

...Escrever sobre Design é também pôr em evidência a figura do Designer perante a sociedade, colocar todas as interrogações sobre as questões éticas da sua vocação, sobre a eficácia e a responsabilidade própria da sua prática profissional...

in Design em Aberto, uma antologia

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desta dissertação não teria sido possível sem o apoio e a contribuição de algumas pessoas.

Assim, agradeço:

Ao meu orientador, Professor Doutor Vítor Manuel Manaças, pelo incentivo, o acompanhamento, a disponibilidade, o empenho e toda a confiança que depôs em mim para o desenvolvimento da investigação;

À Dr.^a Isabel Palha por ter possibilitado o contato com a Direção Administrativa da Loja das Meias;

À Dr.^a Manuela Saldanha, Administradora Financeira da Loja das Meias, pela cedência do espólio fotográfico;

À Zulmira (Zu) que me incentivou, dando-me confiança para esta aventura;

Ao José Pinto pela motivação, companheirismo, pelas reflexões e troca de ideias;

O apoio e contributo das amigas Rosa Branco e Maria do Carmo Martins.

Ana e aos meus filhos, Diogo e Pedro

RESUMO

O estudo é o resultado de uma investigação de natureza teórica e histórica, que procura verificar que fatos de ordem política, económica, social e cultural, contribuíram para o surgimento da profissão de designer, em Portugal.

Realça, também, as ações particulares e de conjunto, de algumas figuras que mais se destacaram no percurso da atividade projectual e que pressagiaram o estabelecimento institucional de uma formação autónoma, que levou ao reconhecimento da atividade como profissão.

Contempla, também, uma breve análise das manifestações culturais artísticas, que eclodiram na Europa, e que influenciaram o percurso teórico e prático dos percursores do Design em Portugal.

O estudo focaliza ainda uma reflexão sobre a prática do designer, no que tange a sua responsabilidade enquanto ator de mudança, da visão que a sociedade em geral, possui da profissão, muitas vezes distante do seu real valor interventivo.

Palavras chave: Design, designer, responsabilidade social e cultural, ator de mudança.

ABSTRACT

The study is the outcome of a theoretical and historical research which attempts to confirm that political, economic, social and cultural facts all contribute to the emergence of professional designers in Portugal.

At the same time, this study emphasizes individual and collective actions, by some of the most outstanding personalities within project conception. These people anticipated the institutional foundation of a autonomous instruction process which, eventually, led to the recognition of design as a professional activity.

It also presents a brief analysis of European cultural and artistic activity with a theoretical and practical influence upon pioneer designers in Portugal.

Finally, the study highlights a reflexion about the practice of designers, as far as their role in terms of social change is concerned. It takes into account the way society in general regards the profession, very often a distorted perception, far from its real interventive value.

Keywords: Design, designer, social responsibility and cultural, actor of change

ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

AEG	Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft
AICEP	Agência de Investimento para o Comércio Externo em Portugal
ADICO	Adelino Dias & C. ^a , Lda.
AND	Associação Nacional de Designers
APD	Associação Portuguesa de Designers
AR.CO	Centro de Arte & Comunicação Visual
CAE-Rev. 3	Classificação Portuguesa de Atividades Económicas, Revisão 3
CCB	Centro Cultural de Belém
CEE	Comunidade Económica Europeia
CENATEX	Centro de Estudos de Tecnologia Têxtil, Lda.
CENCAL	Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica
CITEX	Centro de Formação Profissional da Indústria Têxtil
CIRS	Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Singulares
CPD	Centro Português de Design
CPP	Classificação Portuguesa da Profissões
CSE	Conselho Superior de Estatística
DN ECONOMIA	Diário de Notícias Economia
EAAL	Escola de Artes Aplicadas de Lisboa
EADAA	Escola de Artes Decorativas António Arroio
ESAA	Escola Secundária Artística António Arroio
ESAD	Escola Superior de Artes Decorativas
ESBAL	Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
E.T.P.	Estúdio Técnico de Publicidade
FBAL	Faculdade de Belas Artes de Lisboa
FBAP	Faculdade de Belas Artes do Porto
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FOC	Fábrica Osório de Castro
HfG	Hochschule für Gestaltung
IAPMEI	Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas e à Inovação
ICEP	Investimento, Comércio e Turismo de Portugal
ICSID	Internacional Council of Societies of Industrial Design
IEFP	Instituto de Emprego e Formação Profissional
INE	Instituto Nacional de Estatística
I.N.I.I.	Instituto Nacional de Investigação Industrial

MIT/Longra	Metalúrgica da Longra
MoMA	The Museum of Modern Art
MUD	Movimento de Unidade Democrática
NAAI	Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial
NDI	Núcleo de Design Industrial
OAC	Observatório de Atividades Culturais
OCDE	Organização Europeia de Cooperação e Desenvolvimento
OECE	Organização Europeia de Cooperação Económica
PME	Pequenas e Médias Empresas
QREN	Quadro de Referência Estratégico Nacional
RTP	Radio televisão Portuguesa
S.N.B.A.	Sociedade Nacional de Belas Artes
S.N.I.	Secretariado Nacional de Informação
S.P.N./S.N.I.	Sociedade de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação
S.P.N	Sociedade de Propaganda Nacional
WWW	World Wide Web

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DE FIGURAS	xi
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA NOVA CULTURA MATERIAL	6
<i>Nota introdutória</i>	7
1.1 Contextualização do Design na Europa.....	8
1.1.1 Arts and Crafts	12
1.1.2 Arte Nova.....	14
1.1.3 A Deutscher Werkbund	16
1.1.4 Peter Behrens – um exemplo da atividade projectual.....	20
1.2 O Design nos Pós-Guerra.....	22
1.2.1 A Bauhaus.....	22
1.2.2 A Escola de Ulm	29
<i>Síntese conclusiva</i>	33
CAPÍTULO 2 - O DESIGNER E AS SUAS RAÍZES NA SOCIEDADE	
PORTUGUESA.....	38
<i>Nota introdutória</i>	39
2.1 Geração moderna e os Precursores do Design	39
2.1.1 O modernismo de António Ferro e algumas realizações do SPN/SNI.....	53
2.2 A Década de 50	65
2.2.1 A experiência de ensino de Frederico George, na Escola de Artes Decorativas António Arroio.....	72
2.3 As Décadas de 60 e 70	76
2.3.1 A Indústria e os Primeiros Designers	79

2.3.2 A importância do I.N.I.I., Instituto Nacional de Investigação Industrial no campo do Design.....	84
2.3.3 A Institucionalização do Design.....	88
2.4 As Décadas de 80 e 90.....	90
<i>Síntese conclusiva</i>	97
CAPÍTULO 3 - A PROBLEMÁTICA DO DESIGN EM PORTUGAL	104
<i>Nota introdutória</i>	105
3.1 Observatório do Design, CPD.....	107
3.3.1 Estudo dos Perfis Profissionais, realizado pelo CPD.....	108
3.2 Reflexões.....	110
3.2.1 Análise do que é o Design, pela sociedade portuguesa.....	111
3.2.2 Análise do desconhecimento do Design, por parte do Universo Empresarial e pelo Estado.....	114
3.2.3 Análise da Regulamentação do Design.....	124
3.2.4 Análise da Formação em Design.....	128
3.3 A Atividade do Design.....	138
3.3.1 A Profissão de Designer.....	138
3.3.2 A Associação Portuguesa de Designers, APD.....	141
3.3.3 A Associação Nacional de Designers, AND.....	144
3.3.4 O que é ser Designer?.....	145
3.3.5 Os limites da atividade do Designer.....	150
CONCLUSÃO	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161
GLOSSÁRIO	169
ÍNDICE ONOMÁSTICO	172

ANEXOS	xv
Anexo 1 - Resultados do estudo realizado pelo CPD; Perfis Profissionais/Gráficos (CPD, 2000; p. 31).....	xvi
Anexo 2 - INE, I.P. , Estatística da Cultura, 2010 ; Quadro 4.5.1.....	xviii
Anexo 3 - INE, I.P., Estatística da Cultura, 2010; – Quadro 4.5.2.....	xix
Anexo 4 - INE, I.P., Estatística da Cultura, 2010; Quadro 2, Ensino Cultural	xx
Anexo 5 - INE, I.P., Estatística da Cultura, 2010; Quadro 2.16. Financiamento Público das Atividades Culturais	xxi
Anexo 6 – Projeto de resolução n.º 559/X.....	xxii
Anexo 7 - Lei n.º 2/2013 In Diário da República, 1.ª Série, n.º 7 de 10 de janeiro de 2013.....	xxiv
Anexo 8 – Lei n.º 6/2008 In Diário da República, 1.ª Série, n.º 31 de 13 de fevereiro de 2008.....	xxvi

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Palácio de Cristal, Joseph Paxton, 1851	9
Figura 2: Planta do Palácio de Cristal, 1851	10
Figura 3: Objetos apresentados na Exposição Industrial de Londres, 1851	10
Figura 4: Henry van de Velde	15
Figura 5: em cima da esquerda para a direita, Macmurdo, O. Wagner, J. Hoffmann, V. Horta e C. Mackintosh.....	15
Figura 6: da esquerda para a direita, Ventoinha elétrica de mesa, Chaleira elétrica, 1909 e logotipo da Empresa AEG, Berlim, 1908-1911, Peter Behrens	21
Figura 7: da esquerda para a direita, Jarro alto, de Otto Linding, 1922 , Máquina de Café.....	23
Figura 8: da esquerda para a direita, Cadeira vermelha e azul, de Gerrit Ritveld, 1917, Berço de Itten, 1921	24
Figura 9: da esquerda para a direita, Candeeiro de mesa, metal e vidro, de Karl J. Jucker e de Wilhelm Wagenfeld, 1923-24	25
Figura 10: da esquerda para a direita: Cómoda para quarto de criança, de Alma Buscher, 1924; Candeeiro de teto, de Max Krajewski, 1925 e Cadeira em tubo metálico, de Marcel Breuer, 1927	25
Figura 11: da esquerda para a direita, Candeeiro de teto, Marianne Brandt e Hans Przyrembel, 1926 e Candeeiro em forma de bola, Marianne Brandt, 1927.....	26
Figura 12: Cadeira de dobrar-3 posições, de Ebert Wils, 1928.....	27
Figura 13: Mies van der Rohe	28
Figura 14: Escola Bauhaus	28
Figura 15: Banco de Max Bill, 1954	29
Figura 16: da esquerda para a direita, Máquina de Barbear, modelo S50.....	31

Figura 17: da esquerda para a direita, aspirador Electrolux, 1939 e Studebaker, 1950, de Raymond Loewy	32
Figura 18: Escola de Ulm	32
Figura 19: da esquerda para a direita, cómoda e Chapelaria Gardénia, Raul Lino, 1904	42
Figura 20: da esquerda para a direita, mobiliário desenhado por Leal da Câmara, 1910	43
Figura 21: Loja das Meias, em 1899	45
Figura 22: da esquerda para a direita, Loja da Meias, 1929- 1937, Raul Lino	45
Figura 23: Loja das Meias, andar superior, seção de Homem.....	46
Figura 24: da esquerda para a direita, Cadeira modelo B33, Marcel Breuer	47
Figura 25: Berçário da Maternidade Alfredo da Costa, Mobiliário metálico, Fábrica Portugal, Lisboa	47
Figura 26: da esquerda para a direita, Cadeira modelo MR 20, 1927 de Ludwig Mies van der Rohe.....	48
Figura 27: da esquerda para a direita, Cadeiras de Marcel Breuer, 20º Salão de Artistas Decoradores, Paris, 1930	48
Figura 28: Sala de leitura de um apartamento em Berlim, Walter Gropius, 1931	49
Figura 29: da esquerda para a direita, Cadeira de esplanada, 1930 e Esplanada de Lisboa.....	49
Figura 30: Café Chave d’Ouro, Rossio, Lisboa, 1931.....	50
Figura 31: da esquerda para a direita, Cadeira em tubo cromado, 1932 e interior remodelado da Casa Alcobia, exposição de mobiliário, 1933, duas conceções de Franz Torka	50
Figura 32: da esquerda para a direita, desenho do espólio de Cristino da Silva e entrada do Café Portugal	51
Figura 33: da esquerda para a direita, Projeto de Mobiliário, desenho do espólio de Cristino da Silva.....	52

Figura 34: Interior Café Portugal, Cristino da Silva, à esquerda , Painel do pintor Roberto Araújo e de frente a Estátua “Portugal Novo” de Leopoldo de Almeida.....	52
Figura 35: Café Portugal, Frescos de Jorge Barradas.....	53
Figura 36: da esquerda para a direita, Pavilhão de Portugal, de Keil do Amaral.....	56
Figura 37: da esquerda para a direita: Vestíbulo principal e estátua do Dr. Oliveira Salazar..	57
Figura 38: da esquerda para a direita: Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Cottinelli Telmo	59
Figura 39: Sabonete Exposição de 1940	63
Figura 40: Concurso de Montras de Lisboa, Loja das Meias 1933, 1936 e 1945	64
Figura 41: Concurso de Montras, Sapataria e Chapelaria Lord, 1950	64
Figura 42: Café Império, Lisboa e respetiva cadeira.....	68
Figura 43: da esquerda para a direita: Casa da Praça de Goa, 1951, Lisboa, Victor Palla/Bento d’Almeida	68
Figura 44: Snack Bar Pique Nique, Lisboa, de Victor Palla e Bento d’Almeida, 1952.....	70
Figura 45: Loja Rampa, Conceição Silva, 1955-56, Lisboa.....	70
Figura 46: da esquerda para a direita: Estação da Avenida e Átrio e bilheteira da Estação do Parque, 1959,	71
Figura 47: Papelaria Progresso, mobiliário e equipamentos, Conceição Silva, 1956, Lisboa .	71
Figura 48: Publicidade RTP, década de 60	77
Figura 49: Café Tofa e logotipo de Manuel Rodrigues	78
Figura 50: Linha Cortez, de Daciano da Costa.....	80
Figura 51: da esquerda para a direita: Cadeiras sem e com braços, Linha Cortez e Linha Prestígio, Daciano da Costa, Produção Metalúrgica da Longra, 1962	80
Figura 52: Cadeira Osaka, António Garcia,1969	81

Figura 53: da esquerda para direita: Bar do Salão de Jogo e Salão Restaurante do Casino Estoril,	81
Figura 54: da esquerda para a direita, desenho interior e Móveis Olaio, José Espinho de 1951-1973	82
Figura 55: Interforma, Cruz de Carvalho, 1967	82
Figura 56: da esquerda para a direita, Mobiliário Escolar, e Cadeira empilhável em madeira, Sena da Silva, 1962 - 1972	82
Figura 57: Linha Dona, de Daciano da Costa.....	83
Figura 58: Faqueiro Osaka de Daciano da Costa	83
Figura 59: Altamira, Cruz de Carvalho, 1954	84
Figura 60: da esquerda para a direita telefone 8p, de Jorge Pacheco, 1981	93
Figura 61: da esquerda para a direita, Linha Metrópolis, 1988 e Linha Práxis, 1991, Daciano da Costa	94
Figura 62: Banco Urbis e Banco Tabuado, Daciano da Costa, 1994	94
Figura 63: da esquerda para a direita, cadeira Silhueta, de Paulo Parra e cadeira Al-Dual, de Marcos S. Santos.	95
Figura 64: Em baixo, da esquerda para a direita, cadeira Crisálida de Raul Cunha, poltrona Onda, de Filipe Alarcão e cadeira Mitsuhirato, de Pedro Silva Dias	95
Figura 65: Designer de Unhas Gel	113
Figura 66: da esquerda para a direita, Cake Design e Kit SIGMA	113

INTRODUÇÃO

“ [...] a estreita relação que deveria existir entre realidade e comunicação está de tal forma perturbada pelos diversos modos de interpretar o real que as próprias palavras perderam o seu sentido inicial e querem agora dizer coisas diferentes.” (Costa, 1998, p. 46)

No decorrer dos anos de formação, em contexto de sala de aula, privilegiaram-se debates e discussões em torno do Design e da sua atividade profissional e das várias opiniões expostas levaram-nos a concluir que o termo Design integrou o léxico português, assumindo sinónimos com significados semelhantes em termos denotativos.

A estima do público português pelo vocábulo fomentou a sua profusão associando-o, por vezes, a atividades distantes das suas fronteiras, emergindo infintos pensamentos e opiniões, que não favoreceram a leitura da sua verdadeira dimensão, arrastando consigo a depreciação do papel do designer, na sociedade. Segundo Daciano “E mesmo os defensores do mais alargado conceito de Design estão perplexos com tamanha afluência.” (Costa, 1998, p. 46)

Inúmeras vezes são relatadas descrições curiosas sobre as visões do Design tornando-o de domínio confuso, usando-o como ferramenta para estímulo de venda de serviços ou, até mesmo, para a classificação de objetos.

“Atualmente, as lojas não só oferecem jeans mas designer jeans. Não podemos apenas encomendar sanduíches, temos de encomendar designer sanduíches. Antigamente um barbeiro era simplesmente um barbeiro: atualmente, um barbeiro é um salão de design capilar e os serviços de manicure transformaram-se num negócio de designers de unhas. Os fotógrafos já não se contentam em ser fotógrafos, mas apresentam-se como fotodesigners e alguns arquitetos não hesitam em saltar para o comboio de design, tornando-se arquitetos designers.”

(Bonsiepe, 1992, p. xxiii)

A atividade reconhecida por esta terminologia constrange a sua assimilação e neste sentido, julga-se ser da responsabilidade do designer satisfazer a parcela pedagógica de esclarecer a sua profissão.

O fato é que ainda há um longo percurso a percorrer para que o Design tenha o mesmo reconhecimento que outras áreas já usufruem, como a arquitetura, as engenharias, a medicina, entre outras.

Antes de dar seguimento ao objeto da investigação estabeleceu-se a necessidade de empreender por uma análise do percurso do Design na Europa, a partir da Primeira Revolução Industrial, surgida na Inglaterra, relacionando o seu surgimento e a participação de intervenientes, que movidos pelas suas convicções políticas, sociais, culturais e estéticas deram origem à profissão de designer.

Durante o percurso da evolução do processo de fabricação de artefactos pela Europa verificaram-se momentos marcantes de grande referência para a atividade do Design, como: o movimento Arts and Crafts; a Arte Nova; a Deutscher Werkbund; a participação de Peter Behrens, que do ponto de vista da intervenção prática da atividade, se definiu, na nossa opinião, como o primeiro designer; a Bauhaus e a Escola de Ulm, duas escolas que definiram experiências pedagógicas visando a formação académica dos desenhadores industriais.

No caso de Portugal, urge colocar as seguintes questões: que fatos influenciaram o surgimento da atividade e quais os fatores que mais contribuíram para a maneira de pensar e agir, de toda uma geração que contribuiu com ações, individuais e coletivas, para que o Design se torna-se uma realidade no país, conquistando o seu lugar social?

E que prática de Design se desenvolveu após a sua institucionalização?

Para responder a estas questões houve a necessidade de enquadrar o seu percurso cronologicamente, a partir da geração moderna até ao final dos anos noventa, porque nos pareceu que não poderíamos deixar de referir, também, fatos importantes que contribuíram para os problemas atuais da profissão.

Não deixamos de referir as intervenções de Leal da Câmara, de Raul Lino.

A influência de Fred Kradolfer, no desenvolvimento e evolução do Design Gráfico, as intervenções de alguns arquitetos na construção de uma nova imagem da cidade de Lisboa, consentâneas com a política das Obras Públicas, incitada pelo novo regime político e sob a direção de Duarte Pacheco (1900-1943), bem como as intervenções articuladas entre a arquitetura e o Design, que interpretaram uma nova forma de habitar.

Não foram esquecidas e mereceram, também, referência: a experiência de ensino de Frederico George; a participação de designers com a indústria; a importância do Instituto Nacional de Investigação Industrial, (INII) e a dedicação de Madalena Figueiredo (1944-2012), na promoção e divulgação do Design a nível nacional e internacional, procurando estabelecer o diálogo com o mundo empresarial.

Alude-se, igualmente, ao caráter das novas configurações projectuais, próximas da interpretação do Design, de Ettore Stosass, de uma nova geração de designers com uma formação reconhecida pelo Estado.

Considerou-se necessário, também, observar algumas ocorrências políticas, económicas, culturais e sociais, que na nossa opinião, provocaram constrangimentos ao desenvolvimento do Design, mas que foram decisivas para o seu desenvolvimento, nomeadamente as representações do país nas exposições internacionais, de Paris, em 1937 e de Nova Iorque e São Francisco, em 1939 e, aquela que foi a mais relevante para a imagem do regime político vigente, designado como Estado Novo, realizada em território nacional, a Exposição do Mundo Português, em 1940.

Munidos com conhecimentos sobre os problemas que o Design apresentou no passado, impedindo-o de construir um território sólido e verificando que a atividade ainda carece de reconhecimento, pela generalidade da sociedade portuguesa, tomou-se relevante o estudo sobre os principais problemas para o Design, tendo como base o estudo dos perfis profissionais, elaborado pelo Centro Português de Design, (CPD) no âmbito do Observatório do Design, apresentado no ano 2000, porque, em nossa opinião, é bastante elucidativo dos problemas que ainda afetam a atividade do Design.

Para infirmar ou confirmar se as razões apontadas, pelo CPD ainda prevaleciam, estabeleceram-se relações com o estudo da Atividade Cultural do Design, apresentado no relatório anual de 2010, do Instituto Nacional de Estatística, (INE), bem como com outros estudos elaborados por organismos públicos, nomeadamente o Instituto de Emprego e Formação Profissional, (IEFP) e o relatório do Observatório das Atividades Culturais (OAC).

Atualmente, o Design é considerado como um fator fundamental nos processos de crescimento e competitividade quer da empresas, quer do próprio país, tornando-se necessário

a efetiva intervenção do Estado. Neste sentido, observou-se o Programa do XVIII Governo Constitucional, para a legislatura de 2009 a 2013, com o objetivo de perceber se as políticas públicas previstas para o relançamento da economia nacional satisfazem o incentivo ao desenvolvimento e adoção do Design, por parte do mundo empresarial.

Foram, igualmente, consultadas bibliografias nacionais e estrangeiras, e algumas monografias, que privilegiam o Design como tema principal.

Na sequência do estudo, são sublinhados alguns aspetos da atual formação dos designers que, na nossa opinião, provocam constrangimentos a atividade e contribuem para manter a visão redutora do seu papel na sociedade.

Explanou-se uma breve história da evolução do sistema educativo nacional, com o objetivo de dar a conhecer que o país sempre se confrontou com obstáculos no desenvolvimento da educação e formação, acabando por influenciar a mentalidade da maioria da população portuguesa.

Na perspetiva de contrariar perceções erradas sobre a prática da atividade analisam-se conceitos de Design, define-se o que é ser designer e, por último, abordam-se os limites da profissão, permitindo que o leitor tome conhecimento dos fundamentos da ação do profissional da atividade.

Não desejando ser uma repetição, trata-se de um contributo, com o objetivo de valorizar a profissão perante a sociedade, a partir do ganho de consciência sobre o seu domínio.

Toda a investigação apresenta um discurso pouco hermético de modo a facilitar a compreensão dos pontos abordados.

Acrescenta-se, ainda, que a investigação é uma síntese, e toda a síntese é limitada por definição. Neste sentido, a dissertação aborda questões de interesse coletivo do universo do Design e está muito longe de esgotar o tema. Temos, também, a consciência que a investigação revelar-se-ia mais completa, se contemplasse um levantamento de opiniões, através de entrevistas a profissionais da área, empresários e a um universo de pessoas anónimas, selecionadas arbitrariamente, para analisar como é vista a atividade do Design.

A investigação apresenta-se dividida por capítulos e cada um apresenta uma pequena nota introdutória que contextualiza o leitor com o seu conteúdo, sendo exibidas algumas imagens para uma melhor perceção do discurso.

Os primeiros e segundo capítulos apresentam sínteses conclusivas que ajuízam, sucintamente, os acontecimentos de maior relevância, permitindo, igualmente ao leitor uma reflexão do que foi relatado.

A conclusão final apresenta-se com um discurso que traduz as interpretações concludentes.

A maior dificuldade foi, sem dúvida, a amplitude do âmbito temático, ao longo de uma cronologia histórica do Design, desde a Primeira Revolução Industrial, na Inglaterra e por Portugal, a partir do século XX até ao final da década de noventa. Mas sobretudo pela vazios literário mais recente sobre estudo da atividade do Design e sobre os perfis profissionais da atividade.

Houve dificuldades em obter informação sobre a Associação Nacional de Design e sobre algumas ações desencadeadas pelo organismo, apesar de se ter tentado vários contatos, quer através de telefone, quer por correio eletrónico, que se manifestaram infrutíferos.

De referir que a dissertação foi preparada com o intuito de abrir um espaço de discussão e reflexão, deixando pistas para a constituição de uma prática profissional consciente, capaz de se observar, no futuro, o reconhecimento do papel dos designers, na sociedade.

CAPÍTULO 1 - A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA NOVA CULTURA MATERIAL

Nota introdutória

Quando procuramos encontrar o conceito de Design deparamo-nos com várias explicações para o seu sentido. A sua definição tem sido amplamente discutida, por estudiosos da área, sendo quase impossível arquitetar uma descrição fixa e linear para o seu significado.

O mesmo acontece quando procuramos determinar com exatidão o momento da sua origem, geralmente, “nunca questionado em teoria, pela existência de diferentes opiniões sobre o seu princípio.” (Quintavalle, 1993, pp. 27-28)¹

O mesmo autor afirma, também, que o Design não tem uma época definida para o seu surgimento, podendo ser percebido o seu início em qualquer das ocorrências culturais que marcam a Europa a partir do século XVIII, “na Primeira Revolução Industrial, na Arte Nova, em França, na «Jugend», na Áustria e na Alemanha; ou no Palácio de Cristal e na Exposição de 1851, na Exposição Universal de Paris ou na Torre Eiffel.” (Quintavalle, 1993, p. 28)²

Mas apesar da indefinição da sua origem ou das diversas explicações e especulações do seu significado, não podemos deixar de admitir que o Design se desenvolveu ligado às abordagens críticas da qualidade material, formal e estética dos artefactos.

Neste sentido, tornou-se necessário fazer um percurso histórico sobre a evolução dos métodos de fabricação de artefactos, a partir da Primeira Revolução Industrial, ocorrida na segunda metade do século XVIII, em Inglaterra.

A partir daí, o método produtivo dos artefactos esteve ligado a uma multiplicidade de abordagens, associada às transformações de ordem económica, política, científica, tecnológica, cultural e social, fazendo emergir uma nova cultura material, que suscitou no Homem novas aspirações, para uma melhoria da sua qualidade de vida.

¹ Quintavalle, C. (1993) Design em Aberto, uma antologia, Centro Português de Design, CPD, Lisboa, PP. 22-28

² *Id.* (2003), *loc. cit.* ; P. 28

1.1 Contextualização do Design na Europa

Nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, a Europa viveu um período marcado por profundas modificações culturais. No campo das ciências, as descobertas sucederam-se a um ritmo acelerado, o que assinalou avanços extraordinários e motivou o surgimento de uma nova cultura, a cultura industrial, iniciada com a mecanização das indústrias têxteis e, posteriormente, com os produtos manufaturados tradicionalmente, tais como: cerâmicas, porcelanas, objetos de vidro e outros.

Na base da nova cultura estiveram os acontecimentos que se registaram na Idade Média. Nessa época, nas cidades mais ricas e desenvolvidas da Europa Ocidental produziram-se objetos de uso quotidiano de grande valor artístico e de boa qualidade produtiva, através do processo artesanal, respondendo às exigências das classes sociais mais favorecidas.

No entanto, a burguesia comercial, que dominava o comércio e o sistema produtivo, com o objetivo de obter mais lucros, menos custos de produção e acelerar o método de fabricação dos artefactos, procurou alternativas que levaram à adoção do processo de maquinofatura dos bens, o que motivou o surgimento de fábricas, emergindo uma nova classe trabalhadora, o operariado, subjugado ao regime de funcionamento da máquina e à gestão direta da decorrente classe burguesa.

No meio desta corrida desregrada e de grandes transformações tecnológicas não havia tempo para aprimorar as inovações, que satisfaziam os consumidores e os detentores da produção, o que se refletiu na qualidade estética dos objetos. “os artistas estavam afastados da produção e os operários não tinham o direito de emitir qualquer opinião sobre a estética dos objetos” (Pevsner, 1975, p. 61). Entretanto, os avanços científicos foram ocorrendo tornando-se determinantes, seguidos de alterações tecnológicas acabando por ganharem um grande ímpeto com as inovações no campo da metalurgia: a produção do ferro, do carvão e a fundição do aço. Surgiram, também, novas formas de energia, a hidroelétrica e os derivados do petróleo, que permitiram progressos significativos no campo dos meios de transporte com a invenção da locomotiva e do barco a vapor.

Este conjunto de ocorrências contribuíram para o crescimento acelerado dos grandes centros urbanos, aliado a uma crescente demografia populacional, que procurava melhores condições de vida.

Contudo, a nova cultura industrial, emergida na Inglaterra, no final do século XVIII, por consequência, quer da primeira Revolução Industrial, quer dos fatores sociais já referidos, influenciou o novo processo de produção que não se difundiu do mesmo modo na Europa, refletindo-se, sobretudo, na França, na Itália e na Alemanha.

De 1890 ao início da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha ganhou a supremacia sobre os outros países da Europa, impulsionada pela observação da experiência do líder antecessor, a Inglaterra, o que motivou uma indústria mais moderna.

Ao mesmo tempo registou-se o crescimento industrial, dando início às primeiras discussões que tiveram como ponto de partida a qualidade estética das obras apresentadas na Exposição Industrial de Londres, em 1851, organizada por Henry Cole (1808-1882), Owen Jones (1809-1874), Matthew D. Wyatt (1820-1877) e Richard Redgrave (1804-1877), realizada no Palácio de Cristal projetado por Sir Joseph Paxton (1803-1865).

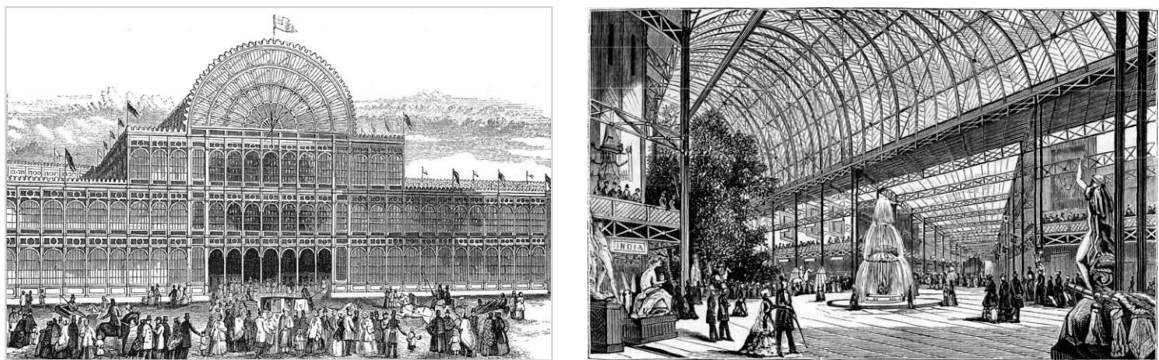


Figura 1: Palácio de Cristal, Joseph Paxton, 1851

Fonte: <www.wikimedia.org>, publicada em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Crystal_Palace_-_plan.jpg>

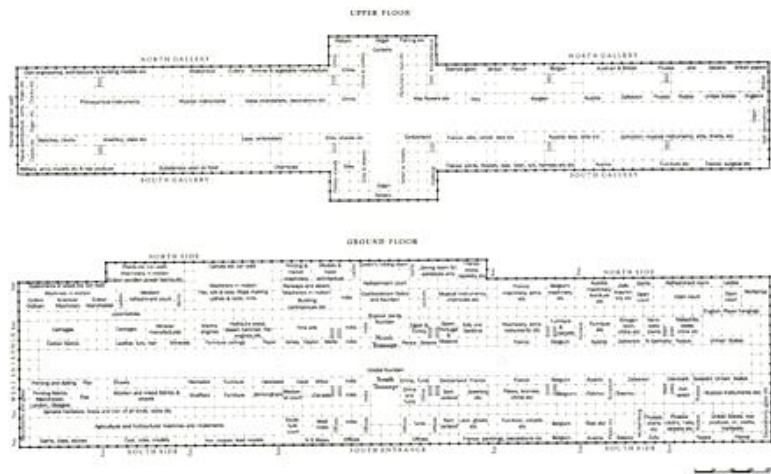


Figura 2: Planta do Palácio de Cristal, 1851

Fonte: <www.hberlioz.com>, publicada em <<http://www.hberlioz.com/London/ce1.html>>

Se, por um lado, o edifício da exposição apresentava um novo conceito de espaço e mostrava um considerável domínio dos processos técnicos, tornando-se a obra arquitetónica, por si só, um produto da exposição, por outro, as obras expostas apontavam os aspetos negativos do processo mecanizado, sobretudo em relação aos aspetos decorativos, que denunciavam uma mistura incongruente da inspiração do artífice e do trabalho da máquina. “a qualidade estética dos produtos era horrorosa” (Pevsner, 1975, p. 56).

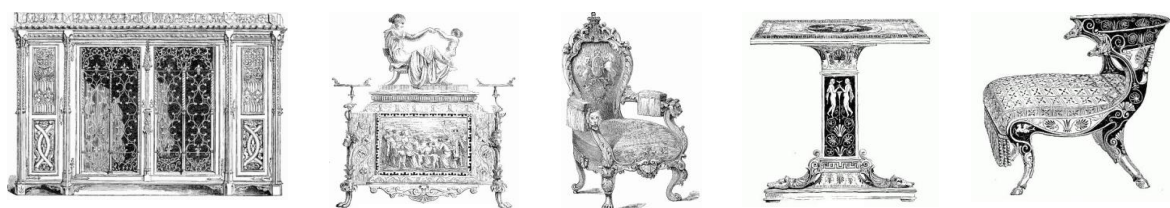


Figura 3: Objetos apresentados na Exposição Industrial de Londres, 1851

Fonte: <www.amishdirectfurniture.com>

Outras críticas não se fizeram esperar, o «The Journal of Design and Manufactures», publicou um comentário de Owen Jones que se defendia uma maior simplicidade formal e

estética para os objetos, mais racional e apropriada à era industrial. “ O design tem, e muito bem, um carácter perfeitamente plano, sem sombras [...]” (Pevsner, 1975, p. 63)

Henry Cole era da mesma opinião considerando que os ornamentos não deviam ser exagerados, mas ajustados ao objeto. “Na coisa decorada os ornamentos devem ser secundários” (Pevsner, 1975, p. 62)

Os princípios enunciados no comentário e nos artigos, ocasionalmente divulgados, baseavam-se nas convicções, anteriormente enunciadas por Augustus Pugin (1812-1852), que inspirou as teorias de John Ruskin (1819-1900), sobre o Design e a Arquitetura. “ um edifício não deve ter aspetos que não sejam necessários para a adequação [...] todos os ornamentos devem limitar-se a um enriquecimento da construção essencial do edifício” (Pevsner, 1975, p. 63).

