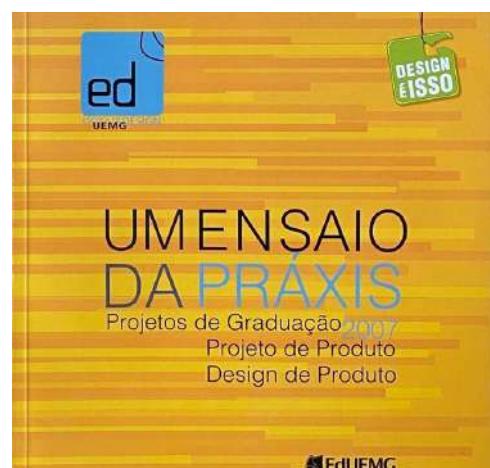
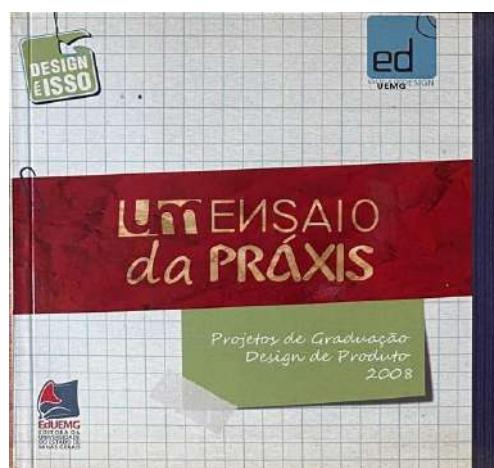
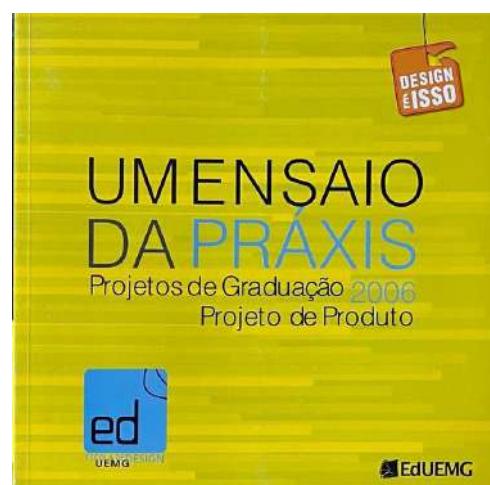
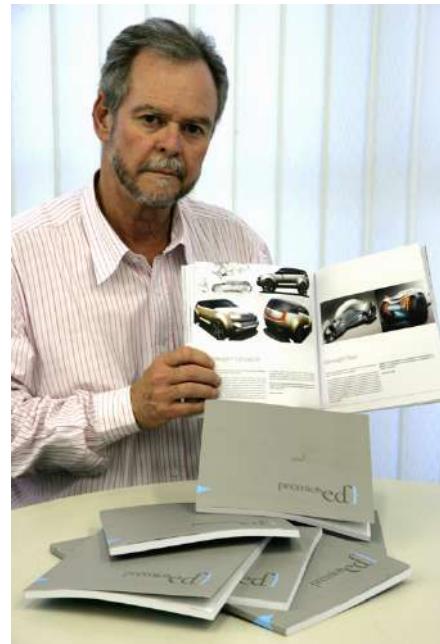
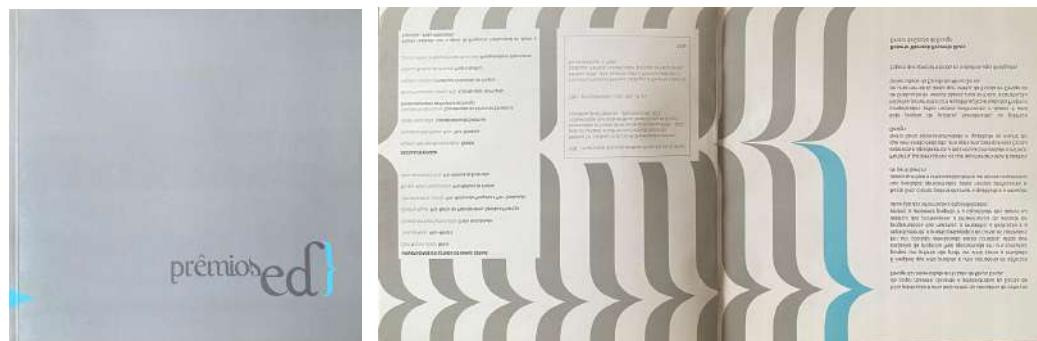


Figura 2: Série de publicações dos produtos desenvolvidos pelos alunos como Projeto de Graduação.
Fonte: EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Em 2009 publicou o catálogo Prêmios ED (Figuras 3 e 4). Este catálogo, produzido com recursos do Programa Institucional de Apoio à Extensão – PAEx/PROUEMG, trata do registro de concursos nacionais e internacionais nos quais a comunidade acadêmica está presente na condição de premiada ou finalista, com grande visibilidade pública e apresentando à comunidade em geral o trabalho desenvolvido pela Escola de Design da UEMG primando pela qualidade no ensino.



*Figura 3: Catálogo lançado pelo Professor Roberto Werneck.
Fonte: Arquivo da ED/Prêmios ED: catálogo institucional de premiações obtidas pela comunidade acadêmica da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais no Biotério 2008-2010/ Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. Coordenação de Extensão. Belo Horizonte, 2012.*



Em 2012 dá-se a conclusão do Projeto Design e Integração Competitiva do Território Estrada Real, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), parceria com o Instituto Politécnico di Torino (POLITO) e coordenação do Centro Minas Design, por meio do qual foram realizados desenvolvimento e identificação de produtos e oportunidades de negócios com a aplicação do design como diferencial, encerrando um legado que prima pela interface do design com o mercado e com a incipiente, à época, inovação.

Neste período propôs a publicação do livro da UEMG que retrata todas as unidades da universidade (Figura 4) e do livro de gestão do segundo mandato do Professor Dijon (Figura 5). Mais uma vez sua grande experiência na área administrativa representou uma valiosa contribuição, agora não apenas para a Escola de Design, mas para a Universidade como um todo.

Em síntese e com muito orgulho, Roberto Werneck divulga seu relato à comunidade acadêmica sobre o cumprimento do seu mandato como Diretor. Por meio do texto, percebe-se o líder, o empreendedor, o designer e a dedicação deste profissional à esta tarefa:

Podemos citar algumas conquistas: Departamentos atuantes; Conselho Departamental e Colegiado de Cursos efetivamente envolvidos; equipes de trabalho dos setores administrativos e acadêmicos mais motivados; biblioteca com novos livros e periódicos; criação de novas unidades internas como o NIT/UEMG/Núcleo de Inovação Tecnológica e o CEDTec/Centro de Estudos em Design e Tecnologia; criação do Diretório Acadêmico; oferta do Curso Técnico em Gemas e Joias, em Teófilo Otoni, por meio de parceria com as Secretarias de Estado de Educação / SEE e de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior / SECTES; planejamento para oferta do Curso a Distância em “Artes “Visuais” com graduação em Licenciatura (Convênio UAB/UEMG/CAPES); convênios firmados entre a Universidade do Estado de Minas Gerais/UEMG, Politécnico de Torino e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais/FAPEMIG para especialização de nossos professores e para obtenção do Diploma de Duplo Título que beneficia, inicialmente, alunos dos Cursos de Design Gráfico e de Produto; realização de obras para melhoria da infraestrutura e segurança; aquisição de equipamentos, consolidação do Mestrado em Design (agora com autorização da CAPES para aumento de vagas); publicações e eventos com o objetivo de dar maior visibilidade à Escola de Design; criação das Coordenações de Pesquisa e de Extensão para apoio e incentivo à comunidade acadêmica; criação de um sistema para informação e divulgação dentro do universo ED, dentre outros.

Outro grande desafio, que aos poucos vamos alcançando, é a estruturação do Curso de Design de Produto Fora de Sede/Urbá, de forma que se torne, até final de 2012, independente de sua Escola de origem e permaneça com a mesma boa qualidade de ensino.

É importante salientar que todas as conquistas foram alcançadas porque temos uma comunidade participativa. Mais do que isto: DETERMINADA. Portanto, os méritos não pertencem às Direções, mas a comunidade acadêmica.

Gostaria de concluir, podendo dizer, que estamos fechando este mandato com chave de ouro, pois acabamos de imprimir a primeira edição da série PRÊMIOS ED - catálogo institucional de premiações obtidas pela comunidade acadêmica da Escola de Design, neste momento, com a publicação do biênio 2008 - 2010. Outra importante conquista foi a premiação da Alcoa que nos concedeu o “Troféu Inovação da Década”.

Finalizo, reforçando um pedido de muita dedicação e efetivo apoio de todos à nova direção da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Tenho certeza que somente com união e com a consciência de participação poderemos alçar desafiadoras metas (Werneck, 2012).

Mesmo aposentado, manteve suas atividades como professor e designer. Em 2012, a convite do Professor Dijon, então Reitor da UEMG, assumiu o cargo de diretor de campus, com o objetivo de cumprir dois anos, mas permanecendo e contribuindo por seis anos.

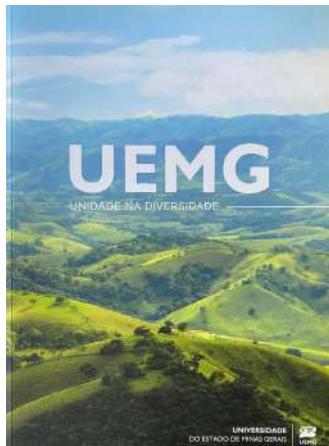


Figura 4: Livro das Unidades.
Fonte: UEMG: *unidade na diversidade/Marcio Moreira Lambert, Roberto Werneck Resende Alves, Waldyr Dias Vieira Junior (organização).*
Belo Horizonte: EduUEMG, 2017.

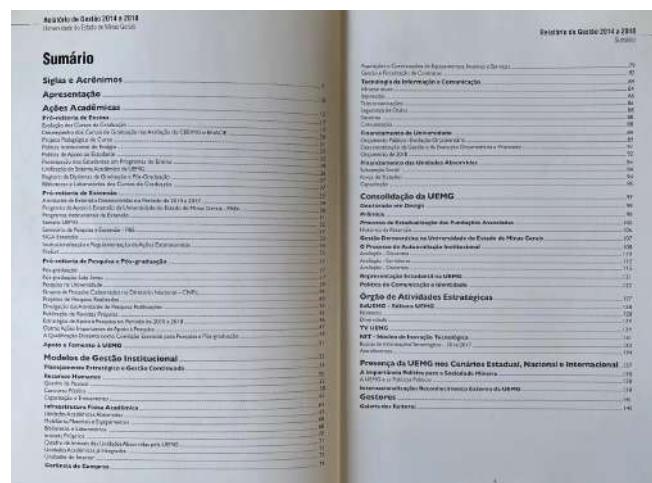


Figura 5: Livro de Gestão.
Fonte: Relatório de Gestão UEMG-junho 2018.

Vale ressaltar, que aqui apresentamos uma narrativa resumida da significativa contribuição do nosso querido Professor Roberto Werneck. Seus “causos” – como bom mineiro, e histórias ainda poderiam ser esmiuçados em muitas e muitas páginas. Todo seu percurso nos faz aprender que em uma época em que o contexto era outro, ou seja, a ausência e/ou dificuldade de acesso a cursos de pós-graduação era uma realidade, é inegável que a experiência profissional foi capaz de formar com maestria muitos dos profissionais que atuam no mercado até hoje.

Referências

CRESWELL, John Ward. Cinco abordagens qualitativas de investigação. In: CRESWELL, John Ward. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa**. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014, p. 67-96.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. A pesquisa narrativa: uma introdução. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 1-6, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbla/a/gPC5BsmLqFS7rdRWmSrDc3q/>? Acesso em: 21 out. 2024.

VILELA, Elaine Gomes; BORREGO, Cristhiane Lopes; AZEVEDO, Adriana Barroso de. Pesquisa narrativa: uma proposta metodológica a partir da experiência. **Revista Estudos Aplicados em Educação**, São Caetano do Sul, v. 6, n. 12, p. 75-84, jul./dez. 2021. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_estudos_aplicados/article/view/8129/3636. Acesso em: 21 out. 2024.

WERNECK, Roberto. **Comunicado de final de mandato**. ED Informa. Belo Horizonte: Escola de Design / UEMG, 18 de junho de 2012.

Sobre os autores

Edson José Carpintero Rezende é graduado em Odontologia, licenciado em Ciências e pós-graduado em Microbiologia e em Odontologia Legal. É mestre em Saúde Coletiva, doutor em Ciências da Saúde e possui pós-doutorado em Estudos interdisciplinares do lazer. É professor e pesquisador da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas, atua na graduação e no Programa de Pós-graduação em Design – PPGD da mesma instituição.

