

Design luso-brasileiro: Analogia, transcurso e desafios

Dijon De Moraes

Palavras-chave: Design comparado; identidade cultural; globalização;

NICs - Newly Industrialized Countries; Novo cenário projetual

Tópico-Argumento: Design e identidade cultural

Sinopse

Considerando ser a industrialização um dos agentes propulsores da modernidade e da globalização "in fieri", temos neste estudo, um percurso crítico e reflexivo sobre a analogia existente entre o design do Brasil e de Portugal, durante o processo de desenvolvimento da indústria e da cultura material praticada pelos dois Países. Tendo como referência, um período decurso entre os séculos XVIII a XX, propomos nesta pesquisa, de ratificar as conseqüências das ações efetuadas por estes Países, como resultante da dependência tecno-produtiva e, da incipiente inserção da identidade cultural aplicada aos seus artefatos industriais. Fato este, que nos revelam problemas, vínculos e desafios não por acaso muito semelhantes entre si, à luz dos desafios do mundo globalizado e da era pós-industrial do século XXI.

Texto

O ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho, nos permite ter como referência, diversos períodos que permeiam a interatividade e reciprocidade existente entre dois povos cuja história vem definida como sendo entre colonizado e colonizador. A realidade contida na denominação *povos de culturas afins*¹ (ORTIZ, 1985; RIBEIRO, 1995), faz com que Brasil e Portugal venham inseridos neste contexto. Neste sentido, a possibilidade de traçar um quadro comparativo, entre dois países com afinidades em determinados argumentos, ofício ou arte, passa ser uma escolha a partir do ponto vista do autor que o desenvolve. Nesta pesquisa, vem adotado como referência de estudo, o tempo constituído da segunda metade do século XVIII em diante. Não por acaso,

como veremos no decorrer narrativo do texto, ser este o período em que se dissemina pelo continente europeu, o advento do processo da industrialização e, por conseqüência da própria atividade de design.

É importante considerar, que em estudos de diversos autores que no *sensu lato* se ocuparam do argumento da industrialização européia e, cujo enfoque centrava no nascimento da cultura material reproduzida pelos processos industriais (DORFLES, 1963; PEVSNER, 1981; DE FUSCO, 1985; GREGOTTI, 1986; BAIROCH-LEBOYER, 1991; BURDEK, 1992; HESKETT, 1998);², não comparece Portugal como país que tenha participado desde o início do exercício do processo evolutivo mecanizado. Diversos fatores internos e externos à vontade de Portugal, vieram contribuir para esta realidade. Não obstante, ser Portugal *vexata quaestium* dotada naquela época, de muitas vantagens e privilégios que vários outros estados-nações do continente Europeu ainda não possuíam.

Podemos mencionar, como sendo um fator de ordem interna, a própria opção feita pela coroa portuguesa de continuar se ocupando da manutenção do seu império colonial. Ou seja, no século XVIII, a economia de uma nação, ainda era medida pela quantidade territorial possuída. A referência portanto de poder, consistia no âmbito da agricultura e na aparente inesgotável riqueza oriunda das terras coloniais. "Não foi acaso, que a

² Ver também:

DORFLES, Gillo (1963). *Introduzione al disegno industriale: storia e linguaggio della produzione di serie*. Einaudi. Milano.
PEVSNER, Nikolaus (1981). *Origens da arquitetura moderna e do design*. Ed. Martins Fontes. São Paulo.
DE FUSCO, Renato (1985). *Storia del design*. Ed. Laterza. Milano.
GREGOTTI, Vittorio (1986). *Il disegno del prodotto industriale - Italia 1860-1980*. Electa. Milano.
BAIROCH, P. e LEBOYER, M. L. (1991). *Inghilterra officina del mondo*, in *AA.VV (1991). Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale. V.I*. Electa, Milano.
BURDEK, Bernhard (1992). *Storia, teoria e prassi del disegno industriale*. Ed. Mondadori. Milano.
HESKETT, Jonhn (1988). *Industrial design*. Thames and Hudson. London.

¹ Ver também:

ORTIZ, Renato (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Editora Brasiliense. São Paulo.
RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo.

primeira área continental, após o pioneirismo Inglês, onde o processo de industrialização criou raiz e se desenvolveu, foi justamente na parte meridional do reino dos países baixos que, após 1830 tornou-se a Bélgica. Região esta, onde os governantes tinham menos interesses agrários que quaisquer outras regiões da Europa. Fator este, que obstruía a rapidez do processo de desenvolvimento industrial no continente. Assim, não por acaso que: na França, no território Alemão, nos Estados Unidos, na região mediterrânea europeia e na Rússia, a estrada para a industrialização se abre tardiamente ou, em alguns casos não se abre de fato. Devido mesmo ao peso da propriedade territorial” (BAIROCH - LEBOYER, 1991)³.

Como bem percebemos, Portugal se enquadra perfeitamente neste contexto, vez que possuía um vasto território colonial em três continentes distintos: Ásia, África e América do Sul, principalmente tendo o Brasil como sua colônia de maior relevância, dimensão e riqueza. Se mesmo Portugal, então país como rico e colonizador, não fez a opção pelos caminhos que conduziram à industrialização europeia, isto nos coloca diante de uma outra realidade: a conseqüente anulação do Brasil, ainda quanto colônia, do processo industrial in fieri. Fato este, que não deve ser menosprezado pois e, pelo contrario, começa aqui a composição de um complexo cenário, que tornou-se um grande empecilho para o desenvolvimento da indústria no Brasil e em Portugal.

É bem verdade, que já no final do século XVII, época de forte maturidade das grandes manufaturas e corporações artesanais, período este que precedeu e deu origem ao processo mecânico de industrialização na Inglaterra (PEVSNER, 1981; HESKETT, 1988; VAISSE, 1991; AUSENDA, 1991; MORAES, 1997)⁴, que Portugal não comparece como ator protagonista do processo industrial, mas sim, como coadjuvante na forma de sustentação e apoio. “É certo que a industrialização que se processava, então, nos centros reitores da economia mundial envolvia conhecimentos técnicos que nem mesmo Portugal dominara” (RIBEIRO, 1995)⁵.