Henry Cole convicto das suas teorias e confiante no processo industrial, fundou o Museu de Artes Decorativas de South Kensington, em Londres, que tinha como função a difusão das artes e o apoio ao ensino das escolas técnicas. Cole impulsionou reformas no domínio do ensino técnico, focando a atenção no ensino do desenho a fim de aliar a estética à forma, através da indústria. As críticas à qualidade estética dos objetos e os propósitos do Museu foram fatores inspiradores para os países mais industrializados tomarem medidas para reverter e melhorar a aparência dos artefactos.

Entre os primeiros observadores e críticos do processo de mecanização, surgiu o crítico de arte, John Ruskin, que se opôs à nova industrialização, marcando a sua total rejeição, quer pelos objetos produzidos pelas máquinas, quer pelas condições de trabalho dos operários, sobretudo para se libertarem do domínio capitalista.

Uma das figuras relevantes, que defendeu os mesmos princípios foi William Morris (1834-1896), para este, o artista não devia ser colocado à margem do processo de produção.

Do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, a industrialização só tomou lugar no final do século XVIII, depois de ultrapassadas as tensões políticas e sociais entre os Estados Confederados do Sul e os Estados do Norte, o que originou a Guerra Civil Americana.

Todas as ações e dúvidas em redor do novo processo de produção, que se foram arrastando, desde a sua eclosão, provocaram o aparecimento de manifestações culturais e artísticas que se revelaram opositoras à industrialização. Em contrapartida, a adoção dos novos métodos de produção de objetos incentivou a capacidade criativa e pressagiu o estabelecimento de uma formação sólida do desenhador industrial.

1.1.1 Arts and Crafts

Na segunda metade do séc. XIX, em Londres, William Morris, convicto dos seus princípios, fundou um movimento de estilo próprio, Arts and Crafts*, cuja característica fundamental era a defesa do artesanato criativo em alternativa à mecanização e à produção em série, porque o importante era o trabalho manual e não o trabalho mecanizado.

Morris era defensor do trabalho do artesão, vendo-o como artista. Criticava o mau gosto dos produtos industriais, pela qualidade estética e formal, defendendo que, pelo fato do artesão, não estar ligado, diretamente, ao processo de fabrico dos objetos, desde o desenho à sua execução, diminuía significativamente o valor estético dos objetos. Recusava, portanto, os produtos procedentes da produção industrial e fundamentava a necessidade de um regresso da produção pelo processo artesanal, como meio de manter a autenticidade da qualidade estética do produto.

Sustentava, também, a unificação das artes, condenando a separação entre as Artes Maiores, a arquitetura, a pintura e a escultura e as Artes Menores ou artes aplicadas, como até então acontecia. Sugeria, também, o repensar das formas e a decoração dos objetos de modo a adaptá-los à época “todas as cadeiras, mesas e camas, colheres, canecas e copos deveriam ser reinventados” (Droste, 2006, p. 10), por considerar que a qualidade estética dos objetos de produção mecanizada, estava aquém do trabalho do artista.

* Arts and Crafts assume-se o uso do termo, porque a tradução Artes e Ofícios não traduz a essência do movimento criado por William Morris.

Os seus ideais políticos de cariz socialista levaram-no a atribuir à arte uma função social e cultural importante, a de melhorar as condições de trabalho da classe operária e a de educar o sentido estético do povo, conforme Mackail, J. W.³ afirma “A arte é para todos, sem exceção.” (Pevsner, 1975, p. 23).

Apesar dos pressupostos humanitários e sociais do movimento, as suas aspirações eram irrealizáveis porque: não respondiam à necessidade de procurar o novo; opunham-se à opinião da maioria dos investidores interessados nos métodos industriais como forma de aumentar e diversificar a produção e os produtos criados, de qualidade elevada e de difícil execução, oneravam o modo de produção. Conforme afirma Sembach, K-J “devido à elevada qualidade de fabrico e à difícil execução, eram de tal maneira caros que apenas alguns clientes muito ricos tiveram possibilidade de os adquirir.” (Sembach, 2007, p. 17).

O consumo dos objetos produzidos, artesanalmente, destinava-se a um grupo restrito de pessoas com capacidade económica, o que contradizia com os princípios da doutrina socialista, da qual era adepto. Além disso, e para quem defendia a classe dos artesãos, o tipo de produção requeria mais horas de trabalho e, conseqüentemente, degradar-se-iam as condições de vida.

No entanto, apesar destas contradições, o movimento Arts and Crafts deixou, aos movimentos sucedâneos, um conceito de relação entre o Design e a qualidade de vida do Homem, uma vez que estabelece relação entre a qualidade formal do objeto com a sua função social e cultural.

³ Mackail, J. W. (1899), *The Life of William Morris* in Pevsner, N. (1975) *Os Pioneiros do Design Moderno*, Lisboa, Ulisseia. P.23.

1.1.2 Arte Nova

O estilo Arte Nova surgiu no final do século XIX e difundiu-se por toda a Europa: Alemanha, Países Baixos, Áustria e Escandinávia, tomando várias designações. Mas apesar do estilo se posicionar como um estilo deliberadamente internacional e moderno, as suas manifestações apresentaram variações importantes de um país para outro, pelos seus contextos políticos, culturais e sociais. Numa altura em que se registou um excedente demográfico populacional nas cidades, estabelecendo a necessidade de se proceder a alterações urbanas, com destaque para o aparecimento das redes da canalização, do metropolitano, do telefone e outras, exigindo a definição de um novo modelo arquitetónico e artístico que exprimisse um novo estilo de vida.

O estilo apesar de apoiar e adotar as ideias do movimento Arts and Crafts de William Morris, distinguindo as técnicas artesanais e justificando a presença do ornamento, apenas onde era necessário para a estruturação da forma, advogava a presença da máquina no processo de produção, considerando-a uma ferramenta de auxílio ao trabalho do artista.

Os artistas, procuravam formas que se harmonizassem com progresso tecnológico, praticado pela sociedade industrial, propondo uma rutura com o passado e anunciando um novo princípio estético, que expressasse uma atmosfera orgânica e sensual e não intelectual, e que de alguma forma, espelhasse o distanciamento dos conflitos entre a arte e a indústria.

Neste sentido, os motivos da fauna e da flora, com as suas estruturas assimétricas, a admiração pelas construções com base na técnica e na engenharia que, voluntariamente ou involuntariamente, revelavam a continuidade com uma certa organicidade da linha natural. Constituíram-se os elementos basilares da sua sintaxe.

“[...] um dos temas dominantes da Arte Nova a curva longa e sensível, semelhante ao caule de um lírio, à antena de um inseto, ao filamento de uma flor, ou por vezes a uma delgada chama, a curva ondulante, fluente, conjugada com outras, surgindo dos cantos e cobrindo assimetricamente todas as superfícies disponíveis.”

(Pevsner, 1975, p. 101)

**Figura 4:** Henry van de VeldeFonte: Charlotte & Peter Fiell, *1000 Chairs*, Taschen, 2005

O novo estilo consolidou-se no campo decorativo, influenciando a arquitetura, as artes plásticas, o Design, na área gráfica e no desenho de mobiliário. Entre os seus principais expoentes, Mackmurdo (1851-1942), O. Wagner (1841-1918), Joseph Hoffmann (1870-1956), A. Loos (1870-1933), Victor Horta (1861-1947), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) e Henry van de Velde (1863-1957), com principal destaque para este último, no campo do Design, que assumiu a natureza como inspiração, como motivo de ornamento, mas sujeita a uma interpretação mais simples e simbólica, atribuindo aos seus modelos de mobiliário um caráter estético orgânico.

**Figura 5:** em cima da esquerda para a direita, Macmurdo, O. Wagner, J. Hoffmann, V. Horta e C. MackintoshFonte: Sembach, Klaus-J. *Arte Nova*, Taschen, 1993

Henry van de Velde manifestou-se defensor da liberdade criativa do artista, sustentando que esta não devia estar subjugada ao modelo de produção e ao comercialismo. Pois considerava que o objeto devia transmitir a sua funcionalidade, pelo seu valor de uso, seduzindo o utilizador pelas suas formas simples. Portanto, o ornamento e a construção faziam parte de um todo. Um princípio subtil que se tornou um pilar para a geração seguinte desenvolver, encontrando o equilíbrio entre a criatividade, a estética e a produção mecanizada.

No decurso dessa conceção formal Henry van Velde anunciou uma nova estética que indicava o embrião do Design funcional e simples. Marcava, também, o início da separação do objeto artesanal do objeto industrial.

1.1.3 A Deutscher Werkbund

Na Alemanha, em 1907, um conjunto de artistas e de individualidades ligadas ao meio industrial e produtivo, liderado por Hermann Muthesius (1861-1927), superintendente da Comissão Prussiana de Comércio para as Escolas de Artes e Ofícios, fundaram a associação Deutscher Werkbund.

O grupo estava motivado pela necessidade de criar uma nova estética para os produtos industriais, sem menosprezar o trabalho do artesão, integrando a arte e a indústria, a problemática da qualidade da produção industrial, limitada entre a funcionalidade e a beleza.

Uma questão igualmente discutida no movimento de Arts and Crafts que, na altura, gerou controvérsias e discussões, por exaltar algumas reflexões baseadas no novo processo produtivo e desencadeando algumas interrogações: quais as consequências para o aspeto exterior dos objetos de uso; quais seriam as futuras condições de vida e de trabalho do artesão/artista.

A Deutscher Werkbund declarou-se oposta à produção artesanal, preferindo, com clareza, conforme Muthesius⁴ afirma “a fabricação industrial e o seu processo de “estandardização.” (Pevsner, 1975, pp. 43-44)

Muthesius⁵ afirmava “que o sistema produtivo e a matéria prima não estavam otimizados e que os ornamentos eram acréscimos desnecessários e prolongavam as horas de trabalho dos artistas.” (Maldonado, 2009, p. 38)

Mas nem todos partilhavam a mesma ideia. Van de Velde, defensor do artista, considerava que a total ausência de ornamentos era impeditiva à criação livre do artista e os efeitos da estandardização e, conseqüente, produção em série, tornariam os produtos industrializados menos atrativos do ponto de vista estético. Na sua perspetiva, os ornamentos deviam ser simples e não prejudicar a função para a qual os objetos tinham sido criados.

Apreciando criticamente os objetos, Muthesius⁶ afirma comparando-os aos da época do movimento de Morris “[...] imitações, que celebravam a sua vitória.” (Maldonado, 2009, p. 38)

Censurou, também, os seguidores que continuavam a imitar as tradicionais formas de produção, para satisfazer a burguesia industrial, “[...] o comportamento pretensioso de burgueses bem instalados, subjugados pela obsessão de dar nas vistas.” (Maldonado, 2009, p. 38).

Críticas que reavivaram as influências do movimento liderado por Morris, causando indignação aos que defendiam o atual sistema produtivo, sobretudo a sociedade comercial.

Todavia, a associação Deutscher Werkbund não se rendeu totalmente às ideias de Muthesius, porque alguns dos seus seguidores não consideravam totalmente errado o uso de ornamentos.

⁴ Muthesius, H. (1932), “*Die Form*”, vii, Berlim in Pevsner, N. (1975), *op. cit.* ; PP. 43,44

⁵ Muthesius, H. (1907), “*Die Bedeutung des Kunstgewerbes in* Maldonado, T. (2009), *Design Industrial*, Edições 70, Lda., Lisboa P. 38

⁶ *Id.*(1907), *loc. cit.*; P. 38

O político liberal de esquerda Friedrich Naumann (1860-1919) adepto do novo sistema produtivo, não deixou de considerar que os objetos resultantes do novo processo de fabricação, evidenciariam as condições socioeconómicas e culturais, acentuando as diferenças sociais, para as pessoas de menores posses. Naumann⁷ afirma “ [...] os objetos seriam apenas bens de troca [...]” (Maldonado, 2009, p. 40).

Face ao cariz das opiniões e dos discursos, colocava-se o problema da indústria, continuaria a produzir objetos, que pelo seu carácter estético, só poderiam ser adquiridos pelos que gozavam de melhores condições económicas ou produziria objetos, que pela sua simplicidade estética, tornavam-se menos onerosos e que qualquer pessoa poderia adquirir?

Hermann Muthesius⁸ defendia a padronização dos objetos industriais “A arquitetura e toda a esfera de atividades da Werkbund tendem para a padronização. Só assim se pode introduzir um gosto universalmente e digno de confiança.” (Pevsner, 1975, p. 44)

Van de Velde debatia-se pelo senso artístico, pela presença única do artista na criação. “Enquanto houver artistas na Werkbund elas protestarão contra qualquer sugestão a favor da padronização. O artista é um individualista, um criador espontâneo e jamais se submeterá, voluntariamente a uma disciplina que o obrigue a criar sob uma norma.” (Pevsner, 1975, p. 44)

Duas posições claramente contraditórias, que foram mote para as discussões que acompanharam o processo de industrialização.

Recordemos que antes da era industrial, o objeto era concebido pelo artista, reportando-se às suas referências e ao seu estilo, perceptível na sua forma e sobretudo nos seus ornamentos. Um posição que levantava, também, outra problemática: o trabalho do artista estava sujeito ao gosto do público consumidor ou dependia única e exclusivamente da sua liberdade criativa?

⁷ Naumann, F., (1913), *Werkbund und Handel*, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes in Maldonado, T. (2009), *op. cit.* ; P. 40

⁸ Muthesius, H. (1932), *Sobre a História da Werkbund*, Berlim in Pevsner, *op. cit.*; P. 44

Com o processo de standardização, a plenitude da função era da responsabilidade do operário, no modo como executava a obra, previamente estabelecida pelos recursos do processo de fabricação.

A condição do trabalho do artista e a divisão do trabalho que se gerou, entre ele e o operário foi provocada porque a indústria perdeu a noção da sua finalidade, a de conseguir uma qualidade superior para os seus produtos, o que interessava a indústria não era o de servir a comunidade, mas sim conforme afirma Pevsner “ [...] o direito de ser o tirano da nossa época.” (Pevsner, 1975, p. 42).

O pensamento relacionado com valores de trabalho partilhado, existindo uma comunhão de opiniões em favorecimento de uma maior qualidade dos produtos, pressupondo o lucro de fabricantes, a participação do artista e a satisfação do consumidor, que caracterizava os princípios da *Werkbund* não estava alcançado.

As contradições das posições em relação ao processo produtivo industrializado e as responsabilidades dos intervenientes, no processo forma-função terminaram com a adoção do processo de standardização, que depois da guerra tornou-se a chave do movimento moderno.

Nos Estados Unidos, um país, na altura, fortemente industrializado, nenhuma das posições foi apreciada ao nível económico. A produtividade foi vista como um problema cultural, relacionada com a totalidade do processo produtivo, entre a organização instrutiva do trabalho, em fábrica e a aparência do produto final, conforme afirma Maldonado, “ H. Ford (1863-1947), estuda a linha de montagem em função do modelo T e vice-versa.” (Maldonado, 2009, p. 37)

Nesta altura, nos Estados Unidos, os modelos dos produtos industriais refletiam o progresso cultural, a tendência comportamental e o estilo de vida das pessoas.

Nos Estados Unidos, as grandes contribuições vieram de empresas que atuavam em segmentos diversos, como as máquinas de datilografia Remington, a produção de armas das empresas Colt Winchester, os produtos em borracha da Goodyear e as máquinas de costura da Singer. Popularizou-se nessa época, também, o uso de relógios e de máquinas fotográficas, este último produto através de George Eastman e da Kodak.

(Moraes, 1997, p. 27)

1.1.4 Peter Behrens – um exemplo da atividade projectual

Um dos membros da Deutscher Werkbund que merece destaque é Peter Behrens (1868-1940). Aceitou colaborar com a indústria AEG - *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*, respondendo ao convite do fabricante Emil Rathenau (1838-1915), presidente da empresa.

Emil Rathenau (1838-1915) percebeu que havia uma forte concorrência, entre os fabricantes mundiais, motivada pela estandardização, iniciada pelos americanos, através das suas máquinas automatizadas e pela organização do processo produtivo das indústrias inglesas.

Aumentar o rendimento da empresa, através dos processos modernos de fabricação e da aplicação de normas na organização do trabalho, com o objetivo de produzir e lançar, no mercado, produtos competitivos, era a intenção de Rathenau. Queria produtos de um estilo distinto, capazes de os diferenciar dos demais produtos concorrentes, quer pela sua funcionalidade, quer pelo seu valor estético “era importante que à qualidade técnica dos produtos se somasse uma boa qualidade estética” (Moraes, 1997, p. 28).

O contributo de Peter Behrens foi muito abrangente, desde a projeção de edifícios da fábrica, passando pela criação de eletrodomésticos da firma até à direção do gabinete de publicidade.

Influenciado pelos preceitos do movimento Werkbund, aplicou uma mudança de modelo, desenvolvendo projetos de produtos de uso doméstico, tendo em conta a fusão entre a arte e a técnica.

Behrens entendia que “a técnica era um meio que servia a arte.” (Maldonado, 2009, p. 43). A sua atuação inicial revelou-se próxima dos princípios defendidos por Van de Velde, quando afirmava que uma cultura sólida só falava a linguagem da arte, voltando a indicar o artista como o responsável pela estética dos objetos no novo sistema de produção. Contudo, as imposições do tempo levaram-no a vacilar, aproximando-se do modelo de Muthesius.

“Mas o texto de Behrens extravasa em bruscas e desconcertantes inversões e tendências [...] o entendimento, que recorda Van de Velde, é subitamente abandonado por Behrens para dar lugar a outro, muito semelhante ao Muthesius, sobre a racionalização e tipificação.”

(Maldonado, 2009, p. 43)

Behrens optou, então, por uma linguagem simples para os produtos, respeitando o material de fabricação e sem a pretensão de criar formas extraordinárias. Posteriormente, regressou, aos ornamentos, mas estes eram, de um modo geral, geométricos e simples, para que não prejudicassem a função dos objetos. Uma linguagem estético formal expressa no logotipo da empresa que funcionava como metáfora visual, associando a complexidade e a organização da empresa, pelo uso contante de três elementos específicos: a marca e a família tipográfica consistente, com elementos de formato padronizado.

A sua atuação vagueou entre os pressupostos de Van de Velde e os de Muthesius, o que nos leva ao entendimento de que o processo de standardização do sistema produtivo alemão se encontrava numa fase inicial.

O envolvimento de Behrens foi generalizado a tudo o que se referia, à criatividade e comunicação da empresa, constituindo-se na primeira tentativa de construção do que se chama hoje a imagem corporativa da empresa, dando realce ao produto com elemento de valorização da marca.

Behrens foi uma inspiração para alguns dos nomes mais famosos do modernismo, a geração de arquitetos progressistas: Adolf Meyer (1866-1950), Mies van Der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (1887-1965) e Walter Gropius (1883-1969), o fundador da Escola Bauhaus.



Figura 6: da esquerda para a direita, Ventoinha elétrica de mesa, Chaleira elétrica, 1909 e logotipo da Empresa AEG, Berlim, 1908-1911, Peter Behrens

Fonte: Fiell, P. & Charlotte, *Design Industrial de A-Z e Design do século XX*, Taschen 2005 e 2001
e < www.oberhoetzer-creative.com >

1.2 O Design nos Pós-Guerra

1.2.1 A Bauhaus

Nas primeiras décadas do século XX, uma múltipla gama de produtos já era produzida em série a partir de projetos desenvolvidos antecipadamente. Contudo, o Homem ainda não dominava, totalmente, as operações das máquinas, daí as dificuldades em alterar o seu processo operativo, por meios automáticos, o que se veio a refletir na estética dos produtos, marcada pela rigidez da produção. Os próprios desenhos eram executados de modo a facilitar a sua produção, o que atribuiu aos produtos alguma inflexibilidade formal.

Nos Estados Unidos os avanços do setor industrial estavam mais desenvolvidos, vários produtos já eram exportados para os outros países, desde máquinas de escrever e registadoras, aparelhos fotográficos e veículos automóveis. Nessa altura, Henry Ford já tinha aplicado a teoria de Taylor⁹ sobre a linha de montagem, ao mesmo tempo que se difundia o seu conceito de unificação e permuta dos componentes dos produtos, com o objetivo de uma racionalização produtiva.

A Primeira Grande Guerra Mundial entre 1914 e 1918 influenciou todo o processo de desenvolvimento industrial, sobretudo ao nível dos produtos de transporte, de comunicação e bélicos. A Alemanha, que tinha saído destroçada e arruinada da guerra, retomava a construção do país e estava determinada em recuperar o seu parque industrial.

E quando ainda se misturava o pensamento artístico e o progresso industrial, surgiu a Bauhaus, a escola pioneira do Design contemporâneo, fundada por Walter Gropius, em 1919.

Do ponto de vista do ensino, a Bauhaus de Gropius destacava a importância do artesanato e a união da escola técnica com uma escola superior de arte, onde os alunos aprendiam com o fazer, apostando num trabalho interdisciplinar nos ateliês, preparando-os para uma formação prática, através da conceção de objetos com características funcionais, para

⁹ Teoria de Taylor (Taylorismo ou Administração científica) um modelo de administração desenvolvido pelo engenheiro norte americano Frederick Taylor (1856-1915). O taylorismo caracteriza-se pelo realce nas tarefas, com o objetivo de aumentar a eficiência ao nível operacional.

responder às necessidades do quotidiano. “Arquitetos, escultores, pintores, todos temos de voltar ao artesanato pois, de fato, não existe uma arte profissional, não existe diferença essencial entre o artista e o artesão.” (Rodrigues, 1989, p. 29)

A fim de cumprir os objetivos traçados para a formação dos alunos, Gropius reuniu um corpo docente constituído por professores com formações diferentes, pintores, artistas, intelectuais e um grupo artesãos, entre eles, Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandisky (1866-1944), Oscar Schlemmer (1888-1943), Adolf Meyer (1866-1950), Moholy-Nagy (1888-1946), Johannes Itten (1888-1967) e os artesãos. Josef Hartwig (1880-1956), artesão chefe do «atelier» de escultura, Christian Dell (1893-1974), artesão mestre dos metais e Max Krehan (1875-1925), mestre artesão ceramista. (Rodrigues, 1989, p. 52).



Figura 7: da esquerda para a direita, Jarro alto, de Otto Linding, 1922 , Máquina de Café e Bule, de Theodor Bogler, 1923

Fonte: Droste, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, 2006

Na primeira fase, a Bauhaus revelou-se expressionista, dominada por uma preocupação humanista que valorizava o ser humano integral. A dimensão social era menos valorizada. Para este tipo de abordagem pedagógica, contribuiu Johannes Itten que centrou a sua atenção na personalidade individual, em completa oposição ao mundo comercial e industrial.

Os intelectuais da Bauhaus procuraram um novo sentido para a vida, pondo em causa o cariz expressionista. A escola passa então, por uma nova fase, «Arte e Técnica – uma nova unidade», fortemente influenciada pelo movimento De Stijl fundado em 1917, por Theo van

Doesburg (1883-1931) e Piet Mondrian (1872-1944), que contribuíram para o processo de desenvolvimento da escola.

O princípio do movimento Stijl baseava-se no “ângulo reto e nas três cores primárias, completadas pelo preto, branco e cinzento” (Droste, 2006, p. 54). E uma vez que os meios artísticos ficavam especificados, era possível separar a supremacia do indivíduo e criar soluções coletivas, o que se refletiu na aparência dos objetos.



Figura 8: da esquerda para a direita, Cadeira vermelha e azul, de Gerrit Rietveld, 1917, Berço de Itten, 1921

Fonte: Fiell, Charlotte & Peter, *1000 Chairs*, Taschen., 2005
e Rodrigues, A. Jacinto, (1989) *A Bauhaus e o Ensino Artístico*, Lisboa: Editorial Presença

Entretanto, Gropius detentor de uma visão mais racional e procurando uma relação com a indústria, desejava a criação de produtos para responder às exigências industriais, o que demonstrava um entendimento mais amplo do papel da escola na sociedade, uma aproximação que satisfazia, também, a autonomia financeira e política para a instituição, desligando-se do jugo do poder.

A posição de Gropius era contrária à de Itten, levando este último à demissão. Com a sua saída verificou-se a diminuição do papel dos produtos artesanais e manuais, que Itten considerava de grande importância para o desenvolvimento individual.

Esta posição de Gropius influenciou a história de ensino da Bauhaus. Em 1923, Moholy-Nagy, que apoiava, incondicionalmente, a tendência de Gropius foi admitido para substituir Itten. Com a sua entrada a escola foi sujeita a transições, pela mudança do estilo expressionista para o funcionalismo, surgindo um novo conceito de espaço e forma, que proporcionou uma maior proximidade com a produção industrial.

Nesta fase, os produtos começaram a assumir um caráter mais funcional. Moholy queria uma participação mais ativa dos mestres artesãos, perspetivando uma preparação mais técnica para os estudantes, pelo desenvolvimento dos seus projetos através do uso de máquinas no seu sistema de produção.



Figura 9: da esquerda para a direita, Candeeiro de mesa, metal e vidro, de Karl J. Jucker e de Wilhelm Wagenfeld, 1923-24 e Bule de chá, de Marianne Brandt, 1924

Fonte: Droste, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, 2006

Ainda sob a direção de Gropius, a Bauhaus mudou-se para Dessau, por razões políticas, entre as quais a ascensão do partido conservador ao poder. A partir dessa altura a indústria começou a absorver os produtos concebidos pela Bauhaus. “A criação de modelos estandardizados para os objetos de uso quotidiano é uma necessidade social [...]” (Rodrigues, 1989, p. 116). Categoricamente, a ideia de artesanato tradicional tinha terminado para dar lugar ao Design.



Figura 10: da esquerda para a direita: Cómoda para quarto de criança, de Alma Buscher, 1924; Candeeiro de teto, de Max Krajewski, 1925 e Cadeira em tubo metálico, de Marcel Breuer, 1927

Fonte: Droste, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, 2006

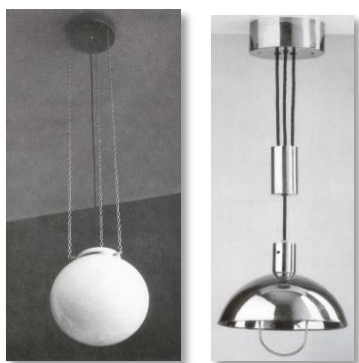


Figura 11: da esquerda para a direita, Candeeiro de teto, Marianne Brandt e Hans Przyrembel, 1926 e Candeeiro em forma de bola, Marianne Brandt, 1927

Fonte: Droste, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, 2006

Entre os anos de 1925 e 1928 foi conseguido o domínio total do processo criativo e executivo do Design, mas a escola não tinha a capacidade técnica de dar resposta a uma produção industrial em massa. Por outro lado, a sociedade, também, ainda se mostrava pouco recetiva ao desenho industrial e Gropius defendia um humanismo e uma estética que se incompatibilizava com uma produção massivamente industrial, convicções que o levaram a sair da Bauhaus.

A partir de 1928, Hannes Meyer (1889-1954) assumiu a liderança da escola, dando destaque ao papel das tecnologias e dos materiais, aproximando ainda mais a escola da indústria.

Os aspetos sociais e humanos eram, para este novo elemento, de extrema importância. Segundo Meyer ¹⁰ “ toda a arte, sem exceção, impedia os princípios de uma cultura social livre dos laços burgueses do passado” (Maldonado, 2009, p. 68).

Nos seus primeiros momentos, como diretor, teceu críticas aos ideários do seu antecessor, sobretudo no que diz respeito à unidade entre a arte e a técnica, segundo Meyer ¹¹ “ a arte era vista como uma composição, inadequada. E se a vida é uma função, portanto não artística, construir não é um processo estético” (Maldonado, 2009, p. 68).

¹⁰ Meyer, Hannes, (1965), “*Die neue Welt in Claude Schnaidt*” in Maldonado, T. (2009), *op. cit.*; p. 68

¹¹ *Id.* Meyer, H., (1965), *loc. cit.* ; p. 68

Era clara a sua rejeição pelo chamado «estilo Bauhaus», que considerava ser apenas formalismo, uma vez que os produtos de Design eram concebidos de acordo com a sua função e alguns deles produzidos em série, nas oficinas.

A esta fase da Bauhaus regressou o ensino do Design, numa perspetiva de o organizar para uma didática de projetos, com principal realce para o seu aspeto social. Estabeleceu-se o curso de Arquitetura.



Figura 12: Cadeira de dobrar-3 posições, de Ebert Wils, 1928
e Guarda roupa rolante para solteiro, Josef Pohl, 1929

Fonte: Droste, M., *Bauhaus, 1919-1933*, Taschen, 2006

A última fase da Bauhaus foi dirigida por Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), com uma filosofia apoiada na integração da Arquitetura com o Design. O seu período como diretor foi marcado, desde o início, por grandes contestações de estudantes, provocadas pela introdução de uma nova reforma curricular, com grande destaque para o ensino da Arquitetura e para uma reorganização administrativa. “Os estatutos da anterior Bauhaus foram declarados ineficazes e substituídos por outros estatutos para salvaguardar o curso novo na Bauhaus.” (Droste, 2006, p. 204).

Mies van der Rohe, apesar dos poucos anos de ensino na Bauhaus, influenciou pedagogicamente alguns alunos, que se tornaram depois professores universitários. “Depois de 1945, muitos dos seus alunos: Herbert Hirche (1910-2002), Wils Ebert (1909-1979) [...] promoveram e perpetuaram uma filosofia de arquitetura baseada na disciplina e na estética de Mies.” (Droste, 2006, p. 213)



Figura 13: Mies van der Rohe

Fonte: Charlotte & Fiell, Peter, *1000 Chairs*, Taschen, 2005

Mies van der Rohe fez várias experiências na aplicação e uso do metal curvado e fundido em cadeiras, experiências essas que o levaram a obter uma síntese perfeita de simplicidade da forma e da racionalização construtiva dos projetos, muito semelhante às experiências de Marcel Breuer (1902-1981).

Em 1933, o partido nazi fechou a escola. “Os nazistas de Dessau tinham exigido o encerramento da Bauhaus” (Droste, 2006, p. 227). Contudo, esta já tinha contribuído, com as suas sugestões estéticas e culturais, para a produção industrial do tempo moderno e de extrema importância na formação dos estudantes.

A partir daí, a Bauhaus passou a ser um mito, identificada apenas com o período de Gropius. “a época de Gropius: a Bauhaus do estilo Bauhaus. O resto não existe, ou quase não existe” (Maldonado, 2009, p. 70).

Após o seu encerramento, os seus principais colaboradores abandonaram a Alemanha e muitos deles deslocaram-se para os Estados Unidos.



Figura 14: Escola Bauhaus

Fonte: Droste. M., *Bauhaus, 1919-193*, Taschen, 2006

1.2.2 A Escola de Ulm

Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, cerca de 1945, a Europa, que tinha sido palco dos maiores conflitos bélicos, encontrava-se enfraquecida economicamente.

Os Estados Unidos, perante a crise europeia e diante de eventuais prejuízos da sua economia, receando a progressão soviética, lançaram o Plano Marshall para a reconstrução económica da Europa, com a pretensão de garantir o alinhamento dos países europeus ao seu bloco e estimular a produtividade do sistema capitalista.

A Alemanha, numa tentativa de se reconstruir economicamente e retomar a sua identidade, recuperou o interesse pela Bauhaus. A imprensa passou a publicar diversos artigos sobre a escola, o que despertou especial atenção no antigo aluno da Bauhaus, Max Bill (1908-1994) que, em conjunto com Otl Aicher (1922-1991) e Inge Aicher-Scholl (1917-1998), Max Bense (1910-1990), Hans Gugelot (1920-1965) e Tomás Maldonado (1922-).

Em 1953, fundaram a *Hochschule für Gestaltung*, Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha, que teve como seu primeiro diretor Max Bill. A Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG) foi considerada a mais significativa tentativa de estabelecer a ligação com os pioneiros do Design alemão, sucedendo a Bauhaus, do período de uma maior proximidade com a indústria.

Tomando como exemplo o discurso de inauguração, em 1955, de Bill afirmou que a escola seria a continuidade da Bauhaus, mas assumindo um sentido estético formal, nunca colocado em prática, ao nível da criatividade. (Maldonado, 2009, p. 74)



Figura 15: Banco de Max Bill, 1954

Fonte: Charlotte & Fiell, Peter, *Design do século XX*, Taschen, 2005

Na realidade, Bill pretendia que a nova escola se orientasse pelo pragmatismo da época de Gropius, com um ensino voltado para a formação de profissionais com uma consistente base artística e técnica para a conceberem produtos, funcionais e de qualidade, a uma escala industrial.

De lembrar que em 1940 desenvolveu-se a conceção da «Boa Forma», tendo como principal expoente Max Bill, que defendia um conceito de “forma vinculada à qualidade e à função do objeto.” (Maldonado, 2009, p. 73)

Uma posição que provocou divergências com os restantes fundadores que visavam o lado utilitário do Design, privilegiando um ensino, apoiado na abstração formal, dando abertura aos avanços científicos e tecnológicos, em detrimento da produção e do mercado.

A Escola teve vários períodos que foram desde 1947, desde o seu período embrionário, até ao seu colapso, em 1968, um dos seus períodos mais divulgados e conhecidos foi o marcado pelos conflitos com Tomás Maldonado, acabando este último por suceder Bill na direção da instituição.

Depois da saída de Bill e sob a direção colegial liderada por Tomás Maldonado, a escola rompe, decisivamente, com a tradição artística da Bauhaus. “Muda a orientação didática do curso fundamental «Grundlehre», que procura reduzir ao mínimo a presença dos elementos de ativismo, intuícionismo e formalismo herdados da didática propedêutica da Bauhaus” (Maldonado, 2009; p. 75).

Seguindo-se uma orientação voltada para a ciência, para a tecnologia e para a produção em série, refletindo uma formação mais racional e prática de tratar os projetos e conceber os objetos. As novas conceções passaram a repercutir a racionalidade e a funcionalidade, verificando-se uma aproximação à indústria.

Hans Gugelot e Otl Aicher que defendiam o funcionalismo contribuíram para o desenvolvimento da linha de produtos da firma Braun. A linha Braun, desenvolvida por Dieter Rams (1932-), tornou-se famosa, o que permitiu avaliar, pela primeira vez, os resultados da estética racional e funcionalista, integrada numa linha de produção e expandi-la em massa.



Figura 16: da esquerda para a direita, Máquina de Barbear, modelo S50
e gira-discos Phonosuper SK4, 1962, de Dieter Rams

Fonte: Charlotte & Fiell, Peter, *Design do século XX*, Taschen, 2005

Este fato faz-nos perceber que os interesses do mercado já se sobrepunham aos interesses académicos, fator que determinou uma alteração no programa de formação que passou a nortear-se pelo desenvolvimento dos métodos projectuais, justificando uma redefinição da participação do designer, que passou a integrar-se em grupos constituídos por elementos com outras formações. Sublinhava-se, assim, os primeiros indícios dos limites da participação do designer, afirmando que a prática projectual tinha um carácter interdisciplinar.

A aceitação da nova estética dos produtos pela sociedade alemã, remete-nos para a percepção de que esta sociedade se tinha tornado consumista. Conquanto, no início da sua filosofia, opunha-se ao consumismo.