E-mail: edson.carpintero@uemg.br
<http://lattes.cnpq.br/5378816399196803>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0692-0708>

Cristina Abijaode Amaral é graduada em Design de Produto pela Escola de Design da UEMG, Mestre em Engenharia de Produção pela UFMG, é professora da Escola de Design da UEMG desde 1991, coordena a Pós-graduação Lato Sensu e atua no mercado na área de design de produto e inovação.

E-mail: cristina.abijaode@uemg.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3349407555308419>

Baú de Letras: Silvestre Rondon Curvo e a tipografia na Escola de Design – UEMG

Chest of Letters: Silvestre Rondon Curvo and typography at the Escola de Design – UEMG

Sérgio Antônio Silva

Sérgio Luciano da Silva

Resumo: O projeto de pesquisa Baú de Letras, desenvolvido na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, registrou a experiência de docentes da Escola, no âmbito do ensino e prática do design tipográfico. No presente artigo, reabrimos o baú para homenagear, postumamente, um professor pelo qual toda a Escola guarda muito apreço e carinho: Silvestre Rondon Curvo, um dos fundadores do Núcleo de Tipografia da Escola de Design, verdadeiro artífice da tipografia, professor cativante e dedicado à sua profissão. De maneira panorâmica, abordamos a invenção da escrita, o surgimento da imprensa e dos grandes tipógrafos de um período de pioneirismo nessa área e apresentamos uma entrevista realizada com o professor Silvestre, em um formato que mescla a paráfrase e a citação direta com comentários próprios, incluindo a exposição de alguns de seus projetos de fontes tipográficas digitais.

Palavras-chave: design de tipos; tipografia; Escola de Design – UEMG; Silvestre Rondon Curvo.

Abstract: The research project Baú de Letras (*Chest of Letters*), developed at the Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, recorded the experience of professors at the Escola de Design in the teaching and practice of typographic design. In this paper, we reopen the chest to pay posthumously tribute to a professor for whom the entire School holds great appreciation and affection: Silvestre Rondon Curvo, one of the founders of the Núcleo de Tipografia da Escola de Design, a true craftsman of typography, an engaging teacher and dedicated to his profession. In a panoramic manner, we address the invention of writing, the emergence of the printing press and the great typographers of a pioneering period in this area, and present an interview conducted with Professor Silvestre, in a format that combines paraphrasing and direct quotation with his own comments, including the exhibition of some of his digital typographic font projects.

Keywords: *typeface design; typography; Escola de Design – UEMG; Silvestre Rondon Curvo.*

Reabrindo o baú

*Baú de Letras*¹ foi o nome dado a um projeto de pesquisa desenvolvido na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG), em 2011, na modalidade Iniciação Científica, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Nesse projeto, participaram cinco discentes: Daniella Barros Dias Sá, Guilherme Legnani Nunes da Silva, Laurent Porto Bernardino, Luís Fernando Tavares dos Reis e Carolina Moraes Pinto Coelho de Santana. Do projeto, resultou um pequeno livro que, dados o assunto e o cuidado com que fora produzido, ganhou lugar de destaque no âmbito da memória gráfica da Escola de Design.

O objetivo principal da pesquisa era registrar (por meio de entrevistas que seguiam, embora de maneira não ortodoxa, os métodos da história oral) a experiência de docentes da Escola de Design, no que diz respeito ao ensino e à prática do design tipográfico.

A imagem do baú remete a coisas antigas, guardadas com cuidado, tesouros esquecidos no tempo. Essa imagem foi tomada como mote para o projeto, posto que consideramos verdadeiros tesouros as histórias e a produção em design tipográfico dos professores entrevistados.

Neste ensaio, reabrimos o baú para homenagear, postumamente, um professor pelo qual toda a Escola guarda muito apreço e carinho: Silvestre Rondon Curvo, um dos fundadores do Núcleo de Tipografia da Escola de Design da UEMG, verdadeiro artífice da tipografia, professor cativante e dedicado à sua profissão.

Antes, contudo, servindo como uma introdução ao tema, contextualizaremos, ainda que brevemente, a história da escrita e da tipografia. De maneira panorâmica, abordamos a invenção da escrita, o surgimento da imprensa e dos grandes tipógrafos de um período de pioneirismo nessa área. Na sequência, apresentamos a entrevista realizada com o professor Silvestre Rondon Curvo, em um formato que mescla a paráfrase e a citação direta com comentários próprios.

Nosso baú é sem fundo, nele cabem todos os tesouros tipográficos da Escola de Design, e é também sem chave, pois sempre serão bem-vindos os diálogos com pesquisadores, designers, grupos de pesquisa, instituições, enfim, todos aqueles que se interessam por tipografia devem se sentir convidados, não somente a ler este artigo, mas também a contribuir com nosso grupo de pesquisa chamado –grafia: estudos da escrita.²

Baú de Letras

Os cinquenta e seis anos de existência da instituição mineira de ensino superior que hoje conhecemos como Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED / UEMG) guardam experiências, trabalhos e o desenvolvimento de conhecimento de muita importância para a história daquilo que Karen Cheng define como manifestação visual da linguagem: “O instrumento que transforma caracteres em palavras e palavras em mensagens” (Cheng, 2005, p. 7).

¹ Este nome também se refere ao livro *Baú de Letras: a tipografia na Escola de Design da UEMG*, organizado pelo professor Dr. Sérgio Antônio Silva. Parte do conteúdo do artigo atual inclui a entrevista concedida pelo professor Silvestre Rondon Curvo e realizada pelos bolsistas de iniciação científica (BIC), estudantes de graduação em design gráfico, da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, Daniella Barros Dias Sá, Guilherme Legnani Nunes da Silva, Laurent Porto Bernardino e Luís Fernando Tavares dos Reis, sob orientação e coordenação do professor Dr. Sérgio Antônio Silva, e foi originalmente publicado no livro (Silva, 2014).

² Outras informações no site www.grupografia.org

Nesse sentido, é importante mostrarmos as contribuições da Escola de Design ao campo da escrita e da tipografia, bem como destacarmos e homenagearmos a figura do professor Silvestre Rondon Curvo, pioneiro no ensino de design de tipos na ED e ele próprio um projetista de tipografias dos mais variados estilos.

Antes disso, entretanto, faremos um panorama da história da escrita e da tipografia.

Escrever

Há aproximadamente seis mil anos, o homem realizou um dos maiores feitos de todos os tempos, pois, procurando uma maneira de organizar a sociedade, inventou muito mais que um método de organização: sua invenção permitiu que todo o conhecimento adquirido pela sociedade pudesse ser guardado, para que novas gerações o congessem. Esse invento atravessou séculos, evoluiu e é tão presente em nosso cotidiano que, ainda hoje, no início do século XXI, o interesse por conhecer sua história e seus componentes é despertado em muitas pessoas. Esse invento é a escrita, a combinação de sinais gráficos que, juntos, estruturados em um sistema, transmitem mensagens, representavam ideias.

As primeiras escritas eram pictográficas e foram, com o passar do tempo, sendo transmitidas e assimiladas por diversos povos, sofrendo modificações em seus elementos.

Em 2000 a.C. aproximadamente, havia quatro escritas mais importantes no Oriente Médio: cuneiforme sumério, pictográfico hitita, escrita de Micenas e hieróglifos egípcios. Surge então, na região da Terra de Canaã, atual Palestina, um alfabeto razoavelmente simples, com 25 ou trinta caracteres combinando elementos dos quatro principais [...]. Esse alfabeto é chamado de protocanaanita e data de 1500 a.C. (Horcades, 2004, p. 19-20).

A escrita protocanaanita sofreu transformações e deu origem ao fenício, que, por sua vez, foi absorvido posteriormente pela Grécia e, com mais transformações, tornou-se o grego arcaico.

O alfabeto latino, descendente do grego, difundiu-se em toda a Europa, mudando de estilo de época para época. A produção caligráfica, ao longo da Idade Média, é prova dessa difusão e diversificação estilística. No entanto, a crescente demanda de livros que ocorre ao final da Idade Média, com o surgimento das universidades, era indício da necessidade de uma tecnologia mais ágil do que a caligráfica.

Essa tecnologia surgiu por volta de 1440, na Alemanha, e tanto revolucionou a forma do homem se comunicar que, nessa área, se tornou o terceiro dos quatro momentos na história da humanidade. O primeiro foi a invenção da escrita, que possibilitou a formação de grandes sociedades; o segundo, a invenção da escrita alfabetica, que a difundiu mais; o quarto, foi o recente advento da internet. Esse terceiro momento foi a invenção da imprensa, feita pelo ourives Johannes Gutenberg, na cidade de Mogúncia (atualmente Mainz), que utilizou tipos móveis para imprimir a sua *Bíblia* de 42 linhas. O mais interessante é que, apesar de ser considerado o inventor da imprensa, Gutenberg não foi o primeiro a utilizar essa forma de impressão.

Os tipos móveis haviam sido empregados antes disso na China, mas lá foram menos úteis. Enquanto o sistema de escrita chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala em um pequeno conjunto de sinais apropriados à mecanização. A famosa Bíblia de Gutenberg baseou-se no manuscrito. Emulando a densa e escura escrita manual

conhecida como letra gótica, ele reproduziu sua textura errática criando variações de cada letra, bem como inúmeras ligaduras (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma) (Lupton, 2006, p. 13).

Gutenberg não se contentou em apenas criar uma forma de fazer livros muito mais rápida que a caligráfica. Sabendo que a sociedade da época estava habituada aos livros manuscritos, Gutenberg procurou manter as características formais desses livros em seus impressos. Em outras palavras, o que ele tentou – e conseguiu – foi viabilizar sua invenção, pensando, sobretudo, no perfil de seu consumidor.

Ainda no século XV, a imprensa se propagou pela Europa e muitos eram os profissionais interessados em aprender a técnica. Isso possibilitou outras inovações que merecem ser destacadas, conforme nos mostra Horcades (2004):

Em 1460, o francês Nicolas Jenson, que aprendera o ofício de impressor na Alemanha, desenhou a primeira tipografia romana completa, além de colocar serifas nas letras de caixa baixa, combinando com as de caixa alta.

No final do século XV, Francesco Griffo, Aldus Manutius e Vicentino lançaram as primeiras letras itálicas. Griffo, Manutius e Vicentino exerceram papéis diferentes. Griffo inventou a itálica. Aldus desenhou uma letra itálica clara, funcional e econômica, muito usada e copiada na primeira metade do século XVI. Vicentino criou uma letra mais luxuosa e espaçosa que foi, então, absorvida e copiada na segunda metade do século, assim como seu grafismo refinado.

Gian Giorgio Trissino, no início do século XVI, foi autor dos livros em que aparecem, pela primeira vez, as letras U e J, variação das letras V e I vogais, para distingui-las, respectivamente, das V e I consoantes.

O francês Claude Garamond, também no século XVI, desenhou “a letra mais legível do mundo para textos, segundo pesquisas” (Horcades, 2004, p. 62), que leva o seu nome.

Contemporâneo de Claude Garamond, o alemão Albrecht Dürer criou uma tipografia construída sistematicamente usando princípios da geometria.

A letra Romain du Roi, criada em 1694 por Phillippe Grandjean, era levemente verticalizada e com serifas mais finas, ao contrário das formas de seus antecessores.

William Caslon e John Baskerville, grandes impressores do século XVIII, foram influenciados pela tipografia de Grandjean e inovaram o desenho tipográfico, utilizando novas penas para desenhar suas letras.

Giambattista Bodoni e François-Ambroise Didot, na virada do século XIX, basearam-se em Baskerville para criar suas fontes que, “com eixos totalmente verticais, contraste extremo entre traços grossos e finos e serifas nítidas como lâminas, foram a porta de entrada para uma visão da tipografia desvinculada da caligrafia” (Lupton, 2006, p.17).

No decorrer do século XIX, surgiram as famílias sem serifa e, com a explosão da propaganda, passaram a ser produzidas famílias tipográficas sem o rigor dos critérios caligráficos anteriores. Como afirma Lupton (2006), foram criadas fontes de diversos tamanhos, alturas, pesos, profundidades e as serifas tornaram-se estruturas independentes. A tecnologia voltada para a

impressão evoluiu, permitindo a produção de tipos para impressos em formatos maiores, e de maneira mais mecanizada, que “tratava o alfabeto como um sistema flexível, mas divorciado da tradição caligráfica” (Lupton, 2006, p. 21).