Buscando de legitimar a posição portuguesa de ator coadjuvante no processo industrial europeu, temos nesta passagem a seguir, uma visão sistêmica do cenário de época, descrita assim pelo antropólogo Darcy Ribeiro: “Nem Portugal conseguira reter a riqueza portentosa que carreara, criando com elas novas fontes de produção. Um pacto de complementaridade econômica com a Inglaterra – **Tratado de Methuen** -, assegurava taxas mínimas ao vinho do Porto e ao azeite português em troca do livre comércio das manufaturas

inglesas, Através deste tratado, vinha transferido quase todo o ouro português para os banqueiros londrinos. O âmbito dessas transferências pode ser avaliado em documentação da época, que indica terem alcançado até 50 mil libras semanais os pagamentos portugueses em ouro pelas importações que o reino e o Brasil faziam aos industriais ingleses. Esse ouro contribuiria para custear a expansão da infra-estrutura industrial da Inglaterra” (RIBEIRO, 1995)⁶.

Esta passagem supra descrita, diz respeito ao segundo aspecto mencionado e, aqui vem posto como sendo um fator externo á vontade de Portugal e, representa o mediato empecilho deparado por este país na participação do processo industrial Europeu. Fato este, aqui classificado como sendo impertinente às tradições de Portugal, vez conhecido, que Portugal antecedeu a tantos outros países na corrida das grandes navegações marítimas e, no pioneirismo de integração entre os continentes, que hoje na sua fase mais madura vem denominada de globalização (ROPERTSON, 1992; WATERS, 1995)⁷. Este momento da história, que coloca em cena a influencia e o poderio da Inglaterra como potência colonial e ainda como emergente industrial, praticamente posiciona Portugal à margem do processo da industrialização mundial. Desde já, institui-se então, um hiato entre Portugal e o decurso da modernidade industrial europeia. E como em um efeito cascata, os vínculos e os desígnios portugueses vieram diretamente ser transferidos para as suas colônias e, por conseqüência também para o Brasil.

Esta realidade acima exposta, também nos confirma a pertinência da afirmação nem sempre compreendida, sustentada pelo arquiteto (como gostava de ser denominada) Lina Bo Bardi que: “no Brasil não vemos artesanato mas sim arte popular” (BARDI, 1994)⁸. De fato, condicente com Bardi, nos moldes das corporações artesanais europeias disseminadas entre os séculos XV a XVII, as mesmas não foram introduzidas no Brasil e nem mesmo (como vimos anteriormente) em Portugal pois, em muitas destas corporações artesanais - também conhecidas como manufaturas -, a atividade de laboro era composta de diversos atores sociais como: artesãos, desenhistas, pintores e tecelões. Tendo sido estas corporações de fato, o verdadeiro sêmen da modernidade ocidental. Sobre o Brasil, segundo ainda Ribeiro, “o obstáculo fundamental à realização desse desígnio residia, porém, numa proibição expressa. Efetivamente, as tentativas feitas em Minas Gerais de instalar fábricas toscas pareceram à Coroa tão atentatórias aos seus interesses que todas elas foram destruídas pelas tropas coloniais e, se dispôs em 1785 que jamais se tornassem a levantar” (RIBEIRO, 1995)⁹. É mister recordar, um outro empecilho feito à colônia brasileira por parte de Portugal, vez sabido que “o exercício da tipografia foi

³ BAIROCH, P. e LEBOYER, M. L. (1991). *Inghilterra officina del mondo*, in AA.VV. (1991). *Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale*. V.I. Electa, Milano. Pag. 55.

⁴ Ver também: VAISSE, Pierre (1991). *Francia: ascesa e caduta del modello della Manifattura reale* in AA.VV. – *Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale*, v.I. Electa. Milano. AUSENDA, Raffaella (1991). *Ceramica* in AA.VV. – *Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale*, v.I. Milano. Electa. MORAES, Dijon De (1997). *Limites do design*. Ed. Studio Nobel. São Paulo.

⁵ RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo. Pag. 378.

⁶ Idem Pag. 377.

⁷ O desenvolvimento da navegação militar nos séculos XV e XVI, conjugado com o conseqüente elevado nível de conhecimentos geográficos e macroclimáticos, aumentou a possibilidade de descoberta e de exploração até onde os limites do planeta o permitiam (...) o galeão espanhol, o veleiro britânico ou o junco chinês podiam manter um padrão de colonização econômica global. em WATERS, Malcolm (1995). *Globalização*. Celta Editora. Oeiras. Pag. 139.

⁸ BARDI, Lina Bo (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo. Pag. 12, 16 e 28.

⁹ RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo. Pag. 378.

consentida e autorizada pela coroa portuguesa, somente após a transferência da família real para o Brasil em 1808” (ESCOREL, 2000)¹⁰. A Inglaterra ao contrário, apesar de manter-se nesta mesma época como uma grande potência colonizadora, mantinha também uma imensa distância dos demais países europeus no tocante aos avanços do processo de industrialização, optando ainda por levar para a sua colônia dos Estados Unidos, os ainda incipientes métodos industriais.

Tabela 01

* Indicadores do nível de industrialização de alguns países no ano de 1860

País	Consumo de algodão (Kg per capita)	produção de guisa (Kg per capita)	consumo de carvão cakteiras a vapor (Kg per capita)	potênciasdas (hp.p/ 1000habit.)
Inglaterra	15.1	130	2480	24
Alemanha	1.5	13	400	05
Bélgica	2.9	69	1310	21
França	2.5	26	390	05
Suíça	5.6	06	50	03
Austria-Ungria	1.2	09	190	02
Rússia	0.5	04	50	01
Itália	0.6(1867)	1.3	20	2.2 (1866)

Da S. Pollard, la conquista pacifica, Bologna 1984, p.183, e G. Mori, the Process of Industrialisation in General and the process of Industrialisation in Italy: Some Suggestions, Problems and Questions, in Disparities in Economic Development since the Industrial Revolution, a cura di P. Bairoch, M. Levy-Leboyer, London 1981, p. 152 in Inghilterra Officina del Mondo, AA.VV (1991). Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale, v.I. *Aproximadamente um século após o início da industrialização na Europa, observar-se a ausência de Portugal na Tabela 01.