“O neocapitalismo alemão realizou, neste caso, uma operação de refinada astúcia: aceitou a gute Form. Seria exagerado e até injusto, afirmar que o “estilo Braun”, abusivamente chamado também “estilo Ulm”, é algo de semelhante a um styling do neocapitalismo alemão. Mas uma coisa não deixa dúvidas: ele vem pôr em evidência o limite real da discórdia de gute Form”.

(Maldonado, T., 2009, p. 76)

Retomando Max Bill, a sua tendência abstrata e racionalista levou-o a manifestar-se opositor à corrente cultural do Design Industrial, surgida nos Estados Unidos, o «Styling», que teve como seu maior representante Raymond Loewy (1893-1986).

Bill considerava que ao conceito da forma estava associado à qualidade e à função do objeto e que o «Styling» estava sujeito à moda, a sua nova configuração projectual, através do exagero da forma dos produtos, sem alteração da função, que tinha como objetivo aumentar a produção industrial americana.



Figura 17: da esquerda para a direita, aspirador Electrolux, 1939 e Studebaker, 1950, de Raymond Loewy

Fonte: Charlotte & Fiell, Peter, *Design Industrial A-Z, do século XX*, Taschen, 2001

Em 1967, a Escola de Ulm começou a dar sinais de rutura financeira, fechando, oficialmente, em 1968. Conforme afirma Fiell “o poder político retirou os subsídios à instituição e, pouco tempo depois a classe docente decidiu fechar a escola” (Fiell, P., 2005; p. 332). À semelhança da Bauhaus, a Escola nunca se inscreveu no espaço da política da República da Alemanha.



Figura 18: Escola de Ulm

Fonte: <www.google.p>

Síntese conclusiva

No período antecedente à Primeira Guerra Mundial, o artesão/artista deparou-se com o aparecimento das máquinas e com novos modos de produção de artefactos, provocando o surgimento de novos padrões de vida na sociedade.

No decorrer da Revolução Industrial, apreciou-se uma ampla valorização da técnica em prejuízo da arte, o que satisfiz as pretensões dos investidores, que procuravam o alargamento dos seus lucros, através do domínio da produção e da supremacia dos mercados, alterando o papel participativo do artesão, que até então, seguiu a sua criatividade sem estar, totalmente, subjogado aos gostos dos clientes e/ou dos investidores.

Com a profusão das fábricas e com o processo de standardização e conseqüente setorização, o conhecimento e a participação dos trabalhadores foi dividido em função da produção, retomando-se a discussão da divisão de tarefas entre o artista e o operário, do valor estético e da qualidade dos objetos.

Artistas e arquitetos, arreigados à sua filosofia e ideologia, revelaram-se opositores ao novo processo industrial, desencadeando manifestações culturais em defesa da revalorização sequencial da qualidade, funcionalidade e estética dos objetos e dos direitos dos trabalhadores.

Assim, o trabalho do artista deambulou, também, entre as ideias e os valores de uma cultura material, servindo de intermediário entre os fabricantes e os consumidores. As várias interpretações em torno do novo sistema produtivo e das condições de trabalho dos artistas mantiveram-se vivas.

Procurando dar resposta aos novos conceitos artísticos, relacionando-os como o novo estilo de vida, surgiu a Escola Bauhaus, numa altura de autêntico colapso do velho mundo.

O seu fundador, Walter Gropius, arquiteto alemão, sonhou com uma escola de arte e desenho que ajudasse a mudar o mundo. Assim, a Bauhaus foi a primeira escola a configurar um programa de ensino e de formação de alunos, inserindo nos seus princípios a união da arte com a indústria, sem desvalorizar o trabalho do artesão.

Porém, a escola acabou por encerrar, em consequência do seu espírito de vanguarda e da integração de figuras ativistas e de professores, que ganharam relevância pela alteração dos métodos de ensino, mas que, também, eles evidenciaram ideias políticas contrárias aos ideais do regime político vigente.

O seu encerramento provocou a saída de alguns professores para o exterior, os quais, perseguindo os seus ideais políticos, procuraram enraizar-se além do Atlântico, num país que se mostrava livre e fortemente industrializado, e que procurava a hegemonia dos mercados mundiais, os Estados Unidos.

A Bauhaus foi determinante para a Arquitetura e para o Design, estimulou a sua participação para uma economia de materiais e acolheu as finalidades práticas do fazer artístico. Não foi uma proposta somente estética, mas social e política, pois o convívio estabeleceu um efeito didático misturando cérebros criadores com ofícios manuais. “O ensino era igualmente repartido entre o Mestre da Forma e o Mestre Artesão” (Droste, 2006, p. 50). Não permaneceram apenas os seus métodos e pontos de vista, mas a sua filosofia, colocando o Design o serviço da comunidade.

O movimento teve tanta difusão que, atualmente, alguns móveis e equipamentos são imitações fiéis dos produtos da Bauhaus.

Após a Segunda Guerra Mundial e depois do seu encerramento da Bauhaus, surgiu, também na Alemanha, uma outra escola que reestruturou e influenciou o ensino do Design em todo o mundo, a Escola de Ulm.

Os seus fundadores, imbuídos de um espírito inovador, procederam a alterações curriculares, a fim de dotar os alunos de um conhecimento mais racional e prático por forma a permitir uma união coerente entre a arte e a técnica, com a integração da ciência e da tecnologia. Os seus ideários arrastaram consigo diversas opiniões e ações, que se mostraram decisivas para a definição de programas de formação do desenhador industrial, prosseguindo o trabalho iniciado pela anterior escola.

O programa de formação do desenhador industrial passou a incluir disciplinas, que se mostraram fundamentais para assumir a ligação do papel do Design com a sociedade. Deste modo, o desenhador industrial passou a agir apoiado por outros profissionais com outras formações, desenhava-se o campo do trabalho em equipa, a multidisciplinariedade.

Nenhuma destas duas escolas acreditou no designer, ou melhor, no projetista apenas como um criador intuitivo dos mais diversos objetos de consumo. Ambas tinham como finalidade principal, formar um desenhador qualificado e com uma visão alargada do mundo, um profissional que fosse considerado um agente direto de transformação cultural, social, económica e até mesmo política.

Voltando aos Estados Unidos, na fase da industrialização, não podemos deixar de observar o papel preponderante deste país, no novo processo de configuração projectual, fazendo surgir um novo estilo, o Styling, que teve como seu maior representante Raymond Loewy.

Caraterizado por uma nova forma de pensar os produtos, procurava através da modificação da sua forma aumentar a produção industrial americana, sem aumentar a sua qualidade funcional

Não havia a valorização do uso dos produtos, mas, pelo contrário, da sua constante substituição. “daquela modalidade de design industrial que procura tornar o produto superficialmente atraente, em detrimento, muitas vezes, da sua qualidade e conveniência, que o seu envelhecimento artificial, em vez de prolongar a sua fruição e utilização” (Maldonado, 2009, p. 46).

Substituindo o desenvolvimento dos produtos apoiado na pesquisa, na experimentação e no diálogo com a arte, em prejuízo da exploração da forma, com a intenção de estimular as vendas e o consumo rápido.

Num período anterior ao aparecimento da Escola de Ulm, referência a Behrens, membro da *Deutscher Werkbund*, reconhecido, por nós, como o primeiro Designer pela sua contribuição na AEG - *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*, onde desenvolveu um trabalho de carater global, em que o produto assumiu o ponto central.

Em suma, torna-se difícil definir, com exatidão, o surgimento do Design, uma vez que todas as manifestações históricas e culturais que se observaram, decorrentes da nova cultura industrial, concorreram para o seu surgimento. A sua legitimação esteve sempre ligada a condições particulares: à vontade do domínio das máquinas, à estética, a forma e a funcionalidade dos objetos, bem como à política dos investidores e ao consumo.

Deste modo, o trabalho do artista deambulou entre as ideias e os valores de uma cultura material, servindo de intermediário entre os fabricantes e consumidores. As várias interpretações em torno do novo sistema produtivo e das condições de trabalho dos artistas mantiveram-se vivas e arrastaram consigo diversas opiniões e ações, que se mostraram decisivas para a definição de programas de formação do desenhador industrial.

“...pôr em evidência o caráter de síntese e convergência que é próprio do Design - convergência de técnicas, resposta a estímulos e problemas, inovação.”

in Design em Aberto, uma antologia

CAPÍTULO 2 - O DESIGNER E AS SUAS RAÍZES NA SOCIEDADE PORTUGUESA

Nota introdutória

Este segundo capítulo é dedicado à revisão histórica da atividade cultural portuguesa, com a intenção de procurar respostas para as seguintes questões: que antecedentes socioculturais, políticos e económicos concorreram para o surgimento da atividade do Design em território nacional, em que altura se perfilou a sua institucionalização, como se configurou a atividade projectual após ter tomado o seu lugar social.

2.1 Geração moderna e os Precursores do Design

Apesar das diversas interpretações que o estudo das manifestações artísticas pode proporcionar, a apreciação portuguesa é unânime em considerar que as ações artísticas, decorridas entre 1915 e 1917, em torno da revista «Orpheu», marcaram o início do movimento modernista, entre elas: a I Exposição de Humoristas e Modernistas, realizada no Salão do Jardim Passos Manuel, no Porto, em 1915; as exposições de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), sob o lema Futurismo, em Lisboa e no Porto, em 1916; a I Conferência Futurista, da responsabilidade de Almada Negreiros (1893-1970), realizada no Teatro da República, atualmente Teatro de São Luís, em Lisboa, em 1917 e a Portugal Futurista, também, em 1917.

Porém, os primeiros contornos do movimento, que pretendia romper com o passado, tornou-se bastante significativo no quadro sociocultural do país. Estes fizeram-se sentir a partir da Exposição Livre, em 1911, realizada no Salão Bobone, em Lisboa, organizada por Manuel Bentes (1885-1961) e sob o lema: «Queremos ser livres! Fugimos aos dogmas do ensino, às imposições dos mestres [...]». Conforme afirma França “«Exposição Livre», em 1911 [...], no salão de exposições artísticas do famoso fotógrafo Bobone, na Rua Serpa Pinto.” (França, 2009, p. 22).

Ao evento aderiram alguns artistas, jovens pintores bolseiros ou residentes em Paris que, impressionados pelo meio artístico parisiense e a vanguarda que ele representava, reagiram em prol de uma liberdade criativa e de um novo sentido estético para a arte em Portugal.

O termo modernista, adotado somente em 1915, na I Exposição de Humoristas e Modernistas, no Porto, revelou-se controverso e foi usado como força de manifesto, por alguns e com valor pejorativo, por outros. A expressão cobriu, significativamente, as ações da primeira e da segunda geração dos artistas modernos, conforme afirma França “A sobreposição dos tempos, neste cruzamento de gerações, é sobretudo visível durante os anos 10 e 20 até à guerra de 1939-45 [...]” (França, 2009, p. 111), que apesar de serem vítimas de críticas ferozes, não se desagregaram, antes pelo contrário, o grupo fortificou-se e desenvolveu uma intensa atividade entre exposições coletivas e individuais.

Do movimento destacam-se as figuras mais relevantes: Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita (1889-1918), Eduardo Viana (1881-1967) e Almada Negreiros. Pertencendo, também, a esta geração, salientam-se, entre outros: António Soares (1898-1961), Jorge Barradas (1894-1971), Dórdio Gomes (1890-1976), Abel Manta (1888-1982) e os escultores Diogo de Macedo (1888-1959), Canto da Maia (1890-1981) e Francisco Franco (1885-1955).

“Dentro do mesmo quadro cronológico veremos definir-se Soares e Barradas, Dórdio e Manta, Bentes e Smith, certa faceta de Sousa Lopes, um escultor como Diogo de Macedo, uma primeira fase de Francisco Franco e de Canto da Maia, e outros mais.”

(França, 2009, p. 112)

Apesar das diversas adversidades pelas quais passaram os artistas modernistas, não viveram indiferentes ao que se passava na Europa do pós-guerra, não tendo o apoio do Estado e da sociedade, que se manifestavam desinteressados das suas artes, as suas ações testemunhadas nas novas impressões periódicas que surgiram - revistas e jornais – onde se denunciava a mediocridade intelectual da cultura portuguesa. Conforme afirma França “ O Portugal «novo rico» do pós-guerra não estava interessado em apoiar as artes [...] o diretor geral das Belas-Artes, o popular poeta lírico Augusto Gil (1873-1929), fez conhecer que não queria saber de nada do que lá se passava” (França, 2009, p. 74).

A modernização e evolução das artes gráficas, ocorreu por influência de Fred Kradolfer (1903-1968), que chegou a Portugal, em 1924, vindo da Suíça, entusiasmando e orientando alguns artistas: Jorge Barradas, Stuart Carvalhais (1887-1961), Bernardo Marques (1898-1918), Emmerico Nunes (1888-1968), António Soares, Carlos Botelho (1899-1982), Tomás de Melo (1906-1990) e José Rocha (?-?), entre outros.

Kradolfer prestou, igualmente, um grande contributo ao ateliê Arta, considerado a primeira organização de publicidade criada no país. Anos mais tarde, em 1936, José Rocha funda a Estúdio Técnico de Publicidade, (E.T.P.), onde colaboraram, entre outros, Maria Keil (1914-2012), Carlos Botelho, Bernardo e Ofélia Marques (1902-1952), Selma Rocha (?-?), Fred Kradolfer, Tomás de Melo (Tom) e Fernando Azevedo (1923-2003).

Desde o início do movimento e durante a década de 20, a arquitetura permaneceu estagnada pressagiada pelas preferências estilísticas de cariz oitocentistas e, também, pelas dificuldades políticas vividas, durante a Primeira República, a que se associaram as dificuldades económicas e financeiras, que não propiciaram novos empreendimentos arquitetónicos. Conforme afirma França “A pintura caminhará mais depressa que a arquitetura, nestes anos 20” (França, 2009, p. 87).

Predominaram as estruturas mentais oitocentistas responsáveis pelo condicionamento da participação dos arquitetos, na estruturação e distinção estética das construções.

“Em 1920, a arquitetura e a decoração dos interiores destes edifícios e moradias assim projetados evidenciava, ainda mais, o apego oitocentista ao pastiche e à reprodução dos grandes estilos das eras passadas, do Renascimento ao Luís XVI e Império [...]”

(Santos, 1996, p. 5)

Portanto, as fortes tradições que sempre impressionaram a cultura artística portuguesa desde o início do século XVIII, na sequência das influências francesas, não permitiram que as alterações acontecessem de um modo célere. Estas foram emergindo de uma forma lenta e gradual, surgindo no final dos anos 20, uma ambiência marcada pela Art Déco.

O novo estilo emergido para o público a partir da Exposição das Artes Decorativas e Industriais de Paris, em 1925, revelou-se, essencialmente, decorativo associado ao luxo mundano, que conquistou o quotidiano português.

Neste contexto, os cafés e casas de chá, referindo apenas alguns, como a Brasileira do Chiado e o Nicola, de Norte Júnior (1878-1962), o Café do Chiado, de Rebelo de Andrade (1891-1969), o Bristol Club, de Carlos Ramos (1897-1969), todos em Lisboa e o Café Magestic, de João Queiroz (1892-1982), no Porto, foram decorados pelas mãos dos modernistas que conferiram aos espaços uma elegância inovadora do gosto parisiense. Conforme afirma França “ O gosto Arts Déco, definido e triunfante na exposição parisiense de 1925 [...] estava, bem entendido, presente nestas realizações que constituíam uma espécie de desinência provinciana, menos exagerada que timidamente hesitante” (França, 2009, p. 86).

Deslumbrado pelo mesmo estilo, o pintor António Soares, em 1928, colaborou com Paulino Montês (1897-1988) na decoração do «stand» que acolheu o I Salão de Outono da Elegância Feminina e Artes Decorativas, promovido pela «Voga» na Sociedade Nacional de Belas Artes, (SNBA). Conforme afirma Santos “ [...] o gosto Art Déco foi a tónica da exposição [...]” (Santos , 2000, p. 42).

Na nova linguagem estilística, também, se destacaram, entre outros, os arquitetos Cristino da Silva (1896-1976), Pardal Monteiro (1897-1957), Cottinelli Telmo (1897-1948) e Jorge Segurado (1898-1990).

Contudo, Raul Lino (1879-1974) já o tinha anunciado em interiores que para si próprio concebeu, designadamente o Quarto de Solteiro, entre 1900-1904 e a Chapelaria Gardénia, no Chiado, em 1917.



Figura 19: da esquerda para a direita, cómoda e Chapelaria Gardénia, Raul Lino, 1904

Fonte: Santos, R. A. “*Design e Decoração*” in *História da Arte Portuguesa*, 1995, Círculo de Leitores e Autores

De igual modo a iniciativa, em 1911, de Leal da Câmara (1876-1948), no desenho de mobiliário, na exposição do mesmo teor, quando apresentou várias linhas de mobiliário, considerado de um gosto atual para a época. Algumas mostravam uma forte tendência do movimento Arts and Crafts, pela sua aparência artesanal e, outras, de uma gramática geométrica, funcional, liberta de ornamentos, que denotavam alguma influência de Mackintosh¹².



Figura 20: da esquerda para a direita, mobiliário desenhado por Leal da Câmara, 1910
e Ingram Chair, Mackintosh, 1910

Fonte: Casa Museu Leal da Camara, publicada em <<http://choosearoyal.blogspot.pt/2012/06/snapshots-da-casa-museu-leal-da-camara.html>>

Qualquer uma adaptada ao local a decorar, aproximando-se neste pensamento ao de Mies van der Rohe, cujo conceito assentava na integração do Design com a Arquitetura, passando os objetos a ser elementos dos espaços interiores “expressamente construído para as superfícies a decorar, funcional e liberto de historicismo” (Santos , 1996, p. 443)

Duas participações que marcaram o período na nossa opinião, do «pré Design», pela adaptação formal dos equipamentos, numa perspetiva sistemática e global do próprio projeto.

Nas Feiras e Salões Comerciais, da década, foram apresentados produtos de aparência estética marcada pela esfera do novo estilo, mas ainda de cariz artesanal, o que motivou críticas depreciativas aos industriais.

¹²Charles Rennie Mackintosh, (1868-1928), arquiteto e designer escocês, cuja obra se baseou na tradição escocesa, juntando elementos de inspiração japonesa e de Art Nouveau. Criou a Mackintosh Hillhouse Chair uma das cadeiras mais conhecidas.

Na época Portugal não acompanhava o ritmo de desenvolvimento industrial dos restantes países da Europa Ocidental, que já apresentavam maturidade industrial, repensando a sua forma de produção e a qualidade estética dos produtos.

O final da década de 20 foi um período conturbado para todo o mundo, provocado pela quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929. A prosperidade que os Estados Unidos atingiram durante a Primeira Guerra Mundial foi-se perdendo à medida que a Europa recuperava economicamente. O que coincidiu com o período de transição da Ditadura Militar, iniciada em 28 de Maio de 1926, para a institucionalização do novo regime político, o Estado Novo.

No âmbito da política das Obras Públicas, incitada pelo novo regime e sob a direção de Duarte Pacheco (1900-1943) começaram a registar-se algumas preocupações, em associar formas do modernismo. E a sociedade portuguesa assistiu a seu despertar, particularmente visível na arquitetura e, sobretudo na arquitetura de interiores. Conforme afirma Fagundes “A Ditadura, que não tinha encontrado ainda as suas expressões político culturais próprias, deixava assim o campo livre aos novos arquitetos modernistas e à eficácia funcionalista da sua produção” (Fagundes , 1996, p. 378).

Entre os arquitetos modernistas destacam-se pela sua particular influência estética e de nova temática funcional e urbana Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Cottinelli Telmo, Jorge Segurado e Carlos Ramos (1897-1969).

E, entre as obras arquitetónicas, que constituem as manifestações mais importantes da época contam-se: a Igreja da Nossa Senhora de Fátima, com vitrais de Almada Negreiros e um friso do escultor Francisco Franco, em Lisboa; o Instituto Superior Técnico e o edifício Ford, de Pardal Monteiro; o Pavilhão da Rádio, no Instituto de Oncologia e a fachada da Agência Havas, ambos de Carlos Ramos; o Cinema Capitólio, de Cristino da Silva; o Cinema Éden e o Hotel Vitória, ambos de Cassiano Branco (1897-1970); a Casa da Moeda, de Jorge Segurado e a garagem de O Comércio do Porto, de Rogério de Azevedo (1898-1983).

Neste contexto e pela importância que representaram para os contornos do Design no país, torna-se necessário fazer referência, mais uma vez, a Raul Lino que, entre as décadas de 20 e 30, projetou a remodelação da Loja das Meias, no Rossio.



Figura 21: Loja das Meias, em 1899

Fonte: Espólio fotográfico da Loja da meias



Figura 22: da esquerda para a direita, Loja da Meias, 1929- 1937, Raul Lino

Fonte: Espólio fotográfico da Loja da meias

A nova conceção do espaço contemplou a remodelação do interior, ampliado e decorado, dando lugar a novas seções, entre elas uma seção de confeção destinada à moda feminina feita por medida. As fachadas exteriores permitiram a ampliação das montras, de grande importância pela introdução do conceito de montra temática. (www.lojadasmeias.pt)¹³

Raul Lino definiu um novo espaço comercial, depurado de ornamentos, simples e funcional, sublinhando as suas especificidades ao local, ao tipo de comércio, ao tipo de

¹³ www.lojadasmeias.pt. Acedido em 23 de novembro de 2012. Publicado em <<http://www.lojadasmeias.pt/flash/swf/history.swf>

clientela e aos seus interesses. Na intervenção contou com a colaboração de Fred Kradolfer e Tomás de Melo.



Figura 23: Loja das Meias, andar superior, seção de Homem

Fonte: Espólio fotográfico da Loja das Meias

Uma abordagem que nos remete para o espírito de Adolf Loos¹⁴, que sustentava o conceito de descobrir a beleza nas formas, em vez de a fazer depender da ornamentação. Na nossa opinião, igualmente, próxima do conceito projectual de Frank Lloyd Wright¹⁵ que defendia a “definição do mobiliário como parte integrante, decorativa e funcional da arquitetura”. (Moraes, 1997, p. 40)

Na exposição Médico-cirúrgica, de 1928, a Fábrica Portugal, Lisboa, fundada em 1898 apresentou uma linha de mobiliário metálico, destinado a equipar espaços hospitalares, desde camas articuladas, cadeiras e berços, feitos em tubo e chapa de ferro, pintados à pistola de ar comprimido. Os modelos das cadeiras aproximavam-se formalmente da cadeira B33 de Marcel Breuer.

¹⁴ Adolf Loos, (1870-1933) foi um notável arquiteto, nascido em Brno, na República Checa. Exerceu durante vários anos a sua profissão na Áustria, onde morreu. Foi precursor do Raumplan, o desenvolvimento da planta em diferentes cotas. De entre os seus trabalhos, destaca-se o projeto para o Chicago Tribune, realizado em 1922.

¹⁵ Frank Lloyd Wright, (1867-1959), nascido, nos Estados Unidos. Arquiteto. Os seus principais trabalhos foram a Casa da Cascata (também conhecida por Casa Kaufman)

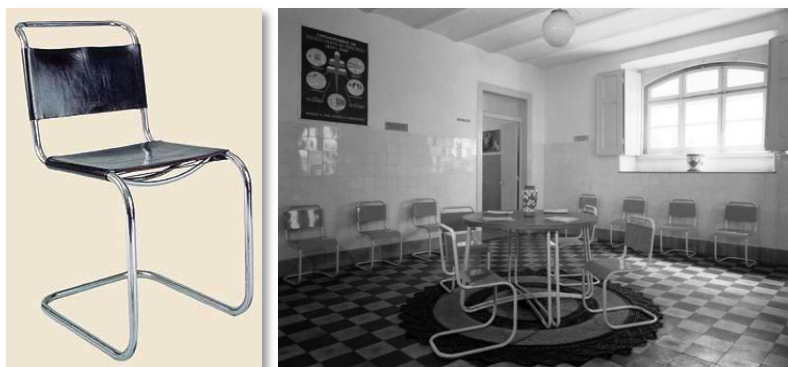


Figura 24: da esquerda para a direita, Cadeira modelo B33, Marcel Breuer e Mobiliário metálico, sala de Cura do Sanatório de Celas

Fontes: Fiell, Peter & Charlotte, *1000 Chairs*, Taschen, 2005 e <<http://restosdecolecção.blospot.pt>>

Nessa altura, os industriais portugueses começavam a reconhecer a máquina como instrumento fundamental para o desenvolvimento da produção, possibilitando a fabricação em série, mais rápida e eficiente, permitindo a conceção de uma grande variedade de peças, em vários materiais. Contudo, o modelo do mobiliário não era original, aproximava-se, estruturalmente da cadeira modelo B33 de Marcel Breuer.

Mas apesar da proximidade dos exemplos, distanciavam-se dos modelos Art Déco. A tipologia de mobiliário adequava-se aos pressupostos do programa de equipamentos sociais de combate à tuberculose, implementado em Coimbra, pelo médico Bissaya Barreto (1886-1974), entre os anos de 1926 e 1936 e que equipou a maioria das unidades hospitalares e suas congéneres.



Figura 25: Berçário da Maternidade Alfredo da Costa, Mobiliário metálico, Fábrica Portugal, Lisboa

Fonte: : www.restosdecolecção.pt, publicada em <<http://restosdecolecção.blospot.pt>>

A par deste exemplo, o mobiliário em tubo metálico cromado, que equipava o Santório de Celas, inaugurado em 1932, apresentava, uma tipologia esteticamente mais refinada, pela substituição da pintura dos tubos por cromagem, mas, estruturalmente, próxima dos modelos

das cadeiras de Marcel Breuer apresentados no 20º Salão de Artistas Decoradores, em Paris, em 1930 e da cadeira modelo MR20 de Mies van der Rohe.



Figura 26: da esquerda para a direita, Cadeira modelo MR 20, 1927 de Ludwig Mies van der Rohe e Galeria de Cura, Sanatório de Celas

Fonte: Fiell, Peter & Charlotte, 1000 Chairs, Taschen, 2005 e Santório de Celas, www.restosdecolegao.pt, publicado em < <http://restosdecolegao.blogspot.pt>>



Figura 27: da esquerda para a direita, Cadeiras de Marcel Breuer, 20º Salão de Artistas Decoradores, Paris, 1930 e Galeria de Cura, Sanatório de Celas

Fonte: Fiell, Peter & Charlotte, 1000 Chairs, Taschen, 2005 e Santório de Celas, www.restosdecolegao.pt, publicado em < <http://restosdecolegao.blogspot.pt>>

Outras fábricas, Adelino Dias da Costa & C^o., Lda./ADICO, Avanca, fundada em 1920 e a Metalúrgica Martins & Irmãos Teixeira/MIT, fundada, também no mesmo ano, que mais tarde passou a ser conhecida como Metalúrgica da Longra. Ambas impulsionadas pelo mesmo caráter higienista, começaram a produzir mobiliário metálico, para espaços públicos e comerciais, desde farmácias, escritórios, escolas, bibliotecas, cantinas, cafés, restaurantes e salas de chá.

Uma criação de ambientes próximo do espaço racionalista concebido por Gropius, quando utilizou a mesma tipologia de mobiliário para equipar um apartamento em Berlim.



Figura 28: Sala de leitura de um apartamento em Berlim, Walter Gropius, 1931
Fonte: Charlotte & Fiell, Peter, 1000 Chairs, Taschen, 2005

Em 1930, a Adico orientou a sua produção para uma linha de mesas e cadeiras para esplanadas.



Figura 29: da esquerda para a direita, Cadeira de esplanada, 1930 e Esplanada de Lisboa
Fonte: Catálogo Mettalic Collection Adico, publicada em www.adico.pt



Figura 30: Café Chave d'Ouro, Rossio, Lisboa, 1931

Fonte: www.restosdecoleccion.pt, publicada em <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/10/cafe-chave-d.html>

Em 1932, Franz Torka desenhou, cadeirões e móveis em tubo metálico cromado, para o átrio do Rádio Club Português, inspirado nos catálogos estrangeiros.



Figura 31: da esquerda para a direita, Cadeira em tubo cromado, 1932 e interior remodelado da casa Alcobia, exposição de mobiliário, 1933, duas conceções de Franz Torka

Fonte: Santos, R. Afonso (1996) *Mestre do Art Déco em Portugal*, Editora Estar

No final da década de 30, repelindo a Art Déco, à luz de um modernismo cosmopolizante, que continuava a surgir através dos catálogos estrangeiros, notou-se uma renovação de processos e gostos. Apesar da produção industrial nacional mostrar uma evolução lenta, começou a apresentar propostas de gosto e hábitos mais modernos, os fabricantes aplicaram no mobiliário metálico superfícies em madeiras exóticas, estofos em couro, pele e tecidos com padrões modernos, respondendo às necessidades das estruturas e da distinção estética dos espaços, que iam nascendo, na cidade.

Fatos que nos levam a afirmar que começava a impor-se uma necessidade de desenvolvimento do Design industrial, uma vez que os modelos produzidos até então, se não eram cópias dos modelos dos catálogos estrangeiros, eram apropriações de modelos, empiricamente alterados por serralheiros desconhecidos, o que apesar de tudo, não deixa de ser surpreendente a aceitação das vanguardas do mobiliário europeu.

Em 1938, Cristino da Silva realizou o projeto para o Café Portugal, situado no Rossio, uma obra muito significativa, pela utilização de um conjunto de elementos de grande relevo: o mobiliário e o todo o interior com uma pormenorização, extraordinariamente cuidada, pelo uso profuso do tubo cromado, conferindo ao espaço um caráter moderno, mas sem a perda de uma atmosfera nacional realçada pelo conjunto de símbolos de Portugal: os elementos decorativos de Leopoldo de Almeida (1898-1975); de Jorge Barradas e de Roberto Araújo (1908-1969).

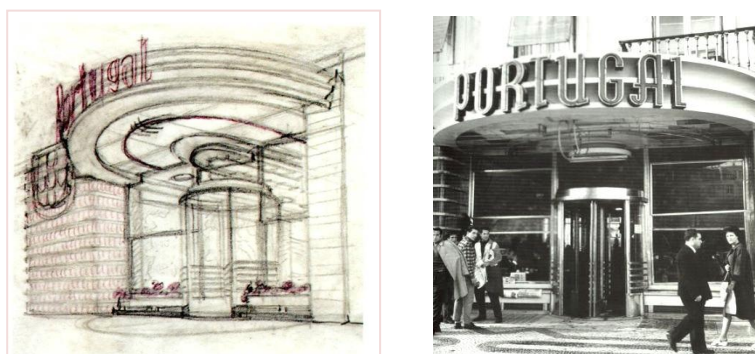


Figura 32: da esquerda para a direita, desenho do espólio de Cristino da Silva e entrada do Café Portugal
Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, publicada em <http://doportoenaoso.pt/2010_09_01/archive>

Se observarmos mais criteriosamente o desenho das cadeiras, através das fotografias e do desenho de mobiliário do espólio do autor, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, (FCG) aproxima-nos do mobiliário de estrutura tubular feito por Marcel Breuer (1902-1981), produzido pela empresa Thonet. Conforme afirma Manaças, V. “ [...] do ponto de vista da construção, ao mobiliário de estrutura tubular realizado por Marcel Breuer [...] produzido e divulgado por toda a Europa pela empresa Thonet a partir de 1928.” (Manaças, V., 2005, p.63).



Figura 33: da esquerda para a direita, Projeto de Mobiliário, desenho do espólio de Cristino da Silva e Cadeira modelo S 64 “chair”, Marcel Breuer, 1930

Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, publicada em <http://doportoenaoso.pt/2010_09_01/archive>



Figura 34: Interior Café Portugal, Cristino da Silva, à esquerda, Painel do pintor Roberto Araújo e de frente a Estátua “Portugal Novo” de Leopoldo de Almeida

Fonte: www.restosdecolecção.pt, publicada em <<http://restosdecolecção.blogspot.pt>>



Figura 35: Café Portugal, Frescos de Jorge Barradas

Fonte: www.restosdecolecção.pt, publicada em <http://restosdecolecção.blogspot.pt>

O mobiliário tornou-se uma componente integrante do espaço interior, onde a sua simplicidade formal denunciava a racionalização construtiva do projeto. Cristino da Silva demonstrou uma atitude interventiva que se inclui nos preceitos de Mies van der Rohe, uma abordagem racional envolta na depuração da forma, voltada sempre para às necessidades impostas pelo lugar.

Com esta e outras intervenções, os arquitetos modernos foram declinando as decorações de final de século, dando lugar a interiores mais atualizados, numa cidade que aos poucos, também, se modernizava.

2.1.1 O modernismo de António Ferro e algumas realizações do SPN/SNI

Na década de 30, os artistas reuniram-se no Salão dos Independentes da Sociedade Nacional de Belas Artes, (S.N.B.A.) numa necessidade obstinada em associar esforços a favor dos valores culturais.

O salão mobilizou várias áreas das artes e, entre o caudal de presenças, na exposição apresentaram-se, pela primeira vez, projetos de arquitetura e decoração. Conforme afirma Margarida, A. “A exposição introduzira pela primeira vez as secções de «arquitetura e decoração» e de artes decorativas” (Acciaiuoli, 1998, p. 27).

Os jornais não fizeram esperar o seu julgamento, António Ferro (1895-1956) editor da revista *Orpheu*, com uma vasta atividade no campo jornalístico, foi uma das figuras que teceu críticas favoráveis ao evento. Recorde-se que a sua proximidade a este grupo de artistas datava desde 1915. Conforme afirma França, “ [...] aos vinte anos de idade, ficara amigo da primeira geração do «modernismo» nacional [...]” (França, 2009, p. 141).

Em 1932, António Ferro resolveu abraçar a carreira política, sendo nomeado, por Salazar, para diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, (S.P.N.) criado em 1933, e que anos mais tarde passou a designar-se Secretariado Nacional de Informação, (S.N.I.)

Nos anos em que esteve à frente do S.P.N./S.N.I., António Ferro foi o principal incentivador do mito salazarista, instaurando a sua «política de espírito» fundamentada em propósitos culturais “A arte, para nós, é uma necessidade primordial e essencial da vida, a nossa própria humanidade [...]” (França, 2009, p. 142).

Imbuído deste espírito, as suas ações contemplaram a organização de exposições de arte e feiras industriais, o lançamento de revistas, a organização de conferências, a instituição de prémios de artes plásticas e de literatura, o Teatro do Povo, a Companhia de Bailado Verde-Gaio, o Cinema Ambulante, a abertura do Museu de Arte Popular, a promoção do concurso da aldeia mais portuguesa, o incentivo à criação de ranchos folclóricos e a encenação de festas populares e cortejos históricos, reproduzindo a etnografia e a cultura popular. Conforme António Ferro¹⁶ afirmara a Salazar “« a arte, a literatura e a ciência eram a grande fachada da nacionalidade»” (França, 2009, p. 142)..

Elegendo, particularmente três áreas: a propaganda nacional, que laureou os ideários do regime; o turismo, como veículo de divulgação da imagem de um país e a cultura popular, como elemento de integração do estrato mais baixo da população.