Por fim, o século XX trouxe inovações tecnológicas no campo das artes e do design e, consequentemente, da tipografia, uma vez que esta sempre esteve intimamente ligada aos dois primeiros. Surgiram designers e artistas a experimentar novas formas tipográficas. O designer se firmou como profissional, distanciando-se, mesmo que minimamente, do campo das artes. Surge, na Alemanha, uma escola que seria de relevância para o design mundial: a Bauhaus, cujo legado influenciou muitos países do mundo, inclusive o Brasil.

Fundada em 1919, na República de Weimar e transferida para Dessau, em 1925, a Bauhaus ainda é reconhecida por, entre outras coisas, ter criado um novo conceito de ensino de design, desenvolvido um novo estilo de arte e design e dado origem à tipografia moderna. Posteriormente, em 1932, a escola foi transferida para Berlim e, finalmente, desativada em abril de 1933.

O fim da Bauhaus possibilitou, em parte, a difusão do conhecimento ali constituído para outras partes do mundo, pois seus professores – muitos deles fugindo dos nazistas – mudaram-se para outros países, como os Estados Unidos e o Brasil.

No Brasil, o ensino de design começou mais tarde, nos anos 1950-1960, em Minas Gerais, com a FUMA (Fundação Mineira de Arte), e no Rio de Janeiro, com a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Já em 1990, com a incorporação da FUMA (que desde 1980 passara a ser chamada de Fundação Mineira de Arte Aleijadinho) à Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), a FUMA recebeu o nome de Escola de Design.

A Escola de Design da UEMG, atualmente, reúne muito mais que somente salas de aulas. Seus alunos têm a oportunidade de colocar em prática muito do que lhes é transmitido pelo corpo docente, através de pesquisas e projetos realizados nos centros e núcleos de pesquisa.

Em relação ao design tipográfico, a instituição busca incentivar o estudo e a produção de conhecimentos. Em 1997, o professor Roberto Luiz Marques, apoiado pelos professores Eurico Batista Valeriano e Silvestre Rondon Curvo, idealizou e criou, no Laboratório de Design Gráfico, o Núcleo de Tipografia (NUTI).

Pioneiro nesse seguimento na Escola de Design, o NUTI realizou diversas atividades para estimular o interesse, entre os alunos, pela tipografia. Dentre elas podemos destacar a publicação de *A fonte*, jornal bimestral que divulgava o núcleo e temas referentes à tipografia, e a mostra de vídeos produzidos por alunos com uso de tipografia, em 2003. O NUTI também idealizou e organizou o *Tipo Assim 2005: Fórum Mineiro de Tipografia*, realizado entre os dias 3 de setembro e 30 de outubro de 2005, na Casa do Baile, em Belo Horizonte. O *Tipo Assim* reuniu designers tipográficos e estudiosos brasileiros, como Lucy Niemeyer, presidente do Instituto Brasileiro do Design (IBDesign); Carlos M. Horcades, autor do livro *A evolução da escrita: história ilustrada*; Cláudio Rocha, designer representante do Brasil na Associação Tipográfica Internacional (AtypI); Tony de Marco, tipógrafo premiado; Bruno Martins, pesquisador da comunicação; Bruno Porto, membro da Associação dos Designer Gráficos (ADG Brasil); Hugo Werner; Guilherme Seara; Silvestre Curvo, Eduardo Braga, entre outros.

* * *

Ao percorrer a história da escrita, desde sua invenção até os dias atuais, percebe-se a sua importância, por extensão, o valor que o design gráfico deve dar à tipografia.

A escrita possibilitou-nos o registro do conhecimento adquirido para que gerações futuras pudessem assimilá-lo. Nada melhor que fazer uso dessa invenção para o registro daquilo que a Escola de Design da UEMG realiza no âmbito do design tipográfico.

Uma conversa com Mestre Silvestre

O professor Silvestre Rondon Curvo nasceu e viveu sua infância em Cuiabá (MT), cidade onde teve contato com o universo indígena, que influenciou seus trabalhos tipográficos. Mudou-se para Lavras (MG) em 1959 para estudar o Científico (atual Ensino Médio) em um internato, onde já produzia cartazes e ilustrava. Lá foi orientado por um dos professores a trabalhar em uma agência de publicidade e desistir de estudar Belas Artes ou Arquitetura.

Veio, então, para Belo Horizonte, em 1963, trabalhar na Companhia Agrícola de Minas Gerais (CAMIG), convidado por um ex-aluno do internato em Lavras e, à época, presidente da Companhia:

Foi a minha primeira experiência, me entregaram uma sessão de desenho e eu tive que aprender desenho técnico, topográfico, arquitetônico, mecânico, enfim, toda a parte técnica, usando régua, compasso, tira-linhas e tudo mais na época. E, além disso, desenvolver cartazes, sozinho dentro de uma seção de desenho, sem nunca ter trabalhado nessa área. Foi uma experiência de aprender só, intuitivamente.

A dúvida entre Belas Artes e Arquitetura ainda perdurou catorze anos, até que um de seus colegas de trabalho passou no vestibular da FUMA. Observando os trabalhos que eram desenvolvidos por esse colega, Silvestre, então chefe de setor, encontrou o curso que gostaria realmente de fazer, pela semelhança com o seu trabalho na CAMIG. Um ano depois, em 1976, tornou-se aluno do curso de Comunicação Visual da FUMA, posteriormente chamado de Programação Visual e, hoje, Design Gráfico:

E lá eu pude dar “nome aos bois”, quer dizer, eu sabia a parte prática, mas a teoria eu não sabia, eu não sabia por que eu fazia dessa forma. Vim aprender na escola, então aquele medo, aquele receio que a gente tinha, quando alguém perguntava: “Por que você está fazendo isso dessa forma?” acabou, pois eu já podia dizer para a pessoa porque isso tinha de ser dessa maneira.

Na FUMA, ele criou sua primeira fonte tipográfica, a Apoena (uma homenagem a um cacique morto, na época), para a disciplina ministrada pelo professor Eurico Valeriano:

Criei me baseando no trabalho, no traço indígena. Era muito precário ainda, mas consegui fazer toda a fonte. Infelizmente, eu perdi todas as referências disso. Eu tinha feito vinte e quatro pranchas para documentar essa fonte, mas com a vida, mudanças e tudo, eu perdi totalmente.

A respeito da produção tipográfica na FUMA, Silvestre afirma que existiam uns poucos que gostavam e outros que eram contra:

Alguns professores diziam que não havia necessidade. “Para que preocupar com criação se já existem tantas, milhares?” E nós falávamos: “Então vamos parar de fazer filmes,

novelas, livros! Para quê? Já existem muitos, não é?” E, olha, com tudo isso que existe de arquivos, de fontes que se baixa na internet de tudo quanto é tipo, ainda chega um momento em que não encontramos o que queremos e aí é que vem a vontade de criar aquilo de que precisamos. Na minha sala poucas pessoas desenvolveram e continuaram trabalhando com fontes. Apenas um colega continuou trabalhando com isso, que foi até professor aqui da escola também, o Roberto Luiz Marques.

Ao se formar, em 1980, o professor Silvestre exigia ser chamado profissionalmente como Comunicador Visual, termo até então inexistente na Companhia Agrícola, e transferiu-se da seção de desenho para a divisão de *marketing*, passando a trabalhar a identidade visual da empresa, que possuía cerca de duzentas lojas espalhadas pelo interior de Minas Gerais. Sua função era trabalhar para que todas as fachadas dessas lojas tivessem unidade visual:

A gente tinha de fazer a programação para cada uma usando um estilo, um tipo que identificasse todas elas. Aí já passou a ser mais interessante. Trabalhei com a parte das embalagens, porque a CAMIG possuía várias fábricas de adubo, de fosfato de Araxá, rações, sal enriquecido, calcário... E era nosso trabalho também fazer as embalagens, os projetos dessas embalagens, além das divulgações, cartazes, *folders*, história em quadrinhos, tudo que era desenvolvido lá.

Era trabalho em prancheta, usando régua, transferidores, compassos, era tudo desenhado dessa forma, daí é que veio essa situação: como era a tipografia antigamente? Não havia computador, nós tínhamos que desenhar as letras, na maioria das vezes, principalmente para criar títulos para *folders* e cartazes.

Nós tínhamos o catálogo da Letraset, que eram letras transferíveis, e muitas vezes não tinha o formato grande que a gente precisava, então tínhamos que desenhar. Como é que a gente fazia? A gente tinha que olhar bem a fonte. Havia um compasso de redução: um compasso que a gente graduava, tomava a medida e ele já transferia do outro lado para o tamanho de que precisávamos. Proporcionalmente, a gente transferia do original para aquele formato que estávamos desenhando. E com isso a habilidade manual tinha que ser incrível, porque, além de trabalhar com o compasso, muitas vezes, tinha de ser à mão livre e retocando com o guache ou Suvinil branco. Era um trabalho complicado, demorado, mas que trazia muita habilidade manual para quem executava. O normal era trabalhar com a Letraset quando a fonte era em um corpo menor, mas dava muito trabalho.

Depois é que veio a fotocomposição. Tinha um catálogo da empresa que trabalhava com isso, a gente esquematizava tudo, dava a fonte, o tamanho, o código da fonte, vinha o motoqueiro, pegava aquilo, levava para lá, para fazer a fotocomposição. Depois ele trazia e a gente tinha de ler, verificar se estava tudo correto. Se não estivesse correto devolvia para o motoboy, que levava de novo. Imagina quando tinha chuva, era terrível porque um trabalho que era para ser feito em um dia demorava um mês. Depois usava-se muito a cola benzina para poder colar e montar a prancha com um papelão mais duro, retocar, colocar o *overlay*, que era um tipo de papel manteiga ou vegetal, por cima com as recomendações. Assim melhorou um pouco mais, pois, com a fotocomposição, a gente tinha a fonte em qualquer tamanho.

Ainda na CAMIG, Silvestre pôde acompanhar diversas técnicas de impressão, como tipografia e *offset*. E assim, aos poucos, ele foi desenvolvendo seu gosto pelo design tipográfico:

Essa questão da tipografia, quando a gente desenha fonte, a gente repara muito no traço e no desenho, é uma coisa gostosa de acompanhar. A gente tinha de ter vários tipos de catálogos de fontes tipográficas, então a gente desenhava, na medida do possível, desenhos mais fáceis, outros mais complexos. Com isso, esse gosto vai se desenvolvendo na gente, só que eu nunca tinha criado uma fonte tipográfica e nem pensava nisso, só aconteceu quando eu entrei na FUMA.

Em dezembro de 1989, como o fechamento da CAMIG, o professor Silvestre passou a trabalhar, por um curto período, no escritório de seu ex-colega Roberto Luiz Marques:

Ele era um entusiasta na questão da tipografia, um profundo conhedor disso e foi ele quem criou o Núcleo de Tipografia na Escola de Design. Estudou comigo, nos formamos juntos e ele montou o escritório dele e eu voltei para a CAMIG. Depois, quando a CAMIG acabou, eu trabalhei um pouco com ele e pude ver todo o desenvolvimento de fontes. São inúmeras que ele tem de criação, não sei se posteriormente ele passou a editar as fontes para utilizar, mas a quantidade de fontes era enorme, ele trabalhava demais, criava demais, muita fonte, além de estudar muito sobre tipografia. O que ele sabe de tipografia, na teoria e na prática, é incrível.

Em 1990, Silvestre passou a compor o corpo docente da FUMA (que estava deixando de ser fundação e se tornando uma das escolas da Universidade do Estado de Minas Gerais), onde já havia lecionado de 1982 a 1984.

Logo assumiu o Laboratório de Design, que reunia o Núcleo de Madeira, o de Imagem e Movimento e o de Quadrinhos. A partir disso, resgatou os trabalhos da época em que era aluno da FUMA e passou a desenvolver novas tipografias:

Depois da Apoena, após voltar e resgatar todo o trabalho feito, comecei a verificar que aquilo merecia uma pesquisa maior. Na sala de aula pesquisa-se o necessário e desenvolve-se um trabalho, mas para criar uma fonte é preciso mais elaboração. Precisa justificar muito bem. Então, eu comecei a pesquisar não só a história das tribos indígenas, mas também o traço deles para criar algo que remetesse ao seu espaço, às tribos e tudo mais. Era para quem olhasse, saber que isso se parecia com um trabalho indígena.

E, com tudo isso, fui chegando ao Kuarup, o maior evento indígena, em que eles fazem uma referência aos mortos, no sentido de enaltecer os falecidos e para isso juntam várias tribos que começam com a letra K: Kaiapó, Kamaiurá, Kalaparo etc. Com isso, verifiquei que todos tinham um traço, uma representação dos traços, da pintura no corpo, como coral, idênticos ou muito parecidos. Daí, quando pesquisei e verifiquei o tipo de traço, escolhi o Kuarup, que é esse evento e que deu nome à fonte. Essa fonte traz duas características, que são os traços bem angulosos e as borboletas, que eles representam sempre com triângulos. Tem o zigue-zague, vamos dizer assim, que é um traço deles, e as borboletas. Essa fonte tem essas características nas caixas altas, que são decoradas, já a caixa baixa, nem tanto, apesar de seguir o mesmo esquema de traços angulosos.