A passagem a seguir, descrita por Waters, nos demonstra o forte impacto que vem causado a um país, pelo processo de industrialização e, sua conseqüente transformação sócio-econômico e cultural:

“a industrialização arrasta consigo outras ramificações de caráter genérico. Introduce o padrão da diferenciação em outras áreas da vida social à medida que, do ponto de vista funcional, estas se tornam mais articuladas com o núcleo industrial, onde as famílias especializam-se no consumo, as escolas dão formação profissional diferenciada, as competentes unidades governamentais fornecem a infra estrutura econômica, os órgãos de comunicação social vendem os símbolos apropriados e, a igreja promove os seus valores de suporte. Estas mudanças estruturais levam a uma substituição de valores no sentido da individualização, do universalismo e da racionalização. A este conjunto de transformações chama-se de modernidade, que transforma as sociedades seguindo uma direção unitária” (WATERS, 1995)¹¹. Ao contrário, a meu ver, uma sociedade que priva-se do seu processo de modernidade, tende a criar vazios no seu percurso histórico evolutivo, ação esta que refletirá em todos os segmentos possíveis e imagináveis da sua cultura artística, material, científica e social. “Nação e modernidade não são apenas ‘fatos sociais’ correlatos;

é preciso dizer mais: a nação se constituiu historicamente através da modernidade. Porque a sociedade industrial inaugura um novo tipo de estrutura social que passa a ser nacional (...) urbanização e industrialização são fenômenos que mudam a cara de um país” (ORTIZ, 1985)¹². Me permito de concordar completando esta teoria, acrescentando que isto acontece no bem e no mal, como a transformação da cultura local e o surgimento do caos urbano e social (bastante vivido por parte do Brasil).

Uma prova pratica dos marcantes efeitos da ausência portuguesa e brasileira no processo de industrialização desde a sua fase inicial, verifica-se ainda mesmo no final do século XIX, quando do surgimento do movimento Art Nouveau; movimento este que veio ser o primeiro estilo “moderno” da era industrial mecanizada. Portugal e Brasil – este ultimo, não mais como colônia e sim, como republica independente – exercitam a seus modos a pratica do Art Nouveau apenas através do tratamento das superfícies e dos detalhes arquitetônicos da decoração. “De fato, o gosto oficial e o particular compraziam-se sobretudo nos ciclos de pintura decorativa, arbitrados pelas Escolas de Belas-Artes, impondo um naturalismo revisto à luz de um gosto decorativo eclético e acadêmico de origem também francesa, arredando o Art Nouveau para um nível superficial das indústrias subsidiárias da arquitetura (azulejaria, serralheria e cantaria decorativa), em detrimento de uma reflexão aturada sobre as estruturas, o desenho de objetos ou a adequação dos materiais ao fim que se destinavam (...) desprovida de programa teórico, o Art Nouveau manifestou-se pontualmente na marcenaria, numa produção raramente acima de um nível mediano” (SANTOS, 1999)¹³.

A partir do meados do século XIX em diante, Brasil e Portugal trilham caminhos próprios e diversos entre si. Enquanto Portugal se fecha buscando promover sua transição de reinado à republica, o Brasil abre sua produção e comércio para outros países europeus e estreita relacionamento com os Estados Unidos. Mas, os laços da estreita convivência entre mais de três séculos consecutivos, criaram fortes vínculos que continuam expressos ainda hoje na cultura da alimentação, arte, religiosidade e literatura dos dois países. Próximo da abolição da escravatura no Brasil (1881)¹⁴, em um período compreendido entre 1850 a 1960, chegaram ao Brasil cerca de quatro milhões e meio de imigrantes oriundos de diversas partes da Europa e do Japão que, ao se juntarem com os negros (escravos) e aos brasileiros nativos (índios), nos confirma a constituição de uma raça brasileira reconhecida como sendo sincrética e plural. Vem documentado neste período, que dentre tantos emigrantes italianos, espanhóis, alemães e japoneses, o português destaca-se em numero, atingindo por fim a soma de 1.732 milhões de oriundos ou seja 38% do total dos emigrantes¹⁵.

¹² ORTIZ, Renato (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Editora Brasiliense. São Paulo. Pag.49 e 118.

¹³ SANTOS, A. Rui (1999). *Percursos do design em Portugal em Museu do Design de 1937 até hoje*. Luxo, Pop & Cool. Lisboa. Pag. 95

¹⁴ Estima-se que no Brasil na época da abolição da escravatura em 1881, havia uma população negra escrava constituída de cerca de seis milhões de africanos.

¹⁵ Fonte IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em:

¹⁰ ESCOREL, Ana Luisa (2000). *O Efeito multiplicador do design*. Editora SENAC, São Paulo. Pag.26.

¹¹ WATERS, Malcolm (1995). *Globalização*. Celta Editora. Oeiras. Pag. 13.

A forte migração europeia, acelera o processo de industrialização no Brasil, principalmente em São Paulo e na região meridional do País. E, já nas primeiras décadas do século XX, o Brasil demonstra um ritmo industrial mais acelerado que o de Portugal e, com o advento das duas grandes guerras mundiais, torna-se uma das localidades preferidas para os empreendedores que não queriam mais conviver com a instabilidade política da Europa. Mas, nem mesmos afastados por circunstâncias históricas diversas como: o isolamento português e a preeminente busca brasileira rumo à modernidade nas primeiras décadas do século XX, que os dois países traçam caminhos tão diferentes no percurso de formação junto à atividade de design.

Deve ser reconhecido, que apesar de estradas distintas, a analogia entre os caminhos percorridos e os resultados alcançados prevalecem revelando-se como mui símile. A origem e o percurso do design praticado por Brasil e Portugal, vem marcados desde o princípio por aspectos reconhecidamente análogos, que aqui proponho de analisar:

Inicialmente, deve ser relevada, a interação entre artistas e intelectuais locais (estes últimos, como simpatizantes mäs distantes do ofício de fato) e a presença de designers e intelectuais provenientes de outros países como: Pietro e Lina Bo Bardi (Itália), Max Bill (Suíça), Tomás Maldonado (Argentina/Ulm), Roberto Sambonet (Itália) no âmbito Brasileiro¹⁶ e Fred Kradolfer (Suíça), Emanuel Altberg (Alemanha), John David Bear (Inglaterra) e Bruno Munari (Itália) no âmbito português¹⁷.

Merece destaque de igual forma, a particularidade que, desde o início da inserção do design nestes dois países, atesta-se o obstáculo terminológico da língua portuguesa em relação ao termo 'desenho', que não retrata a mesma abrangência projetual que o termo de língua inglesa 'design'. Problema este, que ainda hoje não veio ao todo ser resolvido a contento¹⁸.