A vontade de António Ferro de melhorar a condição dos artistas, aliada ao seu dinamismo levou-o a impor junto do governo a promoção da arte da época, como se percebe através da instituição de vários prémios, entre os quais, dois dos principais prémios de artes

¹⁶ Ferro, A. (1920) *A Teoria da Indiferença*, Lisboa: SNI in França, J. A (2009), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa. Livros Horizonte, P. 142

plásticas: o Prémio Columbano e o Prémio Sousa Cardoso, ambos atribuídos a vários artistas, “ Catorze prémios foram sucessivamente instituídos, para pintores, escultores, desenhadores [...]os mais famosos seriam o de «Columbano» e de «Sousa Cardoso»” (França, 2009, p. 143).

A proximidade com os artistas modernistas, “[...] a receptividade de António Ferro à estética modernista [...] captando numerosos artistas que, apesar de serem contra o regime, aproveitaram esta circunstância histórica para trabalhar” (Fragoso , 2012, p. 114), o conhecimento e admiração pelo seu trabalho foram determinantes para os incluir nas grandes manifestações culturais realizadas pelo S.P.N./S.N.I., que aconteceram num período assinalado pela ascensão dos principais regimes fascistas europeus e onde se verificou um forte investimento nas cerimónias públicas, que procurava neste tipo de eventos um meio importante de propaganda ideológica e de influência da população.

Neste âmbito, o regime Salazarista explorou as cerimónias públicas, visíveis nas exposições realizadas em território nacional, das quais se assinalam a Exposição Colonial do Porto, em 1934, a Reconstituição de Lisboa Antiga, à frente do Palácio de São Bento, em 1935, a Exposição do Ano X da Revolução Nacional, no Parque Eduardo VII, em 1936 e a Exposição Histórica da Ocupação, em 1937, mas onde se distingue a Exposição do Mundo Português, realizada em 1940.

Ao nível da participação portuguesa em manifestações internacionais, a participação nacional privilegiou sempre modelos de inspiração histórica, destacando-se a Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna, Paris, em 1937, onde se observa um momento de renovação com o Pavilhão representativo do país e a dupla participação na Exposição Internacional de Nova Iorque e S. Francisco, em 1939.

Keil do Amaral (1910-1975) foi o projetista do Pavilhão de Portugal, em 1937, para a representação de Portugal na Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna, em Paris. Pela primeira vez a representação portuguesa foi mais do que uma reconstituição histórica, condicionada pelo próprio tema. Segundo Keil¹⁷

“[...] convém não esquecer que ele [o projeto] foi preferido num concurso público cujo programa exigia ‘um edifício moderno mas português, e que fosse como um grande cartaz de Portugal sobre o Sena’. Embora se tenha reduzido ao mínimo essas sujeições, o projeto foi feito, apesar-de-tudo, para responder às bases do concurso, e daí um certo número de elementos e umas formas que, noutras condições, com mais liberdade de ação, não se teriam empregado.”

(Manaças , 2005, p. 74)



Figura 36: da esquerda para a direita, Pavilhão de Portugal, de Keil do Amaral e a Pirâmide do Corporativismo, de Henrique Bettencourt

Fonte: <www.biblartepac.gulbenkian.pt>

A representação portuguesa não descurou a glorificação do passado, predominando, no entanto, a preocupação em elevar e enaltecer o presente nacional, desde do património intemporal à arte, mas também a técnica e a atualidade.

O Pavilhão de Portugal, contou com a conceção plástica e a execução dos interiores do grupo de decoradores modernistas.

¹⁷ Amaral, K. (1948) Lisboa uma Cidade em Transformação in Manaças, V (2005) Percurso do Design em Portugal, Tese de Doutoramento, Volume I, Lisboa., P.74



Figura 37: da esquerda para a direita: Vestíbulo principal e estátua do Dr. Oliveira Salazar e a Sala de Honra e a estátua do General Óscar Carmona

Fonte: <www.biblartepac.gulbenkian.pt>

Nesta altura, havia a necessidade de Portugal se afirmar como uma Nação com uma identidade própria, pelo que o carácter e uma atmosfera nacional deviam estar presentes em todas as participações. Razão pela qual foi feito o apelo, à equipa de colaboradores, constituída por artistas modernistas, das várias áreas das artes, pintura, escultura e arquitetura, para “a criação de um «estilo português»” nos vários domínios das manifestações artísticas, sobretudo, na Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa, de 23 de Junho a 2 de Dezembro de 1940. (Acciaiuoli, 1998, p. 125)

A exposição decorreu no âmbito das Comemorações do Duplo Centenário, a Fundação da Nacionalidade e a Restauração da Independência. O país preparava-se para comemorar os oito séculos de História, queria mostrar uma imagem forte, imperial, transmitindo o progresso, a tradição e o orgulho nas colónias ultramarinas. Consolidar-se como uma Nação aos olhos dos nacionais e do Mundo.

O local escolhido para a sua implantação foi a Praça do Império, designação atribuída à praça central da zona lisboeta de Belém. A proximidade com o Rio Tejo e com os símbolos do passado, Monumentos aos Descobrimentos e o Mosteiro dos Jerónimos, justificavam os propósitos do certame “ As fronteiras dessa espécie de miniatura de cidade situavam-se entre os Jerónimos e o Tejo e a Praça Afonso de Albuquerque e Belém, em sintonia com as marcas de um passado de Navegadores e Descobridores” (Acciaiuoli, 1998, p. 118).

Verificou-se uma completa renovação da zona urbana ocidental de Lisboa, a construção de infraestruturas de apoio, como o Aeroporto da Portela. Coincidiu, também, com a Exposição o estabelecimento de um ambicioso plano de obras públicas, com o arranque de muitos projetos, especialmente em Lisboa e arredores, e a inauguração de outros, como o Estádio Nacional. “[...] as grandes vias de acesso à capital que haviam merecido atenção e prioridade e, com elas, edificava-se o Estádio Nacional, que a autoestrada Lisboa-Cascais deveria servir, e aprovava-se a construção do Aeroporto da Portela de Sacavém.” (Acciaiuoli, 1998, p. 127)

Nesta grandiosa realização cosmopolita estiveram envolvidos a maioria dos artistas modernistas, que antes já tinham integrado as equipas das anteriores exposições e mais alguns que a estes se juntaram, mesmo aqueles que não partilhavam dos ideários do regime.

A equipa num total de 17 arquitetos, 19 escultores e 43 pintores-decoradores, que sob a regência de Cottinelli Telmo, arquiteto-chefe da Exposição ergueram a cidade histórica.

“Almada, Arlindo Vicente, Bernardo Marques, Botelho, Eduardo Anahory, Emmerico, Estrela Faria, Frederico George, José Rocha, Jorge Barradas, Kradolfer, Lino António, Luís Dourdil, Manuel Lapa, Maria Keilily Possoz, Paulo Ferreira, Roberto Araújo, Sarah e Tom como pintores, António da Costa, António Duarte, Barata Feyer, Canto da Maya, Francisco Franco, João Frago, Leopoldo de Almeida, Martins Correia, Semke Hein e, postumamente Rui Gameiro, como escultores, constituíam o elenco dos artistas mais notáveis.”

(Santos, 1995, p. 464)

O espírito ideológico do evento exigiu um desenho arquitetónico dos pavilhões e uma decoração interior que se revelou de extrema responsabilidade e um verdadeiro teste à capacidade criativa dos artistas.

Em síntese, o acontecimento, na sua globalidade, devia corresponder ao «estilo português» “ Era preciso modernizar a imagem do país [...]. Tratava-se de pôr fim à velha ideia de Portugal-História, projetar o presente e demonstrar os propósitos do novo regime” (Santos, 2000, p. 42)

De mencionar a ausência de António Soares, Mário Eloy (1900-1951), Cassiano Branco e Keil do Amaral, estes últimos apenas participaram, temporariamente.

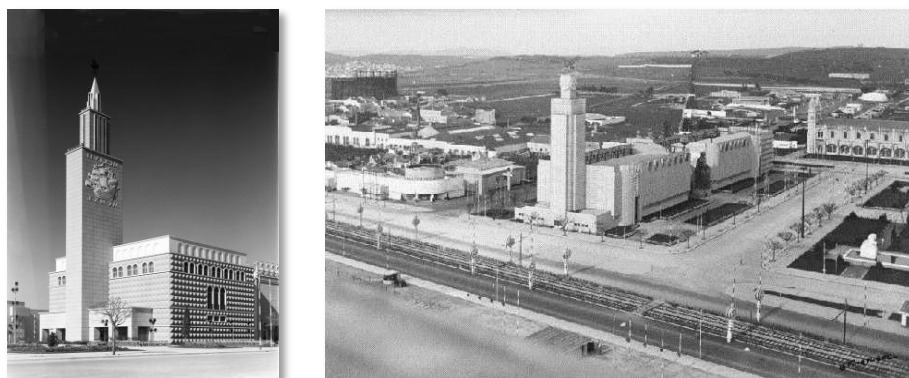


Figura 38: da esquerda para a direita: Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Cottinelli Telmo e Pavilhão de Honra e da Cidade de Lisboa, Cristino da Silva

Fontes:www.wikipedia.pt., publicada em <<http://pt.wikipedia.org>>

Constituíram a Exposição muitos pavilhões, entre eles, o Pavilhão da Ourivesaria, Pavilhão do Mar e Terra, Pavilhão das Artes e Indústrias, Pavilhão da Doçaria e Panificação e a Secção Colonial. Junto ao Pavilhão do Centro Regional Vida Popular, foram recriadas todos os tipos de Casas Portuguesas e costumes das regiões de Portugal, de Trás-os-Montes ao Algarve, Madeira e Açores. Um trabalho do arquiteto Jorge Segurado com a colaboração de Sales Viana (1891-1973) e de Tomás de Melo.

Incluído nas celebrações do duplo centenário foi, também, inaugurada a 1ª Exposição Nacional de Floricultura em 2 de Junho no Palácio de Exposições na Tapada da Ajuda, sob a responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa e com a colaboração do Instituto de Agronomia, viveiristas e comerciantes.

A todos se deve o êxito das manifestações culturais promovidas pelo S.P.N./S.N.I., pela apresentação de trabalhos de elevada qualidade estética, moderna e funcional, incluídos nas exposições, construção e decoração interior de pavilhões, ilustrações, cartazes, livros, cenografias, mobiliário e demais trabalhos concebidos, por vezes de improviso, mas necessários à construção da imagem do regime. Conforme afirma Margarida, A. “ a referência direta ao trabalho dos artistas que António Ferro chamara e dirigira [...] seriam os «príncipes das comemorações», porque deles dependeria, em grande parte o êxito, constituíam para o diretor do S.P.N. uma vitória [...]” (Acciaiuoli, 1998, p. 120).

Um mérito conseguido pela sua capacidade de entender e buscar o novo, através das suas saídas para o exterior e pelos contatos que estabeleceram com outros artistas, das mais variadas correntes vanguardistas europeias.

Nas exposições anteriores, alguns artistas já tinham tido o reconhecimento da sua qualidade gráfica e publicitária, merecendo a atribuição de prémios e referência de destaque em revistas. Conforme afirma Margarida, A. “ as qualidades inventivas e plásticas próprias, que mereceram a Botelho um primeiro prémio na exposição de S. Francisco [...] a Kradolfer, Bernardo, Tom, Emmerico, Rocha e Maria Keil destaque adequado na conceituada revista americana «Art and Industry» (Acciaiuoli, 1998, p. 101). Confirmando, deste modo, que eles não estavam tão distantes do que se fazia no exterior, apesar dos condicionalismo da altura.

Todo o evento foi encarado como o ponto alto das exposições do S.P.N./S.N.I., “pelos meios empregues e pelo seu significado ideológico, a independência, a neutralidade e o nacionalismo, enquanto o resto da Europa vivia o terror da guerra.”¹⁸ (Fragoso , 2012, p. 115)

Quando se apreciam as ações do S.P.N./S.N.I., reconhece-se uma época de crescimento cultural artístico, onde a participação e o trabalho desenvolvido, pelo grupo de modernistas, contribuiu para a designação dos percursos do Design no país, sobretudo na área do Design gráfico. Conforme afirma Manaças, V. “[...]a importância da geração que trabalhou com António Ferro está essencialmente ligada à atividade desenvolvida no âmbito do design gráfico[...]” (Manaças , 2005, p. 66).

A equipa de artistas que colaborou com o organismo, aprendeu da experiência, a encontrar soluções engenhosas e criativas para o anúncio da modernidade decorativa nacional.

Recorde-se, entretanto, que o país continuava a registar um forte atraso industrial, “[...] no âmbito de um país rural e insuficientemente industrializado, detido num gosto cristalizado e servido por uma oferta artesanal de escassa relevância plástica,

¹⁸ Na época Lisboa era o porto de chegada de refugiados vindos de vários pontos da Europa, que escolheram a capital como local de passagem para a América, pelo reconhecimento da sua neutralidade, o que provocou mudanças de hábitos e costumes sociais na população portuguesa.

fundamentalmente destinada ao mercado interno, que uma clientela pouco esclarecida mal sustinha [...] (Santos , 2000, p. 40).

Legitimada pelos constrangimentos tradicionais do desenvolvimento do país, nomeadamente a deficiente rede de comunicações, os baixos níveis de produtividade, a dependência das importações, a falta de iniciativa por parte dos investigadores portugueses e a manutenção de baixos salários. Uma política económica estranguladora, decorrente do carácter ruralista imposto pelo regime político, que se traduzia na excessiva presença do Estado no controlo da indústria nacional e na regulação da atividade produtiva.

“[...] um modelo de industrialização que começa a desenhar-se no quadro do dirigismo de Estado, que nunca foi tão rígido como nos anos 30 e durante a guerra, por imposição da crise e da depressão; protecionismo pautal e do comércio externo, condicionamento industrial rígido, política de baixos salários, baixos custos (energéticos e outros) e baixos preços à indústria [...]”

(Franco , 1996, p. 352)

Uma situação justificada, também, por Ferro quando fez a apresentação do teor da participação portuguesa na Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna, Paris, em 1937, cujo tema indiciava o aparecimento de modelos provenientes do processo mecanizado, o que não aconteceu. “ [...] arte traduzida como modo de governar um povo e de “técnica” entendida como demonstração da complexidade desse governação[...]” (Acciaiuoli, 1998, p. 43).

O mesmo se repete, em 1939, na Exposição Internacional de Nova Iorque e S. Francisco, cuja temática foi «O Mundo de Amanhã», onde era suposto que cada nação se apresentasse ao mesmo nível da organização do mundo, como consequência da unificação técnica, artística, económica e social. Mas Portugal apresentou uma interpretação muito singular ao tema proposto.

“Já em Junho de 1938, em nota enviada aos jornais, o SPN dizia que “o Mundo de amanhã, visionado na nossa representação, longe de ser a apoteose da máquina, será, pois, a glorificação da vida simples e pura, baseada no Estado Corporativo e nos seus esteios fundamentais: o espírito cristão, o amor da Pátria e do trabalho, a construção da família e o respeito do próximo e de si próprio.”

(Manaças , 2005, p. 77)

Fundamentos para justificar a criação da imagem de um regime preocupado com a população e, ao mesmo tempo, que dissimulava a falta de progresso, no setor industrial e tecnológico.

“ [...] o que caracterizou a representação portuguesa em Nova Iorque foi a tradução de um ideário que, em 1937, Salazar começara a desenhar com mais nitidez e que se reformulava em termos de regresso à simplicidade da vida, à pureza de costumes, à doçura dos sentimentos e ao equilíbrio das reações sociais, contra a deificação da aparelhagem que diminua o homem, o delírio do mecânico do colossal do imenso, do único”.

(Acciaiuoli, 1998, p. 81)

Contrariamente a Portugal, os outros países participantes apresentaram propostas que ilustravam a confiança no progresso tecnológico, assumindo-a como estética própria. Como foi o caso dos Estados Unidos, com o «*Stand Community Interest*», apresentando a mulher moderna, liberta pela tecnologia das fatigantes tarefas quotidianas, antevendo uma imagem da sociedade futura. “A mulher moderna liberta pela tecnologia, o que lhe permitia comprar pelo telefone uma casa, os móveis e até encomendar para essa noite o jantar” (Acciaiuoli, 1998, p. 79).

A amostra de produtos apresentados pelos do Estados Unidos relacionavam-se, também, com a situação social do momento provocada pela sua participação na guerra.

Os Estados Unidos era o principal fornecedor de quase todo o tipo de equipamentos, para grande parte do mundo, proporcionando um crescimento considerável no seu parque industrial, uma época áurea de uma economia interna em expansão, que proporcionou a abertura de novos postos de trabalhos, assegurados sobretudo pelas mulheres, porque os homens eram enviados para a guerra.

Para cumprir as metas de produção da indústria, foram empreendidas campanhas publicitárias, para estimular as mulheres a trabalhar em fábricas, limitando o seu tempo para cumprir as tarefas domésticas. Um forma de estimular e garantir a continuidade do trabalho das mulheres nas fábricas.

O Design americano apresentou produtos tentando a reafirmação do papel da mulher na família, como dona de casa, proporcionando melhorias e facilidades na execução das suas tarefas domésticas.

Retomando a Exposição do Mundo Português, a modernidade industrial resumia-se à divulgação de um tipo específico de equipamento, o mobiliário em tubo metálico, produtos resultantes do aperfeiçoamento da indústria metalúrgica, fabricados por necessidades específicas, como já foi referido e produtos industriais de utilidade diversa: produtos de higiene/beleza; produtos de utilização doméstica; produtos alimentares, entre outros.

Todas as embalagens obedeciam ao estilo gráfico de divulgação da Exposição, incluindo a simbologia nacionalista do Estado Novo. Como o sabonete “Exposição 1940” produzido pela Saboaria e Perfumaria Confiança de Braga, para a comemoração do evento. Conforme afirma Portas, Catarina “A Confiança, por exemplo, fez o sabonete da Exposição do Mundo Português [...]” (Portas, 2012, A Vida Portuguesa - Contar a história pelo consumo)¹⁹



Figura 39: Sabonete Exposição de 1940
Saboaria e Perfumaria Confiança, Braga

Fonte: Marcelo, Paulo, (2010) Dissertação em Mestrado em Design “Design de Embalagens em Portugal, Anos 30 e 40”, Faculdade de Arquitetura

Após o seu encerramento, a maioria das edificações que deram corpo ao evento foram demolidas, restando apenas algumas como o atual Museu de Arte Popular e a réplica do Monumento aos Descobrimentos, inaugurado em 1960, no contexto das comemorações dos quinhentos anos da morte do Infante D. Henrique, o Navegador, em substituição do Monumento dos Navegantes.

Quanto aos artistas-decoradores, alguns prosseguiram com um conjunto de trabalhos na área gráfica e publicitária, participando nas posteriores realizações do S.N.I.

¹⁹ Portas, Catarina (2012) “A Vida Portuguesa - Contar a História pelo Consumo”, Lisboa, www.avidaportuguesa.pt Acedido em 8 de agosto de 2012, publicado em <http://avidaportuguesa.blogspot.pt/2012/02/contar-historia-pelo-consumo.html>

“As realizações do SPN/SNI deram um grande incremento às artes gráficas, como testemunham as revistas Panorama (1941-1950) e Litoral (1944), com a direção gráfica de Bernardo Marques, a Atlântico (1942) com Manuel Lapa e no livro Vida e Arte do Povo Português, com Paulo Ferreira”

(Fragoso , 2012, p. 117)

No mesmo ano, Ferro lançou uma campanha anual de decoração de montras de estabelecimentos de luxo de Lisboa, motivado pelo desenvolvimento das artes gráficas, da publicidade e a decoração de interiores. Contou com a participação de Fred Kradolfer, Roberto Araújo, Tomás de Melo (Tom), Maria Keil, entre outros. Conforme afirma França,

“ «A rua é o teatro dos pobres, a biblioteca dos iletrados» [...] e durante uma larga dezena de anos muitos artistas, independentes ou operando em agências de publicidade, imprimiram bom gosto aos mostruários do comércio lisboeta.”

(França, 2009, p. 151).



Figura 40: Concurso de Montras de Lisboa, Loja das Meias 1933, 1936 e 1945

Fonte: Espólio fotográfico da Loja das Meias, em arquivo nos escritórios da Empresa



Figura 41: Concurso de Montras, Sapataria e Chapelaria Lord, 1950

Fonte: www.restosdecoleccion.pt, publicada em <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>

A sua ação de campanha, não era inédita, “ [...] nos Concursos de Montras, retomando uma ideia que o Diário de Notícias lançara em 1933 [...] (Santos , 1996, p. 447), mas marcou um maior desenvolvimento das artes da publicidade no panorama decorativo. “«A publicidade invadiu tudo»” (Santos , 1996, p. 477)

Muitas outras ações se sucederam, mas os sinais de rotura, do modernismo de António Ferro, foram surgindo nas Exposições Independentes realizadas no Porto, entre 1944 e 1951, onde outros sentidos estéticos como o neorrealismo e o surrealismo emergiram.

Entre 1946 e 1956, confirmou-se nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, principal oposição à política cultural de António Ferro realizadas na SNBA e organizadas pelo Movimento de Unidade Democrática (MUD), uma organização política que surgiu em oposição ao Estado Novo.

Ao longo de dez anos, nas Exposições Gerais expuseram vários artistas dos quais se destacaram Júlio Pomar (1926-), Marcelino Vespeira (1925-2002), Avelino Cunhal (1887-1966), Ribeiro de Pavia (1910-1957) e Lima de Freitas (1927-1998).

Com a saída de António Ferro, do S.N.I., em 1949, a política cultural do regime mudou, e o S.N.I. foi dando mostras da sua decadência, sobretudo quando surgiu a Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956. Uma instituição portuguesa de direito privado e utilidade pública, que se revelou um organismo poderoso, em termos económicos, que objetivava a promoção de uma cultura mais universal, tornando-se um pólo atrativo para os artistas e intelectuais portugueses.

2.2 A Década de 50

Portugal saiu da Segunda Guerra Mundial numa situação económica particular, o posicionamento neutral que assumiu perante a guerra, permitiu que o Estado acumulasse vultuosos orçamentos positivos, havendo condições financeiras para uma rápida industrialização, de que tanto a economia nacional precisava.

Mas a sobrevivência do regime salazarista, no pós guerra, manteve uma vida política de cariz autoritário, continuando a condicionar o mercado interno e mantendo a indústria estagnada “A industria ligeira era no geral obsoleta e pulverizada, «economia de vão de escada» como lhe chamava Ferreira Dias²⁰” (Telo , 1996, p. 322).

Portugal estava, assim, afastado do mundo industrializado refugiando-se no país rural que sempre foi, sem acompanhar o ritmo económico das nações mais desenvolvidas. O país agrário era um mundo sobrepovoado e pobre, cujos índices de produtividade, em geral, eram baixos. Fator que levou ao aumento da pobreza e à transferência da mão de obra para o setor industrial, que sobrevivia apenas pelo mercado interno “Os anos 50 (sobretudo na segunda metade) e os anos 60 são, pois, tempos de arranque para o desenvolvimento, designadamente pelo êxodo da mão de obra da agricultura para a indústria e serviços e do campo para a cidade.” (Franco , 1996, pp. 353,354)

A política nacional de energia, petróleo e eletricidade, que se iniciou em 1936 e prosseguiu nos anos 40, serviu de base à industrialização dos anos 50.

“A definição da política nacional de energia (1936) e a criação da empresa petrolífera Sacor (1938), o plano de eletrificação (início dos anos 40, Ferreira Dias), os diplomas de enquadramento e estímulo da novas atividades industriais e a concessão intensiva de licenças mineiras fornecem o quadro desta política de criação de infraestruturas energéticas, valorização de recursos e estímulo a novas industrias.”

(Franco , 1996, p. 352)

Os Estados Unidos, ao longo dos anos 50, estava fortalecido economicamente, desenvolvendo um estilo de vida que despertou novas vontades “o período confirmou um extraordinário crescimento em abundância e «standard» de vida, e o nascimento da americana cultura de consumo, de bens e objetos, que em breve invadira a Europa Ocidental.” (Tostões , 2000, p. 58)

²⁰ Ferreira Dias (1900-1966) nasceu em Lisboa. Em 1947, foi nomeado Presidente da Companhia Nacional de Eletricidade e no ano seguinte assumiu a Presidência do Conselho de Administração do Metropolitano de Lisboa. Também foi presidente da Ordem dos Engenheiros, entre 1945 e 1947. Professor do Instituto Superior Técnico, dedicou a sua vida ao ensino e ao desenvolvimento industrial e económico do País.

Novas vontades refletiram-se no Design, dando origem a soluções de grande atributo, racionais e económicas, classificadas como o Bom Design “a introdução do conceito de Design com uma postura projectual que extremava a forma útil” (Tostões , 2000, p. 58)

Este modo de pensar, o racionalismo, introduziu-se em Portugal, influenciando figuras como Sebastião Rodrigues (1929-1997).. “Na década de 50, através da revista «Graphis», que veiculava influências com Max Bill, o racionalismo introduziu-se em Portugal e influenciou Sebastião Rodrigues[...].” (Fragoso , 2012, p. 120) «conhecedor do ofício», traduziu a noção de que o produto final, que ainda não se designava como Design, dependia da participação de figuras habilitadas. Uma consciencialização de que o Design não vive isolado, mas necessita de ação partilhada envolvendo várias áreas de conhecimento, sem que nenhuma se sobreponha a outra, mas abraçando uma prestação individual para um sentido coletivo. Aproximando-se, do conceito de que o Design é multidisciplinar.

No decorrer desta década, verificou-se uma profusão de salas de cinema e o aparecimento de novos cafés que passaram a ser equipados com mobiliário feito em série. O Café Império fazia parte do Cinema Império, projeto inicial de Cassiano Branco, em 1948, concluído, em 1952, por António Varela²¹ (1902-1962) e inaugurado em 1955.

O projeto do interior do café teve a assinatura de Raúl Chorão Ramalho²² (1914-2001) que usou um modelo de cadeira fabricada em série pela Metalúrgica da Longra²³ (Santos , 1996, p. 487), mais uma experiência da integração do mobiliário industrial na decoração do espaço arquitetónico.

²¹ António Jorge Rodrigues Varela, (1902-1962), Arquiteto, colaborou com José Segurado no Projeto da Casa da Moeda.

²² Raúl Chorão Ramalho, (1914-2001), Arquiteto português com obras no Continente Português, Madeira, Açores, Macau e Brasil..

²³ Metalúrgica da Longra, fundada em 1920, no concelho de Felgueiras. Enquanto pequena oficina, no lugar da Longra. Extinta em 1995, após um conturbado processo de reestruturação subsidiado por fundos europeus.

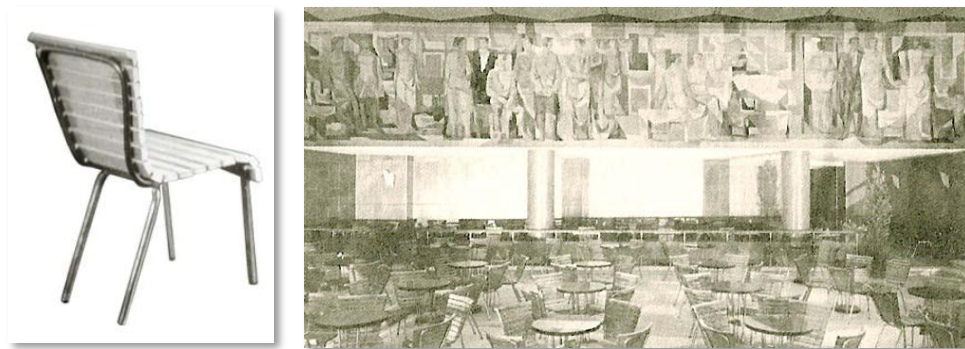


Figura 42: Café Império, Lisboa e respetiva cadeira

Fonte: Neves, José Manuel das, (2003), *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas*, Asa Editores, Porto

Também, nesta década o movimento moderno da arquitetura consolidou-se no espaço urbano, seguindo os cânones de Le Corbusier (1887-1965)²⁴, relacionados com a funcionalidade, “[...] na arquitetura seguia-se pela via do modernismo de Le Corbusier.” (Almeida, V., 2009, p. 72) e de Frank Lloyd Wright, em que o mobiliário e os equipamentos eram parte integrante, decorativa e funcional da arquitetura.

Neste contexto, surgem novas soluções habitacionais, mais funcionalistas e onde os equipamentos se adaptaram aos espaços habitacionais, para dar resposta às exigências do novo modo de vida da classe média que emergia e que revelava hábitos de consumo que se iam refletindo no dia a dia. “Mas é sobretudo nas casas unifamiliares, projetadas para uma burguesia que se modernizava [...]” (Tostões, 2000, p. 59).

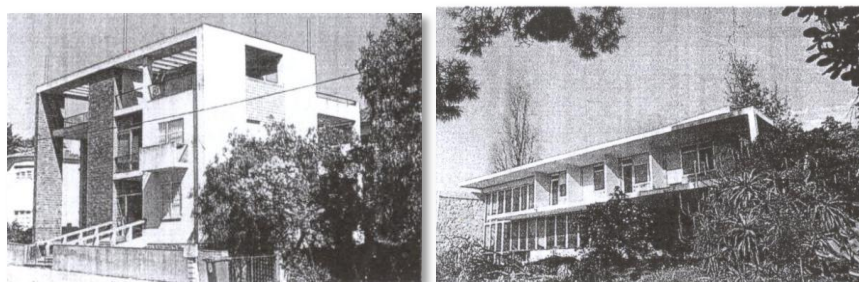


Figura 43: da esquerda para a direita: Casa da Praça de Goa, 1951, Lisboa, Victor Palla/Bento d’Almeida e Casa Dr. Ribeiro da Cunha, 1952, Lisboa, Conceição Silva

Fonte: Tostões, A., *Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*, Publicações FAUP, Lisboa

²⁴ Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudónimo de Le Corbusier.

Mas o estado da indústria no país mantinha-se débil e o mercado não dava resposta às exigências de conforto exigidas pelos clientes, impondo aos arquitetos a conceção de mobiliário e equipamentos diversos.

Nesta altura, na arquitetura definiram-se novas formas de agrupamento, de distribuição de acessos e experimentaram-se novos materiais. A cozinha foi um espaço que privilegiou a inspiração e a experimentação do Design. A descoberta de novos materiais sintéticos, inox e termolaminados, foram usados no mobiliário de sistema modular, que preencheram o espaço “o poder da arquitetura, transformadora do quadro de vida do quotidiano contemporâneo, respondendo, com objetivos de eficácia, às solicitações de uma vida moderna” (Tostões, A., 1997, p. 51)

Deste modo, “O design ia assim nascendo, empiricamente, motivado pela necessidade, sem que alguém tivesse dele verdadeira consciência, em grande parte devido à insuficiência do panorama industrial devido ao autismo dos próprios industriais” (Tostões, 2000, p. 60).

Paralelamente, Lisboa, modernizava-se com novos programas que abrangiam o desenho de lojas, cafés e exposições tratadas a uma dimensão da integração do Design na Arquitetura.

Em 1952, destaca-se o Snack Bar Pique Nique, no Rossio introduzido pela dupla Victor Palla (1922-2006) e Bento d’Almeida. O espaço assumiu um caráter progressista muito singular, de entendimento inusitado de ambiente global, evidenciado pelos detalhes de toda a decoração que foi cautelosamente estudada e pela introdução da calçada portuguesa no pavimento interior, que esbatia a separação com o exterior. Um entendimento conceitual que conferiu ao espaço uma gramática arquitetónica, decorativa e dinâmica, subordinada ao conceito de Snack-Bar.

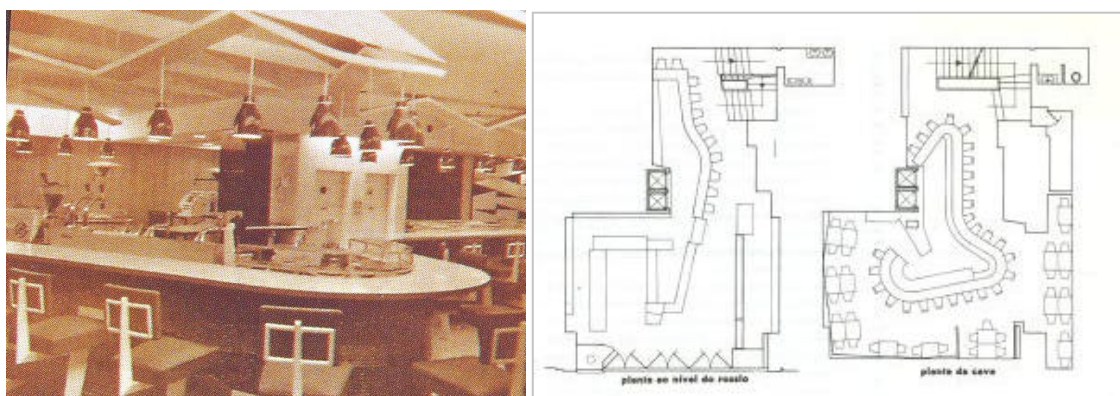


Figura 44: Snack Bar Pique Nique, Lisboa, de Victor Palla e Bento d’Almeida, 1952

Fontes: Observar o Design, (2000), Centro Português de Design, (CPD) e Manaças, V., (2005), Percursos do Design em Portugal, Tese de Doutoramento em Belas Artes “”, Volume III, Lisboa

Em 1955, a Loja Rampa projetada por Conceição Silva (1922-1982) traduziu, igualmente, um conceito de obra total, os equipamentos adaptados ao espaço, de uma nova formulação conceptual, que nos deixa antever a sua constante atitude de experimentalismo. (Santos, 1996, p. 483)



Figura 45: Loja Rampa, Conceição Silva, 1955-56, Lisboa

Fonte: Neves, J. M. (2003) Cadeira portuguesa Contemporânea, Asa Editores, Porto

Também, o projeto desenvolvido por Keil do Amaral, para o metropolitano converteu-se numa certeza que se enquadra no conceito de imagem corporativa.



Figura 46: da esquerda para a direita: Estação da Avenida e Átrio e bilheteira da Estação do Parque, 1959, Keil do Amaral, Lisboa

Fonte: www.restosdecolecção.pt, publicada em <http://restosdecolecção.blogspot.pt>

A Loja Rampa e a Papelaria Progresso, concebida em 1956, projetos de Conceição Silva, o Snack Bar Pique Nique da dupla Victor Palla e Bento d'Almeida e o projeto do metropolitano de Keil do Amaral ampliaram a oferta de equipamentos modernos no coração da capital.

Estes novos projetos do final da década, apresentaram espaços interiores de um gosto atualizado, com um carácter moderno e progressista, refletindo um carácter unitário, de conforto e qualidade. Era visível a influência de Le Corbusier e de Frank Lloyd Wright(1867-1959).



Figura 47: Papelaria Progresso, mobiliário e equipamentos, Conceição Silva, 1956, Lisboa

Fonte: www.retrovisor.pt, publicada em <http://retrovisor.blogs.sapo.pt/>

Todos eles fundamentaram o conceito que possibilitou a afirmação do Design como disciplina. “A luta pela obra total e o empenho dos criadores na afirmação das potencialidades do Design permitiu, na década que seguiu, a afirmação do Design como disciplina.” (Tostões , 2000, p. 62), para o qual contribui Frederico George (1915-1994).