Sobre a criação tipográfica, o professor dizia:

O início é exatamente dessa forma, mão livre mesmo, rabiscando para buscar o que se quer no traço. Depois disso feito, nós estabelecemos alguma coisa e aperfeiçoamos mais. Aqui já se tem uma ideia, mas ainda sem preocupação com a espessura, proporção, largura da letra, é apenas o traço.

Dai temos o trabalho seguinte, depois que você já descobriu as formas. Esse é o desenho, é feito a lápis e passa-se uma caneta por cima para reforçar. E por que que eu fiz desse tamanho? Porque aqui eu vou colocando uma ao lado da outra para estudar as proporções entre elas. Então, muitas vezes você vai longe colocando uma ao lado da outra até decidir. Depois de tudo decidido, passa-se a tinta na mesa de luz. Você desenha por cima e sai o desenho. Esta foi a fase em que eu desenhava no papel, depois as outras fontes eu criei desenhando diretamente no computador.

Muitas vezes a gente fala que a fonte está pronta quando já se passou a tinta e já está finalizada. Só que depois a gente verifica que, muitas vezes, quando se coloca no computador, alguma coisa tem de ser mudada. Então voltamos, refazemos e colocamos lá novamente. Agora, quanto a desenhar no computador, é mais fácil ainda porque você pode fazer a correção ali mesmo.

Para que a tipografia possa ser usada, escaneiam-se as folhas e utiliza-se um programa de edição tipográfica, observando, entre outras questões, o espaçamento entre letras.

A gente só aprende mesmo é desenhando, olhando, medindo, redesenhando. Por exemplo, eu sinto muito que as pessoas formadas agora, inclusive aqui na escola, abrem o alfabeto todo, mas têm dificuldade na proporção de uma letra em relação a outra. É isso que a gente adquire desenhando, redesenhando, vendo a proporção. Olhando e colocando uma sobre a outra você vê quais são as fontes mais largas...

É observar bastante, olhar bem, perceber porque essa fonte é assim, porque essa fonte me chama a atenção, o que ela tem de bonito. Por exemplo, você vai criar um logotipo que tem três letras. Então você tem que buscar em qual fonte essas letras aparecem mais bonitas para dar um bom logotipo. Você tem que estudar, pesquisar todas as fontes, experimentar, esse é o principal trabalho para você saber: “Ah! Aquela fonte é bonita por causa disso.” No momento em que a pessoa fala a fonte de que precisa, a gente já pensa: “É tal fonte que tem essa característica.” Isso facilita muito e é gostoso demais porque criar um alfabeto é dez vezes mais interessante do que criar uma marca, criar um logotipo. É a mesma coisa que criar um logotipo com todas as fontes. E, normalmente, quando você cria um logotipo com sua fonte, dá vontade de desenvolver mais, dá um valor muito grande porque você vende isso.

Agora, existem fontes e fontes. Cada fonte tem sua ocupação, tem seu espaço, tem a sua utilização. Se você quer criar uma fonte de texto, precisa ter um cuidado maior, é muito mais difícil. Se você for criar uma fonte fantasia para usar em chamadas, em logotipos, já é mais fácil, já é mais tranquilo. Tem aquelas fontes em que você derruba tudo o que foi falado sobre proporções, por exemplo, mas é a que você fez, ela terá alguma utilidade. Eu admiro todo tipo de criação nesse sentido.

Além da Apoena (em homenagem a um cacique morto e com suas pranchas de desenho perdidas), também não conseguimos recuperar a Silver Script e Silver Brush, fontes baseadas na própria escrita manual do professor Silvestre e a BHoja, outra fonte inacabada, que era um redesenho da fonte Optima, de Hermann Zapf. Mas foram recuperados os arquivos digitais de quatro fontes fortemente influenciadas pela identidade nacional e indígena.

A fonte Kuarup, como descreve o professor Silvestre, apresenta traços bem angulosos e as borboletas, que os Kaiapó, Kamaiurá, Kalaparo representam sempre com triângulos. No cartaz sobre a Kuarup, elaborado para o Seminário Pesquisa e Extensão da UEMG, de 2007 (Figura 1), destaca-se o seguinte texto:

A tipografia “Kuarup” surge a partir da observação da iconografia da pintura corporal das tribos indígenas do Mato Grosso que participam da festa de mesmo nome e que reverencia os antepassados em seus rituais. Partindo de dois grafismos comuns, encontrados nos corpos decorados para a festa (‘casco de jabuti’ e ‘borboletas’), foi criado o design da tipografia que preserva as formas angulosas e irregulares típicas dos registros dos índios. Assim, o uso da ‘Kuarup’ é apropriado para título ou textos relacionados aos índios e ao seu habitat.

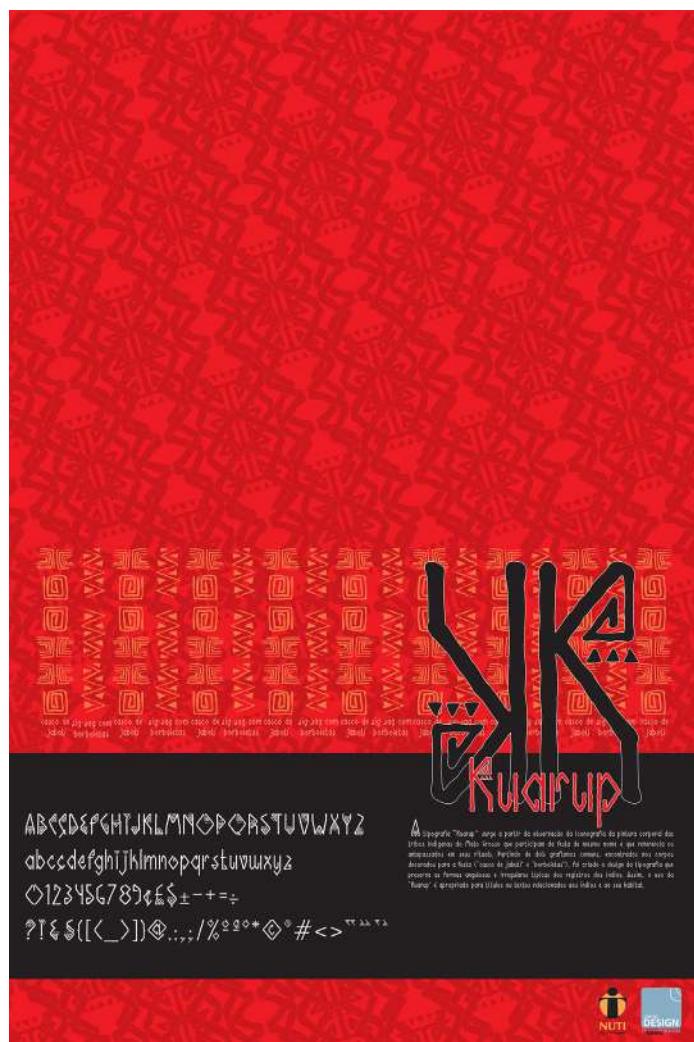


Figura 1: Cartaz de apresentação da Fonte Kuarup, de Silvestre Rondon, com projeto gráfico de Tiago Porto para o Seminário Pesquisa e Extensão - UEMG, 2007.
Fonte: Tiago Porto.

Conforme descreve o professor Silvestre:

A tipografia Geraes tem como principal influência o colonial em Minas Gerais. É importante ressaltar que o nome Geraes com “e” é proveniente da ortografia da época. Faz referências aos documentos e inscrições daquele tempo além de ter o contorno irregular inspirado na madeira lavrada dos móveis e construções e nas ferragens marteladas. Própria para ser utilizada em textos ou títulos sobre antiguidades, coisas da roça ou feitas manualmente (Figuras 2 e 3).

Á B C D É F G H I J K L M N Ó P Q
R S T U V W X Y Z á b c d é f g h i j k l
m n ò p ñ q r s t u v w x y z à í ç @ ¢
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 ½ ¾ ? ! Ç Á Í \$ E ß E *
() { } [] < > ¸ ¸ + / % # Geraes

Figura 2: Glifos da
Fonte Geraes, de
Silvestre Rondon.
Fonte: Tiago Porto.



Figura 3: Aplicação
da Fonte Geraes, em
marca e rótulo de
garrafa de cachaça,
pelo Escritório Fonte
31.
Fonte: Tiago Porto.

Além do estilo com “contorno irregular”, o professor Silvestre também criou estilo Regular:

Uma versão com contorno bem definido para uma melhor legibilidade e maior aplicabilidade (Figura 4).

Geraes regular

Figura 4: Glifos da
Fonte Geraes Regular,
de Silvestre Rondon.
Fonte: Tiago Porto.

ÁBÇDÊFGHÍJKLMNÒPQRST
UVWXZ ábçdêfgħijklmñòpqt
rstúvwxyzç@¢# ķ?¡\$€£§*
.,:0123456789 123 200% / + - < > () { }

Seguindo com suas pesquisas sobre as raízes da cultura mineira, o professor Silvestre criou a fonte tipográfica Jequiti. Em suas palavras:

A cerâmica artesanal do Vale do Jequitinhonha foi a base para a pesquisa da tipografia Jequiti. A busca de um módulo para o desenho das fontes resultou na forma da moringa que representa a maioria dos contornos das produções tais como: as mulheres, as noivas, as dondocas e os vasos em geral (Figura 5).



ĀBÇDÊFGHÍJKLMNÒPQRST
QRTUVWXYZÇ@¢# ķ?¡\$€£§*
2123456789 123 200% / + - < > () { }

Figura 5: Glifos
da Fonte Jequiti –
Silvestre Rondon.
Fonte: Tiago Porto.

A HQ Silver, foi criada para ser usada em histórias em quadrinhos (Figura 6). Das quatro fontes tipográficas, a HQ-Silver foi gerada em formato TrueType (TTF) em 2009. As demais, produzidas em 2007, com desenho do professor Silvestre e digitalização de Tiago Porto, encontram-se em formato OpenType (OTF). Tiago formou-se como Bacharel em Design Gráfico pela Escola de Design da UEMG, em 2007. De acordo com suas palavras:

Eu não fui aluno do Silver, mas ele de forma indireta foi meu professor no núcleo de design. Eu fiz estágio por alguns meses no núcleo, e frequentava as reuniões do NUTI (Núcleo de tipografia) e com o meu interesse de tipografia ele me colocou em um projeto de pesquisa para receber uma bolsa e trabalhar na digitalização das fontes.

Figura 6: Glifos da fonte HQ Silver – Silvestre Rondon.
Fonte: Tiago Porto.

Ainda que prestes a se aposentar, com tempo além da conta, Silvestre seguia sua rotina de trabalho no Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design. Com o ar sereno de sempre, sentava-se em sua mesa de trabalho todas as tardes e, no computador, trabalhava nos detalhes de uma publicação que preparava: uma história em quadrinhos...

Aposentado, ele passou a se dedicar a outras artes. No Facebook, Silvestre mostrava seu lado musical, tocando sua gaita com o acompanhamento da guitarra de um filho. De repente, ele se foi. A imagem que fica de Silvestre é esta, a de um homem dedicado à sua profissão, que soube apreciar as minúcias, delicadezas da vida.

Agradecimento

Agradecemos a Tiago Porto pelas valiosas informações e por gentilmente ceder arquivos digitais e registros de imagens para compor as figuras deste artigo.