Um outro ponto em comum para análise, diz respeito à inserção e difusão do design em maior dimensão e escala, no âmbito acadêmico em detrimento do inserimento junto aos empreendedores e fabricantes locais. Os primeiros cursos de design em ambos os países, tiveram origem na década de 1960, sendo que no Brasil a inserção oficial aconteceu primeiro através da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI no Rio de Janeiro no ano de 1963¹⁹. Esta primeira faculdade, teve como formato básico a Escola de Ulm-Hfg na Alemanha e, vem reconhecida como sendo o primeiro curso superior de design em toda a América Latina.

RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo. Pag. 242.

¹⁶ NIEMEYER, Lucy (1997). *Design no Brasil: origens e Instalações*. Ed. 2AB. Rio de Janeiro. Pag.64/70.

¹⁷ SANTOS, A. Rui (1999). *Percursos do design em Portugal em Museu do Design de 1937 até hoje*. Luxo, Pop & Cool. Lisboa. Pag. 96.

Ver também CADERNOS DE DESIGN. Ano um. Numero 02. Junho de 1992. Lisboa. Pag. 42.

¹⁸ Por exemplo no Brasil, um estudante matricula-se oficialmente em um curso de *Desenho Industrial*, com opção para seguir as habilitações em *Projeto de Produto* ou *Programação Visual*. E, após a conclusão do curso, vem ser denominado de *Designer*.

¹⁹ Anterior a esta experiência da ESDI no Rio de Janeiro, registra-se o pioneirismo do Instituto de Arte Contemporânea - IAC junto ao Museu de Arte - MASP em São Paulo em 1951 (NIEMEYER, 1997).

"O governo do Estado do Rio de Janeiro que tornou possível a instituição da escola, procurava de seguir o exemplo percorrido pela Alemanha após a segunda guerra mundial. No esforço de promover o design junto às indústrias ainda em crescimento, pensava que seria necessário o desenvolvimento de um curso de design nesta região do Brasil, sobre a mesma ótica que nascera a Hochschule fur Gestaltung na Alemanha" (NIEMEYER, 1997)²⁰.

Em Portugal por vez, o ensino de design chega mais tarde em relação ao Brasil, através do "IAD - Instituto de Arte e Design no ano de 1969 na cidade de Lisboa, primeira escola vocacionada para o ensino específico em design e, em 1973, foi ainda criado o AR.CO Centro de Arte e Comunicação²¹. O ensino oficial só reconheceu o design como disciplina autônoma em Portugal, com a criação desde a reforma de 1975-78, dos cursos de design das Escolas Superiores de Belas Artes do Porto e de Lisboa" (SANTOS, 1999)²². Na origem do ensino de design em Portugal, não podemos dizer que tenha existido uma referencia acentuadamente marcada por uma única escola, ou por uma única corrente didática como ocorreu no caso brasileiro com as referencias da Escola de Ulm. Mas, não se pode desconsiderar em Portugal, a forte presença de profissionais oriundos do racionalismo Alemão, Suíço e Austríaco²³ já anteriormente nominados e, da "presença em cena de Franz Torka, discípulo de Otto Wagner que se instalou em Lisboa a partir de 1920" (SANTOS, 1999)²⁴.

Hoje, no quadro educacional, o Brasil alargou de tal maneira a difusão dos cursos de design, que no senso de 1999 realizado pela Aend-Br²⁵, o país contava após 36 anos da inserção de seu primeiro curso superior de 1963, com cerca de 46 cursos superiores de design, 05 cursos de especializações e 01 de mestrado. Em Portugal por vez, o cenário não é tão diferente assim, partindo do ano de 1975 como sendo o ponto de reconhecimento dos primeiros cursos superiores no país até o ano de 1999 ou seja, após um período de 24 anos, Portugal conta com escolas de design em praticamente todas as suas principais cidades como: Lisboa, Aveiro, Porto, Coimbra, Caldas da Rainha e Matosinhos. Conta ainda, com um programa de mestrado instituído no ano de 1992, junto ao Instituto de Design da

²⁰ NIEMEYER, Lucy (1997). *Design no Brasil: origens e Instalações*. Ed. 2AB. Rio de Janeiro. Pag.78.

²¹ Anteriormente ao IAD, registra-se em Portugal o pioneirismo da Sociedade Nacional de Belas Artes que instituiu em 1965 o Curso de Formação Artística, proporcionando a especialização em três áreas do design: Comunicação Visual, Equipamentos e Objetos ou Têxteis/Moda (SANTOS, 1999).

²² SANTOS, A. Rui (1999). *Percursos do design em Portugal em Museu do Design de 1937 até hoje*. Luxo, Pop & Cool. Lisboa. Pag. 103.

²³ Ver *paper* de Nuno Portas (1993). *Design: política e formação*, publicado em *Design em Aberto - Uma antologia*. Centro Português de Design. Porto Editora. Pag. 232/247.

²⁴ Idem. Pag.96.

²⁵ *Fonte* - Censo Design 1999 realizado pela AEnd-Br : Associação de Ensino/Pesquisa de Nível Superior em Design no Brasil. Publicado na Revista Estudos em Design V.8, N.1, Abril de 2000.

Ver também: Estudo sobre a Capacitação de Recursos Humanos em design do PBD/ Programa Brasileiro do Design, Volume 01, 1999. Pag. 35.
Obs.: Vem ser verdade que hoje o número de escolas de design no Brasil é bem maior que estes dados apresentados mas, estes apresentam até o momento da pesquisa como sendo os dados oficiais.
Diretrizes Educacionais para o ensino de Graduação em Design, CEE Design/ SESu / MEC.

Universidade do Porto. Entretanto, no âmbito de doutoramento em design, não consta até o momento em nenhum dos dois países, de cursos próprios para esta formação.

Ainda no círculo acadêmico, mesmo que de forma indireta e não oficial, um outro fato não pode ser esquecido mas ao contrario salientado, trata-se do caminho percorrido por dois grandes protagonistas da atividade projetual luso-brasileiro, que fizeram e fazem "escola" como Oscar Niemeyer (Brasil, 1907)²⁶ e Álvaro Siza (Portugal, 1933)²⁷. Este dois atores, verdadeiras ícones da arquitetura moderna internacional, sempre serão referências ética e estética para a formação crítica e reflexiva junto aos projetistas de ambos os seus países. Na expressividade projetual de Siza e de Niemeyer, reside uma independência plástica e intelectual a ser tomada pelas gerações futuras como ato estóico a ser seguido. Os dois conseguiram ao mesmo tempo ser locais e internacionais, barrocos e modernos, conseguiram por fim, inserir a cultura autóctona de seus países na vanguarda projetual da arquitetura internacional.