2.2.1 A experiência de ensino de Frederico George, na Escola de Artes Decorativas António Arroio

A Escola de Artes Decorativas António Arroio, (EADAA), atual Escola Secundária Artística António Arroio, (ESAA) é sucedânea da Escola de Arte Aplicada de Lisboa, (EAAL) fundada em 1919, vocacionada para o ensino das artes aplicadas das escolas industriais em Portugal, tal como a sua congénere a atual Escola Artística de Soares dos Reis, no Porto.

A EADAA inscreve na sua génese

“(…) um princípio de especialização já deve ser aqui introduzido; diz respeito aos alunos que pretendem dedicar-se a qualquer arte industrial. Para esses alunos exige-se o curso geral da Escola Industrial e os alunos em vez de seguirem para o grau complementar inscrevem-se numa escola especial destinada a produzir artistas das artes industriais e que se denomina Escola de Arte Aplicada, onde ao lado do desenho especializado, têm a prática oficial respetiva” [...]

(Projeto Educativo da EADAA, 2011, p. 2)²⁵

Sob a direção de Roque Gameiro (1864-1935) a escola desenvolveu, durante onze anos, um ensino voltado para a formação de artistas das artes da indústria, que se manteve em vigor até 1934 integrada, como uma seção, na Escola Industrial Fonseca Benevides.

²⁵ Diário do Governo, I série de 05.12.1918, Decreto n.º 5:029, de 1 de Dezembro de 1918 in Projeto Educativo da Escola Secundária Artística António Arroio, 2011

No mesmo ano, registou-se um maior número de alunos matriculados, obrigando a recriação da escola de artes aplicadas. Também no mesmo ano, ocorreu a morte do inspetor António Arroio, figura que se mostrou sempre interessada no ensino autónomo da arte aplicada, fato que precipitou a abertura da Escola Industrial António Arroio – Arte Aplicada, sediada num edifício, junto do Liceu Camões, que albergava a Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves, fundada em 1924, e com a qual se fundiu.

Em 1948, em resultado da recente reforma do ensino técnico, a escola passou a assumir a designação Escola de Artes Decorativas António Arroio, sob a direção de Rogério de Andrade (-1953) e, mais tarde, em 1953, de Lino António (1898-1974).

Ulteriormente, em 1971, impôs-se uma outra reforma no ensino originando a implementação dos cursos gerais de artes visuais, trienais, organizados em áreas de equipamento e decoração, artes do fogo, artes gráficas, imagem e artes dos tecidos, e a introdução de cursos complementares, bianuais vocacionados para o acesso ao ensino superior.

Sucederam-se mais duas reformas, uma em 1974, que suprimiu os cursos vigentes e deu lugar à criação de cursos unificados, igualando-se aos restantes estabelecimentos de ensino secundário, passando o estabelecimento de ensino a assumir a designação de Escola Secundária António Arroio. Em 1993, ajuizada pela Lei de Bases do Sistema Educativo e em subsequente legislação, estabeleceu a organização da educação artística, passando o estabelecimento de ensino à designação de Escola Secundária Artística António Arroio, uma vez que recuperou o seu carácter de ensino artístico.

No decorrer dos anos 50, sob a direção de Lino António, a Escola António Arroio conheceu uma inovação de carácter pedagógico, alicerçado no modelo e conceito das artes e ofícios. O ensino era organizado segundo os modelos de ensino ministrados nas escolas inglesas e austríacas, cujas origem remontam ao movimento «Arts and Crafts» de William Morris, com aulas orientadas por uma metodologia de ateliês. (Souto , 2009, p. 74)

Um modelo legitimado, também, por Frederico George, que lecionava as disciplinas de Arquitetura de Interiores, Desenho de Mobiliário e Tecnologias de Pintura Decorativa, que

não subvertendo o programa curricular das disciplinas, deu luz a uma metodologia que colocou o domínio prático acima das especulações teóricas, sem contudo as desprezar.

O seu método didático pedagógico incluiu a integração da teoria com a prática, encontrando na teoria o saber científico e recuperando da prática a essência artesanal, para o estudo e produção de objetos tradicionais, de vertente utilitária.

A leccionação das disciplinas era assegurada por Professores e Mestres, cabendo a estes últimos, a transmissão de conhecimentos relacionados com o domínio das técnicas tradicionais artesanais e, aos primeiros, a transmissão da qualidade científica das matérias teóricas, aproximando-se assim, do modelo de ensino do movimento «Arts and Crafts» transitado depois para a Bauhaus.

Frederico George era diplomado em pintura e arquitetura, pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Iniciou a carreira de docente, em 1939, na Escola Industrial Marquês de Pombal e, juntamente, com António Soares desenvolveu um trabalho para a renovação total da imagem de uma fábrica, explorando o conceito de imagem corporativa. (Santos , 1996, p. 486).

Posteriormente desenvolveu um trabalho para a embaixada americana em Lisboa, que lhe permitiu conseguir uma bolsa de estudos universitária nos Estados Unidos, proporcionando-lhe o contato com Walter Gropius e Mies van der Rohe, que estimularam uma visão mais pragmática e consolidaram os já pressentidos preceitos pedagógicos defendidos pelas novas metodologias de ensino.

“ [...] todo o ensino que, acrescentado ao «métier», imbuído nele, lhe não dá uma formação humanística de base, parece-nos deficitário. À cultura do concreto, dos objetos, à sua forma, textura, história e implicações-tão avessa incidentalmente à tradição portuguesa de investigação e ensino – é necessário acrescentar uma experiência de ouro tipo que pode encontrar expressão útil nalgumas ciências sociais.”

(Fragoso , 2012, p. 61)

Frederico George, também, defendia que “o saber fazer eram formas complementares de aprender.” ((Fragoso , 2012, p. 61) Neste contexto, impôs uma dinâmica no ensino marcando uma nova fase didática-pedagógica, na EADAA.

“ [...] Sob a influência e orientação de Frederico George, o ensino da António Arroio [...] com Lino António, superou a obsoleta fratura entre as artes «maiores» e «menores», para um novo entendimento da componente didática apoiada no ensino oficinal, que ultrapassou a tradição das artes decorativas, e colocou enfoque na Arte como Ofício”.

(Souto , 2009, p. 74)

Assim, o ensino ministrado naquele estabelecimento de ensino aproximou-se ainda mais de uma metodologia de ensino do Design.

“É a partir de Lino António que o ensino ministrado na Escola adquire maior atualidade, na tentativa de uma aproximação ao ensino do design, embora tenhamos de considerar as limitações impostas pelos currículos académicos e pela reduzida implantação que tinha entre nós o conceito de design, mesmo nos extratos profissionais de áreas próximas, o que terá impossibilitado que a EADAA fosse a primeira escola de design existente em Portugal.”

(Manaças , 2005, p. 221)

Nesta sua incursão pelo ensino artístico foi acompanhado por um grupo de docentes, Daciano da Costa (1930-2005), Sena da Silva (1926-2001), Luís Ralha (1935-2008), Manuel Rio-Carvalho (1928-1994) e Bragança Gil (1927-2009), sendo os primeiros, figuras de grande referência para o Design, em Portugal.

Também, o seu ateliê foi espaço e lugar de complementaridade de formação para o grupo de estudantes que frequentavam as Belas Artes e que se manifestavam dececionados com o ensino ministrado na instituição. Entre eles, Daciano da Costa e Sena da Silva. Conforme Sena, S. da ²⁶ afirma “Ninguém tinha pressa em tornar-se vedeta. Havia só a vontade de aprender os ofícios, numa disciplina humilde que a Escola não nos facultava” (Fragoso , 2012, p. 61).

“A História de Arte que era ensinada não contemplava Arts and Crafts nem a Bauhaus, nem o Modern Sytle, nem Art Déco. Picasso e Corbusier eram referências classificadas como amaldiçoadas. Alvar Aalto e Frank Lloyd Wriigth nem se ouvia falar”

(Fragoso , 2012, p. 62)

²⁶ Sena, S. da (2002) Para o Design em Português - *For Design “in portuguese”* in Fragoso, M. (2012) *loc. cit.*; P. 61

Em 1957, Frederico George ingressou na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, ocupando um lugar de assistente, mas o ambiente da escola tradicional, preconizando na instituição, adormeceu a sua posição de vanguarda ética e estética, e a prática pedagógica aplicada na EADAA e no ateliê.

A estes encontros, no ateliê, Daciano da Costa e Sena da Silva, chamavam «laboratório de ofícios», porque o espaço privilegiava o ato criativo individual para um processo coletivo das metodologias do projeto, que empiricamente lançou a consciência do Design.

A assimilação dos seus preceitos pedagógicos transmitidos no decurso das várias atividades que desenvolveu, na EADAA e no ateliê, fez nascer aquela que foi designada, por alguns, como a primeira geração de designers em Portugal.

Mas, também eles, alunos da Belas Artes, se encontravam com profissionais de outras áreas de saberes, nos cafés, nomeadamente no café Chiado, no café Nicola, no café A Brasileira do Chiado, e em outros espaços similares, vivendo uma atmosfera tertuliana, onde o tema das conversas privilegiava a troca de saberes e experiências artísticas.

2.3 As Décadas de 60 e 70

Nos anos 60, Portugal assistiu a um crescimento inigualável, passando de uma sociedade rural, voltada para si própria, para uma sociedade aberta ao exterior. O turismo evoluiu positivamente em resultado do aumento do nível de vida na Europa, da imagem de propaganda do país e do desenvolvimento das infraestruturas que foram preconizadas pelo Governo. “as praias portuguesas são «descobertas» por uma Europa sedenta de descontração” (Afonso, 1996, p. 326).

Este surto de turismo privilegiou o estabelecimento de relações mais direta com os estrangeiros, vindos sobretudo da França, Inglaterra e Alemanha, provocando um impacto na mentalidade, estilo e nível de vida da população portuguesa.

Também, a emigração, não sendo apenas um fenómeno desta década, alcançou valores bastante elevados, originando a desertificação das regiões mais carenciadas do país. Os destinos mais escolhidos eram a França e a Alemanha, onde se congregavam esforços para a reconstrução destes países, devido à destruição gerada pela Segunda Guerra Mundial.

As ex-colónias, Angola e Moçambique, também, foram destinos eleitos, apesar da Guerra Colonial, que se intensificou após a abertura ao nacionalismo africano. Contudo, a partir da década de 60, após anos de preparação, teve início, nas colónias portuguesas, de modo generalizado, a formação de organizações políticas e sindicais clandestinas, de associações recreativo-culturais e de grupos universitários de ideário anticolonialista e pró-marxista.

Foi, também, uma década marcada pela irrupção das comunicações, com a difusão da televisão, à semelhança do que aconteceu nos anos trinta à rádio. As emissões de caráter, essencialmente informativas e pedagógicas eram, totalmente, controladas pelo regime político Salazarista.

A publicidade audiovisual tomou-se uma ferramenta da comunicação comercial das empresas, que dominavam o mercado. Nos curtos momentos de publicidade, a Rádio Televisão Portuguesa, (R.T.P.) emitia imagens de produtos de uso diário e doméstico, que aguçavam os desejos da modernidade.

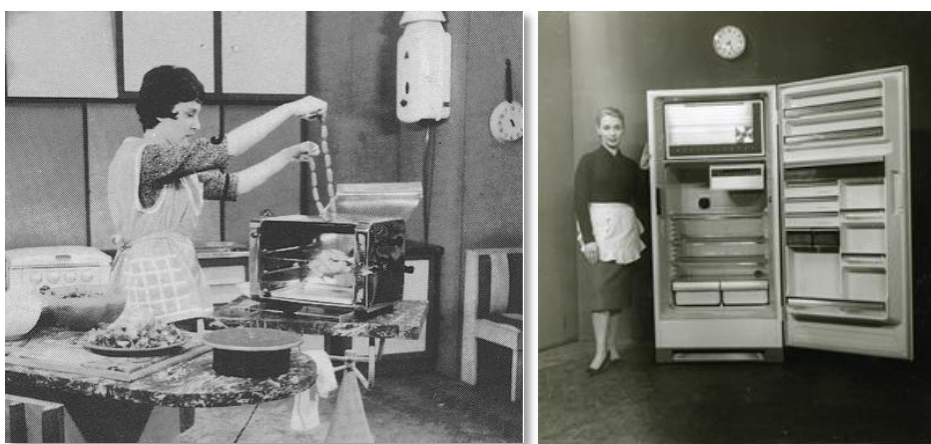


Figura 48: Publicidade RTP, década de 60

Fonte: www.rtp.pt, publicada em < <http://seed2.rtp.pt/50anos/>>

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Na educação, registaram-se várias reformas no sistema educativo, com o objetivo de aumentar a quantidade de alunos e melhorar a qualidade de ensino. Portugal começou a deixar de ser um país de camponeses e de analfabetos. Como consequência, a nova geração, em rápida expansão, passou a demonstrar um nível intelectual e cultural diferente, acentuando uma diferença de mentalidades, em relação às gerações anteriores.

A emigração, o turismo, a reforma do sistema educativo, os novos meios técnicos de comunicação e o novo ritmo de trocas culturais, provocaram uma rápida evolução de mentalidades e mudanças estruturais significativas.

É, neste contexto, que após os primeiros passos enveredados no final da década de 50 se consolida o Design afirmando cada vez mais a sua relação com a Arquitetura, em obras que reinterpretaram o anterior conceito da arte total. (Tostões e Martins, 2000, p. 66)

É exemplo, a obra realizada por Conceição Silva e Manuel Rodrigues (1924-1965) para os Cafés Tofa, desde a fábrica à loja de vendas ao logotipo da empresa, incluindo as embalagens dos produtos e os uniformes dos empregados.



Figura 49: Café Tofa e logotipo de Manuel Rodrigues

Fonte: www.sapo.pt, publicada em <http://fotos.sapo.pt/>

No decorrer dos anos 60, o Design motivou o início de uma crescente produção teórica em torno da atividade e do posicionamento social e político do designer.

Ainda nesta década, a F.C.G. ofereceu bolsas de estudo a Alda Rosa (?-?), Cristina Reis (1945-), Moura George (?-?), José Brandão (1944-), Jorge Pacheco (1941-2010) e Vítor

da Silva (?-?) que partiram para o Reino Unido, tendo regressado ao país, no final da década como os primeiros designers lusos, com formação superior em Design.

O ciclo de experiências de Design teve continuidade na década seguinte, com um sentido mais aprofundado, integrando novos tipos de referências, concebendo objetos em função de um ambiente e da sua relação com o utilizador.

2.3.1 A Indústria e os Primeiros Designers

A Longra, a par de outras indústrias, foi o fornecedor dos equipamentos para os novos hospitais, tomando a ascendência das encomendas. Embora tivesse um passado consistente e a sua produção ser especializada na produção de mobiliário hospitalar em tubo metálico, a partir de uma determinada altura, com o depauperamento das encomendas e a quebra de vendas, a empresa viu-se na necessidade de proceder a uma reestruturação.

Nessa altura, a empresa tinha como administrador Fernando Seixas²⁷(1918-2006), um homem esclarecido e detentor de uma visão empresarial inovadora. A sua estratégia de reestruturação da empresa passou pela adoção das políticas económicas do Estado Novo, por aplicação dos Planos de Fomento, encontrando na fabricação de mobiliário de escritório a solução.

Para satisfazer os seus propósitos estratégicos, convidou Frederico George para elaborar o projeto de remodelação da empresa. Em 1962, a criação de um Gabinete de Estética Industrial no seio da empresa sob a responsabilidade de Daciano da Costa, introduziu na empresa o sistema de standardização, afastando-a do processo produtivo, do período artesanal.

A adoção conjunta, de uma política de trabalho empresarial, privilegiando a reestruturação do sistema comercial, a criação de novas linhas de mobiliário, designadamente a linha Cortez e a linha Prestígio, a formação dos trabalhadores e a melhoria do ambiente de

²⁷ Fernando Seixas, natural de Angola, Presidente do Conselho de Administração da MIT/Longra, a partir de 1969.

trabalho, concorreram para que a empresa se modernizasse alcançando notoriedade no campo da indústria nacional e do mercado de mobiliário metálico.

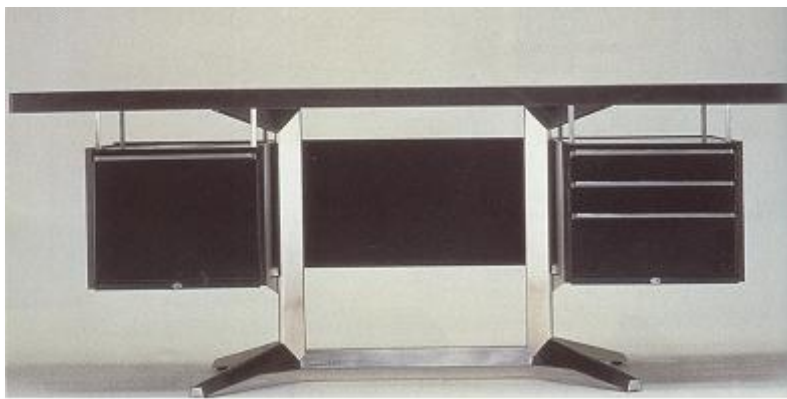


Figura 50: Linha Cortez, de Daciano da Costa
Produção Metalúrgica da Longra, 1962

Fonte: Daciano da Costa, *Design e Mal Estar*, 1998, CPD, Lisboa



Figura 51: da esquerda para a direita: Cadeiras sem e com braços, Linha Cortez e Linha Prestígio,
Daciano da Costa, Produção Metalúrgica da Longra, 1962

Fonte: Costa, Daciano, *Design e Mal Estar*, 1998, CPD, Lisboa

Desde a década de 50, que os produtos da Metalúrgica da Longra equiparam vários espaços públicos, sedimentando a sua potencialidade nos anos 60.

“Em relação ao design industrial, é na década de sessenta que vamos encontrar as repercussões da referida abertura, estimuladas principalmente pelo desenvolvimento do turismo e pela inteligente posição assumida por alguns (poucos) industriais que apostaram no design que, na altura, dava os primeiros passos em Portugal.”

(Manaças , 2005, p. 120)

Outros empresários industriais, embora em número reduzido, seguiram-lhe os passos ganhando consciência do papel do Design no sistema produtivo, levando-os a admitir designers nas suas empresas, com o objetivo de conquistar o público pelo consumo de produtos inovadores de qualidade e identificados com uma marca.

“A «Olaio» contava desde 1950 com José Espinho (1917-1973), a «Altamira» e a «Interforma» com Cruz de Carvalho (1930-), a «Foc» e a «Sousa Braga» com Sena da Silva e António Garcia (1925-)”. “ [...] Daciano projeta a série de louças de esmalte “Dona” (1964) para a Metalúrgica Duarte Ferreira, o faqueiro “Osaka” (1967) na Chromolite”.

(Tostões e Martins, 2000, p. 65)



Figura 52: Cadeira Osaka, António Garcia, 1969
Fabricada primeiro por Móveis Sousa Braga e, posteriormente, pela FOC

Fonte: *O Tempo do Design*, Anuário de 2000, CPD, Lisboa

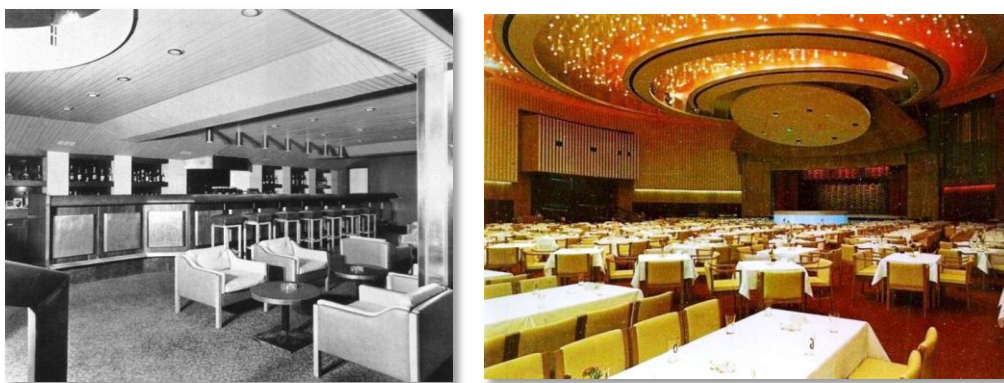


Figura 53: da esquerda para direita: Bar do Salão de Jogo e Salão Restaurante do Casino Estoril,
Projeto interior Daciano da Costa e José Espinho, 1963
Fabricante do mobiliário, Sousa Braga

Fonte: [www.convergencias.pt](http://convergencias.pt), publicada em <<http://convergencias.esart.ipcb.pt>>



Figura 54: da esquerda para a direita, desenho interior e Móveis Olaio, José Espinho de 1951-1973

Fonte: www.restosdecoleccion.pt, publicada em <http://restosdecoleccion.blogspot.pt>

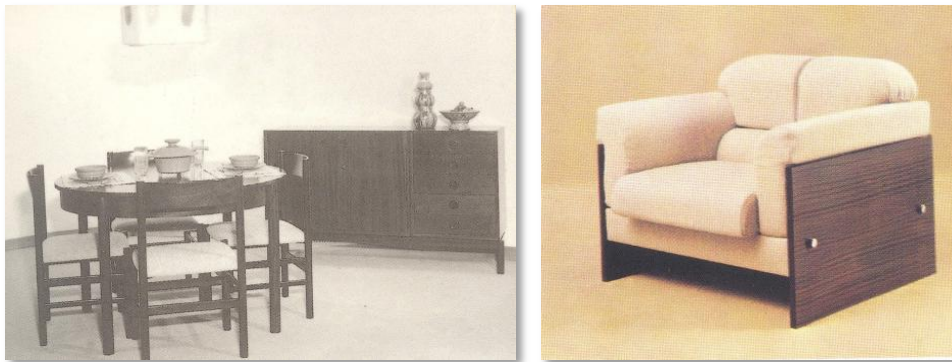


Figura 55: Interforma, Cruz de Carvalho, 1967

Fonte: Neves, J. M., *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas*, 2003, Asa Editores, Porto



Figura 56: da esquerda para a direita, Mobiliário Escolar, e Cadeira empilhável em madeira, Sena da Silva, 1962 - 1972

Fabricante: FOC, Fabrica Osório de Castro

Fontes: <http://convergencias.esart.ipcb.pt> & www.google.pt



Figura 57: Linha Dona, de Daciano da Costa
Produção Metalúrgica Duarte Ferreira, 1964

Fonte: Costa, Daciano, *Design e Mal Estar*, 1998, CPD, Lisboa



Figura 58: Faqueiro Osaka de Daciano da Costa

Produção Chromolit, 1967 e Cadeira Palace, produção Sousa Braga, 1970

Fonte: Costa, Daciano, *Design e Mal Estar*, 1998, CPD, Lisboa

Durante os anos 70, para Cruz de Carvalho (?-?), a Altamira foi um dos maiores espaços de ensaio do Design, com uma produção vocacionada para o fabrico em madeira. Particularmente destinada para o mercado doméstico, apresentava linhas de mobiliário destinadas a diferentes poderes de compra, cumprindo um dos objetivos do Design.



Figura 59: Altamira, Cruz de Carvalho, 1954

Fonte: Neves, J. M., *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas*, 2003, Asa Editores, Porto

Confirmava-se a integração do mobiliário de produção industrial na arquitetura e uma percepção mais clara da responsabilidade social e cultural do designer, contribuindo para respostas inovadoras e adaptadas às exigências de uma sociedade contemporânea.

A profissão de designer ia nascendo involuntariamente, longe de qualquer instituição, desempenhada por um conjunto de figuras oriundas das artes, sobretudo provenientes da EADAA, que de um modo empírico, procuravam uma nova linguagem adaptada ao sistema de produção e às matérias primas disponíveis.

2.3.2 A importância do I.N.I.I., Instituto Nacional de Investigação Industrial no campo do Design

Em 1948, Portugal assinou o pacto fundador da Organização Europeia de Cooperação Económica, (OECE), futura Comunidade Económica Europeia, (CEE), com o objetivo de conduzir, na Europa, a implementação do Plano Marshall, no pós Segunda Guerra Mundial.

Face ao sucesso que se revestiu esta organização e depois de ter cumprido o seu objetivo, em 1961, transformou-se na Organização Europeia de Cooperação e Desenvolvimento, (OCDE), do qual o país não beneficiou.

A sua participação no pacto reforçou a necessidade de estabelecer um planeamento económico, conduzindo à elaboração de Planos de Fomento, que caracterizaram a política de desenvolvimento do Estado Novo.

Com a aplicação destas medidas, nos finais de 1950, foi criado o Instituto Nacional de Investigação Industrial, (INII), com funções de promover, auxiliar e coordenar a investigação, a proteção do desenvolvimento industrial do país e que significou, também, a necessidade de promover o Design.

A organização teve como primeiro diretor e principal dinamizador o engenheiro António de Magalhães Ramalho (1907-)²⁸.

O Instituto dispunha de um Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial, (NAAI), que se dedicava, especialmente, ao Design industrial, sob a direção da escultora Maria Helena Matos (1924-)²⁹.

Entre 1960 e 1962, o Núcleo apresentou-se na FIL, Feira das Indústrias de Lisboa, um «stand», projeto de Sena da Silva e com a colaboração de outros designers, entre eles António Garcia (1925-) e Luís Filie Abreu (1935-) e o fotógrafo Mário Novais (1899-1967).

Em 1965, organizou a 1.^a Quinzena de Estética Industrial, no Palácio Foz, em Lisboa que integrou o 1.^o Ciclo de conferências sobre «Industrial Design» e a 1.^a exposição de produtos industriais, sob a direção de Maria Helena Matos, com a participação de vários especialistas europeus, Carlo Santi, Renzo Zorzi, Vittorio Franchetti, Bruno Munari, Rodolfo Bonetto, Mario Bellini, Henri Vienot, Giorgio Mandini Moretti, J. Noel White, H. Olof Gumerus, Sergio Asti e Xavier Auer.

A exposição apresentou ao público uma seleção de produtos industriais Finlandeses, Franceses, Italianos e Britânicos. A par destes foram apresentados objetos de autoria de Daciano da Costa, a linha Cortez, móveis de Cruz de Carvalho para a Altamira e as faianças

²⁸ António de Magalhães Ramalho, ex. Secretário de Estado da Indústria.

²⁹ Maria Helena Matos nasceu em Lisboa no ano de 1924, frequentou a EADAA onde tirou o curso de Pintura Cerâmica e, a partir de 1945, é mestra de cerâmica da mesma Escola. Frequentou o curso de Escultura da ESBAL, diplomando-se em 1945.) Em 1960 entra para o INII, assumindo a direção do Núcleo de Design.

desenhadas por Miria Câmara Leme para a Secla. E somente estes, de entre outras contribuições nacionais, revelaram um “bom nível” e “uma consenciente problemática do Design”. (Neves, 2003, p. 88)

No final da década de 1960, Portugal era um espaço geográfico, cultural e politicamente periférico. As fronteiras eram fiscalizadas, quer à circulação de pessoas e bens, quer à circulação de ideias. Contudo, a transgressão de fronteiras e a produção cultural marginal ou clandestina desenvolveram-se com uma força ora atenuada ora suscitada pelas resistências internas.

Em Janeiro de 1968, registaram-se movimentações de grupos estudantis em Lisboa e no Porto contra a intervenção Norte-Americana no Vietname que, rapidamente, se transferiu para a guerra colonial das províncias ultramarinas.

Em 1972, o NAAI mudou a sua designação para Núcleo de Design Industrial, (NDI) continuando como líder Maria Helena Matos.

Entre os anos de 1969 e 1976, com a participação de artistas plásticos e designers, José Santa Bárbara (1936-), Eduardo Sérgio (1937-), Alda Rosa (1936-), Cristina Reis (1945-), Conceição Espinho (1946-), Margarida d'Orey (1947-) e Regina Andrade (1952-) intensificaram-se as ações de divulgação do Design, junto de empresas particulares e de organismos oficiais. Conforme afirma Manaças, V. “Finalmente em Portugal ia começar a falar-se em Design fora de um grupo restrito de pessoas.” (Tostões, A. e Martins, J., 2000; p. 66).

O NDI manteve-se ativo e entre os anos de 1971 e 1973, com os apoios do Fundo de Fomento de Exportação e da Associação Industrial Portuguesa realizaram a 1.^a e 2.^a Exposições do Design Português, na Feira Internacional de Lisboa. As exposições representaram o balanço de uma década fértil do Design, revelando a visão que os profissionais faziam da sua atividade. Os projetos e os produtos destinavam-se a um mercado definido, mostrando o diálogo que existia entre os profissionais e designers. Neste âmbito, destacaram-se algumas indústrias de mobiliário a Longra, a Olaio, a Sousa Braga, as cerâmicas Bernarda e Secla e o vidros da Fábrica Escola Irmãos Stephens.

O que nos leva a perceber que apesar destas ações ainda havia um número reduzido de industriais a não aceitar o Design, denunciando uma atitude despreocupada em relação ao futuro.

Os objetos destinados a um público mais elitista marcaram presença em número reduzido. “[...] predominava a depuração formal, a gestão económica dos recursos, a preocupação de construir sistemas coordenados, o bom senso” (Tostões e Martins, 2000, p. 69)

O programa da Exposição contemplou, também, a realização de um conjunto de conferências, privilegiando reflexões sobre o campo de ação da área. Onde participaram Fernando de Carvalho Seixas, José de Melo Torres Campos (1932-) e Nuno Portas (1934-).

Seixas proferiu um discurso voltado para os empresários, fazendo compreender a importância da indústria na satisfação de necessidades, através da oferta de produtos ou serviços industriais e na importância do Design.

Nuno Portas (1934-) teceu algumas considerações pessimistas sobre o Design, apelando para uma intervenção do designer tendo em consideração a economia do país, os interesses reais dos consumidores e o equilíbrio ecológico e ambiental, e sobre a necessidade premente de uma formação no área.

O NDI, através das diversas ações que promoveu possibilitou um período de desenvolvimento da atividade do Design, apesar dos constrangimentos de ordem política e económica, que condicionaram o reconhecimento do valor social e cultural da atividade. Uma situação que fomentou nos designers a necessidade de uma consciência associativa, em defesa da sua própria profissão.

Nos setores do mobiliário, do vidro e da cerâmica sentiu-se uma alteração progressiva de encomendas, justificando a produção industrial em série.

A aplicação do Fundo de Fomento conduziu a investimentos por parte dos grandes grupos financeiros no setor do turismo e da hotelaria. O que favoreceu o desenvolvimento do Design estimulando intervenções de conceito global, desde a arquitetura aos equipamentos e à imagem gráfica.

2.3.3 A Institucionalização do Design

Em 1971, Nuno Portas já acusava a ausência de uma formação a nível oficial de designers. “É sintomático que no nosso país não exista praticamente a formação a nível oficial de designers do ambiente em que vivemos.” (Portas, N., 1971; p. 7). Um fato merecedor de reflexão, já que o Design começava a dar mostras da sua capacidade de contribuição na economia do país.

Os que corroboravam da mesma opinião, também, já tinham promovido algumas práticas pedagógicas, que denunciavam a necessidade de uma formação sólida e reconhecida na área, de modo a estabelecer a sua autonomia. Como foi a experiência de Frederico George na Escola de Artes Decorativas António Arroio e a experiência de Daciano da Costa, entre os anos de 1960 e 1962, quando promoveu, no seu ateliê, um curso de Design Básico, com a colaboração de Frederico George, Roberto Araújo e Lagoa Henriques (1923-2009).

Também, em 1965, na Sociedade Nacional de Belas Artes foi criado o Curso de Formação Artística proposto por José Augusto França (1922-) e Conceição Silva, Conforme França, J. A. afirma “vocacionado para a formação artística prática e teórica de nível pré universitário”, visando especialmente, a preparação de quadros profissionais” (Souto, M. H. 2009; p. 83).

O Curso foi estruturado em dois anos letivos, com uma composição curricular de disciplinas teóricas e práticas.

“O curso tinha a duração de dois anos. No 1º ano, era constituído pelas seguintes disciplinas: Educação Visual e Desenho Básico, oficinas de Pintura, Escultura e Gravura e ainda por um grupo de disciplinas teóricas de que faziam parte História da Arte Ocidental, Noções Básicas de Cultura (lecionada por Manuel Tainha), História do Gosto e Sociologia da Arte. O 2º ano integrava duas disciplinas ligadas ao design, uma, Artes Gráficas, da responsabilidade de Sena da Silva e outra, Design, com orientações de Manuel Tainha, Conceição Silva e Daciano da Costa. Para além destas, eram ministradas as disciplinas práticas de Educação Visual e de Desenho e, de âmbito teórico, Comunicação Visual, História da Arte do Século XX, História da Arte de Portugal, Integração Cultural e História do Cinema e da Montagem Teatral”

(Manaças, V.2005; p. 223)

Em finais de 1970 foram extintas as artes gráficas e o Design, uma vez que as Escolas de Belas Artes passaram a integrar estas áreas, mantendo-se o restante quadro curricular até 1972.

Em 1969, António Quadros (1923-1993), abriu o Instituto de Arte e Decoração, atual, Instituto de Artes Visuais e Design, (IADE), de ensino privado, procedendo a abertura do Curso de Design de Interiores e Equipamento Geral, que seguia o modelo de Arts and Crafts e das escolas vanguardistas italianas. (www.iade.pt)³⁰

Colaboraram nesta ação Manuel Lapa (1897-1989), Rafael Salinas Calado (1927-2006), Eduardo Nery (1938-), Manuel da Costa Cabral (1941-), José Maria L. Freitas (1927-1998), primeiro diretor do IADE, entre outros.

Em 1972, a fundação do Centro de Arte e Comunicação Visual AR.CO, apresentou uma alternativa para a situação do ensino artístico em Portugal, que contribuiu para aproximação do ensino do Design.

“o 1º Curso de Formação Básica era constituído pelas seguintes disciplinas: 2 Dimensões, 3 Dimensões, Teoria da Cor, Comunicação Gráfica, Estética e História Crítica de Arte. Este curso “[...] [prepararia] os alunos para o futuro curso de Design (que viria efetivamente a abrir em Outubro de 1974, sendo porém abandonado imediatamente, no calor pós revolucionário por falta de alunos”.

(Mañas, V.2005; p. 224)

Nos primeiros meses após a Revolução de Abril de 1974 viveu-se um clima de otimismo, de conquistas das liberdades cívicas e de uma grande dinâmica social, política e cultural. O país assistiu a mudanças significativas, sobretudo na esfera da educação e do ensino.

Na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, ESBAL, entre 1974 e 1975, foi estruturado um novo modelo curricular nas áreas de Artes Plásticas e de Design, para

³⁰www.iade.pt. in “A Nossa História”. Acedida em 6 de setembro de 2012, publicada em <<http://www.iade.pt/pt/sobre/a-nossa-hist%C3%Bria.aspxsegundo>>

responder às novas solicitações colocadas pela aceleração do desenvolvimento social e cultural.

Em 1975, dá-se a institucionalização do ensino do Design, com a criação dos Cursos de Design em Equipamento e Comunicação, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e de Design Gráfico, na Escola Superior, do Porto.