Referências

- BEHRENS, Roy R. Invisible designer. New York: Print: **America's Graphic Design Magazine**, v. 52, n. 6, p.122-124, nov.-dez. 1998.
- CARTER, Rob; DAY, Ben; MEGGS, Philip. **Typographic design**: form and communication. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- CARTER, Robert. **Experimental typography**: working with computer graphics. New York: Watson Guptill Publications, 1997.
- CAUDURO, Flávio. Desconstrução e tipografia digital. In: **Arcos**: cultura material e visualidade. Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, v. I, n. único, 1998, p. 76-101.
- CHENG, Karen. **Designing type**. New Haven, CT: Yale University Press, 2005.
- ESCOLA DE DESIGN DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MINAS GERAIS. **História**. Disponível em: <http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>. Acesso em 24 out. 2011.
- FARIAS, Priscila. **Tipografia digital**: o impacto das novas tecnologias. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Rosari, 2004.
- GOTTSCHALL, Edward M. **Typographic communications today**. MIT Press, 1991.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico**: do invisível ao ilegível. São Paulo: Rosari, 2008.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HORCADES, Carlos M. **A evolução da escrita**: história ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2ab, 2000.
- LUPTON, Ellen; MILLER, Abbot. **Design, writing, research**: writing on graphic design. New York: Princeton Architectural Press, 1996a.
- LUPTON, Ellen. **Mixing messages**: graphic design in contemporary culture. New York: Princeton Architectural Press, 1996b.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MAN, John. **A revolução de Gutenberg**: a história de um gênio e da invenção que mudaram o mundo. Trad. Marco Antônio Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- MARTINS, Bruno. **Tipografia popular**: potências do ilegível na experiência do cotidiano. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2007.
- MILLER, J. Abbott; LUPTON, Ellen. A natural history of typography. In: **Looking Closer 1**: critical writings in graphic design, ed. por Michael Beirut *et al.*, New York: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1994, pp.19-25.
- NIEMEYER, Lucy. **Tipografia**: uma apresentação. 3. ed. Rio de Janeiro: 2ab, 2003.
- QUEIROZ, Sônia; SILVA, Sérgio Antônio. **Livro dos tipógrafos**. Belo Horizonte: Museu Vivo Memória Gráfica, 2011.
- ROCHA, Cláudio. **Tipografia comparada**: cento e oito fontes clássicas analisadas e comentadas. São Paulo: Rosari, 2004.
- SILVA, Sérgio Antônio (Org.). **Baú de Letras**: a tipografia na Escola de Design da UEMG. Belo Horizonte: Frente Verso Editora, 2014.
- SILVA, Sérgio L. **Faces e fontes multiescrita**: fundamentos e critérios do design tipográfico. 1^a ed. Belo Horizonte: Adaequatio Editora, 2016. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/zku9n5iur88n7rf/Faces_e_Fontes_Multiescrita_Sergio_Luciano.pdf. Acesso em: 02 fev. 2025.
- TSHICHOLD, Jan. **The form of the book**. Washington: Hartley & Marks Publishers, 1991.
- TSHICHOLD, Jan. **The new typography**. University of California, 1995.

UNGER, Gerard. Legible? In: **Looking closer 2: critical writings in graphic design**, ed. por Michael Beirut *et al.*, New York: Alltworth Press and American Institute of Graphic Arts: 1997, p.108-114.

VANDERLANS, Rudy; LICKO, Zuzana; GRAY, Mary. **Emigre: graphic design in the digital realm**. New York: Van Nostrand Reinnhold, 1993.

VAZ, Paulo Bernardo; CASA NOVA, Vera. **Estação imagem: desafios**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.171-179.

WOJCIECHOWSKI, Gustavo. **Tipografia: poemas e polacos**. Buenos Aires: Argonauta, 2005.

ZAPF, Hermann. **Histórias de alfabetos**: a autobiografia e a tipografia de Hermann Zapf. São Paulo: Rosari, 2005.

Sobre os autores

Sérgio Antônio Silva é professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais – PPGD / UEMG. Coordenador do grupo de pesquisa –grafia: estudos da escrita, registrado no CNPq. Graduado em Letras, com mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Pós-doutorado em História da Cultura pela Universidade Nova de Lisboa. Autor de livros e textos esparsos.

E-mail: sergio.silva@uemg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9285512367945785>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4801-700X>

Sérgio Luciano da Silva tem doutorado, estágio pós-doutoral e mestrado em Design (Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG). Graduação e Especialização em Filosofia na UFMG. Pesquisador dos grupos do CNPq Design e Representações Sociais e -grafia: estudos da escrita. Sócio no escritório de design Adaequatio Estúdio de Criação (2000-2016). Professor na Escola de Design e na Escola de Direito da UEMG. Atua no Programa de Pós-graduação da Escola de Design (PPGD-UEMG) lecionando disciplinas e orientando também no Programa DINTER com a Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Instituto Federal do Ceará (IFCE). Suas pesquisas avançam em duas linhas: estudos da escrita (caligrafia medieval e design tipográfico multiescrita) e filosofia do design.

E-mail: sergiolucianosilva@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7071428767698686>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4379-339X>

A produção do designer Eduardo Wilke: uma trajetória original

The production of designer Eduardo Wilke: an original trajectory

Adriana Nely Dornas Moura

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre a obra do designer Eduardo Wilke e sua atuação no cenário do design de Belo Horizonte ao longo das décadas de 1970 a 1990. Nesta abordagem, destaca-se a trajetória profissional do designer e as questões que nortearam o seu exercício projetual. O trabalho iniciou-se com uma pesquisa documental no acervo particular do designer, e foram realizadas entrevistas semiestruturadas com o designer e pessoas que atuaram e trabalharam junto a ele. Pode-se constatar em quase toda totalidade de sua obra o uso da madeira maciça e técnicas finas de marcenaria, destacando uma grande diversidade de desenhos voltados para um público de maior poder aquisitivo.

Palavras-chave: design; design em Minas Gerais; design de autor.

Abstract: This paper presents a reflection on the work of designer Eduardo Wilke and his role in the design scene in Belo Horizonte from the 1970s to the 1990s. This approach highlights the designer's professional trajectory and the issues that guided his design practice. The work began with documentary research in the designer's private collection, and semi-structured interviews were conducted with the designer and people who worked with him. It is possible to observe in almost all of his work the use of solid wood and fine carpentry techniques, highlighting a great diversity of designs aimed at a public with greater purchasing power.

Keywords: design; design in Minas Gerais; author design

Há algumas décadas, a visão de alguns pioneiros foi fundamental para alavancar o processo que hoje flui na direção da economia criativa, em que o capital intelectual é a mola propulsora do desenvolvimento, apoiado no tripé da sustentabilidade econômica, social e ambiental (Werneck, 2014).

Introdução

O artigo se situa no âmbito da investigação sobre o design, cultura material e história de vida. Propõe retomar a história e, ainda, a reflexão sobre o trabalho de Eduardo Wilke, em um cenário em que estudos sobre o design mineiro são modestos. O momento é oportuno e solicita o reconhecimento de profissionais que exerceram um papel de destaque para o design no Estado de Minas Gerais.

Alguns questionamentos se tornaram importantes nessa investigação e o principal deles é como a trajetória de Eduardo Wilke se apresenta e incide no cenário do design de Belo Horizonte no decorrer das décadas de 1970 a 1990? O trabalho iniciou-se com uma pesquisa documental considerando o acervo particular do designer, fotos, desenhos, projetos, entre outros. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com o designer e profissionais que atuaram e trabalharam junto a ele, além de levantamento do contexto político, social, econômico e cultural da época, com vistas a apresentar a realidade nacional e, em particular, a cidade de Belo Horizonte, nesse período.

Os primeiros passos: da feira à academia

Eduardo José Wilke Alves nasceu em 1953 na cidade de Belo Horizonte. Iniciou seus trabalhos criativos ainda na Escola Técnica Federal, atual Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), onde estudou eletrônica. Formou-se no ano de 1977 em Desenho Industrial na Fundação Universidade Mineira de Arte Aleijadinho (FUMA).

Como criativo, seus primeiros passos se deram em 1968 quando, aos 15 anos, iniciou a produção de bijuterias em latão e, na sequência, o couro, alcançando uma diferenciação em função do material utilizado. É nesse período que suas atividades empreendedoras se iniciam, com a venda desses objetos na Feira Hippie, em Belo Horizonte (MG)¹, local de referência do artesanato mineiro. Somam-se às bijuterias peças como cintos, pulseiras e anéis.

Nesse momento, Wilke desperta a curiosidade pelo acrílico, e começa a criar pequenos objetos de mesa, o que vêm a ser o ponto de partida para a abertura da sua empresa Nova Forma Indústria e Comércio, em 1975. O foco, naquele momento, era o desenvolvimento de uma linha para casa, escritório e banho, tais como móveis, caixas, cinzeiros, potes, entre outros objetos, tendo como matéria prima o acrílico e a madeira.

¹ A Feira de Artes, Artesanato e Produtores de Variedades de Belo Horizonte surgiu na Praça da Liberdade em 1969. Artistas plásticos e artesãos de diversas especialidades se reuniam, expunham e vendiam os seus trabalhos. Em 1973, foi reconhecida como feira de artesanato de Belo Horizonte. Em 1991, a Feira Hippie se transferiu para a Avenida Afonso Pena, no centro de Belo Horizonte.

Fonte: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/compras-e-moda/feiras/feira-de-artes-artesanato-e-produtores-de-variedades-de-belo-horizonte-feira-hippie>.



Figura 1: Objetos em acrílico e madeira.
Fonte: Arquivo particular de Eduardo Wilke.

O registro da empresa Nova Forma impulsiona a abertura da loja Múltipla, em 1977. Wilke inicia então suas atividades na área da garagem de sua casa, situada na Rua do Ouro, no bairro Serra, adaptada para comercializar seus produtos. Em uma etapa subsequente, a fábrica se estabelece no bairro Paraíso e a loja passa a ocupar um imóvel na rua Alagoas, na região da Savassi. Em seu galpão, faz suas primeiras incursões no universo da madeira, alumínio, e ensaia a produção de seus primeiros móveis. É nesse momento que firma parceria com a decoradora Ana Cristina Breder.

Entretanto, na sequência, alguns episódios fazem com que Wilke novamente mude os rumos de seu negócio: o incêndio ocasionado por vandalismo, na loja da Savassi, e a baixa do acrílico no mercado, ocasionada pela introdução de objetos produzidos com compósitos injetados, vulgarizando assim o acrílico naquela época.

Com suas atividades transferidas para um galpão maior, no bairro Lagoinha, o designer foca na produção de móveis personalizados e sob encomenda. Passa a produzir projetos idealizados por decoradores e arquitetos de renome como Cristina Menezes, Tânia Sales, Roberta Lopes, Lectícia Vianna, Dante Lapertosa Filho, Edwiges Cavalieri, Rosinha Carvalho Houri, Freuza Zechmeister, Miguel Porcaro Vorcaro, José Alberto Figueiredo, Regina Valadares, entre outros. Ao galpão é incorporado um *Showroom* e Wilke admite a introdução de um novo sócio. Assim se dá o início da Wilke Design. Os móveis produzidos tinham por conceito a ideia de complemento, com isso o designer comercializa de forma avulsa camas, cadeiras, mesas de jantar, banquetas de bar e pequenas mesas de apoio para sala, muito demandadas na época, apresentadas na Figura 2 a seguir.



Figura 2: Mesas componíveis: triangulares e redondas.
Fonte: Arquivo particular de Eduardo Wilke.

A Wilke Design encerrou suas atividades em 1996, o que não significou a descontinuidade do seu trabalho, pois, na sequência, o designer começa a desenvolver produtos, terceirizar a produção e parte da comercialização.

Esse período se estende até que ele inicia sua vivência acadêmica na Universidade do Estado de Minas Gerais, na Escola de Design, que vai ao encontro de seu interesse em compartilhar conhecimentos. A partir de 2008 Wilke passa a se dedicar integralmente à academia.

Design em Belo Horizonte: pioneirismo e vanguarda

O pioneirismo no design é uma marca do estado de Minas Gerais. Para contextualizar historicamente, é construída em 1940, no município de Cataguases, a residência em estilo moderno, de Francisco Inácio Peixoto (1909–1986), uma mútua colaboração entre Joaquim Tenreiro (1906–1992) e Oscar Niemeyer (1907–2012). Nesse período, Tenreiro projetou a poltrona Leve, dotada de alta qualidade artesanal e execução primorosa. É a partir daí que Tenreiro começou a desenvolver seus móveis modernos, conforme comenta Santos (1995). Ainda em relação a obra de Tenreiro, Galli (1988) destaca o seguinte episódio:

Quando o cliente [...] veio ver o projeto, logo arregalou os olhos e disse: era isso que eu queria! Começou aí a minha história do móvel moderno. Começou aí, na verdade, a história do verdadeiro móvel moderno no Brasil. Após a decoração da casa de Cataguases (Galli, 1988, p. 26).

A autora complementa o papel que Niemeyer e observa que no:

[...] empenho de criar uma convivência solidária e harmoniosa entre as artes e consciente do papel decisivo do design e das artes decorativas para o projeto moderno, que Niemeyer soube valorizar o talento e a maestria do genial Joaquim Tenreiro. E mais uma vez se destaca nos anos quarenta, agora no âmbito da implantação do processo de modernização do design de mobília (Santos, 1995, p. 115).

Dando continuidade à excelência no design, o cenário mineiro ainda conta com outros profissionais, tais como o designer Porfírio Valadares (ganhador do prêmio Museu da Casa Brasileira em 1990), o arquiteto e designer Cristiano Sá Motta, o arquiteto Eduardo Lamassa, a designer Águida Zanol, a designer Gracia Mendes, o designer autodidata Vítorio Torchetti (ganhador do prêmio Museu da Casa Brasileira em 1990 e 1994), entre outros (Revista Pampulha, 1995).