A atuação destes dois atores no âmbito do projeto de modernidade mundial, nos trouxe contribuições e referências que se disseminaram através das artes e do design, principalmente na instituição e evolução do móvel moderno nos seus países. Temos na pessoa de Joaquim Tenreiro (1906-1992) português de origem e brasileiro de adoção, um dos nomes mais expoentes e, ainda um símbolo desta proximidade cultural. "De todos os designers de seu período, Tenreiro é certamente, o mais representativo, seja pelo vigor de sua obra, seja pela alta qualidade artesanal de sua produção, seja porque nos remete mais profundamente às nossas tradições lusas..." (LOSCHIAVO SANTOS, 1995)²⁸.

O próximo item aqui posto em análise, trata-se do recente esforço empreendido pelos organismos máximos dos governos de Brasil e Portugal²⁹, em ter o design como ferramenta estratégica, de soberania e, de competitividade industrial. O que nos parece uma tentativa de compensar as falhas do passado e, de contrapesar as perdas de mercado que hoje apresentam-se de forma bastante evidente neste novo cenário mundial que se estabelece. Assim, os programas governamentais de promoção ao design dos dois países, surgem buscando resolver problemas que se tornaram visíveis frente aos desafios da globalização como: fraca competitividade dos produtos locais, perda de mercado e absorção do mesmo por parte das empresas transnacionais (ETNs) e, ainda a fragilidade

da Marca **made in** de cada país. Vale dizer, que o CPD - Centro Português de Design (1990) e o PBD - Programa brasileiro de Design (1995), foram instituídos no intuito de agregar valor ao produto nacional, de legitimar a "Marca Local", de promover o design entre as indústrias e, de ajudar a conduzi-las para fora da dependência tecno-produtiva e cultural que se encontram (esta última, aqui posta no sentido de cultura projetual). Desafio este não mui fácil, diante do conhecido decurso e legado destes dois países, no âmbito da cultura material e da produção industrial ainda em prática.

Buscando de legitimar este discurso, observemos a presença de produtos brasileiros e portugueses em diversas feiras internacionais como: Hanôver, Milão, Frankfurt, Bruxelas, Chicago etc. Os quais vem recebidos de forma dualista: de uma parte existe a admiração pela capacidade produtiva já adquirida por estes países mas, de outra parte, uma desconfiança sobre a originalidade e propriedade do seu design. Com raras exceções (ainda bem que as existam) muitos dos produtos expostos, vem vistos por parte dos países anfitriões como um certo *dèjà-vu*. Não que o nosso design deva ser impedido de percorrer os caminhos da contemporaneidade e das tendências do mercado atual. Ou mesmo, de recorrer a novos conceitos mercadológicos como a aplicação do benchmark mas, por ser verdade também, que o percurso da similaridade conceitual e estética (ainda fortemente em prática por parte do design de Brasil e Portugal), muito se aproxima dos conceitos dos países líderes em design e, cada vez mais, se distancia das suas próprias referências e soluções projetuais.

Sobre a tendência do imperialismo cultural ocidental no âmbito do design, assim descreve Branzi: "Nenhum modelo nacional é exportável; no sentido que nenhum tem um valor de perfeição transferível a outro contexto. Precisa então proceder-se por aproximação das diferenças, procurando resgatar em qualquer modelo local os elementos de força e os pontos frágeis em respeito a si mesmo" (BRANZI, 1988)³⁰. A máxima italiana Conoscerci per Capire (nos conhecer para nos entender) vem muito bem empregada a este contexto. Vez que, poucas são as reflexões empreendidas neste sentido junto ao design em prática nos dois países, onde por exemplo a produção editorial em design posiciona-se no início do século XXI, no patamar reconhecido como sendo ainda incipiente e, a quantidade de graduados em design nos dois países não anda em sintonia com a demanda de trabalho que pouco os absorve.

Reconheço portanto o Brasil, no desabafo de Nuno Portas ao dizer sobre a situação do design em Portugal: "os designers tem cada vez mais coisas para fazer e a indústria, no país, ainda nem sequer os descobriu, mesmo para a fase do "design que polui" (PORTAS, 1993)³¹. Por detrás da naturalidade da expressão: mesmo para a fase do design que polui, encontra-se o gap entre o estado da arte do design praticado hoje no

²⁶ NIEMEYER, Oscar (2000). *As Curvas do Tempo: A Memória de Oscar Niemeyer*. Ed. Revan. Rio de Janeiro.

²⁷ TESTA, Peter (1998). *Álvaro Siza*. Ed. Martins Fontes.

²⁸ LOSCHIAVO SANTOS, Maria Cecília (1995). *Móvel moderno no Brasil*. Ed. Studio Nobel/ Edusp. São Paulo. Pag. 82.

²⁹ O retrocesso cultural, tecnológico e político vivido pelos dois países através de seus regimes autoritários, também não pode deixar de ser considerado. Fato este, que veio constituir como sendo mais um bloqueio para o avanço das atividades intelectuais, vez sabido que em países de regimes autoritários, não se encontra espaço para o exercício da livre intelectualidade mas sim, para perseguição e censura como próprio prioriza as ditaduras. Não deve ser menosprezado portanto, o fato que a ditadura do Estado Novo foi extinta em Portugal somente em 1974 e, que o Regime Militar no Brasil apenas em 1985. Ambas estas experiências, apesar de percursos distintos, deixaram aos dois povos, signos de igual intensidade, no âmbito das disciplinas projetuais, humanas e sociais.

³⁰ BRANZI, Andrea (1988). *Learning from Milan - Design and the Second Modernity*. MIT Press Edition. Cambridge. Pag. 32.

³¹ PORTAS, Nuno (1993). *Dois ou três considerações "pessimistas" sobre o designer e os seus produtos*. Publicado em *Design em Aberto - Uma antologia*. Centro Português de Design. Porto Editora. Pag. 99.

seu país (Portugal mas, podemos incluir também o Brasil) e, a realidade do design nos países mais avançados nesta atividade como: Itália, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, França, Japão e os Países Escandinavos. Estes países, já cumpriram todas as etapas de percurso do completo ciclo projetual, repensam hoje portanto seus erros e, alimentam novas esperanças projetuais (MALDONADO, 1987; BRANZI, 1988; MANZINI, 1998; CHIAPPONI, 1999)³².