Em 1983, o Decreto n.º 38 de 1 de junho, reconheceu os cursos de Artes Plásticas/Escultura, de Artes Plásticas/Pintura, de Design de Comunicação e de Design de Equipamento como formação de nível superior, mas os planos de estudo dos ciclos básicos e dos ciclos especiais só seriam aprovados e publicados na Portaria n.º 836 de 29 de Outubro de 1984.

Em 1992, o Despacho Normativo n.º 144 determinou a homologação da ESBAL na Universidade e os seus Estatutos foram aprovados pelo Decreto-lei n.º 306 de 1 de Setembro de 1993, passando a assumir a designação Faculdade de Belas Artes de Lisboa, FBAL.

A partir daí, o Design assumiu-se como uma disciplina autónoma, passando a fazer parte da oferta de formação no Ensino Superior.

2.4 As Décadas de 80 e 90

Ao longo do percurso do Design, em território nacional, assistiu-se à realização de um vasto conjunto de ações, despoletado por um núcleo de profissionais, que reconhecendo a necessidade de afirmação do Design criou condições para que este pudesse afirmar-se enquanto disciplina, atividade económica, profissional e cultural.

Neste contexto, associando aos antecedentes da formação em Design, já referidos no ponto anterior, assistiu-se à criação dos primeiros cursos em escolas profissionais

“o CITEX, o CENATEX e o CIVEX, na área têxtil, e o CENCAL na área das cerâmicas, e a nível Politécnico, na Madeira e nas Caldas da Rainha, nos finais dos anos 70 e 80, respetivamente. Até as privadas ESAD, em Matosinhos e

ESAD, na Fundação Ricardo Espírito Santo e a crescente a proliferação de cursos de Design , de Norte a Sul do país, no decorrer da década de 90. ”

(Souto , 2000, p. 86)³¹

De relembrar que a economia portuguesa, vivia na altura, uma nova fase de prosperidade, motivada pela sua adesão à Comunidade Económica Europeia, (CEE), em janeiro de 1986. Segundo C. Leonor, Lains, P. e M. Susana “ durante o longo período das negociações, que se estendeu desde o pedido formal, em 1977, até 1985, a avaliação dos ganhos da adesão era essencialmente positiva” (Costa, F. Leonor [et al.] , 2011, p. 403)

Também, o país caminhava para uma crescente estabilidade política e a melhoria do nível de vida da população, estimularam uma maior confiança a novos investimentos ao nível da cultura e da indústria.

No decorrer de 1985, o ICEP, Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal criou um núcleo de Design do qual foi responsável Madalena Figueiredo diplomada em Design pela Scuola Politecnica di Design Novara, Itália, bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.

A sua atuação pautou-se pela afirmação e dignificação da profissão de designer, tendo concretizado várias iniciativas de divulgação de projetos, junto do tecido industrial, com objetivo de inserir novos profissionais no mercado de trabalho.

Impulsionadora do Concurso Jovem Designer, desde 1986 até 2002, onde colaboraram as Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto e Escolas Profissionais. Porém, no seu primeiro ano, nenhum projeto premiado suscitou interesse para ser produzido pelas empresas industriais nacionais, o que revela a falta de credibilidade na atividade.

O Concurso contribuiu, também, para o estabelecimento de um protocolo, entre a APD e a Sociedade Portuguesa de Autores, (SPA), em defesa dos direitos dos designers e dos seus direitos de autores. (www.apdesigners.org.pt)³²

³¹ Souto, M. Helena (2000) “O Pós 74 e as Instituições do Design” in Cadernos de Design Anuário , Centro Português de Design, CPD, Lisboa, P. 86

³² www.apdesigners.org.pt. Acedido em 12 de dezembro de 2012, publicado em <<http://apdesigners.org.pt/>

O núcleo de Design do ICEP, ao longo da sua vigência, apoiou marcas nacionais como a Longra, a FOC, a Loja da Atalaia, entre outras, bem como as representações portuguesas em mostras estrangeiras, das quais resultaram o reconhecimento do Design português, nos mercados internacionais.

Nesta âmbito destaca-se: em 1991, Europália, em Bruxelas; em 1992, a Exposição Itinerante, por Paris, Amsterdão, Londres, Copenhaga; em 1995, «El Disseny Português en Moviment», em Barcelona; entre 1997 a 1999, Primavera do Design - «Objetos convenientes – diseño português actual» e « Experimentables o experimentales?» também, em Barcelona; em 1997, «Design aus Portugal eine Anthologie no Museum für Kunsthandwerk» e em 2001, « Sinne+5 design aus Portugal», ambas na Alemanha.

No decorrer dos anos 80, foi criado o Centro Português de Design, (CPD) instituído pelo Decreto-Lei 47/85 de 26 de fevereiro, como pessoa coletiva de utilidade pública, sem fins lucrativos, inicialmente com a designação de Centro Nacional de Design, (CND). Mas só um ano depois iniciou as suas atividades, sob a presidência do Arquiteto Sena da Silva.

O organismo definiu como estratégia de atuação o estreitamento de relações: com as empresas industriais, enquanto principais agentes da mudança, onde o Design assumiu um papel fundamental, ao nível da gestão e ao nível da produção e como ator de mudança das mentalidades do gestores e empresários; com as instituições de ensino e formação profissional, centrando numa ação promotora da instalação de escolas de Arte e Design, nos principais polos industriais do país; com várias instituições públicas, no sentido de estabelecer programas comuns de divulgação do Design e, junto dos meios de comunicação social, enquanto veículos de sensibilização do público em geral, visando uma ação pedagógica no sentido de defesa dos conceitos básicos de Design.

Neste sentido, contribuiu progressivamente para a divulgação do Design, desde campanhas de sensibilização, Cadernos Anuários de Design, edição de livros e revistas, formação de um Observatório de Design, atribuição de Prémios Nacionais de Design, organização de seminários, exposições, ações de formação, que visavam sensibilizar a população em geral e particularmente, os empresários para uma crescente integração de designers nas empresas.

No início da década de 80, começaram a sair os primeiros designers de equipamento licenciados, pela ESBAL, designadamente Jorge Alves (?-?), Jorge Araújo (?-?) e Vítor Manaças (1934-) e, posteriormente, na década de 90 uma geração mais nova, igualmente licenciada em Design de Equipamento pela FBAL, Filipe Alarcão (1963-), Marco Sousa Santos (1962-), Paulo Parra (1961-), Pedro Silva Dias (1963-) e Raul Cunha (1963-), entre outros.

Deste período não se pode deixar de fazer uma referência a algumas obras da relação do Design com a indústria, materializando experiências de cariz moderno, entre as quais, a nova geração de telefones, criada por Jorge Pacheco (1941-2010), o modelo 8p, concebido em 1981 ou as Unidades Quadrúplas Elétricas, (UQE), de José Santa Bárbara (1936-), para a renovação dos comboios circulantes da Linha de Sintra, da Comboios de Portugal, CP, entre 1990 e 1994, “distinguido com o *European Community Design Prize*, primeira distinção de uma empresa portuguesa num concurso internacional de Design” (Neves , 2003, p. 94).



Figura 60: da esquerda para a direita telefone 8p, de Jorge Pacheco, 1981 e Banco para a 1.^a classe de comboio da CP, de Jorge Santa Bárbara, 1992-3

Fonte: *O Tempo do Design*, Anuário 2000, CPD

As linhas de mobiliário Métrópolis e Práxis, produzidas pela Metalurgica da Longra, em 1988 ou as linhas mobiliário urbano Urbis/Tabuado e Urbis/Fradique, produzidos pela Julcar, em 1991, todas elas concebidas por Daciano da Costa, expressando uma linguagem racionalista, funcional e moderna.



Figura 61: da esquerda para a direita, Linha Metrópolis, 1988 e Linha Práxis, 1991, Daciano da Costa Metalúrgica da Longra

Fonte: Costa, Daciano, *Design e Mal Estar*, 1998, CPD, Lisboa

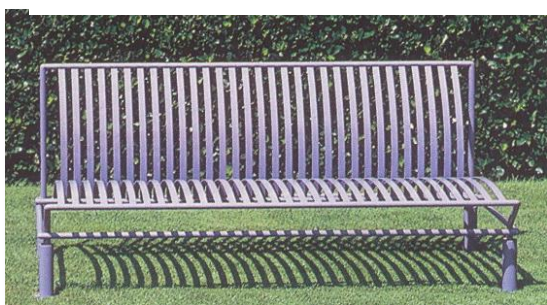


Figura 62: Banco Urbis e Banco Tabuado, Daciano da Costa, 1994
Produção Julcar

Fonte: Costa, Daciano, *Design e Mal Estar*, 1998, CPD, Lisboa

Contudo, a indústria portuguesa, que parecia já ter recuperado da anterior década de 70, evidenciando mais desenvolvimento, ainda sofria dos efeitos da negação em relação ao Design, a maioria dos empresários e gestores não entendiam o seu real valor. E o Design de Produto/Equipamento, que mais dependia deste setor económico, esperava por um território que adia o investimento na área.

Somente o Design de Comunicação/Gráfico, dava sinais de dinamismo, constituindo-se a principal saída profissional. As empresas de serviço e, especialmente, as agências de publicidade revelavam-se atraentes no mercado de trabalho para os designers.

As indústrias não se mostraram dinâmicas, em relação à adoção do Design e uma grande parte dos projetos foram desenvolvidos à luz de processos artesanais de produção, financiados pelos próprios autores. Os que exigiam uma maior intervenção de especialização tecnológica, aguardaram a evolução tecnológica nacional ou aguardaram o resgate por parte das empresas estrangeiras.

Da geração da década de 90, apenas referindo alguns, procuraram uma afirmação individual, caindo em práticas isoladas, expressaram nos seus projetos, uma maior liberdade criativa e experimental, explorando uma diversidade de propostas.



Figura 63: da esquerda para a direita, cadeira Silhueta, de Paulo Parra e cadeira Al-Dual, de Marcos S. Santos.

Fonte: Neves, J. M., *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas*, 2003, Edição Publisher ASA Editores, S.A



Figura 64: Em baixo, da esquerda para a direita, cadeira Crisálida de Raul Cunha, poltrona Onda, de Filipe Alarcão e cadeira Mitsuhirato, de Pedro Silva Dias

Fonte: Neves, J. M., *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas*, 2003, Edição Publisher ASA Editores, S.A

Mas se a relação com a indústria não era a esperada, outros fatores houve que impulsionaram a nova configuração projectual, o acompanhamento do percurso do Design internacional, em especial com a nova linguagem estética interpretada por Ettore Stosass³³ do movimento de Memphis surgido no início da década de 80 e que atraiu atenção de todo o mundo pela sua energia e exuberância.

³³ Ettore Stosass (1917-2007), arquiteto e designer italiano do final do século 20. Cofundador do grupo Memphis, em 1981.

O «Novo Design» como era intitulado pelo próprio Stosass reanimou o interesse pelo Design Italiano. Segundo Nunes, Lacerda L. “ O programa Memphis [...] que constitui um importante momento da história do design, contribuindo em grande parte para a revisão de posições e o reequacionar de programas aparentemente imutáveis” (2000, p. 83) .

Em 1999, no Centro Cultural de Belém, (CCB) deu-se a abertura do Museu de Design, viabilizada pela coleção de Design de Francisco Capelo.

No decorrer do mesmo ano a ExperimentaDesign dinamizou a Bienal de Design. (www.experimentadesign.pt)³⁴

³⁴ www.experimentadesign.pt. Acedido em 22 de fevereiro de 2013, publicado em <<http://www.experimentadesign.pt/1999/exdph.html>>

Síntese conclusiva

O movimento artístico designado por Modernismo, fez-se anunciar em 1910, numa época de transição e de instabilidade política, originada pela mudança do regime monárquico para o regime republicano.

Nessa altura, a maioria da população portuguesa era analfabeta, rural e tradicional o que dificultava a expansão de novas ideias.

Foi neste ambiente que os sinais de modernidade, apostos às novas tendências artísticas de vanguarda, emergidas na Europa, estimularam a consciência e despertaram os desejos de um grupo de artistas das várias áreas da artes plásticas e de outras, a desencadear um conjunto de ações contra o estado da arte da época e contra a mentalidade retrógrada da sociedade portuguesa.

Passaram por diversas adversidades, mas não desistiram de lutar em prol de uma liberdade criativa. Assim, o gosto pelo moderno foi penetrando, lentamente, no quotidiano português. Contribuiu para a mudança a aceitação do estilo Art Déco, que predominou até ao início da década de 30.

Salientam-se as intervenções de Leal da Câmara, em 1911 e de Raul Lino, em 1917, que já tinham renunciado o novo estilo. Duas participações que pelo seu caráter interventivo remetem-nos para uma aproximação do que, na nossa opinião, se pode designar pelo período do pré Design, que manifestou pela adaptação formal dos equipamentos e numa perspetiva sistemática e global do próprio projeto.

O novo estilo teve uma forte expressão em projetos arquitetónicos de espaços públicos e comerciais, bem como na decoração de pavilhões, lojas cafés e casas de chá, para os quais foi desenhado mobiliário com o mesmo caráter estilístico e que contou com a participação de um vasto número de artistas, arquitetos a artistas plásticos.

No final da década de 20, a indústria metalomecânica registou um período de recuperação, incentivada pelo programa de equipamentos sociais de combate à tuberculose, implementado pelo médico Bissaya Barreto, passou a fabricar mobiliário destinado a equipar Hospitais e unidades congéneres. Porém, as linhas obedeciam, estruturalmente, a modelos

expostos em catálogos estrangeiros, o que deixava perceber a necessidade de desenvolvimento do Design industrial.

Após o golpe militar de 28 de maio de 1926 e ao longo de quatro décadas, o país viveu sob o regime político designado por Estado Novo, que se traduziu num regime autoritário, pautado pelos princípios da moral e do direito, em que o chefe de Estado, Oliveira Salazar, rejeitou os princípios liberais que constituem os fundamentos de qualquer regime democrático.

Este espírito condicionou o desenvolvimento industrial, elegendo a ruralidade como imagem de todas as virtudes, mantendo na indústria processos tecnológicos arcaicos, uma forte dependência das importações, que resultaram em baixos níveis de produtividade.

O seu extremo sentido nacionalista e repressivo fomentou a exaltação dos valores nacionais refletindo como grande preocupação do regime, a união de todos os nacionais, para o engrandecimento do país, o que o levou a defender que qualquer imagem de progresso fragilizaria a Nação. Neste sentido, confiou valores e conceitos morais que ninguém se atreveu a questionar: Deus, Pátria e Família.

O novo regime político, com o intuito de estabelecer uma visão mais clara dos seus princípios e da sua doutrina política, que se prendeu com a construção da sua imagem, instituiu o SNP/SNI, chefiado por António Ferro, revelando-se, neste campo, uma das figuras centrais do regime.

Os artistas da primeira e segunda geração modernista que participaram nas iniciativas do S.N.P./S.N.I., dotados de um academismo informal, confluíram para a designação dos percursores do Design em Portugal, sobretudo na área gráfica, destacando-se a figura de Fred Kradolfer, entre outros.

António Ferro, estabeleceu um vasto programa de ações culturais e para as quais contou com a colaboração de um grande número de artistas modernistas. Todos eles revelaram uma linguagem moderna nas suas intervenções que se foi alastrando aos vários níveis das artes.

Também, o movimento moderno de arquitetura consolidou-se no espaço urbano, lançando novos projetos, em resposta aos novos anseios da população que começava a demonstrar alterações nos seus modos de vida e nos seus comportamentos quotidianos, muito por influencia do novo estilo de vida da sociedade americana, baseada numa cultura de consumo, que se divulgou por toda a Europa Ocidental, através dos meios de comunicação existentes na época, jornais, revistas e rádio.

A sociedade portuguesa assistiu ao surgimento de novos espaços nos centros urbanos, nomeadamente Lisboa e Porto, apesar do forte constrangimento provocado na indústria, que não permitiu que o país acompanhasse o ritmo de desenvolvimento dos restantes países da Europa Ocidental, esta enveredou pela fabricação de mobiliário metálico adotando novos materiais, para atrair a sua aceitação, o que permitiu uma crescente diversidade de modelos, levando à sua expansão, que se observou pela utilização nos diversos espaços públicos: cafés, esplanadas e outros.

Nos novos projetos verificaram-se abordagens projectuais ligadas a um novo modo de pensar a habitação e espaços públicos de um gosto e um sentido estético mais racional, funcional e de integração com os propósitos construtivos do lugares e da arquitetura do lugar.

Em 1949, António Ferro abandonou a direção do S.N.P./S.N.I. originando uma mudança na política cultural do regime, mais próxima dos desejos da população urbana, que se verificou com veemência a partir da década de 50.

Na década de 50, com a aplicação dos I e II Planos de Fomento, o Estado recuperou a política nacional de energia, investindo na modernização de infraestruturas e cumprindo uma política de reorganização industrial, beneficiando o investimento privado, o que impulsionou experiências de Design.

Entre as décadas de 60 e 70, o Design marcou o seu período mais fértil, estimulado pelas ações do NDI do I.N.I.I., quando promoveu um conjunto de iniciativas inéditas para a divulgação da nova cultura material, designadamente, conferências, colóquios e exposições de Design.

As criações apresentadas, pelos que foram designados, por alguns e, na nossa opinião, como a primeira geração de designers, refletiram a preocupação em conceber artefactos em

função do ambiente e da sua relação, quer com o utilizador, quer com o sistema produtivo da empresas e aplicando os materiais disponíveis. Mostravam, também, no nosso entender, a adoção dos desígnios do conceito de Design e confirmavam a responsabilidade cultural e social do designer.

Sem o desprezo pelo trabalho dos demais profissionais, anunciam-se os exemplos de Daciano da Costa, na Metalúrgica da Longra, José Espinho, na Olaio, Cruz de Carvalho, com a Altamira e a Interforma, António Garcia e Sena da Silva, na Sousa Braga e na FOC, que conceberam inovadoras séries de mobiliário.

Mas ainda assim, a atividade desenvolveu-se, longe de um ensino formal, estabelecendo uma relação de semelhança do seu progresso nos países da Europa Ocidental, como observamos no estudo do capítulo anterior.

A aproximação da primeira geração de designers com a indústria mostrava o entendimento do valor do Design, a confiança e aceitação do trabalho dos designers, a vontade de diversificar a produção, para satisfazer as exigências do mercado interno e preparando-as para a concorrência com do mercado externo.

A ocorrências económicas externas, nomeadamente a profunda crise do petróleo em 1973, com fortes reflexos neste campo, acabaram por ditar tensões inflacionistas no país, “ao longo do ano 1974, a taxa de inflação no país atingiu, pela primeira vez em décadas, a casa dos 20%” (Costa, F. Leonor [et al.] , 2011, p. 396), associada à Revolução de Abril de 1974, marcou um período de inconstância política e social e, as medidas económicas internas adotadas pelos sucessivos governos, abalaram a confiança dos industriais, impedindo alguns investimentos. Todos eles fatores que confluíram para o fim do diálogo entre empresários e designers, inibindo o desenvolvimento da atividade do Design na esfera industrial.

Os desejos de prosperidade do Design, estimularam o desenvolvimento de ações junto do Estado, para a institucionalização do ensino da atividade, que ocorreu em 1975, nas Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto.

No âmbito do ensino, em datas anteriores à institucionalização, de realçar as iniciativas da SNBA, do IADE, da AR..CO e, indubitavelmente, o papel de Frederico George

na EADAA. Este último, marcou uma nova fase didática-pedagógica, adotando uma metodologia de ensino próxima do Design, que se estendeu ao seu ateliê.

Em meados da década de 80 e década de 90 surgiram gerações de designers com formação profissional reconhecida pelo Estado. Os últimos apresentaram uma nova configuração projectual, exprimindo uma linguagem estética e formal, que nalguns casos, se aproximou do revivalismo de estilos surgidos para lá do Atlântico e denotando a influência do Design Italiano, interpretado pelo movimento Memphis, fundado por Ettore Stosass.

Entretanto, algumas figuras da primeira geração de designers e da segunda geração continuaram a desenvolver projetos em colaboração com a indústria.

O ICEP lançou, pela primeira vez, o concurso «Jovem Designer» impulsionado por Madalena Figueiredo, com a colaboração das Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto e Escolas Profissionais.

Verificou-se uma maior divulgação da atividade, alcançando reconhecimento internacional, para o qual contribuiu, também, Madalena Figueiredo. Mas ainda assim, a maioria dos gestores e empresários industriais mantiveram-se afastados do Design, o que não impediu de este continuar a traçar o seu caminho.

No ensino, assistiu-se à criação dos primeiros cursos em escolas profissionais.

A partir de década de 90 outras gerações de designers foram surgindo. Segundo Lopes, L. Nuno “Os anos 80 e 90 deram-nos mais os designers que o design, criaram mais profissionais do que a profissão, e justificaram-se os produtos mais do que a produção.” (2000, p. 82)

Em 1999, deu-se a abertura do Museu de Design, no CCB e no decorrer do mesmo ano a ExperimentaDesign dinamizou a primeira Bienal de Design, uma iniciativa que se tem vindo a realizar até aos dias de hoje.

A ExperimentaDesign é uma associação cultural sem fins lucrativos criada em 1998 em Lisboa, fruto de uma iniciativa da sociedade civil. É, acima de tudo, uma unidade de

produção de conhecimento e de realidade e um pólo difusor de conteúdos nas áreas do design, arquitetura e cultura de projeto. (www.experimentadesign.pt)³⁵

³⁵ www.experimentadesign.pt. Acedido em 22 de fevereiro de 2013, publicado em
<<http://www.experimentadesign.pt/e/pt/0100.html>>

“Uma conversa é a reunião de mentes com diferentes memórias e hábitos. Quando as mentes se encontram, não trocam só fatos: elas transformam-se, moldam-se, tiram diferentes elações das outras e ligam-se por novas linhas de pensamento. A conversa não só baralha as cartas: elas cria novas cartas. A conversa pode mudar a forma como vemos o mundo e até mudar o mundo.”

Theodore Zeldin

CAPÍTULO 3 - A PROBLEMÁTICA DO DESIGN EM PORTUGAL

Nota introdutória

Neste capítulo propõe-se uma reflexão sobre a atividade do Design, tendo consciência que não se vão apontar todos os problemas que afetam a prática do Design.

Pela inexistência, em Portugal, de outros observatórios que dediquem, na totalidade e exclusivamente, à observação das atividades do Design foi usado como referência para o desenvolvimento do estudo o Observatório do Design do CPD.

Neste contexto, e a título exploratório, tomamos como relevantes as informações relativas aos principais problemas para o Design e o estudo dos perfis profissionais, expostos pelo CPD, no ano 2000. Sem se fazer uma análise profunda de todos os dados que estudo apresenta, estabeleceremos relações dos resultados com os dados estatísticos sobre a Atividade Cultural do Design, apresentados no relatório anual de 2010, do Instituto Nacional de Estatística, (INE) com o objetivo de perceber se houve alguma alteração, após a decorrência de quase uma década.

Na nossa opinião, apesar da atividade ser reconhecida como uma Atividade Cultural carece de uma atenção mais particular, uma vez que na sua prática é capaz de identificar oportunidades de negócio que podem ter origens humildes, contribuindo para o restabelecimento de empresas e, conseqüentemente, da economia nacional. Tal como consta do relatório efetuado em 2005, pela Observatório das Atividades Culturais, (OAC) que apresenta recomendações a incluir nas políticas públicas governamentais.

Também, Cayatte³⁶ afirma

“O design não é criar uma chapa de matrícula original, com letras e algarismos em itálico. O design não é a embalagem do produto. O design não é só estética. É muito mais. Tem uma responsabilidade social enorme [...] Agora, com o carapuço da crise em cima, posso dizer que mais do que sensibilizar os empresários, está a ser difícil sensibilizar os governantes [...]”

³⁶ www.dn.pt. Acedido em 28 de fevereiro de 2012, publicado em
<http://www.dn.pt/inicio/economia/interior.aspx?content_id=2333119>

Na sequência do estudo, procura-se, também, estabelecer paralelismos possíveis com algumas interpretações conclusivas sobre a prática do Design, desde o seu desenvolvimento na Europa e, em particular em Portugal, narrativas dos anteriores capítulos.

Recorre-se a uma investigação sobre a profusão do termo Design, entre os anos 2000 e 2012, dando-se exemplos da sua banalização, bem como se analisam e se confrontam documentos oficiais em utilização nos atos de emprego orientado ao nível do IEFP, com a perspetiva de afirmar ou infirmar a falta de uniformidade no uso de documentação com a qual o próprio organismo se comprometeu. Referimo-nos ao uso da lista da CPP/2010 em substituição da Classificação Nacional de Profissões (CNP) de 1994.

“A Classificação Portuguesa das Profissões de 2010, abreviadamente designada por CPP/2010, elaborada a partir da Classificação Internacional Tipo de Profissões de 2008 (CITP/2008) pelo Instituto Nacional de Estatística, I.P. (INE,I.P.), com a colaboração das entidades em anexo, destina-se a substituir a Classificação Nacional de Profissões de 1994 (CNP/94) do Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP) harmonizada com a CITP/1988.”

(CPP, 2010, p. 3)

Recorremos a uma breve história da evolução do sistema educativo nacional, com o objetivo de dar a conhecer que obstáculos concorreram, para fomentar a débil cultura da maioria da população portuguesa, que ainda hoje se observa.

Procede-se a uma reflexão sobre a atual formação dos designers, estipulada pelo Processo de Bolonha, apontando alguns constrangimentos que, no nosso entender, desvalorizam a atividade e, conseqüentemente, o exercício da sua prática.

Na perspetiva de contrariar perceções erradas sobre a prática da atividade analisam-se conceitos de Design, define-se o que é ser designer e, por último abordam-se os limites da profissão, permitindo que o leitor tome conhecimento dos fundamentos da ação do designer.

3.1 Observatório do Design, CPD

No âmbito das atividades do CDP, foi criado, em 2000, o Observatório de Design com a pretensão de ser um “órgão de difusão sistemática do design, que surgiu da necessidade de colmatar o deficiente conhecimento da prática desta disciplina.” (CPD, 2000, p. 30)

Atuando através da gestão e disponibilização de informação a escolas, instituições, serviços, organismos públicos, consumidores e utentes. Composto pelo Conselho Consultivo do CPD, um Painel de Opinião e uma Unidade de Observação propondo como objetivos:

- acompanhar as atividades relacionadas com o Design;
- recolher informação nos seu diferentes setores, agentes e atores;
- efetuar análise prospetiva e conjuntural;
- promover e difundir a informação, a reflexão e o debate nestes domínios;
- e recomendar linhas de intervenção ou de orientação públicas.

Através dos órgãos da sua estrutura, procedeu à recolha, análise, tratamento e difusão sistemática da informação, estabelecendo como prioridades as áreas que apresentam alguma debilidade na informação como:

- eficácia económica do Design;
- análise da identidade do Design português;
- análise das estruturas profissionais;
- análise da organizações e eventos: feiras, exposições e conferências;
- internacionalização do Design;
- novas tecnologias;
- decisão sobre novos produtos e serviços;
- e áreas de saber e expetativas.

Destacam-se algumas ações que foram desenvolvidas no âmbito do Observatório: o estudo da imagem e do posicionamento do Design; estudos dos perfis profissionais; Design de ambientes - apresentação de empresas em feiras; Design urbano, em termos internacionais e comunicação multimédia.

O estudo dos perfis profissionais foi realizado a partir de uma amostra retirada da base de dados de designers e empresas/gabinetes de design do CPD, por aplicação de um questionário de perguntas fechadas e semiabertas, não presencial, expedido pelo correio a 1567 designers e a partir deste universo, obtiveram uma amostra de 223 designers, correspondente a uma taxa de resposta na ordem dos 14%.

A divulgação dos resultados decorreu numa sessão realizada a 24 de maio de 2000, através da distribuição de uma brochura intitulada Observar o Design, CPD.

3.3.1 Estudo dos Perfis Profissionais, realizado pelo CPD

Idade

Verificou-se que setenta e cinco por cento dos designers têm idades compreendidas entre os 22 e os 39 anos. “Este fato é de algum modo explicado pelo fato de as escolas que lecionam cursos superiores de Design apenas terem iniciado esses cursos no final da década de 80 e início de 90.” (CPD, 2000, p. 30)

Formação Académica de Base

Os cursos nas áreas do Design de Comunicação/Gráfico e do Design de Produto/Industrial eram os mais procurados sendo que o conjunto destas correspondente à área de formação de setenta e nove por cento dos inquiridos. (ver anexo 1; gráfico 1)

A predominância do Design de Comunicação/Gráfico refletia-se, também, nas áreas em que os designers desenvolveram o seu trabalho. Verificou-se que apesar de quarenta por cento terem referido que era esta a sua área de formação, cinquenta e um por cento dos inquiridos referiu que o trabalho que desenvolviam era, maioritariamente, gráfico. “Isto significa que independentemente da formação era nesta área que os designers mais solicitados a intervir.” (CPD, 2000, p. 30)

Áreas de Trabalho

Concluiu-se que mais do que a formação, era o mercado que definia as oportunidades de trabalho. O fato de o mercado de trabalho para os designers de Produto/Industrial não se mostrar tão dinâmico, poderia estar relacionado com o fato de o lançamento de novos produtos não serem uma oportunidade frequente, pelas características endógenas e estruturais do tecido industrial português. (ver anexo 1; gráfico 2)

Situação Profissional Atual

A maioria dos designers exercia a atividade por conta própria: cerca de dois terços eram trabalhadores independentes. Sendo importante referir que raros eram aqueles que só tinham uma única atividade/situação profissional, sendo que a associação em empresas de Design constituía a segunda forma mais frequente de trabalho por conta própria.

As empresas de serviço eram as maiores empregadoras de designers. Neste tipo de empresas as áreas de intervenção situavam-se essencialmente ao nível do Design de Comunicação/Gráfico, sobretudo em agências de publicidade.

As empresas de Design eram as maiores empregadoras de designers. Neste tipo de empresas as áreas de intervenção situavam-se, sobretudo, ao nível do Design de Comunicação/Gráfico, especialmente agências de publicidade.

As empresas de Design constituía o segundo mercado para os inquiridos, sendo que na sua grande maioria eram estruturas muito pequenas, compostas, frequentemente, por um a três designers. Esta dimensão reduzida acentuava a flexibilidade e adaptabilidade era ultrapassada em alguns gabinetes multidisciplinares ou naqueles que integravam profissionais estabelecidos há mais tempo.

As empresas fabris (sobretudo as do setor da cerâmica, mobiliário e têxteis/confeção) surgiam como o terceiro mercado de trabalho e por último, outros organismos, nomeadamente autarquias, que desenvolviam um importante trabalho de implementação do Design.

Verificou-se, também, que um quarto dos inquiridos se dedicava à docência. É importante referir que em todos os tipos de situação profissional se assistia a uma

sobreposição de ocupações. Muitos designers acumulavam mais do que uma única situação profissional, exercendo a sua atividade sob várias formas. (ver anexo 1; gráfico 3)

Situação económica

Esta era uma profissão essencialmente urbana: a maioria dos profissionais exercia nas áreas metropolitanas de Lisboa e o do Porto. (ver anexo 1.; gráfico 3).

A situação económica de uma grande parte dos inquiridos era bastante frágil: em quarenta por cento dos casos, abaixo dos dez mil euros.

Verificou-se que os designers que apresentavam rendimentos acima dos cinco mil euros trabalhavam por conta própria dos quais vinte e cinco por cento trabalhavam sozinhos e os restante encontravam-se associados em empresas de Design.

Cerca de cinquenta por cento destes designers, também, exerciam docência no Ensino Superior. A sua principal área de trabalho era o Design de Comunicação, cerca de cinquenta por cento, e cerca de vinte e cinco em Design Têxtil/Moda. (ver anexo 1; gráfico 4).

Problemas

O défice de conhecimento daquilo que é Design, por parte da sociedade portuguesa, a deficiente regulamentação da atividade e o desconhecimento, por parte do universo empresarial, de como integrar o Design nas estratégias de produção e comunicação da empresa, foram referidos como os mais importantes problemas para o desenvolvimento da atividade.

3.2 Reflexões

As considerações que serão apresentadas são resultado da nossa reflexão face ao impacto da fraca adoção do Design pelo mundo empresarial, na falta de sensibilidade do Estado em adotar uma atitude de incentivo à sensibilização para à adoção do Design, como motor de crescimento da economia nacional, a atual formação dos designers, estipulada pelo Processo de Bolonha, bem como a frustração por parte de alguns designers em verificar que a sua profissão ainda é mal entendida pela maioria da sociedade portuguesa.

“ [...] desta atual onda ou moda do Design, que não poderemos desconhecer nem negligenciar, alguma coisa fique de positivo, é preciso agir a partir duma crítica do nosso quotidiano.” (Costa, 1998, p. 47)

3.2.1 Análise do que é o Design, pela sociedade portuguesa

A perceção confusa do termo Design

A língua portuguesa tem um vocabulário especialmente rico referente ao Design e muitas expressões são, sem dúvida, sinónimos semelhantes em termos denotativos, resultando numa abundância lexical excessiva.

Se procuramos o significado de Design em dicionários, onde a maioria das pessoas vai buscar informações sobre os sinónimos das palavras, encontra-se a sua definição etimológica, cujo significado é «desenho», que assume várias dimensões.

O Dicionário Universal de Língua Portuguesa³⁷ apresenta para o significado de “Desenho, (*Lat. designu*), *s.m.* arte de representar os objetos por meio de linhas e sombras; delineamento ou traçado geral de um quadro; plano; projeto; arte de desenhar; aquilo que se desenhou” (1998, p. 479)

O mesmo manual, nas notas de organização, informa que em primeiro lugar são colocadas as definições das aceções mais correntes no Português atual. Assim, o Design significa «desenho».

O Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora apresenta como definição “1. método que serve de base à criação de objetos e mensagens tendo em conta aspetos técnicos, comerciais e estéticos; 2. aspeto exterior de um objeto; SIN. Forma 3. plano, projeto ” (2012, p. 242)

Um outro Dicionário Priberam da Língua Portuguesa apresenta como significado

³⁷ Dicionário Universal de Língua Portuguesa (1998), Texto Editora, Lisboa; P. 479

“(dezáine ou dizáine) palavra inglesa *s. m.* 1. Disciplina que visa a criação de objetos, ambientes, obras gráficas, etc., ao mesmo funcionais, estéticos e conformes aos imperativos de uma produção industrial, 2. Conjunto dos objetos criados segundo estes critérios (ex.: vender design), 3. Aspeto de um produto criado segundo esses critérios (ex.: design inovador), *adj* 2 g. 2 núm., 4. Criado, concebido segundo critérios do design (ex.: móveis design), Plural: designs.

(www.priberam.pt)³⁸

Na nossa opinião, verifica-se que os dicionários portugueses consultados provam a polissemia do termo. Registam uma enumeração exaustiva de sentidos e dos exemplos coligidos que, na nossa opinião, alguns deles aumentam a dificuldade para a compreensão do termo Design, como é o exemplo: “vender design”.

Não admira, que a maioria das pessoas não saiba o seu significado. Pois qualquer palavra significa para quem lê, aquilo que ela associa a essa leitura, e essas associações, passado algum tempo, garantem quase sempre aquilo que se lê.