Outros nomes se somam ao trabalho de Wilke. Na iluminação se destaca o designer Antônio Marcos Dias, com a Dominici e, na cerâmica, Máximo Soalheiro, bem como a Oficina Cerâmica Terra, do arquiteto João Grilo (Borges, 1996). Esta última, responsável por desenvolver em conjunto com as designers independentes Márcia Larica e Sônia Magalhães, a coleção Terra Brasilis.

O jornalista Walter Sebastião, do Caderno de Cultura do Jornal Estado de Minas, observa que, ao desenvolver o trabalho autoral da Oficina Cerâmica Terra, percorreu todas as coleções, levando a cerâmica de revestimento a um alto grau de qualidade e, principalmente, originalidade. O profissional destaca que:

[...] a linha Terra Brasilis marca o momento onde começamos a abrir o sistema de parceria. Foi o primeiro trabalho que teve um conceito fechado, mais sólido, e se propunha a trabalhar com a releitura do design indígena (Sebastião, 1996, p. 86).

O resultado dessa coleção obteve repercussão, tendo sido classificada em terceiro lugar em 1987, no Prêmio Museu da Casa Brasileira, na categoria de material de acabamento, e na 1º Bienal Brasileira de design (Borges, 1996). A Oficina Cerâmica Terra abriu novas perspectivas para o design autoral, e convocou artistas como Amílcar de Castro (1920–2002), Marcos Coelho Benjamim, Aldemir Martins (1922–2006), Pink Wainer e Silvio Oppenheim (1941–2012) para criar coleções assinadas e numeradas (Sebastião, 1996).

Enfatiza-se também a atuação de Eduardo Lamassa, nascido em Belo Horizonte, e que mantém desde 1987 um escritório de arquitetura e design. Lamassa recebeu o Prêmio MOVESP nos anos de 1992 e 1993, o Prêmio Museu da Casa Brasileira com a cadeira Thaís em 1993, além do Prêmio MOVELSUL, em 1994 e 1996. A partir de 1994, ele veio a fazer parte do quadro de designers da casa Teperman, loja localizada em São Paulo, referência em design (Santos, 1996; Borges, 1996). Em 1996, Eduardo Lamassa e Erika Mayr recebem o primeiro lugar na categoria “Móveis para zona de refeições”, setor profissional, com a cadeira Boomi (Santos, 1996).

O contexto apresentado demonstra o movimento do mercado na década de 1990. Essa série de premiações produziu reconhecimento e crescimento do setor, e com ele a confiança dos designers para garantir as exigências de um mercado e uma indústria de ponta. Fábio Magalhães, diretor presidente do Memorial da América Latina, escreveu no prefácio do livro da jornalista Adélia Borges, sobre o prêmio Museu da Casa Brasileira:

A atividade de design no Brasil não é tarefa fácil e seu desenvolvimento se dá com tanta dificuldade que sua prática adquire, na maioria das vezes, um perfil de tenacidade, senão de teimosia e obsessão. Embora muita coisa positiva tenha ocorrido nesta última década e que beneficiou a atividade de design em nosso país, ainda são insignificantes os espaços que se abriram para a execução de projetos nacionais e pra sua comercialização (Magalhães, 1996, p. 9).

E Adélia Borges complementa: “a reação do mercado certamente não é a referência mais importante para a avaliação de um projeto, mas é um dado que não se pode desprezar em design [...]” (Borges, 1996, p. 10). Vale ainda ressaltar o projeto dos arquitetos Alexandre Mascarenhas, Humberto Pinheiro, André Senna Horta e Fernanda Rotelli Prado, no Pacífico Bar Café, concebido no ano de 1994, e ainda em funcionamento, um espaço de 50 m², situado em um bairro da cidade, onde funcionava um antigo galpão que abrigava um depósito de materiais de demolição. Construído na década de 1940, os designers preservaram ao máximo a construção, e a mistura de variadas propostas arquitetônicas, trazendo um ar contemporâneo ao local (Aragão; Podestá, 1996).

É também nesse período que Cristiano Sá Motta, formado em arquitetura, desenha móveis para as lojas da região da Savassi. Sá Motta descreve:

‘Móveis Ambulantes’ são estantes e armários-vitrine que se movem, modulam e ampliam as possibilidades de uso, ora tornando displays, ora divisórias, ora biombos [...] os móveis são executados a partir da combinação de materiais, tais como radica, pau-marfim, latão, tubos de ferro lixados e vidro. O resultado final abre a possibilidade da multi adequação móvel/espacô (Santos, 1995, p. 32).

Consideramos significativo para essa retrospectiva, abordar a importância da região da Savassi, central no contexto histórico, cultural e comercial de Belo Horizonte, que se valeu do desenvolvimento de móveis para as lojas “boutiques” abertas nessa época. É importante relatar

que a Savassi foi um polo de moda e design na década de 1980, um espaço pensado para abrigar lojas sofisticadas, um local para consumir e divertir. Podemos destacar a fala de Lemos:

Ao mesmo tempo em que se pode afirmar que a região da Savassi imitava o Centro em termos de estrutura urbana, constatam-se diferenças significativas entre os dois pontos. Caracterizados pela mesma condição urbanística moderna, como também pelas suas representações simbólicas, muitas diferenças distinguiam os dois centros, que até os anos 1980 se interagiam e se completavam, compondo a dinâmica do urbano como um todo (Lemos, s.d. p. 104)

Para entendermos melhor, a autora apresenta a diferença qualitativa entre o centro da cidade e a Savassi:

A Savassi, nesse período, caracterizava-se principalmente como um espaço de consumo, enquanto no Centro acentuava-se a característica de referencial de negócios. O comércio varejista, por exemplo, que, em termos relativos, era muito mais numeroso, apresentava na Savassi uma qualidade superior, sendo as suas lojas dotadas de grande sofisticação. Neste, essas atividades supriam uma necessidade, o que equivale dizer que o ato de consumir estava restrito à satisfação de uma demanda imediata e momentânea da população. Já no novo centro comercial – cuja acessibilidade e sofisticação conferiam ao ato um sentido peculiar – as pessoas iam consumir, mas também passear e flanar pelos lugares (Lemos, s. d. p. 104).

A partir da apresentação desse contexto e designers, abordaremos, na sequência, a loja Wilke Design, que migra para esse novo setor comercial da cidade de Belo Horizonte, situada na rua Professor Morais.

A fachada da loja na Savassi dava ênfase à marca, dotada de ampla vitrine, que possibilita visualizar o interior da loja e, por consequência, os móveis dispostos simulando ambientes residenciais. Contava ainda com iluminação que, ao acentuar alguns pontos focais, proporciona destaque aos móveis expostos, conforme a Figura 3.



*Figura 3: Fachada e interior da Loja da Savassi.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.*

A organização buscava dispor melhor os móveis criando pequenas simulações de ambientes com possibilidade do cliente se locomover por esse espaço dentro da loja. Observa-se o uso de vários objetos para auxiliar a compor o recinto como tapetes, plantas, luminárias, telas nas paredes etc. Pelas imagens, pode-se perceber que os móveis nunca estão sozinhos, mas em relação uns com os outros e, principalmente, com os objetos que ajudam a enfatizar principalmente os móveis do designer.

A sugestão de simular uma habitação é uma tentativa de trazer o cliente para o mundo da casa. A loja simulava um ambiente ficcional e tentava criar um jogo de encantamento, mesmo que neste ambiente as peças encontram-se ali para serem vendidas e comercializadas. A luz natural também penetra pela vitrine e verifica-se também a possibilidade de ver do interior da loja a parte externa, mostrando o movimento da rua.

No próximo tópico vamos abordar as lojas localizadas nos *shoppings* de decoração existentes na cidade de Belo Horizonte, na década de 1990.

O segmento dos shoppings de decoração em Belo Horizonte: década de 1990

Para entender melhor os próximos relatos, é preciso relembrar a intensa transformação que ocorreu no país no contexto do design brasileiro, com os inúmeros efeitos da globalização nesse dado momento histórico. O design brasileiro nos anos 1980 passa por uma fase de internacionalização e a indústria moveleira e seus fornecedores amadurecem e se consolidam em algumas regiões específicas do país. Esse processo de avanço tecnológico acontece fortemente na década de 1990, motivado pela abertura de mercado (Senai, 2011). Com as mudanças no quadro econômico financeiro internacional e a busca pela competitividade, o design é colocado em evidência.

A cidade de Belo Horizonte possui nessa ocasião três centros comerciais no segmento de casa e decoração: Raja Casa Shopping (1990), Minascasa (1994) e o Ponteio Lar Shopping (1995). Assim, a cidade de Belo Horizonte na década de 1990 vive o auge do segmento da casa e decoração.

A Wilke Design adquiriu lojas em dois centros comerciais desse segmento de decoração em Belo Horizonte, aderindo a esse mercado em expansão. Os espaços adquiridos são no Raja Casa Shopping e no Shopping Minascasa. Imediatamente a loja do Raja Casa teve um retorno significativo.

O Raja Casa foi o primeiro shopping especializado em artigos de casa e decoração da cidade, planejado e apresentado ao mercado em 1990 e inaugurado em 1993. Localizado na Avenida Raja Gabaglia 3950, no bairro Estoril, é um centro comercial destinado à comercialização de artigos para a decoração de ambientes residenciais e comerciais. Este empreendimento comercial contava com lojas, salão de eventos e 22.000 m² de área construída².

A fachada da loja do Raja Casa Shopping repetia a configuração e o interior da loja, tal como a loja da Savassi, exibindo as mesmas características de disposição dos móveis simulando espaços da casa. O cuidado com a iluminação e o esforço para conseguir uma atmosfera residencial e íntima se fazia presente também nessa loja.

Em 1994 o Shopping Minascasa foi inaugurado, sendo um espaço segmentado para móveis, decoração e produtos para o lar. O seu diferencial entre os outros centros comerciais é que ele possui um projeto racional e bem dimensionado, com 62 lojas num só pavimento, o que facilita o acesso dos consumidores.

Este foi o segundo shopping temático de Belo Horizonte no mercado de móveis, decoração e design e o seu diferencial entre os outros shoppings é que ele possui um ar de «cidadezinha do

² Fonte: <https://gaisslersolon.com.br/house/casa-raja-shopping/>

interior», seu estilo conhecido como *street*, possui ruas para pedestres, praças abertas e fontes, com iluminação natural, localizado no vetor nordeste da cidade³.

Em relação ao Shopping Minascasa, Wilke ressalta, “Os meus projetos não eram aceitos de cara, eu não os vendia facilmente, eles tinham um tempo de maturação, até o cliente ter coragem para comprar, pois meu móvel era diferenciado e original”⁴ As vendas se davam em ritmo cadenciado e próprio.

Posteriormente, em 1995, o Shopping Ponteio foi inaugurado com um projeto arquitetônico arrojado, com lojas de decoração sofisticadas e marcas reconhecidas nacionalmente, comercializando inúmeros artigos de decoração e design, bem como eletrodomésticos, eletroeletrônicos, móveis, adornos, molduras, ferragens, tapeçaria, entre outros. Com este novo shopping e a oferta desse grande número de lojas e muitas novidades isso vai afetar muito os negócios de Wilke. Neste contexto, podemos destacar a fala da secretária do desenvolvimento Econômico do Estado de Minas Gerais, Dorothéa Werneck:

[...] há algumas décadas, a visão de alguns pioneiros foi fundamental para alavancar o processo que hoje flui na direção da economia criativa, em que o capital intelectual é a mola propulsora do desenvolvimento, apoiado no tripé da sustentabilidade econômica, social e ambiental. [...] e lançar um olhar sobre o trabalho desses pioneiros é importante pois eles foram os responsáveis pela incorporação do design e da inovação no segmento de móveis (Werneck, 2012, p. 4)

Lançar um olhar sobre o trabalho dos designers precursores de Belo Horizonte e contextualizar seus projetos nos permite entender melhor quem somos hoje.

Considerando que a pesquisa para escrita do artigo se desenvolve no âmbito da cultura material de um determinado período, no tópico a seguir, propomos uma apresentação mais detalhada dos produtos desenvolvidos pela Wilke Design na época de sua atuação nas décadas de 1980 e 1990. Finalmente, mostrar o caminho que esses pioneiros percorreram nos ajuda a compreender como o design nacional obteve seu reconhecimento.