Desta forma, vem ser também verdade, que no tocante ao design, países como Brasil e Portugal não chegaram nem mesmo a completar por inteiro o ciclo reconhecido como sendo de produção em massa – este que Portas sintetizando denomina de design que polui – e, já devem enfrentar os desafios da era pós industrial onde sabemos que prevalece novos paradigma se outro cenário de atuação projetual. Devemos reconhecer de fato, que o design luso-brasileiro foi sempre moldado por constantes e contínuas interrupções, o que nos demonstra, que o design foi praticado em todas as suas fases do processo evolutivo, de maneira incompleta.

Desta forma, vimos, a era mecânica ser interrompida pela eletrônica antes mesmo da sua maturidade; a era moderna pela pós moderna antes da sua solidificação; a pós moderna pela pós industrial ainda mesmo em sua fase incipiente e, a pós industrial pela globalização antes mesmo do seu entendimento e absorção conceitual. Isto nos revela, que o design praticado por Brasil e Portugal, cometeram seus erros de percursos, vez que o design resulta sempre como um grande acúmulo de interrupções ad infinitum, o que faz destes dois países, verdadeiros protagonistas como bem refere Andrea Branzi, de uma modernidade incompleta (BRANZI, 1988)³³.

Sabendo que a realidade da globalização, possibilitou a migração de empresas conhecidas anteriormente como multinacionais - EMNs (pouco vivida por Portugal e efusivamente difundidas no Brasil) para, um outro contexto denominado na atualidade de transnacionais - ETNs (FEATHERSTON, 1996 ; BAUMAM, 1999 ; HABERMANS, 1999)³⁴, isto nos demonstra a radical alteração no cenário competitivo mundial. Onde cada vez mais, vem estabelecido como centro dos interesses mercadológico, não mais os estados-nações do passado mas sim, um mercados segmentado (customized products) por grupos de consumo com características e semelhanças entre si. Mas, com o diferencial que estes se localizam em diferentes e distintas nações. Esta nova realidade mundial, permite

que os artefatos industriais venham concebidos tendo como destino final, não mais os países e seus consumidores locais mas, aos usuários de afinidades e condições sociais semelhantes.

Este novo desenho de paradigma mundial, nos demonstra de forma aparente, que o Brasil se posiciona em um patamar privilegiado em relação à Portugal. Vez, que somente o mercado consumidor existente nos arredores da grande São Paulo (um dos segmentos de mercado alvo no sul do planeta) com uma renda per capita entre 659 a 1.317 dólares³⁵, equivale a 13.5 milhões de pessoas adultas. Ou seja, este numero de consumidores existente somente nesta região brasileira, aparece como sendo maior que toda a população de Portugal. Mas, deve ser recordado, que este privilégio se delinea apenas de forma aparente, visto que na verdade, o que existe de fato, é um mercado (potencial) consumidor maior e mais exposto às avarezas das transnacionais do mercado global. Vez reconhecido que, no âmbito do design, o quadro local brasileiro não apresenta evoluções e privilégios com o mesmo teor e força.

A partir deste parágrafo, coloco em debate a derradeira afinidade em estudo mas, que merece a mesma reflexão e análise das anteriores. Este, diz respeito, a lenta inserção da cultura autoctona e da identidade cultural do Brasil e de Portugal, nos produtos de comunicação e de produção seriada industrial. Se antes mesmo do mercado globalizado, os dois países perseguiam tardiamente a inserção de suas identidades locais nos seus artefatos industriais, hoje com o advento da globalização, esta situação tende a tornar mais difícil. Hoje sabemos, que para atingir o mercados de massa em diferentes países, os produtos (que não sejam artesanato) tendem sutilmente a desnacionalizar-se ou desterritorializar-se como em uma nuance, ou melhor dizendo, as empresas para que possam atuar e competir neste novo cenário global, tem como desafio no âmbito do design (para aquele destinado à grande produção em série), de atenuar as ícones e os signos que os definam explicitamente como sendo regionais³⁶. E esta, não vem ser tarefa fácil para aqueles países como Brasil e Portugal que ainda nem conseguiram transferir a originalidade local para os seus artefatos industriais.

Recentemente, realizamos uma experiência didática entre a Escola de Design da UEMG de Belo Horizonte/Brasil e, a ETAC de Coimbra/Portugal, cuja pesquisa denominamos de **design comparado**. Neste exercício, apresentamos como desafio projetual, o mesmo tema, cronograma e condicionantes a serem consideradas pelos estudantes das duas universidades. Nesta experiência, tínhamos como interesse primeiro, buscar através do design, um possível entendimento da identidade cultural entre estes dois povos de cultura afins. A riqueza apresentada por esta experiência, nos demonstrou dentre outros, a necessidade de mais ações que legitime as ícones desta identidade

³² MALDONADO, Tomas (1987). *Il futuro della modernità*. Feltrinelli. Milano.

BRANZI, Andrea (1988). *Learning from Milan – Design and the Second Modernity*. MIT Press Edition. Cambridge.

MANZINI, e VEZZOLI, C. (1998). *Lo sviluppo di prodotti sostenibili*, Maggioli Editore, Milano.

CHIAPPONI, Medardo (1999). *Cultura sociale del prodotto: nuove frontiere per il disegno industriale*. Feltrinelli. Milano.

³³ Andrea Branzi foi um dos primeiros estudiosos, a levantar a questão sobre uma modernidade mundial incompleta e sua consequência para as atividades projetuais. Dentre seus ensaios sobre este argumento destacam-se:

Introduzione al design italiano – una modernità incompleta e Learn from Milan – design and second modernity.

³⁴ FEATHERSTONE, Mike (1996). *Cultura Globale: nazionalismo, globalizzazione e modernità*. Edizioni Seam. Milano.

BAUMAN, Zygmunt (1999). *La società dell'incertezza*. Ed. Il Mulino. Bologna.

HABERMANS, Jurgen (1999). *La constellation postnazionale*. Feltrinelli. Milano.

³⁵ ORTIZ, Renato (1994). *Mundialização e Cultura*. Editora Brasiliense. São Paulo. Pag. 178.