Numa investigação epistemológica da sua origem ao termo Design é atribuída uma ideia de desígnio antes de comportar a ideia de «desenho». Esse desígnio é a tentativa de ir ao encontro de necessidades multiplicadas pela própria complexidade de criação de um produto, desde a ideia, à fabricação, distribuição, utilização, passando por uma série de contextos que se exprimem quase sempre de maneiras diferentes.

Mas mais constrangedor, é que atualmente existem profissões, distantes da atividade, que fazem uso do termo designer, para vender serviços e atrair eventuais candidatos a formandos.

O Design conquistou lugar no léxico português, da mesma forma que outras palavras o fizeram, mas é ainda comum ouvir-se: cortar o cabelo é Design, decorar bolos é Design e tantos outros.

³⁸ www.priberam.pt. Acedido em 16 de novembro de 2012 publicado em <<http://www.priberam.pt/dlpo/consultar.aspx>>

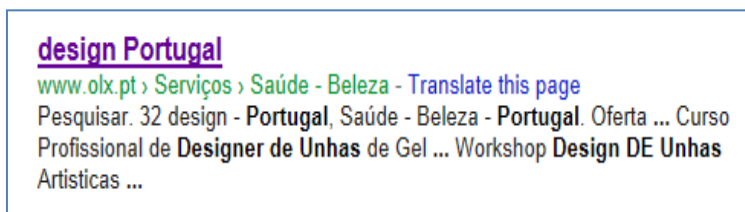


Figura 65: Designer de Unhas Gel

Fonte: www.google.com, publicada em <<http://www.google.pt/#qdesign+de+unhas++portugal>>



Figura 66: da esquerda para a direita, Cake Design e Kit SIGMA

Fonte:www.picstopin.com, publicada em <<http://www.picstopin.com> e www.olx.pt >

Se o designer é o profissional que está habilitado a efetuar atividades relacionadas ao Design, perante alguns exemplos da banalização do termo, o designer vê defraudada a imagem da sua profissão.

Numa pesquisa a lugares eletrónicos da internet, exclusivamente portugueses, no biénio 2000/2002 o termo registou trinta e oito mil e cem incidências e no biénio 2010/2012, registou um milhão e quarenta mil incidências, sem a preocupação se estava ou não a ser corretamente aplicado.

Neste âmbito, o uso profuso do termo estabelece situações paralelas assinaladas por Bruno Munari³⁹ “Uma moda? Ou uma alteração de gosto?” (Castro, 1993, p. 131).

Ou ainda,

³⁹ Munari, B., in E. M. de Melo e Castro “Que razão é a razão do design?”, (1993), Design em Aberto, Centro Português de Design, CPD, Lisboa; P. 131

“Atualmente, as lojas não só oferecem jeans mas designer jeans. Não podemos apenas encomendar sanduíches, temos de encomendar designer sanduíches. Antigamente um barbeiro era simplesmente barbeiro: atualmente, um barbeiro é um salão de design capilar e os serviços de manicura transformaram-se num negócio de designers de unhas. Os fotógrafos já não se contentam em ser fotógrafos, mas apresentam-se como foto designers[...]”

(Bonsiepe, 1992, p. xxiii)

Um fenómeno que não nos parece efémero. O Design está presente em tudo ou quase tudo, mas mesmo estando em todos os lugares, a aplicação correta do seu termo não está, sendo, normalmente, sinónimo de extravagância e não de descrição, ainda que ao longo da sua história se verificaram aproximações a uma e a outra extremidade.

Uma outra razão que justifica a mesma dificuldade de assimilação do verdadeiro significado da palavra Design é o seu fracionamento. “Está por fazer-se uma História do Design em Portugal” (Brandão, 2000, p. 34)

A sua memória existe em trabalhos de profissionais, dispersos em vários suportes, como se de uma manta de retalho se tratasse, o que dificulta o reconhecimento da sua narrativa no país e, conseqüentemente, o seu real significado e valor.

3.2.2 Análise do desconhecimento do Design, por parte do Universo Empresarial e pelo Estado

O Tecido empresarial

O estudo que levamos a cabo, no capítulo anterior leva-nos à conclusão que os problemas da mentalidade empresarial, a cultura organizacional retrógrada e as políticas de governação do país, impostas pelo Estado Novo concorreram para a continuidade dos atrasos do setor industrial, que não acompanhou o ritmo de desenvolvimento industrial de alguns países da Europa.

A lembrar que o tecido industrial, de alguns dos sectores mais importantes da economia portuguesa, encontravam-se fortemente espalhados em ambientes ainda marcados pelo universo rural.

Nos anos 80 assistiu-se a uma mudança de escala no mundo económico e entrámos na era dos mercados globais. E enquanto as empresas ocidentais se prepararam para responder aos novos desafios económicos “as empresas portuguesas permaneceram estagnadas”, não orientaram o seu sistema produtivo para a competitividade do mercado internacional. (OAC, 2005, p. 99)

Portanto, desde sempre as características do tecido empresarial industrial português, constituído por PME foram um óbice ao desenvolvimento do Design. A sua debilidade em termos técnicos, o défice de educação e formação dos seus quadros técnicos, ou seja, grande parte dos trabalhadores com um nível de qualificação reduzida, sempre funcionou como «handicap» no processo de modernização e de desenvolvimento das empresas.

Segundo os dados fornecidos pelo Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas e à Inovação, (IAPMEI)⁴⁰ organismo criado em Portugal em 1975 através do Decreto-Lei n.º 51/75 com objetivo ajudar as micro, pequenas e médias empresas, relativos ao ano 2000, exerciam atividade em Portugal 245.564 PME, não se conseguindo apurar quais se dedicavam, exclusivamente, ao Design, uma vez que atividade ainda não era reconhecida como uma atividade cultural independente.

Segundo os critérios de classificação da Recomendação da Comissão Europeia, (R.C.E.) de 6 de maio de 2003, artigo 2.º, ponto 2 e o ponto 3

“Uma micro empresa é definida como uma empresa que emprega menos de 10 pessoas e cujo volume de negócios anual ou balanço total anual não excede 2 milhões de euros. [...] uma pequena empresa é definida como uma empresa que emprega menos de 50 pessoas e cujo volume de negócios anual ou balanço total anual não excede 10 milhões de euros.”

(2003; p. 39)

⁴⁰ IAPMEI (2001) “PEM em números” P. 2

Em 2012, o Instituto Nacional de Estatística, (INE) adiantou que, relativamente ao ano 2010, existiam 1.168.964 empresas, das quais 99,9% são PME, ou seja 1.167.795 são PME. Relativamente à atividade cultural do Design e segundo a classificação da R.C.E., com menos de 10 de pessoal ao serviço regista um total de 2558 empresas que absorvem um total de 3309 profissionais, de 10 a 49 de pessoal ao serviço regista um total de 27 empresas e, finalmente, de 50 a 249 de pessoal ao serviço, apenas 1, (ver anexo 2; Quadro 4.5.1.). O que nos remete para um número reduzido de designers em empresas.

Das 2586 empresas, cuja atividade económica principal é o Design, estas absorvem com um total de 3961 de pessoal ao serviço. No Continente o registo de 2524 empresas, com um total de 3888 de pessoal ao serviço, as restantes distribuem-se pelos Arquipélagos da Madeira e dos Açores. (ver anexo 3; Quadro 4.5.2.)

Um outro dado significativo relaciona-se com a localização das empresas e com o número de pessoal ao serviço. Lisboa concentra o maior número 1245 de empresas, com um número total de pessoal ao serviço na ordem dos 1944 seguida do Norte com 690 e com um número total de 1072 de pessoal ao serviço. Se aplicarmos a divisão do número de pessoal ao serviço pelo número de empresas, concluímos que há uma distribuição de cerca de 1 designers por cada empresa, em qualquer uma das localizações geográficas. (ver anexo 3; Quadro 4.5.2.)

Este panorama empresarial reforça a credibilidade dos resultados apresentados pelo estudo efetuado pelo CPD, em relação aos perfis profissionais da atividade do Design, que se revelaram pouco animadores “66% dos profissionais exerciam a atividade por conta própria e sozinhos, 44% exerciam por conta de outrem, 27% estavam ligados à docência, 9% relatavam outra situação e 6% não exercia a atividade”.(ver anexo .1, gráfico 3)

Se estabelecermos o paralelismo entre os dados do INE e os dos dados do CPD e considerarmos a classificação de PME, a totalidade das empresas 2558, na nossa opinião, nem sequer alcançam a classificação de micro empresas. Portanto, a atividade está confinada a empresas/gabinetes de Design, que são estruturas empresariais com uma dimensão muito reduzida, que absorvem o trabalho de um a três designers, que na sua generalidade, têm grandes dificuldades de financiamento. Somente os ateliês/gabinetes que integram designers mais experientes e estabelecidos há mais tempo no mercado e com uma carteira de clientes

consolidada, vencem as adversidades dos condicionalismos económicos e sociopolíticos que o país atravessa.

Concluindo-se que na atividade do Design, a fatia mais significativa, exerce a atividade sozinho, em gabinetes/ateliês. Uma prática que atravessa o país há décadas, bem como as discussões sobre a forma de se organizar como grupo, o corpo de designers ativos.

A prática do Design tem vindo a avançar, mas também se regista uma liberdade criativa, sustentada no constante empenho à inovação, que coloca em causa o entendimento do que é o Design e, por vezes assume características da sua banalização.

Este tipo de atuação, na nossa opinião, constrange a adoção do Design por parte das empresas, levando os empresários a terem uma opinião errada sobre a atividade. Contudo, é necessário sensibilizar os pequenos empresários para a integração dos designers, mostrando que o Design é uma função, um recurso e uma forma de pensar dentro das empresas e que pode ser ativo no pensamento estratégico, no desenvolvimento de processos para a comunicação da marca, na conceção de novos produtos e/ou serviços, na própria conceção dos edifícios da empresa e nos ambientes das lojas e nas campanhas publicitárias, preparando-as para a competitividade nos mercados internacionais.

“Será na empresa de mão de obra intensiva e de investimento e tecnologias brandas que a integração do designer será mais oportuna [...]. A cultura pode estar, estará certamente, numa colher de pau” (Costa, 1998, pp. 31, 33)

Segundo Philip Kotler especialista em marketing, existe uma clara ligação entre o índice de competitividade de uma empresa e o uso efetivo do Design nela praticado, devendo, por isso, o Design e a sua utilização serem considerados como um fator competitivo.

“O design é uma forma prática e óbvia para as organizações fazerem os seus produtos ou serviços mais distintivos. Contudo, o design e a gestão do design também têm muito para oferecer aos processos de desenvolvimento de produto e serviços, desde a investigação inicial de ideias, à gestão de cadeia de fornecimento e, ao ponto de venda. Nestes casos, o pensamento de design pode e dá vantagem competitiva valiosa às organizações.”

(2009, p. 118)

Segundo António Fonseca, sócio fundador da empresa MasterGuardian Portugal Eletrónica, Lda., numa entrevista concedida ao estudo de casos de sucesso de Gestão de Design em Portugal, perante a questão: o que é para si o Design?

“Uma arma muito perigosa, determinante na selva do negócio, porque para nós vencermos, os outros – concorrentes – têm que morrer. Uma arma essencial porque, quem não tem, morre. Em Portugal luta-mos com a ausência de prestígio tecnológico, e só podemos apostar no design para impressionar o mercado. Não podemos sequer falar de qualidade, porque está implícito.”

(2006, p. 206)

Num outro dado relevante da Estatística da Cultura, em 2010, apresentado pelo INE, em relação ao número de alunos em Design, entre o ano 2000 e 2010, verifica-se que houve um aumento na ordem dos 1143 alunos inscritos e, em igual período, um aumento de 411 diplomados, de Norte a Sul do país, uma situação pouco animadora para um futuro mais próximo, uma vez que, na nossa opinião, a falta de empregabilidade dos designers poderá tornar-se mais grave. (ver anexo 4; quadro 2)

Segundo o Instituto de Emprego e Formação Profissional, IEFP, apresentado em 2012, relativo ao ano 2010, a taxa de desemprego subiu vertiginosamente apresentando cerca de 11% .

Embora não se verifiquem, recentemente estudos sobre os perfis profissionais dos designers, o que dificulta uma leitura mais exata sobre os níveis de empregabilidade destes, mas considerando os dados do IEFP, certamente a atividade não estará imune.

A falta de mercado de trabalho intensifica os problemas sociológicos, numa altura em que o lançamento do número de recém licenciados para o mercado é considerável, para o qual contribuiu a nova organização de ciclos consagrada no Processo de Bolonha que, desde 2005, figura na Lei de Bases do Sistema Educativo.

Outra ilação, interessante no estudo do CPD, ressalta da análise dos resultados em relação ao Design de Produto, 34% de designers afirmou ser esta a atividade profissional e 16% exerciam-na como atividade secundária, 83% dos designers que declararam não exercer qualquer atividade profissional ligada ao Design, possuem formação académica em Design de Produto/Industrial e os restantes em Design de Moda/Têxtil.

Perante estes resultados e em virtude dos constrangimentos industriais que ainda se verificam, cabe questionar: porque se continuam a formar designers na área do Produto/Industrial?

As investigações apontam que o Design continua afastado do mundo industrial, sendo ainda interpretado, pelos empresários e gestores, como uma simples ferramenta que torna os produtos mais atrativos, um veículo para aliciar os consumidores, um erro que, muitas vezes, é apoiado pelas imagens utilizadas na divulgação da atividade. Outros ainda conservam a falsa imagem sobre os altos custos de investimentos no Design, vêm-no como um investimento elitista, mantendo práticas produtivas associadas à retrocidade da cópia, numa imitação do passado, que constitui um dos maiores inimigos do Design. Todas elas visões que, na nossa opinião, denotam uma falta de cultura do Design, não sabendo quais são os benefícios que a adoção desta atividade pode trazer ao mundo empresarial.

O Estado

Em Portugal tem sido consensual, por todos os partidos políticos, que o estado da economia portuguesa apresenta-se bastante fragilizada, havendo a necessidade imperativa de definir estratégias políticas para o seu incremento a fim de suportar os desafios impostos pela globalização.

Neste sentido, cabe questionar: o XVIII Governo Constitucional tem preocupações neste sentido?

Para a satisfação da resposta foi feita uma abordagem ao Programa do Governo Constitucional, para a legislatura de 2009 a 2013, para averiguar que políticas públicas estão previstas para o relançamento da economia portuguesa.

De referir que não é propósito da investigação, analisar com profundidade o documento, mas procurar no seu discurso ações ou planos estratégicos que envolvam o Design como um elemento fundamental no processo de reabilitação da economia nacional.

O Programa do Governo apresenta-se dividido em oito capítulos: Economia, Emprego e Modernização; Conhecimento e Cultura; Políticas Sociais; Desenvolvimento Sustentável e Qualidade de Vida; Administração Autárquica; Regiões Autónomas; Justiça, Segurança e Qualidade da Democracia e Defesa Nacional, Política Externa, Integração Europeia e Comunidades Portuguesas.

No que se refere a Economia, Emprego e Modernização aponta como princípio “Relançar a economia e promover o emprego; prosseguir a modernização de Portugal, da economia e do Estado – como prioridades da política económica para esta legislatura”. (P.Governo , 2009-2013, p. 7).

Estabelece ainda como prioridades fundamentais: “avançar com investimento público modernizador; apoiar as PME; internacionalizar a economia; firmar um Pacto para o Emprego e reforçar a parceria com o sector social”. (P.Governo , 2009-2013, p. 8)

Define “avançar com o investimento público modernizador”, isto é, o investimento dirigido à modernização económica e à satisfação de prementes necessidades sociais - realizado quer pelo Estado, quer realizado por privados por inferência do Estado - significando mais “competitividade”. De um modo mais direto, incentivos a uma maior atividade económica e aumento do emprego.

O apoio às PME, reconhecendo que estas são parte fundamental da sustentação dos setores mais modernos e dinâmicos da economia e que, simultaneamente, cumprem um papel central na satisfação da procura interna. Constituindo-se como o âmago da generalidade dos setores de atividade e representam o principal do setor produtivo, da criação de riqueza e de emprego.

Reforçar a “internacionalização da economia, aumentando as exportações” e mais adiante declara que para consolidar a estratégia de internacionalização da economia e mobilizar todos os agentes da sociedade, celebrar-se-á um “Pacto para Internacionalização” e no que diz respeito ao Design, como última medida estratégica, “Apoiar a internacionalização das indústrias criativas, nomeadamente o *design*” (P.Governo , 2009-2013, p. 14).

Propor um “Pacto para o Emprego”, seria fundamental para a manutenção do emprego, recuperando os indicadores de confiança e da procura interna, bem como para “o reforço da capacidade competitiva das empresas e para a promoção do trabalho digno”.

Como prioridades mais específicas de qualquer uma das anteriores, as relacionadas com as PME “Prosseguir a política de apoio à modernização e competitividade das PME, através do “apoio ao desenvolvimento dos modernos fatores de competitividade” – como a inovação, a tecnologia, a qualificação dos recursos humanos - e o apoio ao redimensionamento desse tecido. (P.Governo , 2009-2013, p. 11)

Ao nível do “Comércio e Serviços: Reforçar o estímulo à melhoria dos ganhos de competitividade, designadamente ao nível das PME”.

“através do incentivo a processos inovadores, à modernização dos estabelecimentos e à melhoria de qualidade dos serviços prestados aos consumidores [...] promover a inovação no tecido empresarial das PME dos sectores do comércio através da criação de uma envolvente legislativa mais favorável ao sector e de incentivos à inovação produtiva”

(P.Governo , 2009-2013, p. 30)

No que diz respeito ao segundo capítulo, Conhecimento e Cultura e, concretamente, na área de investimento e das Artes e Indústrias Criativas e Culturais, o Governo assume que continuará a desenvolver uma política de preservação do Património Histórico e Cultural, como repositório da memória e instrumento de construção de identidade individual e coletiva, bem como afirma o reforço nos apoios aos artistas e aos criadores.

Assim expressa a

“Promoção de uma política de reabilitação urbana e de requalificação territorial que favoreça a componente cultural e ambiental, a qualidade de vida e o ordenamento do território, valorizando a contribuição de arquitetos e *designers* [...] e promoverá a existência de linhas de crédito público, de instrumentos de capital-semente, capital de desenvolvimento, capital de internacionalização e capital de reestruturação por forma a fomentar e qualificar as estruturas de apoio às artes e à criação cultural, às empresas do sector industrial criativo e industrial cultural, designadamente a moda e o *design*.”

(P.Governo , 2009-2013, pp. 59, 60)

Estas constituem-se como algumas políticas públicas que o Governo define para suportar as dificuldades económicas do país.

O Estado formula e reformula programas políticos, inscreve no programa de apoio as PME: inovação, competitividade, valorização dos produtos portugueses, mas não são referidos, fatores estratégicos de estímulo à implementação do Design, como uma ferramenta fundamental para a inovação e aumento da competitividade empresarial.

O Design é timidamente pronunciado na narrativa do Governo, surgindo de uma forma mais evidente apenas no «Conhecimento e Cultura», esquecendo que a atividade, pode ser um motor impulsionador da inovação e da competitividade, para as empresas descobrindo e identificando oportunidades para os seus projetos e contribuir para o valor estratégico das ações empresariais.

A capacidade de inovação de qualquer país ou região permite competir com outras economias, assumindo uma importância relevante num mercado globalizado. Na nossa opinião, a inovação é absolutamente necessária no que se refere internacionalização da economia nacional. Segundo Bettina van Stamm “O design e o pensamento de design são a chave para a inovação. E também o são os designers porque, pela sua inclinação e treino que já têm uma mente inovadora.” (2009, p. 203)

Também, Dijk afirma “O design estratégico ajuda a tornar a estratégia de negócio tangível. Torna as mudanças pretendidas visíveis. O design de identidade corporativa dá uma identidade distintiva à organização.” (2009, p. 202)

O Design para a competitividade é defendida e enfatizada “por colocar um produto ou serviço no mercado antes da concorrência, sendo considerada uma forma importante de ter vantagem competitiva e uma área em que os designers têm um papel crucial.” (Pine II, B. Joseph, 2009, p. 120)

O que demonstra que não existe, por parte do Governo uma consciencialização de que o Design é um meio de valor para atingir objetivos estratégicos. Embora denote que existe um desejo de promover o Design na área cultural.

Contudo, o financiamento público às atividades culturais, por parte do Ministério da Cultura, segundo os dados estatísticos do INE, no período de 2000 a 2010 registaram uma flutuação de investimento na ordem 200 e os 250 milhões de euros, nunca ultrapassando este valor. A quebra mais acentuada registou em 2009, para um valor na ordem dos 212 milhões de euros, verificando-se depois uma subida, no ano 2010.

Relativamente aos investimentos das autarquias, nomeadamente Câmaras Municipais, também, estes registaram igual oscilação, entre cerca de 340 a 650 milhões de euros, entre os anos 2000 e 2009, inclusive. A partir desse anos registou uma descida acentuada dos 650 milhões de euros para cerca de 434 milhões de euros, até ao ano 2010. (ver anexo 5, quadro 2.16.)

Numa leitura mais ampla dos valores dos investimentos, no período de 2000 a 2010, na nossa opinião, verifica-se que o Estado deve rever o seu fundo contributivo dedicado às atividades culturais, por se constituir como um eixo forte para o desenvolvimento económico e afirmação de uma identidade.

Já em 2005, o Observatório das Atividades Culturais (OAC), criado em Setembro de 1996, uma Associação sem fins lucrativos, tendo por associados fundadores o Ministério da Cultura, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística, apresentou no Relatório Final, de Contribuições para a Formulação de Políticas Públicas no Horizonte 2013, relativas ao tema Cultura, Identidades e Património, elaborado em resposta à encomenda endereçada pela Direção Geral do Desenvolvimento Regional /Observatório do Quadro Comunitário de Apoio III ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa / Observatório das Atividades Culturais, onde foram identificados os desígnios fundamentais para futuras atuações, no âmbito do tema referido, sendo o Design visado como “elemento propulsor do crescimento e desenvolvimento da economia”. (www.oac.pt)⁴¹

⁴¹ www.oac.pt. Acedido em 14 de fevereiro de 2013, publicada em
<<http://www.oac.pt/menuobservatorio.htm>

Observa-se a difícil relação entre o Design e a política, entre a racionalidade técnica e a racionalidade política e a questão da relevância social do Design. Mas a utopia política e social sem meios técnicos reduz-se a uma mera declamação “permanece no âmbito do verbalismo caprichoso em vez de se traduzir numa ação realista” (Bonsiepe, 1992, p. xxx).

No nosso entender, o Estado enquanto administrador dos bens públicos é responsável pela política económica do país que, indiretamente afeta o Design. E a definição e implementação das políticas públicas devem, incluir a divulgação e utilização do Design para que haja a sua participação mais ativa, em concordância com as necessidades mais prementes da economia portuguesa, sobretudo em matéria de integração na esfera empresarial e industrial, associado à estratégia de negócio, para ajudar a alcançar os objetivos da concorrência, através do refinamento do processo de desenvolvimento de produtos ou serviços. Isto porque, na nossa opinião, o Design é um processo de resolução de problemas que pode auxiliar as empresas a dar forma e a moldar todo o seu processo de gestão e produção tornando-as mais competitivas.

Mas continuamos subjugados a uma política protecionista, a uma cultura de periferia e a uma economia falida. Reformaram-se as estruturas sociais e públicas, mas ainda não foram criadas condições de enquadramento dos designers, para que estes participem ativamente na transformação da vida.

“ O Design é que pode ser uma atividade importante, a menos que os centros de decisão da economia deste país continuem a enveredar pelo mercantilismo cábula e pensem sornateiramente que hão-de safar Portugal de ser o esgoto dos detritos do desenvolvimento europeu e de ser a reserva de mão de obra barata, de quem se espera lacrimosamente as remessas para equilibrar a balança de pagamentos”

(Costa, 1998, p. 17)

3.2.3 Análise da Regulamentação do Design

A indefinição do papel do designer

O fato do designer ser um profissional recente e a sua função ser muitas vezes assegurada por profissionais com outras formações, designers, arquitetos, consultores de

imagem, entre outros e até mesmo pelo próprio designer, sobretudo os menos experientes, permite uma indefinição do seu papel.

O estudo do CPD confirmava que o Design de Comunicação/Gráfico constituía o principal mercado de designers, cerca de 51%, independentemente da formação, apontava esta área como a sua principal ocupação laboral e só uma percentagem de 40% tinha formação académica em Design de Comunicação/Gráfico, concluindo que muitos dos designers a desenvolver trabalho na área do Design de Comunicação/Gráfico possuíam outra especialização.

Os profissionais menos experientes são levados a interpretações erradas, ultrapassando com facilidade os limites da sua especialidade, sendo comum encontrar Designers de Produto a conceber objetos/suportes de comunicação e Designers Gráficos a criar equipamentos/produtos, uma prática cada vez mais verificada.

Nos tempos em que vivemos, onde o realce à valorização da cultura nacional, procurando uma identidade e das relações com a produção, muitos designers assumem uma posição de criadores, pela necessidade de afirmação, usando a auto expressão nos seus projetos, o que pode também contribuir para estabelecer a confusão com formas de expressão artísticas, levando o público menos informado, a percepções erradas.

Evocando a condescendência e perante uma ética do Design, esta fragilidade só é aceitável por razões de sobrevivência do próprio ser, senão não faria sentido existirem especializações na formação em Design.

A referência aos processos industriais e à produção em série aponta as fronteiras entre o Design e o Artesanato e a Arte Aplicada. Menos clara, é a marcação de fronteiras entre a Arquitetura e o Design que, na nossa opinião, permanece inalterada. Este é um problema que se prende de fato com a falta de regulamentação da profissão, por uma tradição de práticas históricas, como foi referido, e que ainda hoje é aceite, mas que muitos designers manifestam vontade de ver clarificada.

A APD foi o primeiro organismo a equacionar a possibilidade de criar ou não uma Ordem dos Designers, por volta de 1998. Reuniu-se com vários grupos parlamentares, em 2009 e fez prova de interesse público apresentando justificações previstas na Lei quadro das

ordens profissionais, entre as quais: o número de licenciados, entre os anos de 1994 e 2005; o peso da atividade enquanto agente de dinamização e de inovação na economia e na indústria; o número de licenciaturas homologadas pelo Governo; mencionou os projetos sujeitos a licenciamento pelas autarquias locais da competência específica dos designers e a existência do código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Singulares, (CIRS).

O Projeto de Resolução n.º 559/X, assinado por um grupo parlamentar recomendou ao Governo, da altura, que legislasse de modo a criar a «Câmara dos Designers», evocando a importância do Design e dos profissionais para a sociedade em geral. (ver anexo 6)

Cabe aqui definir o que é uma Ordem profissional ou uma Associação Pública Profissional. Segundo o artigo 2.º da Lei n.º 2/2013 de 10 de janeiro (ver anexo 7)

“consideram-se associações públicas profissionais as entidades públicas de estrutura associativa representativas de profissões que devam ser sujeitas, cumulativamente, ao controlo do respetivo acesso e exercício, à elaboração de normas técnicas e de princípios e regras deontológicas específicos e a um regime disciplinar autónomo, por imperativo de tutela do interesse público prosseguido . [...]” (D.R.; p. 117)⁴²

E o que é uma «Câmara»? Segundo a APD distingue-se da Ordem, porque corresponde a uma profissão, cujo exercício é condicionado pela não obtenção de uma formação académica, com grau Superior.

Recordemos que a profissão de designer é recente, existindo, na altura, que despoletaram o processo de criação de uma Ordem, profissionais que exerciam a profissão sem formação de nível superior em Design.

A APD e a AND retomaram os procedimentos, junto dos órgãos estatais, para a criação da Ordem de Designers.

Antero Ferreira, o presidente do Conselho Técnico e Deontológico da Associação Nacional de Designers, (AND) afirma “que não havendo controlo na área, permite que

⁴² Lei n.º 2/2013 in Diário da República, 1.ª série — N.º 7 — 10 de janeiro de 2013; P.117

qualquer pessoa se possa apresentar como designer, mesmo que não tenha competências.”
(www.ionline.pt)⁴³

Nuno Sá Leal, atual presidente da Associação Portuguesa de Designers (APD), afirmou, também, que “o primeiro passo para resolver os problemas da área e distinguir os designers qualificados vai ser dado com a criação de uma ordem já em 2012”.
(www.ionline.pt)⁴⁴

Segundo a AND, os designers devem ter uma formação superior e estarem abrangidos pelo estipulado no n.º 1 do Artigo 29.º - Exercício da Profissão "Apenas os profissionais inscritos na AND podem, no território nacional, usar o título profissional de designer e praticar os atos próprios da profissão" (Estatutos, AND, p. 6)⁴⁵

Na nossa opinião esta forma de interpretar os propósitos de uma associação de defesa de uma profissão e de divulgação de uma atividade, origina à partida, algumas polémicas, levando-nos a colocar desde já duas questões: os designers não associados a AND não poderão exercer a sua profissão?; os designers associados a APD, alguns deles profissionais de longa data, ou associados a um outro órgão que eventualmente, possa ser criado, terão que desistir da sua condição de sócio, para continuarem a exercer a atividade, em território nacional?

A AND, ao evocar o disposto no n.º 1 do Artigo 29, anteriormente mencionado, contradiz o disposto no n.º 3 e 4 do Artigo 4.º da Lei n.º 6/2008 de 13 de fevereiro, (ver anexo 8), que estabelecia o regime jurídico de criação, organização e funcionamento das associações públicas profissionais.

3 — As associações públicas profissionais não podem estabelecer restrições à liberdade de profissão que não estejam previstas na lei, nem infringir as regras da concorrência na prestação de serviços profissionais, nos termos do direito nacional e da União Europeia.

⁴³ www.ionline.pt. Acedido em 22 de fevereiro de 2013 publicado em 18 de dezembro de 2011, por Márcia Oliveira, publicada em <<http://www.ionline.pt/portugal/designers-profissao-sem-controlo-pode-ganhar-uma-ordem-2012>>

⁴⁴ *Id.* www.ionline.pt, acedido em 22 de fevereiro de 2013, *loc cit.*

⁴⁵ www.and.org.pt. Acedido em 14 de janeiro de 2013 publicada em <<http://www.and.org.pt/about/statutes>>

4 — Ressalvado o código deontológico, as associações públicas profissionais não podem deliberar sobre o regime jurídico da profissão nem sobre os requisitos e as restrições ao exercício da profissão.” (D.R.; p. 974)⁴⁶

Revogada pela Lei n.º 2/2013 de 10 de janeiro, que apesar das alterações ligeiras na redação do n.º 3 do Artigo 5.º, (ver anexo 7), estas não afetam o seu teor, antes pelo contrário, vinculam o conceito de ética.

“3 —As associações públicas profissionais não podem, por qualquer meio, seja ato ou regulamento, estabelecer restrições à liberdade de acesso e exercício da profissão que não estejam previstas na lei, nem infringir as regras da concorrência na prestação de serviços profissionais, nos termos dos direitos nacional e da União Europeia”.(D.R.; p. 118)⁴⁷

Nas condições atuais, acredita-se que a criação de uma Ordem possa constituir-se um dos mais valiosos contributos, para que a profissão de designer deixe de ser desvalorizada. Mas mais do que uma Ordem ou uma Câmara de Designers é o designer assumir a sua prática alicerçada a uma disciplina ética e a um reconhecido conjunto de referências que valorizem a profissão. “ Se as profissões de design quiserem ganhar força precisarão de inventar e criar as fundamentações do seu campo de ação” ((Bonsiepe, 1992, p. xviii).

3.2.4 Análise da Formação em Design

Este é um assunto delicado, não só pelo novo paradigma do ensino superior, mas pelos obstáculos pela qual a educação e o ensino sempre sofreram em Portugal, influenciando a cultura e a mentalidade da maioria da população portuguesa.

Neste sentido, não podíamos deixar de introduzir uma breve panorâmica da história da evolução do ensino nacional e, para o efeito, recorreremos à consulta de documentos do Ministério de Educação, relativos ao tema.

No seguimento do estudo e no que é concernente ao ensino do Design, apontaremos algumas deficiências que, na nossa opinião, são as mais coativas para o exercício da atividade

⁴⁶Lei n.º 6/2008 in Diário da República, 1.ª série — N.º 31 — 13 de Fevereiro de 2008; P. 974

⁴⁷ Lei n.º 2/2013 in Diário da República, 1.ª série — N.º 7 — 10 de janeiro de 2013; P. 118

e que contribuem para a sua desvalorização. Tendo a consciência que não se vão esgotar todos os problemas relacionados com a formação académica dos designers, sendo esta merecedora de uma monografia específica.

3.2.4.1 Breve história da evolução do sistema educativo português

Portugal, sempre se confrontou com alguns obstáculos, no desenvolvimento da educação e formação a que se associa o problema das mentalidades. Nos séculos XVI e XVII a doutrina e a pedagogia eram da responsabilidade dos Jesuítas, que ocuparam quase toda a cena da educação, com os colégios criados em todo o país, em que o ensino era gratuito.

Só no séc. XVIII verificou-se o seu decréscimo, com a expulsão da Ordem de Portugal e a sua substituição por outras duas Ordens religiosas, a dos Clérigos de S. Caetano e a Ordem de S. Filipe Néri, cujo papel foi de grande importância nas reformas levadas a cabo, no mesmo século, pelo Marquês de Pombal.

A partir daí começou a perfilar-se, no campo do ensino, a concorrência entre os poderes da Igreja e do Estado, começando este último a controlar progressivamente a educação formal, lançando as bases de um sistema educativo por ele dirigido, financiado e controlado.

Marquês de Pombal, atuou no campo do ensino, levando a cabo sistematizadas e importantes reformas, criou a «Aula do Comércio» e, em 1759, a «Diretoria Geral dos Estudos» e inaugurou uma série de medidas que culminaram com a reforma geral do ensino em 1772.

Numa iniciativa inédita em toda a Europa, criou-se o imposto designado por «o subsídio literário» para financiamento das despesas com a educação. Também a reforma do ensino universitário constituiu um esforço notável para a sua modernização, afastando-se dos esquemas e conteúdos programáticos e metodológicos tradicionais, procurou colocar a Universidade de Coimbra a par das suas congéneres europeias. De salientar, igualmente, o impulso dado ao ensino científico, com a criação das Faculdades de Medicina e Matemática.

A Constituição que saiu da Revolução Liberal de 1820 referiu-se essencialmente ao problema do ensino, embora a instabilidade política e social desse período tenha dificultado a implantação de reformas nessa área. No entanto, não são de ignorar as medidas tomadas, como foi o caso do decreto designado por Regulamento Geral da Instrução Primária que, em 1835, consolidou a primeira grande reforma do regime constitucional.

Também a criação do Conselho Superior da Instrução Pública veio resolver o problema da fiscalização dos assuntos relativos ao ensino. No final de 1836, foram publicadas as reformas da instrução primária, secundária e superior. No que dizia respeito à instrução primária, procederam à implementação de escolas femininas e introduziram a disciplina de Ginástica.

Relativamente à instrução secundária, procederam à criação de liceus, mas apenas um em cada distrito e dois em Lisboa.

Quanto ao ensino superior, e no intuito de acabar com o monopólio da Universidade de Coimbra, diligenciou-se a criação de Escolas do Ensino Superior em Lisboa e no Porto, para além da que já existia em Coimbra. Foram igualmente criadas duas escolas especiais, a Escola Politécnica de Lisboa e a Academia Politécnica do Porto.