A produção da Wilke Design: um olhar detalhado sobre sua obra

Nesse contexto, vem a ser importante destacar a categorização feita por Santos (2015) sobre o mercado de móveis, em geral, no qual a produção do móvel é eclética e possui várias vertentes. A autora aponta a escala de produção massiva que ocorreu a partir dos anos 1970–1980 até o final do século XX, e classifica as seguintes categorias:

[...] o móvel de autor, assinado, com canais de venda e faixa de clientela próprios; o móvel de massa, que inundou o mercado para o consumo popular, sem preocupações com o design; o móvel reciclado, [...] os móveis institucionais, destinados principalmente a escritórios, lugares públicos, bibliotecas, auditórios, museus e hospitais. [...] com todas essas opções, a indústria brasileira de mobiliário atendeu às necessidades do mercado (Santos, 2015, p. 207).

³ Fonte: <https://shoppingminascasa.com.br/o-minascasa>.

⁴ [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

A classificação de Santos contribuiu em certa medida para entender como funciona o processo de distinção dos móveis e as categorias em que eles estão inseridos, bem como o que se entende por móvel de autor, que possui a assinatura do designer. Uma categoria em expansão que ganhou força a partir dos anos de 1980. Ao indagar Wilke sobre suas referências e possíveis influências, o designer relata:

Eu não tinha nenhuma referência, eu perseguia a autoria, claro que eu tinha acesso a algumas revistas, tais como: Revista Casa Cláudia, Revista Casa e Jardim, Revista Vogue, e a Interni, italiana, mas essa última chegava com muita defasagem (de seis meses a um ano) e essa revista eu adquiria quando ia a São Paulo e comparava a revista e alguns livros [...].⁵ (Wilke, 2025)

A categoria referente ao móvel de autor, apresentada por Loshiavo, se relaciona diretamente com o assunto pesquisado e, portanto, a fala de Eduardo Wilke condiz com a realidade, pois o que o designer perseguia era a originalidade. Quando indagado sobre as características mais marcantes presentes em suas principais linhas de móveis, enfatiza: “Era a personalização e a utilização da madeira maciça, manter a madeira sólida natural [...] quando todas as outras marcas já estavam utilizando os painéis planos”, e complementa:

[...] a diferenciação se dava em relação às especificidades do mobiliário e características do desenho como o uso das molduras, do tipo de madeira e suas tonalidades, cores e brilho, dos acabamentos, dos acessórios, dos complementos, dos tecidos, toda uma diferenciação dos elementos usados na estética dos produtos e que pode ser observado principalmente na poltrona Austríaca⁶ (Wilke, 2025).

Para iniciar, vamos abordar a história da marca, sua atuação, e a forma como o designer encontrou para posicionar o seu negócio. Uma vertente que merece atenção foi o desenvolvimento de brindes corporativos. Uma forma encontrada pelo designer para atender e explorar uma demanda da época. É nesse ponto de nossa pesquisa que nos propomos a apresentar alguns produtos desenvolvidos pela Wilke Design relacionados a esse segmento.

Os brindes corporativos exploram itens de decoração e objetos de casa, pois o designer notou que as grandes empresas buscavam presentear seus clientes com itens mais personalizados.



*Figura 4: Brindes corporativos Mini-bar com acessórios, Jogos Resta um e tabuleiro de xadrez.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.*

5 [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

6 [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

No lado esquerdo da Figura 4, observa-se um pequeno bar de parede confeccionado internamente em aglomerado, revestido em lâmina natural, com o suporte de taças e de garrafas de vinho. Em sua parte externa, o acabamento é em madeira natural sólida tingida em castanho (cor e tonalidade que predominavam na época) com acabamento em verniz fosco. Verifica-se também uma tábua de frios em mogno natural com o mesmo acabamento sem tingimento.

No lado direito da Figura 4, o jogo Resta-um e o tabuleiro de xadrez, ambos em mogno natural sem tingimento, foram executados para a empresa Acesita. A forma das peças do jogo de xadrez é cuidadosamente esculpida e o desenho é criado exclusivamente para o jogo.

Wilke explora o setor de brindes no decorrer de 1978 a 1982 e, posteriormente, ainda na década de 1980, se propõe a revisitar um clássico do design brasileiro, a cama Patente, do marceneiro imigrante espanhol Celso Martinez Carrera. A peça original tem uma estrutura simples e foi um artefato importante para o desenvolvimento do mercado de mobiliário no Brasil no início do século XX.

Para entender o contexto da época, vale relembrar que a disseminação das técnicas industriais do mobiliário se deu no século XIX, e ficou a cargo dos imigrantes europeus, com experiência nesse modo de produção. Os marceneiros utilizavam a madeira torneada, comum na Europa, e o primeiro fabricante a produzir esse tipo de mobiliário em escala comercial no Brasil foi o imigrante espanhol Celso Martinez Carrera, em Araraquara, em São Paulo. Contemporaneamente a ele, o italiano Luiz Lício, também residente em Araraquara patenteou a Cama Patente. Lício conseguiu apresentar um desenho mais simples, o que barateia ainda mais a produção, e permitiu a exclusividade de fabricação (Galli, 1988; Santos, 1995).

Em 1919, esses móveis foram produzidos em larga escala e tinham uma qualidade rigorosa, e “[...] em pouco tempo as camas e cadeiras Patente passaram a ser encontradas em armazéns, feiras livres e lojas de departamento, como Mappin, Mesbla, Cássio Muniz e Casa Alemã” (Galli, 1988, p. 42). Dessa forma, Eduardo Wilke vai se inspirar nessa renomada cama e desenvolver uma releitura. O designer relata: [...] “era uma peça de difícil execução, mas que vendeu bastante”⁷ (2025). Pode-se perceber a inspiração entre as duas camas na figura a seguir.



Figura 5: Cama Patente de 1915 de Celso Martinez Carrera e a releitura feita pelo designer. Fonte: https://www.saopauloinfoco.com.br/a-cama-de-todo-paulistano-a-historia-da-patente/#google_vignette. Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.

7 [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

Pode-se perceber que a peça executada por Wilke, é muito simples e harmoniosa. A fotografia da releitura foi realizada na loja Quarto Bonito, especializada em mobiliário de quarto e cobre-leitos localizada na Avenida Afonso Pena, na década de 1980, próximo a região da Savassi.

Linha Austríaca: sofisticação e harmonia

A linha Austríaca conta com um conjunto de mobiliário executado em madeira, desenvolvida entre os anos 1989 e 1990, composta por banqueta, cadeira, poltrona e sofá. Prioriza a forma simples com sofisticação no desenho, harmonização de volume e de proporção. Wilke recebeu sua primeira premiação no 3º Prêmio MOVESP Design 1990, da Associação das Indústrias do Mobiliário do Estado de São Paulo, na categoria Móveis para *Living*. Recebeu ainda o Certificado de Boa Forma, com os projetos Mesa de canto componível e toda a linha Austríaca: o sofá, a poltrona Austríaca, a cadeira e a banqueta.

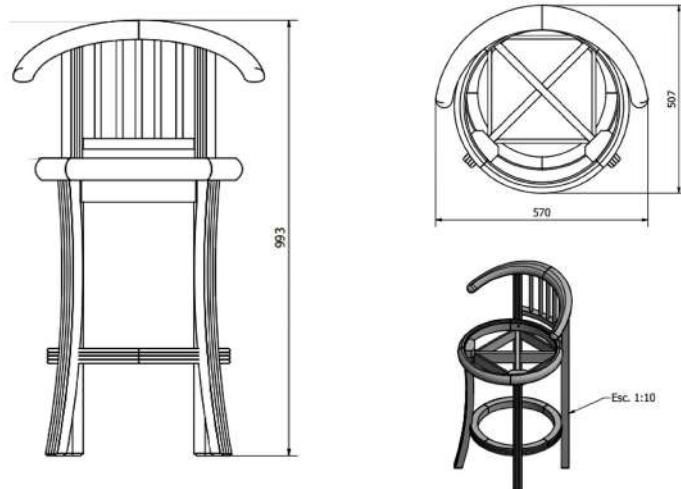


Figura 6: Desenho técnico da banqueta Austríaca.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.

A poltrona Austríaca, ilustrada na Figura 6, tem encosto com detalhes em varetas de madeira e os pés são ornados com frisos em baixo relevo. A seguir, na Figura 7, podemos ver o designer fotografado no salão Design no Prêmio MOVESP Design de Mobiliário, após a premiação de suas peças, tendo em evidência a Linha Austríaca estofada, em suas diversas versões.



Figura 7: Eduardo Wilke no Pavilhão Design MOVESP com sua linha premiada.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.

Indagado sobre a eventual repercussão que a premiação trouxe para sua atuação profissional, o designer respondeu:

O Prêmio MOVESP Design de Mobiliário era um evento na Feira de Móveis MOVESP, e o maior evento de móveis e de design que ocorria no Brasil. Houve uma grande demanda de solicitação dos móveis, e amplie a venda em São Paulo, e no Brasil inteiro [...] amplie muito os meus negócios".⁸ (Wilke, 2025).

Cabe ressaltar que a década de 1990 foi um momento relevante para o mercado de decoração e design. Nesse momento particular, Wilke se sente mais estimulado e seguro com o reconhecimento e a premiação de seu trabalho.

Linha Trap: versatilidade e multifuncionalidade

A Linha Trap (1992) é composta por módulos componíveis e multifuncionais, que incluem armários, buffets, gaveteiros, módulos com prateleiras para tv e som, entre outros. O destaque fica por conta da possibilidade de adaptação dos móveis às transformações que a vida contemporânea requer. Essa versatilidade das peças possibilitou o sucesso das vendas. Assim como a Linha Áustria, a Trap também foi agraciada com o Certificado de Boa Forma, Categoria Móveis para *Living*, concedido pela MOVESP – Associação das Indústrias do Mobiliário do Estado de São Paulo, em 1992.

A Figura 8 apresenta a cama Trap que possui um painel acoplado a cama, tal recurso proporciona diversas possibilidades de uso do móvel, podendo ser montado conforme a necessidade do cliente: como cama de casal, duas camas de solteiro ou uma cama de solteiro, criados baixos ou altos (com função de cômoda), e outras diversas possibilidades.



*Figura 8: Linha Trap (premiada em 1992).
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.*

Wilke buscava em seus móveis o máximo de qualidade, flexibilidade, e se valia do uso inteligente da madeira, obtido por meio da usinagem, para proporcionar uma forma elegante. Os móveis dessa linha também dispunham de um diferencial que era a versatilidade, que aparece na forma de móveis compactos, modulados e adaptáveis à arquitetura e de espaços que exigem a multifunção, por meio da modularidade e variabilidade.

⁸ [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

Assim, fica evidente a possibilidade de se adaptar a arquitetura, e que cada peça cumpre uma função específica, além de estabelecer uma conexão com o entorno. Tal multifuncionalidade é muito bem-vinda em tempos onde os espaços são reduzidos. A diversidade de formas, dimensões, cores e desenhos conferiam à linha TRAP a versatilidade que o móvel exigia nessa época.

A personificação, por meio das diversas possibilidades de acabamento, fazia com que o móvel pudesse ser utilizado em vários ambientes. Com isso, cada detalhe foi cuidadosamente pensado para que o produto transmitisse simplicidade, originalidade e refinamento. Vale destacar uma questão apontada pelo sr. Elir Barbosa Fernandes, seu primeiro empregado e que o acompanhou por toda sua trajetória, “o que era importante para nós era o acabamento e a pontualidade na entrega”⁹ (Fernandes, 2016).

As décadas de 1980 e 1990 nos permitiram presenciar diversas mudanças e evoluções no universo do design de ambientes. As tendências chegavam e se juntavam a outras anteriores – as misturas de estilos convivem entre si de forma muito intensa nessa época. Uma das peças de destaque na sala de estar era o bar, combinando volumes e formas. Wilke conseguiu chegar a inúmeros resultados com esse móvel.

A força de um móvel: o bar invade o espaço da casa

Nas décadas de 1970 a 1990 a vida em casa estava cada vez mais voltada para as áreas sociais, sendo que o espaço da sala agregava funções múltiplas. Nessa perspectiva, a casa é o lugar de fixação e domesticidade, onde o indivíduo se encontra e define o seu comportamento. A casa é o lugar onde a intimidade é definida e responsável por delimitar o público e o privado (Freire, 1996). Assim, a tripartição da casa burguesa em espaços sociais, íntimos e de serviço (Tramontano, 1997) foi se modificando, e passa a seguir os modismos de determinadas épocas. Nesse momento, vamos ressaltar um item que começou a roubar a cena e não faltar em nenhuma sala: o bar. Para reforçar a fala de Tramontano, convocamos Algranti (1995):

[...] a definição de casa como habitação é atemporal, o que se transforma são as configurações em função da época e do local [...] já que as transformações que acontecem nos costumes, cotidianos, na mentalidade, na moral, no comportamento e na vida social são as causas de mudanças no espaço doméstico, ou seja, o perfil da sociedade reflete na casa (Algranti, 1995, p. 47).