³⁶ É interessante recordar a realidade do cinema indiano, da literatura árabe e da musica japonesa e africana que, por suas características extremamente regionais, não conseguem difundir em outros mercado além das suas próprias fronteiras.

(MORAES e A.A.V.V, 2000)³⁷. Hoje, após esta experiência, podemos constatar que este conceito de identidade existente entre Brasil e Portugal (mesmo reconhecido como uma verdade), nos revela também a sua codificação ou seja: a sua “não transparência”. O que nos confirma uma relação entre os dois países no âmbito do design e da cultura material, mais merecedora de pesquisas e estudos como os até então empreendidos.

Manzini, em uma tentativa de se aproximar do conflito da identidade cultural dos povos latinos americanos em relação ao design, relewa que: “a identidade cultural surge no momento em que se pratica e produz design, a quantidade produtiva e a constante interferência de designers no processo produtivo, faz com que venha inserido a cultura local na cultura material”³⁸. De fato, seguindo a análise de Manzini, podemos ter como referencia e compor um paralelo desta tese exposta, com o sucesso da musica brasileira e, da literatura portuguesa com toda a qualidade intrínseca que as determinam. Estas, se sustentam através de uma constante experimentação que emerge e se renova periodicamente, criando por vez um mercado interno competitivo e, pela sua grande originalidade um reconhecimento de cunho internacional.

Mas, não é a intenção deste estudo, conceber um cenário pessimista face to face do design do Brasil com o de Portugal. Mas, uma tentativa de averiguar o real quadro existente em busca de alternativas para a sua melhor compreensão e seqüência. Mesmo porque, o novo paradigma da era pós industrial (BELL, 1973/83; DE MASI, 1991/94/97)³⁹, nos remete a outras condicionantes e a novos desafios que, muitos estudiosos afirmam ser hoje ao todo desvinculados do modelo industrial do passado. De acordo com Branzi, “não ter os “vícios” da industrialização, com seus métodos extremamente racionalistas de projeto e de produção, será um ponto positivo para atuar neste novo cenário projetual da era pós industrial”⁴⁰. Neste contexto, a imperfeição do percurso, o atraso da industrialização e, a ausência de uma produção massificada de produtos poluentes por parte do Brasil e de Portugal, seriam transformadas (através do prisma do otimismo), em “vantagens”; que poderiam ser assumidas como novas referencias e, possíveis condicionantes projetuais a serem postas em pratica pelos dois países nesta nova era de capitalismo globalizado.

Mais que a imperfeição, a esperança, faz parte da cultura e da utopia de futuro. Segundo Maldonado:

“na maior parte dos casos o movente originário da utopia é a esperança. E não se tem duvidas, que neste sentido, a atividade utópica positiva implica no reconhecimento que o mundo, por ser imperfeito seja perfectível” (MALDONADO, 1970/71/92)⁴¹.

Conscientes que para o Brasil e Portugal, a batalha da era moderna já foi perdida, por outro lado sabemos que entramos com ténues vínculos do passado, para este novo desafio da segunda modernidade em curso. Sem esquecer portanto, que se o design durante seu ciclo histórico e evolutivo seguiu dentre outros: a função, a estética, a interatividade e a desmaterialização, hoje, mais que nunca, o design seguirá a estrada da cultura e da informação. Cultura esta do projetista, do empreendedor e do próprio país.

Este, será a meu ver, fator sine qua non para o diferencial e pratica do design neste novo século.

Agradecimentos:

Ao **CNPq** – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico que através do seu programa de bolsa de estudos no exterior, me permite freqüentar o Doutorado Ph.D em Design junto à Universidade Politecnico di Milano na Itália.

Meu reconhecimento.

À **UEMG** – Universidade do Estado de Minas Gerais.

Minha instituição de origem.

Ao **Politecnico di Milano**.

Meu apreço.

Bibliografia:

1. AUSENDA, Raffaella (1991). *Ceramica* in **AA.VV. – Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale, v.I.** Milano. Electa.
2. AA.VV. (1993). *Design em aberto – Uma antologia*. Centro Português de Design. Porto Editora.
3. BAIROCH, P. e LEBOYER, M. L. (1991). *Inghilterra officina del mondo*, in **AA.VV (1991). Storia del Disegno Industriale: 1750-1850 L'Età della Rivoluzione Industriale. V.I.** Electa, Milano.
4. BAUMAN, Zygmunt (1999). *La società dell'incertezza*. Ed. Il Mulino. Bologna.
5. BARDI, Lina Bo (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo.
6. BELL, Daniel (1973). *The coming of Post-Industrial Society*. Ed. Basic Books. New York.
7. BELL, Daniel (1983). *Immagini del postmoderno*. Città Studi. Milano.
8. BRANZI, Andrea (1988). *Learning from Milan – design and the second modernity*. MIT Press Edition. Cambridge.
9. BRANZI, Andrea (1999). *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*. Ed. Baldini & Castoldi. Milano.
10. BURDEK, Bernhard (1992). *Storia, teoria e prassi del disegno industriale*. Ed. Mondadori. Milano.

⁴¹ MALDONADO, Tomas (1970/71/92). *La speranza progettuale*. Einaudi. Torino. Pag. 32.

³⁷ MORAES, Dijon De ; SANGULARD, Maria José C. e RODA, Rui; PEDREIRINHO, José Manuel (2000).

Exercício de design comparado, propõe a jovens de Belo Horizonte e Coimbra os mesmos desafios. Revista Projeto Design n. 240. São Paulo/ Brasil. Pag. 108.

MORAES, Dijon De; SANGULARD, Maria José C. e RODA Rui; PEDREIRINHO, José Manuel (2000).

Design: uma actividade consciente e avançada.

Revista MID n.50. Lisboa/ Portugal. Pag.138/ 141.

³⁸ Ezio Manzini em depoimento ao autor.

³⁹ BELL, Daniel (1973). *The coming of Post-Industrial Society*.

Ed. Basic Books. New York.

BELL, Daniel (1983). *Immagini del postmoderno*. Città Studi. Milano.

MASI, Domenico De. (1991). *L'avvento postindustriale*,

Franco Angeli. Roma.

MASI, Domenico De. (1994). *Verso la formazione postindustriale*,

Franco Angeli. Roma.

⁴⁰ Andrea Branzi em depoimento ao autor.

11. CHIAPPONI, Medardo (1999). *Cultura sociale del prodotto: nuove frontiere per il disegno industriale*. Feltrinelli. Milano.
12. DE FUSCO, Renato (1985). *Storia del design*. Ed. Laterza. Milano.
13. DORFLES, Gillo (1963). *Introduzione al disegno industriale: storia e linguaggio della produzione di serie*. Einaudi. Milano.
14. ESCOREL, Ana Luisa (2000). *O Efeito multiplicador do design*. Editora Senac, São Paulo.
15. FEATHERSTONE, Mike (1996). *Cultura Globale: nazionalismo, globalizzazione e modernità*. Edizioni Seam. Milano.
16. GREGOTTI, Vittorio (1986). *Il disegno del prodotto industriale – Itália 1860-1980*. Electa. Milano.
17. HABERMAS, Jurgen (1999). *La constellation postnazionale*. Feltrinelli. Milano.
18. HESKET, John (1988). *Industrial design*. Thames and Hudson. London.
19. LOSCHIAVO SANTOS, Maria Cecília (1995). *Móvel moderno no Brasil*. Ed. Studio Nobel/Edusp. São Paulo.
20. MALDONADO, Tomas (1987). *Il futuro della modernità*. Feltrinelli. Milano.
21. MALDONADO, Tomas (1970/71/92). *La speranza progettuale*. Einaudi. Torino.
22. MANZINI, e VEZZOLI, C. (1998). *Lo sviluppo di prodotti sostenibili*, Maggioli Editore, Milano.
23. MASI, Domenico De. (1991), *L'avvento postindustriale*, Franco Angeli. Roma.
24. MASI, Domenico De. (1994), *Verso la formazione postindustriale*, Franco Angeli. Roma.
25. MORAES, Dijon De (1997). *Limites do design*. Ed. Studio Nobel. São Paulo.
26. NIEMEYER, Oscar (2000). *As Curvas do Tempo: A Memória de Oscar Niemeyer*. Ed.Revan. Rio de Janeiro.
27. NIEMEYER, Lucy (1997). *Design no Brasil: origens e instalações*. Ed. 2AB. Rio de Janeiro.
28. ORTIZ, Renato (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Editora Brasiliense. São Paulo.
29. ORTIZ, Renato (1994). *Mundialização e cultura*. Editora Brasiliense. São Paulo. Pag. 178.
30. PEVSNER, Nikolaus (1981). *Origens da arquitetura moderna e do design*. Ed. Martins Fontes. São Paulo.
31. RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo.
32. TESTA, Peter (1998). *Álvaro Siza*. Ed. Martins Fontes.
33. VAISSE, Pierre (1991). *Francia: ascensa e caduta del modello della manifattura reale in AA.VV. – Storia del disegno industriale: 1750-1850 L'Età della rivoluzione industriale, v.I*. Electa. Milano.
34. WATERS, Malcolm (1995). *Globalização*. Celta Editora. Oeiras.

Papers e Revistas.

1. CADERNOS DE DESIGN. Ano um. Numero 02. Junho de 1992. Lisboa.
2. MORAES, Dijon De ; SANGLARD, Maria José C. e RODA, Rui; PEDREIRINHO, José Manuel (2000). *Exercício de design comparado, propõe a jovens de Belo Horizonte e Coimbra os mesmos desafios*. Revista Projeto Design n.240. São Paulo/Brasil. Pag.108.
3. MORAES, Dijon De; SANGLARD, Maria José C. e RODA Rui; PEDREIRINHO, José Manuel (2000). *Design: uma actividade consciente e avançada*. Revista MID n.50. Lisboa/Portugal. Pag.138/141.
4. PORTAS, Nuno (1993). *Design: política e formação*, publicado em *Design em aberto – Uma antologia*. Centro Português de Design. Porto Editora. Pag. 232/247.
5. PORTAS, Nuno (1993). *Dois ou três considerações “pessimistas” sobre o designer e os seus produtos*. Publicado em *Design em aberto – Uma antologia*. Centro Português de Design. Porto Editora. Pag. 99.
6. Censo Design 1999 realizado pela AEnd-Br : Associação de Ensino/Pesquisa de Nível Superior em Design no Brasil. Publicado na *Revista estudos em design* V.8, N.1, Abril de 2000.
7. Estudo sobre a Capacitação de Recursos Humanos em design do PBD/ Programa Brasileiro do Design, Volume 01, 1999. Diretrizes Educacionais para o ensino de Graduação em Design, CEE Design/ SESu/ MEC.
8. SANTOS, A. Rui (1999). *Percursos do design em Portugal em Museu do design de 1937 até hoje*. Luxo, Pop & Cool. Lisboa.

Nome do autor:
Dijon De Moraes.

Endereços:

Politécnico di Milano / Itália.
Dottorato Ph.D in Disegno Industriale.
Via Durando 38-A.
20158 . Milano – Itália.
E-mail: Dijon.Moraes@mail.polimi.it

Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG / Brasil.

Escola de Design.
Avenida Amazonas n. 6252 . Gameleira.
CEP.: 30510-000 - Belo Horizonte -- MG. Brasil.

Residência:
Via Belgirate 22.
20125 -- Milano / Itália.
E-mail: dimoraes@tin.it

Nota Biográfica:

Dijon De Moraes, é professor assistente do curso de Desenho Industrial da *Escola de Design* da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Concluiu os cursos de *Masters* em Industrial e Visual Design junto à *Scuola Politecnica de Design di Milano - SPD*. Se ocupa tanto da prática quanto dos aspectos teóricos do design, tendo mais de cem trabalhos produzidos por diversas indústrias brasileiras além de ter ganhado vários prêmios no Brasil e no exterior. Contribuiu regularmente com artigos em revistas especializadas e, é autor do livro *Limites do Design* (2ªEd.) patrocinado pela Fiat Automóveis e publicado pela editora *Studio Nobel* de São Paulo. É consultor da Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais - FIEMG e, professor convidado das seguintes Universidades: Unisinos (R.S.), Federal de Minas Gerais no Brasil e, ETAC – Coimbra /Portugal. Atualmente vive na Itália, onde como bolsista do governo brasileiro - CNPq, frequenta o curso de Doutorado Ph.D em Design Industrial junto a *Universidade Politecnico di Milano*. Oportunidade em que desenvolve sua pesquisa, junto aos professores Andrea Branzi e Ezio Manzini.