Os bares privilegiam a convivência familiar, amigos e de pessoas convidadas, possibilitando uma forma de socialização dentro de casa. A preparação de bebidas e coquetéis num espaço da casa mais intimista é percebido pela escolha dos objetos. Os bares são equipados com bancada, banquetas, alguns com iluminação embutida. As imagens abaixo ilustram as possibilidades exploradas em um único desenho numa mesma plataforma, feito em diversos tipos de madeira, variando somente a sua tonalidade. Esta diferenciação proporciona uma alteração conceitual: chega-se a um produto sofisticado e elegante ou um móvel jovem e despojado. Estes bares possuem diversos acabamentos, tais como mogno natural, ipê tabaco, e outras várias possibilidades cromáticas por meio do tingimento da madeira.

⁹ [Entrevista concedida a Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 08 jul. 2016.



Figura 9: Bares em diversos acabamentos.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.

Com essas imagens da Figura 9, é possível perceber o acabamento cromático destes bares em mogno natural e mogno castanho. As variações e adequações se adaptam conforme o gosto e a necessidade do usuário. Nota-se que na imagem à direita, o bar possui um chapéu em sua parte superior e, onde seriam os fundos do modelo à esquerda, passa a ser lateral com aplicação do espelho, materializando as infinitas possibilidades de uso.

A Figura 10 ilustra outro modelo de bar, que vem a ser um produto mais sofisticado, com apelo tecnológico, com o uso do neon, o que confere ao ambiente, segundo o designer, um ar mais high tech.



Figura 10: Bar em madeira, acrílico e iluminação em neon.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.

A mistura da madeira com o acrílico, a iluminação em neon e os detalhes em espelho conferem sofisticação aliada à tecnologia. O designer declara, “executei e vendi apenas três peças, pois esse bar era caríssimo”¹⁰ (Wilke, 2025). Essa peça possui uma singularidade expressiva e a mistura da madeira e o acrílico criam uma atmosfera quase cenográfica.

Assim, Wilke trabalha com o máximo de refinamento e consegue desenvolver tanto um desenho mais sofisticado marcado pela elegância e personalidade, quanto com a simplicidade singular presente em outras peças. E o Sr. Elir acrescenta, “este bar, que eu apelidei de elefante, foi executado para a mostra UNILAR e foi executado em mogno (madeira nobre), e ele era muito grande [...] era uma peça muito majestosa, eu gostava muito dele”¹¹ (Fernandes, 2016).

Um dos formatos utilizados por Wilke para gerir seu negócio é o móvel sob encomenda. A seguir, apresentamos esses projetos que são executados sob solicitação de compra diretamente com o próprio designer ou feitos sob incumbência de outros arquitetos e designers.

A Figura 11 ilustra um projeto da decoradora Lectícia Viana e executado por Wilke, na década de 1980. São peças extremamente bem-feitas, e isso se faz necessário para atender a demanda e refletir os traços da personalidade dos clientes. Ambos entendem que o bar, em um ambiente residencial, deve ser atrativo e ao mesmo tempo um lugar especial de refúgio para o morador. O destaque fica por conta do uso da madeira nobre, e os detalhes construtivos que ajudam a entender toda a preocupação com a qualidade que Wilke possuía, criando assim uma marca de distinção no mercado de mobiliário na época.



Figura 11: Projeto de bar de Letícia Viana executado pela Wilke Design.
Fonte: Arquivo particular fotográfico de Eduardo Wilke.

Os projetos feitos pela decoradora Lectícia Viana evidenciam a importância do mini ambiente bar dentro da moradia. A combinação sutil da madeira e do vidro, bem como o uso desses dois materiais conferem ao ambiente elegância e aconchego. A ocupação do espaço estava de acordo

10 [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

11 [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 08 jul. 2016.

com a classe social do grupo específico que ela atendia. A decoradora alerta¹²: “Eu e Eduardo atendemos a classe “A”¹³ (Viana, 2016).

Das peças em acrílico e madeira, às mesas componíveis, aos brindes corporativos, aos móveis que ganharam destaque como as linhas Austríaca e Trap e os bares residenciais, a história profissional de Wilke se encontra com o cenário brasileiro nos anos 1990. Momento crítico em que a abertura do mercado – liberação das importações – e seus reflexos no setor produtivo comercial do país, durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990–1992), refletiram profundamente o cotidiano de grande parte da população brasileira. A atividade de Wilke é afetada, o que resultou no encerramento de suas lojas em 1995, seguida pelo fechamento da fábrica em 1996.

A partir daí, o designer se dedica a realização de consultoria para lojas, indústrias de móveis e a desenvolver projetos e produzi-los por intermédio de parceiros. A nova fase inclui a participação em iniciativas de Arranjos Produtivos Locais (APL'S) para o desenvolvimento de polos moveleiros do Vale do Jequitinhonha, Mucuri, região metropolitana de Belo Horizonte e Ubá. Wilke passa a ministrar disciplinas na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, como Design de Móveis para alunos da graduação e Gestão da Produção para a pós-graduação.

Considerações finais

A pesquisa que permitiu a construção do artigo teve como propósito compreender a trajetória da marca Wilke Design, em um determinado período histórico na cidade de Belo Horizonte.

A atuação de Eduardo Wilke, no decorrer das décadas de 1970 a 1990, obteve reconhecimento no campo do design autoral. Tal obra se vale do uso da madeira maciça e de técnicas finas de marcenaria, bem como da conceituação de tendências relacionadas a hábitos, comportamentos sociais, novos materiais e novas tecnologias que contribuíram para a diferenciação de seu mobiliário. O uso da madeira, inclusive, quando vários fabricantes já tinham migrado e passaram a utilizar os painéis de aglomerado e o MDF (chapa de fibra de madeira de média densidade).

O designer explorou várias possibilidades de colocar sua marca em destaque em Minas Gerais e no Brasil, sendo que o seu percurso pode ser considerado particular, ao contrário do segmento da indústria de móveis seriados. Na produção autoral de Eduardo Wilke, destaca-se a diversidade de desenhos voltados para um público específico, em que a escolha do material – a madeira natural – é primordial.

Para finalizar, ao indagar Eduardo Wilke sobre o que ele considerava que deixou como legado para as futuras gerações, depois de um longo silêncio e uma pontinha de emoção, ele responde: “ousadia só... tem que ousar... ir atrás do diferente, buscar autenticidade, confiar em você mesmo, e ter muita persistência” (Wilke, 2025).

Apresentar esta reflexão sobre o alcance, potencialidades e diferenciais da marca Wilke Design revela sua incidência e protagonismo no histórico do Design em Belo Horizonte e no Estado de Minas Gerais.

12 [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 10 jul. 2016.

13 A classe A que Lectícia se refere é um conceito de origem socioeconômica que representa uma classe com maior poder aquisitivo que procura bens e serviços exclusivos e únicos para demonstrar prestígio social.

Referências

- ALGRANTI, Leila Mezan. **Famílias e vida doméstica**. In: História da Vida Privada. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARAGÃO, Gaby; PODESTÁ, Sylvio. Pacífico Bar Café. **Revista AP**. Belo Horizonte, ano 2, n. 4. p. 45-48, mar./abr.1996.
- BORGES, Adélia. **Museu da Casa Brasileira** (São Paulo) Prêmio Design: 1986-1996. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.
- FERNANDES, Elir. [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 08 jul. 2016.
- FREIRE, Gilberto. **A casa Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Grifo, 1971.
- GALLI, Vera. **Cadeira o Mobiliário no Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes/ Giroflex, 1988.
- LEMOS, Celina. Uma centralidade Belo-horizontina. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, n. 2. v. 43, p. 92-111, jul./dez. 2007.
- MAGALHÃES, Fábio. **Museu da Casa Brasileira** (São Paulo) Prêmio Design: 1986-1996. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.
- OBJETO BRASIL. **Um novo olhar sobre o design brasileiro**. Associação Objeto Brasil. São Paulo: SENAI-SP, Editora Associação Objeto Brasil, 2012.
- OLIVEIRA, Abrahão. A cama de todo paulistano: a história da Patente. São Paulo, 16 abr. 2020. Disponível em: https://www.saopauloinfoco.com.br/a-cama-de-todo-paulistano-a-historia-da-patente/#google_vignette. Acesso em: 15 jun. 2025.
- Raja Casa Shopping. Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://gaisslersolon.com.br/house/casa-raja-shopping/>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- SANTOS, Eliseu. Móveis Ambulantes. **Revista AP**. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 32-35, jun./ago. 1995.
- SANTOS, Eliseu. Salão Design Movelsul 1996. **Revista AP**, Belo Horizonte, v. 2, n. 5, p. 82-83, mai./jun. 1996.
- SANTOS, Maria Cecília. Minas: o design, o móvel, a modernidade. **Revista AP**, Belo Horizonte, v. 1, n.2 p. 115, jun./ago. de 1995.
- SANTOS, Maria Cecília. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Editora Olhares, 2º ed., 2015.
- SEBASTIÃO, Walter. Oficina Cerâmica Terra. **Revista AP**, Belo Horizonte, v. 2, n. 6, p. 85- 91, jul./ago. 1996.
- SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. Departamento Nacional. **Desejos & Rupturas**: referências do mobiliário/ Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. Departamento Nacional. – Brasília: SENAI – DN, 2011.
- Shopping Minascasa. Belo Horizonte. Disponível em: <https://shoppingminascasa.com.br/o-minascasa>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- TRAMONTANO, Marcelo. **Habitação, Hábitos e Habitantes**: tendências contemporâneas metropolitanas. Disponível em: www.eesc.usp.br/nomadis/livraria/artigosonline/habitoshabitantes.htm. São Carlos, 2003. Acesso em: 1 jul. 2020.
- VIANA, Lectícia. [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 10 jul. 2016.
- WERNECK, Dorothea. No compasso do design e da inovação. In: **Um novo olhar sobre o design brasileiro**. Associação Objeto Brasil. São Paulo: SENAI-SP editora; Associação Objeto Brasil, 2012. p. 4-5.
- WILKE, Eduardo. [Entrevista concedida a] Adriana Dornas. Belo Horizonte, em 18 jun. 2025.

Sobre a autora

Adriana Nely Dornas Moura é doutora e mestre em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Pós-doutoranda na UEMG. Professora na Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC). Vice-diretora e Curadora de Design Contemporâneo no Museu da Cadeira Brasileira (MuC). Membro da equipe de Curadoria do Instituto de Arte e Design em São Paulo (IADÊ). Professora convidada ad honorem do Doutorado da Universidade de Palermo em Buenos Aires na disciplina Seminário Internacional e Estudos Avançados em Design. Atualmente propõe como enfoque de pesquisa, uma reflexão sobre o design contemporâneo brasileiro e internacional, permeando a arte e o design, discutindo tanto a prática quanto os aspectos teóricos do design, da cultura, da Comunicação e da Arte.

E-mail: adrianadornasmoura@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6225262377240482>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3810-983X>

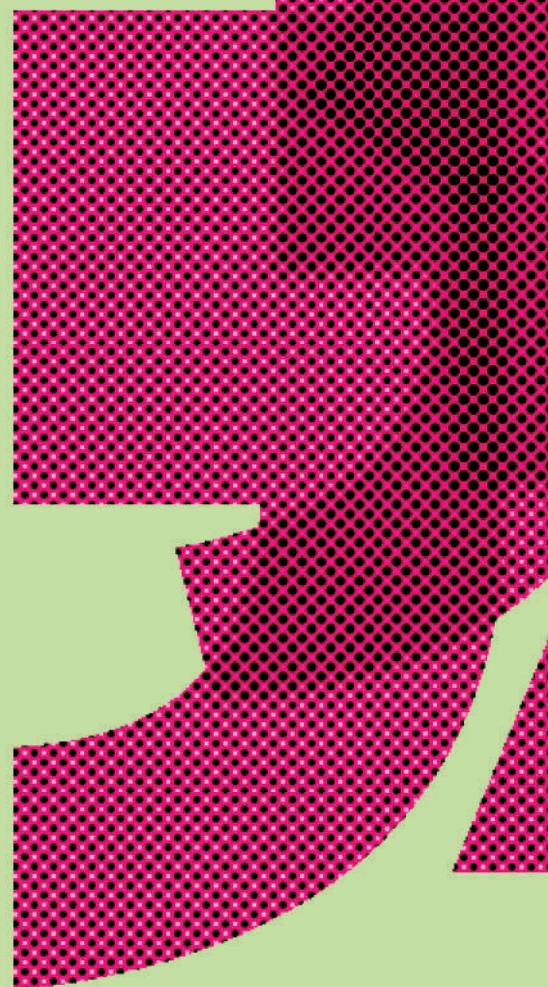
REALIZAÇÃO



Programa de Pós-Graduação
em Design



APOIO



pensamentos design