Em 1884, foi publicada uma segunda reforma do ensino, que dividiu a instrução primária em dois graus e organizou as Escolas Normais de Formação de Professores. A partir dessa data, sucederam-se as medidas tomadas no campo da educação, nos três níveis de ensino.

Proclamada a República a 5 de outubro de 1910, a educação e o ensino foram indelevelmente marcados. Uma nova reforma do ensino primário, data de 1911, englobando o ensino infantil e o ensino normal primário. Dois conhecidos escritores e pedagogos estiveram por detrás desta reforma, João de Barros (1881-1960) e João de Deus (1830-1896), este último autor da famosa cartilha maternal, método de ensinar a ler que foi utilizado até aos anos 30.

No que se refere ao ensino superior, também data de 1911 a criação das Universidades de Lisboa e do Porto, voltando a conceder a todas as instituições universitárias a sua tradicional autonomia, dotando-as dos recursos necessários ao seu desenvolvimento.

Também, no mesmo ano procederam-se reformas no ensino comercial e industrial, destacando-se o desdobramento do Instituto Industrial e Comercial de Lisboa em duas escolas distintas: o Instituto Superior Técnico e o Instituto Superior do Comércio. Mas durante o primeiro período republicano, pela instabilidade política e social do país, bem como à sua difícil situação económica e a dispersão de grande parte da legislação publicada, impossibilita de a pôr em prática.

Com o golpe militar de 28 de Maio de 1926, e com a mudança de regime político, o ensino sofreu grandes alterações, sobretudo de carácter ideológico. Foi criada a denominada escola nacionalista, baseada numa forte doutrina de carácter moral, que se prolongou até aos anos do pós-guerra.

Em 1936, procedeu-se a uma importante remodelação no Ministério da Instrução Pública, passando este a chamar-se Ministério da Educação Nacional. Em paralelo foi criada a Obra das Mães pela Educação Nacional, que marcou a imagem do Estado Novo. Mas as reformas do ensino foram sobretudo curriculares, com a simplificação dos programas e a separação entre a via liceal, mais elitista e o ensino técnico. No ensino superior, foi criada a Universidade Técnica de Lisboa.

Desde a década de 30 e durante os anos 1950 a 1960 houve uma acomodação do sistema de ensino vigente, devido a realidade socioeconómica do país. Mas apesar de todas as contrariedades o processo educativo foi alvo de grandes preocupações.

Em 1952, lançaram o Plano de Educação Popular para combate do analfabetismo. Também a Campanha Nacional de Educação de Adultos, ocorrida entre 1952 e 1954 provocou um crescimento do número de alunos inscritos, embora sem resultados apreciáveis.

O reforço da ideologia política do Estado Novo levou à criação da chamada Mocidade Portuguesa masculina e, mais tarde, feminina, com o objetivo de estimular nos jovens a formação do carácter, a cultura do espírito e a devoção ao serviço social, no amor de “Deus, da Pátria e da Família”.

Em 1955, o Ministro da Educação, Francisco de Paula Leite Pinto (1902-2000) reconheceu a necessidade de formar mão-de-obra qualificada e diversificada para responder às exigências do avanço da técnica surgido após a Segunda Guerra Mundial.

As relações entre a educação e a economia revelaram uma recente consciência de um problema do qual o Estado Novo se alienou, começaram a dar atenção à formação profissional. A elaboração de um plano de Fomento Cultural revelou-se impraticável, pelas condições económicas do país. Solicitou-se, não obstante, a ajuda da OCDE, e pela primeira vez, se verificou a necessidade de estabelecer contactos com organismos internacionais, originando o nascimento do Projeto Regional do Mediterrâneo, que estabeleceu regras de assistência e cooperação permanentes.

Confrontou-se, igualmente o problema do ensino primário, passando a escolaridade obrigatória a ser de quatro anos, em 1956, atingindo apenas os alunos do sexo masculino e os adultos. O alargamento da escolaridade obrigatória às crianças do sexo feminino só se verificou em 1960.

Nos anos 60 retomou-se o debate do atraso educacional do país. Generalizou-se nesse período a ideia da necessidade de haver estudos cada vez mais longos e o Estado, finalmente, admitiu que a mobilidade social não podia ser limitada pelo baixo nível da educação. Também, os compromissos internacionais obrigaram o governo a alterar a sua política, criada pela conjuntura ditatorial e autoritária dos anos 30.

Em 1964, o relatório do Projeto Regional do Mediterrâneo foi tornado público e procedeu-se a elaboração da Análise Quantitativa da Estrutura Escolar Portuguesa, tendo em vista a preparação de pessoas qualificadas prenunciada pela dinâmica da economia. No mesmo ano instituiu-se o Centro de Estudos de Pedagogia Audiovisual, visando a difusão cultural através da rádio e da televisão.

Em 1966, a escolaridade obrigatória passou para seis anos e, mais tarde, a obrigatoriedade foi estendida aos dois sexos. As crianças que não pretendessem prosseguir os seus estudos faziam as seis classes obrigatórias e as que quisessem continuar frequentavam apenas as quatro primeiras classes que, depois de aprovação em exame, tinham acesso aos liceus ou ao ensino técnico.

Em 1967, criaram o ensino preparatório, resultante da fusão dos dois primeiros anos dos ensinos liceal e técnico. Portanto, desde o primeiro nível da escolaridade estiveram presentes preocupações profissionalizantes.

Em 1971, o Ministro da Educação, Veiga Simão (1929-), apresentou o Projeto do Sistema Escolar e as Linhas Gerais da Reforma do Ensino Superior, aprovado, em 1973. Era uma lei que previa uma nova reforma do sistema educativo e que, pela primeira vez, introduziu o conceito de democratização no âmbito de um regime político nacionalista e conservador.

Porém, a reforma de Veiga Simão não chegou a ser totalmente implementada, devido ao golpe militar, que propôs o estado democrático. Apesar dos conflitos sociais e dos debates ideológicos próprios do período revolucionário, desenharam-se acordos quanto ao papel da educação no desenvolvimento económico e na modernização do país.

A partir de 1974 e depois da Revolução de Abril assistiu-se a uma maior abertura do sistema de ensino, com uma nova tomada de consciência do atraso educacional do país. Colocaram-se novos desafios e o sistema de ensino conheceu importantes transformações qualitativas e quantitativas.

Também, em 1975, o ensino artístico foi remodelado, temos como exemplo a adoção de um novo modelo curricular nas áreas de Artes Plásticas e de Design, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Em 1986, foi publicada a Lei de Bases do Sistema Educativo, o diploma consignava, na sua génese, o direito à educação e à cultura para todas as crianças, alargada para 9 anos a escolaridade obrigatória, garantiu-se a formação de todos os jovens para a vida ativa, o direito a uma justa e efetiva igualdade de oportunidades, a liberdade de aprender e ensinar, a formação de jovens e adultos que abandonaram o sistema e uma melhoria educativa de toda a população.

O diploma foi revisto duas vezes, a primeira pela Lei n.º 115/97 de 19 de setembro e a segunda pela Lei n.º 49/2005 de 30 de agosto que procedeu à primeira alteração à Lei de Bases do Financiamento do Ensino Superior, que introduziu o perfil de organização da formação do novo paradigma de ensino, o Processo de Bolonha.

Em suma, foram dados passos significativos para reparar problemas estruturais do sistema educativo e para ultrapassar atrasos e estrangulamentos que remontam ao século XIX.

3.2.4.2 A formação dos designers, o Processo de Bolonha

No percurso histórico que foi feito no primeiro capítulo percebemos que a formação do designer iniciou-se pelos percursos da Bauhaus e consolidou-se na Escola Hochschule für Gestaltung, em Ulm. Ambas traçaram modelos de ensino que serviram de base para a formação de escolas de Design em todo o mundo, ajustadas aos diferentes ambientes político e económicos, culturais e sociais.

O que concerne ao ensino do Design, em Portugal, por todos os obstáculos que se relataram na evolução do sistema educativo e a narrativa que o capítulo anterior contemplou, observamos que os profissionais que impulsionaram o surgimento da atividade no país, não possuíam formação académica em Design, a Arquitetura e as Artes Plásticas constituíam as suas principais áreas de formação.

Na década de 80 e no decorrer da década de 90, o Design português conquistou maior reputação pública, ampliando o seu lugar na sociedade, passando a registar um exponencial elevado de cursos na área, em várias instituições de ensino, públicas e privadas, de Norte a Sul do país, aumentando a oferta formativa. .

“Com os anos 90, fomos percebendo que somos cada vez mais; cada vez mais escolas, mais cursos, mais licenciados, pós-graduados, mestres. Escolas de todo o tipo, formaram licenciados de todo o género. No essencial, as coisas não mudaram. Hoje há escolas fraquinhas e escolas muito boas, umas e outras, por acidente ou vocação, formam designers fraquinhos e designers muito bons. Há-os em todo o lado, em centros de cópias e a continuar os estudos, em estágios intermináveis e a abrir os próprios ateliês, no desemprego e a emigrar. A situação hoje não é má, é péssima”

(Bártolo, J.; 2012)⁴⁸

A entrada em vigor do Decreto-Lei n.º 74/2006, de 24 de Março, estipulou o novo modelo de organização do Ensino Superior em Portugal, no que respeita aos ciclos de estudos desenvolvidos, no âmbito do Processo de Bolonha.

⁴⁸ www.artecapital.net Acedida em 27 de dezembro de 2012 publicada em <<http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=119>>

Tendo em vista a consolidação dos desafios impostos pelo novo modelo, todas as instituições de ensino, particulares e públicas, com mais ou menos dificuldades, procederam a alterações significativas no processo ensino-aprendizagem e no métodos de avaliação.

Neste sentido, os percursos académicos tradicionais foram significativamente reduzidos, as Licenciaturas ou formações de 1.º ciclo, passaram a ter uma duração de seis semestres ou três anos, os Mestrados ou formações do 2.º Ciclo passaram a ter uma duração de quatro semestres ou dois anos. pressupondo que um período de estudos mais curto fosse suficiente para aquisição de conhecimentos e competências essenciais, a uma eficaz integração no mercado de trabalho.

Em qualquer nível de ensino é primordial assegurar bons procedimentos didático pedagógicos para uma boa aquisição de conhecimentos. Deste modo, quando se certifica uma mudança de modelo do ensino, visando a aprendizagem do aluno, há que reconhecer que a aprendizagem está consubstanciada à formação e a aquisição de conhecimentos, e que estes devem ser valorizados pois serão transferidos para a prática da profissão.

Mas querer-se muito em tão pouco tempo, não nos parece que alguém o consiga. E no que diz respeito ao Design, a nova organização de ensino influencia, se bem que, indiretamente, o tipo de educação que temos na área, ditando os profissionais formados com os quais os outros podem contar.

A atual formação dos designers apresenta, no nosso entender, e de acordo com relatórios elaborados por algumas Faculdades, nomeadamente, a Faculdade de Belas Artes de Lisboa apresentam algumas lacunas, entre elas e as que parecem mais constrangedoras:

- os perigos de rutura da qualidade de ensino provocada pela redução dos anos de formação no 1.º Ciclo o que provoca impossibilidades de formação das competências essenciais;
- o acesso ao 1.º Ciclo e a importância da preparação anterior ao ensino superior; constata-se a insuficiente preparação dos alunos, no campo das Artes, após a conclusão do ensino secundário, como resultado das reorganizações sucessivas, quer do ensino básico, quer do ensino secundário, que têm vindo a desvalorizar as disciplinas da área artística, a que se associam, primeiramente, os programas de

- formação dos professores, nas Escolas Superiores de Educação, (ESE), cuja preparação artística suscita algumas restrições;
- o acesso ao 2.º Ciclo de estudantes, em face da natureza de formação dos estudantes, em áreas distantes do Design, ferindo a verticalidade de aprendizagens entre o 1.º Ciclo e o 2.º Ciclo, por aplicação das regras comuns de reconhecimento de créditos e classificações que garantem o cumprimento dos requisitos práticos que tornam possível a mobilidade;
 - e a falta de um envolvimento mais específico das associações profissionais operacionais, nomeadamente APD e AND, no que diz respeito à sua contribuição na definição de um currículo de competências essenciais, integrados obrigatoriamente, em todos os cursos de formação de designers, quer do ensino público, universitário e politécnico, bem como nos cursos que fazem parte da oferta formativa no ensino privado; a falta uniformização do uso da CPP, pelos organismos do Estado. Destaque-se que embora a CPP constitua o repertório de todas as profissões reconhecidas no país e os seus respetivos descritivos funcionais, o IEFM mantém a revisão de 1994;

A escola é o lugar privilegiado para a dinamização de práticas pedagógicas que visem a transversalidade de competências e a promoção de parcerias com o mundo empresarial, o que não se tem observado e as que existem, são raras exceções.

Acrescente-se, também, alguns problemas relacionados com o ensino/aprendizagem, provocando desequilíbrio entre a vertente criativa e a vertente funcional, igualmente apontados no estudo do CPD, como deficiências da formação dos designers, denunciadas pelos empresários/quadros superiores, como por designers com alguma experiência em empresas: “Falta de conhecimentos técnicos específicos, desconhecimento de materiais e os seus processos de transformação; fraca perceção do seu papel na cadeia hierárquica e produtiva das empresas, em relação a outros elementos com formações próximas e/ou complementares; pouca sensibilização dos formandos para as questões ligadas ao mercado, nomeadamente, oportunidades, tendências, utilização, comunicação e fraca perceção da realidade industrial, dificuldades em equacionar os custos de produção e as tecnologias

disponíveis para o fabrico, dificuldades em antecipar as condições de compra, instalação e utilização do produto pelo consumidor final.” (CPD, 2000, p. 6)

Na nossa opinião, também: a falta de exploração de exemplos, em sala de aula, para o desenvolvimento da capacidade de aplicação dos conhecimentos adquiridos a contextos profissionais, nomeadamente à resolução de problemas em situações reais; falta de apoio à criação e à produção de objetos de Design, por técnicos especializados, possibilitando a aquisição de conhecimentos técnicos específicos, razão porque a maioria dos alunos recorrem apenas ao uso de sistemas computacionais específicos de apoio ao desenho e modelação, que não deixam de ser uma imagem virtual, para apresentarem as suas ideias de projeto. O que, por vezes, são irrealizáveis na prática, por desconhecimento de especificidades técnicas, quer de fabricação, quer das relacionadas com os materiais e do seu sistema de transformação e a falta de envolvimento de empresas, que possibilitem o contato com a cadeia de produção e até mesmo, com as estruturas organizacionais da própria empresa.

O vaguear da formação do Designer em contextos institucionais diferentes, faculdades, politécnicos, escolas superiores especializadas, manifesta ainda a instabilidade do sistema de ensino do Design, carecendo de uma instituição que se assuma autónoma, que integre outras disciplinas, especialmente as de base científica, para evitar o perigo do isolamento e porque o Design se manifesta uma atividade multidisciplinar.

“A formação do designer à procura de um asilo protetor, permanece exposta às variáveis da situação local, e cada tentativa de inserção do design no âmbito tradicional é considerada como mais um paliativo e não como uma solução a longo prazo.”

(Bonsiepe, G., 1992, p. 156)

3.3 A Atividade do Design

3.3.1 A Profissão de Designer

“Nós acreditamos no design como uma forma de produção social, e não como ato isolado de criatividade [...]. Vivemos tempos de urgência que exigem a nossa participação ativa.[...]” (www.artecapital.net)⁴⁹

Numa perspetiva sociológica uma atividade adquire estatuto profissional “quando se exerce através de uma formação controlada, da submissão a regras e normas de conduta entre os membros e a respeito dos não membros, com adesão a uma ética de serviço social.” (Brandão, P., 2004, p. 39)⁵⁰

Nas sociedades modernas o conceito diversificou-se e, atualmente, designa-se por “profissional todo o indivíduo que detém um saber específico, conferido por um estatuto didático institucionalizado” (Bonsiepe, 1992, p. 155), permitindo-lhe o desempenho da sua profissão com autonomia técnica científica, adquirindo um determinado estatuto e pertença num determinado grupo social.

Em Portugal, a atividade foi sendo exercida sem que se cumprissem estes critérios. A partir da década de 80 começaram a sair das Escolas Superiores, Lisboa e Porto, os primeiros diplomados em Design, com pleno reconhecimento da sua condição profissional pelo Estado.

A partir de 2007, o Design passou a fazer parte da Lista da Classificação Portuguesa de Atividades Económicas, CAE-Rev. 3, homologado pelo Decreto-Lei n.º 381/2007 de 14 de Novembro⁵¹, fazendo parte de “Outras atividades de consultoria, científicas, técnicas e similares”, na Seção M, Divisão 74, Grupo 741, Classe 7410, Subclasse 74100. (D.R.p.8460)

Em 2010, a profissão foi integrada, pela primeira vez, na Lista de Classificação Portuguesa de Profissões, (CPP), fazendo parte do Grande grupo de Especialistas das

⁴⁹ *Id.* www.artecapital.net. Acedido em 27 de dezembro de 2012

⁵⁰ Brandão, P. (2004) Tese de Doutoramento “Ética e Profissões, no Design Urbano: Convicção, Responsabilidade e Interdisciplinaridade”, Barcelona: Universidade de Barcelona, Departamento de Escultura; P. 39

⁵¹ Decreto-Lei n.º 381 in Diário da República, 1.ª série — N.º 219 — 14 de Novembro de 2007; P. 8460

Atividades Intelectuais e Científicas, no Subgrupo 216 – Arquitetos, urbanistas, agrimensores e designers, e no grupo de base 2163 que totaliza com várias especializações da atividade, nomeadamente 2163.1 Designer de Produto Industrial ou de Equipamento; 2163.2 Designer de Têxteis e Moda e 2163.3 Designer de Interiores, Espaços ou de Ambientes.

“A CPP/2010 foi elaborada a partir da Classificação Internacional Tipo de Profissões de 2008 (CITP/2008) pelo Instituto Nacional de Estatística, I.P. (INE, I.P.), com a colaboração das entidades em anexo, destina-se a substituir a Classificação Nacional de Profissões de 1994 (CNP/94) do Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP) harmonizada com a CITP/1988”

(INE, 2011, p.3)

Por inexistência de uma ordem profissional, a profissão não consta na Lista de Profissões Regulamentadas, apresentada pelo IEFP, organismo público, sob tutela do Ministério da Economia e do Emprego, a qual compete a execução das políticas de emprego e formação profissional.

Segundo o IEFP “profissões regulamentadas são aquelas cujo exercício se encontra regulado por títulos profissionais obrigatórios (Licença, Carteira Profissional, Cédula Profissional ou outro) que garantem a posse das competências necessárias.” (www.iefp.pt)⁵²

A questão que se coloca é: onde se enquadra o designer?

Para não nos determos numa resposta negativa, procedemos a uma pesquisa de informação sobre o significado do termo «desenhador»

Segundo o Dicionário Universal de Língua Portuguesa⁵³ a palavra “desenhador *s.m.* aquele que desenha [...] que pratica o desenho.” (1998, p. 479)

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa⁵⁴ atribui ao termo “desenho” na expressão Desenho Industrial.

⁵² www.iefp.pt. Acedido em 27 de dezembro de 2012 publicitado em <<http://www.iefp.pt/formacao/certificacao/ProfissoesRegulamentadas>>

⁵³ Dicionário Universal de Língua Portuguesa, Texto Editora Lisboa, , 1998, P. 479

⁵⁴ Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, Vol. I, Editorial Verbo, Lisboa, , 2001, PP. 1175-1176

“desenho geométrico - técnica que consiste na reprodução exata das proporções multidimensionais de um objeto; desenho gráfico - técnica que consiste na conceção de formas gráficas, designadamente de letras, símbolos e figuras, com base em critérios de estética e de eficácia comunicativa, geralmente com fins publicitários ou de criação de determinada imagem visual e industrial; desenho - técnica que consiste na conceção de objetos multidimensionais, com base em critérios de estética e de funcionalidade, com vista à respetiva produção em massa e implantação no mercado de consumo.”

(2001, pp. 1175-6)

Neste contexto, o designer tem uma formação académica que privilegia nos programas curriculares, disciplinas de desenho, como charneira entre a Arte e Técnica, para alcançar a transposição do objeto mental para o objeto real.

Por não se ter obtido uma resposta concreta foi feita a leitura e análise das especificações dos Grandes Grupos 2 e 3, na lista de Classificação Nacional de Profissões que integram o termo «Desenhador».

Em relação ao Grande Grupo 2

“Os especialistas das profissões intelectuais e científicas desenvolvem conhecimentos ou aplicam conceitos e teorias científicas ou artísticas, transmitem-nos de forma sistemática através do ensino ou dedicam-se a todas as atividades atrás descritas”, entre elas se inscreve o Desenhador Criativo Industrial, “cria desenhos e/ou modelos para novos tipos de produtos e equipamentos (comerciais e industriais) e decoração de interiores, tendo em conta conceitos estéticos e exigências técnicas, a fim de apresentar uma grande variedade de produtos.” (www.iefp.p)⁵⁵

Respeitante ao Grande Grupo 3, onde se inscrevem o Desenhador Projetista, o Desenhador, Outros Decoradores e Desenhadores Modelistas de Produtos Industriais e Comerciais e o Desenhador Modelista Industrial.

“Os técnicos e profissionais de nível intermédio desempenham tarefas predominantemente técnicas e especializadas relacionadas com a aplicação dos princípios, conceitos e métodos relativos à investigação, no âmbito dos diferentes ramos científicos e artísticos, zelando pelo

⁵⁵ *Id.* www.iefp.pt, *op. cit.*

cumprimento dos regulamentos oficiais e profissionais, e ministram ensino de um nível específico” (www.iefp.pt)⁵⁶.

Tendo-se concluído que este último, o Grande Grupo 3, integra os profissionais com uma formação académica de nível não superior. Por conseguinte, sendo a formação académica dos designers de nível superior, este só pode ser integrado no Grande Grupo 2 .

No entanto, cabe dizer que esta confusão só persiste pela falta de adoção da CPP/2010, pelos serviços do IEFP. O que não deixa de ser surpreendente, uma vez que esta foi elaborada a partir da Classificação Internacional Tipo de Profissões de 2008 (CITP/2008) pelo Instituto Nacional de Estatística, I.P. (INE,I.P.), e destinava-se a substituir a Classificação Nacional de Profissões de 1994 (CNP/94) do Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP) harmonizada com a CITP/1988. (CPP, 2010, p. 3)

3.3.2 A Associação Portuguesa de Designers, APD

A partir de 1974, a conquista de liberdade e o estabelecimento da democracia instituíram melhorias consideráveis nas condições de vida dos portugueses. Não obstante ao grave abrandamento no ritmo de crescimento económico e das acentuadas flutuações políticas, observaram-se progressos teóricos muito substanciais no ensino.

Enquanto uma nova geração se formava academicamente no cursos de Design, após a sua institucionalização nas universidades, a geração anterior continuava a desenvolver projetos com a indústria.

Mas perante as alterações no quadro socio político que se vivia, com particular reflexo na economia portuguesa, associada a deficiente credibilidade no Design que ainda se pressentia, um grupo de designers preocupados com o rumo da atividade do Design, no decorrer de 1974, reuniu-se para discutir os problemas relacionados com o futuro da profissão.

⁵⁶ *Id.* www.iefp.pt, *op. cit.*

Em 1976, alguns designers fundaram a Associação Portuguesa de Designers, (APD), Daciano da Costa, Sena da Silva, Vítor Manaças, Carlos Rocha (1943-), Madalena Figueiredo, José Brandão (1944-), Salette Brandão (?-?), Sebastião Rodrigues (1929-1997), entre outros.

A APD desde o seu início foi reconhecida como legítima representante da atividade de Design no território nacional traçando como principal objetivo, o seu desenvolvimento ao serviço do interesse público, promovendo níveis de competência e de integridade profissional. Conforme afirma Manaças “a APD nasceu efetivamente da necessidade que um grupo de profissionais sentiu de ver reconhecida uma profissão da qual, entre nós, pouco se falava, mas que se vinha praticando havia vários anos.” (Manaças , 2005, p. 238)

Motivados pela tentativa de lutar pela salvaguarda dos profissionais e discutir regras justas de concorrência, a fim de conquistarem um posicionamento favorável do Design, na cultura portuguesa, o grupo concretizou várias iniciativas e atividades de âmbito nacional e internacional.

“regulamentação de concursos de Design; presença em sucessivos júris, edição de publicações, realização de exposições e, em 1995, a organização do XVI Congresso do Icoграда, Internacional Council of Graphic Associations, a qual esteve ligada a exposição retrospectiva de Sebastião Rodrigues.”

(APD, 2007, p. 10)

Destacando-se, em 1982, a Exposição Design & Circunstância, na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, alicerçada em torno da prática profissional do Design, que marcou o fim do primeiro período do Design português, percebido pelo texto de Daciano presente no catálogo da Exposição.

“1973

Por um processo lento de algumas gerações, atingem uma forma depurada e harmónica passando para o património económico e cultural do grupo e servindo de padrão para a sua repetição em quantidade. E o “design” espontâneo (mesmo sem “designers” profissionais os objetos aparecem. Mais lentamente...mas aparecem)

1982

Design espontâneo, design sem designers, se era uma evidência não passa hoje duma aparência. Design espontâneo, artesanato e arquitetura espontânea estão em desaparecimento, arrastados por um fenómeno de desaculturação imparável. Desse processo resultam o artesanato de aeroporto, o design de boutique e as casinhas estilo maison. Isto sim é uma evidência um dado cultural a lamentar, mas também a reconhecer.”

(Costa, 1998, p. 13)

Os trabalhos apresentados demonstraram a incapacidade de interpretar uma nova realidade social e económica e apontar novos caminhos, numa época de integração lenta dos designers na sociedade portuguesa.

Reconhecendo a utilidade dos designers enquanto intervenientes estratégicos basilares para o desenvolvimento cultural e económico do país e sentindo a necessidade de promover a visibilidade da sua atividade, em 2005 iniciaram os trabalhos com o Instituto do Emprego e Formação Profissional, (IEFP), para a revisão da Classificação Nacional de Profissões, (CNP).

Em 2006, a APD, na sequência de um trabalho efetuado na Assembleia da República e junto dos Partidos com assento Parlamentar e das comissões da especialidade, conseguiu que fosse aditada a atividade designers, à tabela de atividades para os trabalhadores independentes, que culminou na obtenção do código 1336, do artigo 151º do Código do IRS, aprovada em 2007 (APD, 2007, p. 16).

Em 2007, a APD legitimou a luta e defendeu a posição dos seus associados e designers em geral, em relação aos Arquitetos e Engenheiros, contradizendo os pressupostos da Lei n.º 116/X que estabeleceu as competências dos técnicos com habilitações para coordenar e elaborar projetos, bem como para fiscalizar e dirigir obras.

No cumprimento dos seus objetivos que definem a sua Missão, a Associação continuou a desenvolver iniciativas em colaboração com outras entidades e associações com o objetivo de ver concretizado os direitos de autenticação dos designers.

3.3.3 A Associação Nacional de Designers, AND

É uma associação pública criada em 2003 para a “defesa do design e dos profissionais do design, o reconhecimento e institucionalização da profissão bem como a defesa e orientação dos profissionais do design junto das instituições públicas ou privadas, no âmbito da legislação aplicável.” (AND- Estatutos, 2003; pp. 1-9)

De 2004 a 2006, procedeu à sua divulgação por vários estabelecimentos de ensino do país, celebraram parcerias com empresas com o objetivo de obter benefícios para os associados, marcaram presença em conferências e colóquios e entre outras ações iniciaram o processo de revisão do CAE – Código de Atividades Económicas e retomaram a revisão do Decreto 73/73, de 28 de fevereiro, que regula a qualificação dos técnicos responsáveis pelos projetos de obras sujeitas a licenciamento municipal . (www.and.org.pt)

A partir de 2007 desenvolveu ações que visaram o reconhecimento da profissão junto de organismos estatais, procederam à definição de uma tabela de honorários para o Design de Comunicação e deram continuidade a várias atividades, desde definição de estruturas curriculares, segundo o processo de Bolonha.

Desde o início da sua atividade pautaram-se pelo desejo do reconhecimento da prática do designers e dos benefícios que a atividade representa para a economia do país, têm vindo a divulgar publicações, concursos, ofertas de emprego e estágios profissionais, projetos de inovação e eventos na área.

Em 2007, foram galardoados com Prémio Pixel na qualidade de Associação do Ano, que foi atribuído pela revista espanhola Pro-digit@1 - Revista Profissional de Impressão, Imagem e Comunicação Digital, com sede em Espanha e delegação em Portugal.

Segundo a Guimarães TV

“A Associação Portuguesa de Designers e a Associação Nacional de Designers assinaram, no Centro Cultural Vila Flor, um protocolo de cooperação para constituir em Portugal a Ordem dos Designers. O dossier do protocolo define as áreas de colaboração entre as entidades e constitui um marco no design em Portugal, ao desencadear o processo de criação da referida Ordem. A cerimónia

foi presidida pelo Secretário de Estado da Energia e Inovação, Carlos Zorrinho.”

(www.gmrtv.pt)⁵⁷

Ambos presidentes das associações consideram ser um passo importante para que a profissão de designer deixe de ser desvalorizada.

3.3.4 O que é ser Designer?

As definições que existem de Design, atestam uma multiplicidade de vias sobre as quais a atividade desagua, mas na sua generalidade acusam a necessidade de uma melhor elaboração sobre aquilo em que se fundamenta a ação do designer. Por isso não espanta que haja um não entendimento do seu papel.

Encontrar uma resposta que explique sem equívocos em que consiste as suas tarefas e desempenho não é tarefa fácil e, até mesmo, a maioria dos designers têm dificuldade em fazê-lo.

Se procurarmos a um mecânico de automóveis em que consiste a sua atividade, este responde de imediato “reparo motores de carros” o que é entendível para qualquer pessoa, mas se procurarmos a um designer o que é que ele faz, a resposta nunca é simples e direta, ela surge quase sempre associada a fundamentos teóricos, o que deixa transparecer as dificuldades em explicar, inequivocamente, a sua atividade.

Mas para que não haja subversões interpretativas, que possam adulterar a verdadeira dimensão da prática da atividade de Design, julga-se necessário proceder a análise de algumas definições, possibilitando ao leitor o encontro de palavras ou um conjunto de palavras que definam uma mensagem que comunique o que é ser designer.

A ideia de que o designer trabalha apenas o aspeto estético, tornando o produto mais atraente para o consumidor, voltado para uma fácil produção e rápido consumo, como

⁵⁷ www.gmrtv.pt. Acedido em 2 de fevereiro de 2013, publicado em <http://www.gmrtv.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=4542:protocolo-assinado-em-guimaraes-da-origem-a-ordem-dos-designers&catid=45:sociedade&Itemid=27>

afirmava Nuno Portas “o Designer cosmeticista, o maquilhador [...] um designer do supérfluo e do desperdício” cuja ação se refletia apenas na manipulação do aspeto superficial do objeto procurando diferentes aspetos estéticos de acordo com a moda ou tentando fazer a moda. (Portas, 1971, p. 9)⁵⁸ veio a traduzir-se na ideia mais comum de definir o que é ser designer.

Um profissional que presta serviço criando inovações estéticas, apresentações sedutoras nos corpos dos produtos com o objetivo de estimular os lucros de um grupo restrito que domina a produção industrial.

Desenvolve a sua ação dominada pelas intenções do consumismo, induzindo o consumidor a substituir os produtos que usa por outros. Não se preocupa em substituir um produto melhor que outro. Conforme Bonsiepe⁵⁹ afirma “[...] na medida em que continuam agentes da mudanças de modelos sem justificação, da pseudovalorização dos produtos, numa palavra, atores da farsa técnica da mudança.” (Portas, 1971, p. 14)

Ao longo do processo de afirmação do Design, na Europa, os esforços que foram feitos para que os artefactos atingissem um repertório formal, limpo de quaisquer interferências, definiu uma intervenção do designer funcionalista, associado ao racionalismo moderno na arquitetura e na Bauhaus de Dessau, cujo princípio estava ligado “a forma segue a função” de Louis Sullivan⁶⁰.

Segundo Portas “o designer funcionalista preocupa-se com o uso imediato do objeto, concentrando-se na melhoria da sua utilidade. Defende que a razão fundamental que determina uma forma é a função, a finalidade do produto.” (Portas, 1971, p. 13)

De um modo muito similar, Bonsiepe afirma que “não existe design sem função” (Bonsiepe, 1992, p. xv). Contudo, chama a atenção que a revelação não deve ser percebida como uma redução da atividade, nem tão pouco interpretada como funcionalismo, “para o

⁵⁸ Portas, N. (1971) in Cf. “Colóquio sobre Design Industrial” Instituto Nacional de Investigação Industrial, INII, Lisboa; P. 9

⁵⁹ *Id.* (1971)Portas, N. *op. cit.*; P. 14

⁶⁰ Louis Henry Sullivan (1856-1924), arquiteto norte americano que defendeu a máxima de que “a forma segue a função”. Colaborou com Frank Lloyd Wright na conceção de uma arquitetura funcionalista orgânica, afirmando que “se a forma segue a função, então o trabalho deve ser orgânico”. Foi um marco importante na história da arquitetura moderna e deixou os seus ideais proliferarem, os “arranha-céus” são provas vivas da sua arquitetura na época modernista.

design a noção de função é igual à noção de saúde para a medicina: uma noção fundamental sem a qual não faria sentido falar de design ou de medicina.” (Bonsiepe, 1992, p. xv)

O seu método impõe a racionalização da conceção do produto para lá do aspeto exterior, tornando-o útil, melhor adaptado ao consumidor, cujas necessidades se vão conhecendo melhor por via científica.

Também, Bonsiepe afirma que “o objeto é uma unidade coerente, quer do ponto de vista do produtor, quer do utente.” (Bonsiepe, 1992, p. 37) uma vez que as características formais dos objetos são o resultado de diversos fatores, funcional, cultural, tecnológico ou económico.

Segundo Portas ao nível sociocultural e económico “a ação do designer funcionalista tem sido pouco relevante” uma vez que o objeto ao revelar, com clareza o seu modo de fabricação, defrauda os objetivos reais dos últimos produtos na nossa economia. Os fabricantes pretendem uma produção rentável, pois pretendem a recuperação dos seus investimentos, preferindo um Design que estimule as vendas e os lucros empresariais.

Por outro lado, a evolução das ideias sobre Design, dos últimos anos, apelam a uma intervenção do designer com uma visão mais alargada que a do designer funcionalista.

A definição de Design formulada por Tomas Maldonado, adotada pelo ICSID – Internacional Council of Societies of Industrial Design realça a obra do designer como uma atividade criadora, que concebe artefactos que no seu estágio de utilização são um todo.

“O Design industrial tem uma atividade projectual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Entende-se por propriedades formais não só as características exteriores mas também, e sobretudo, as relações funcionais e estruturais que tornam o objeto uma unidade coerente, quer do ponto de vista do produtor quer do utente.”

(Bonsiepe, 1992, p. 37)

Esta coerência implica que a obra do designer se inscreve na globalidade do objeto, ao mesmo tempo na conceção e na função. A interdependência dos componentes que levam à sua conceção definitiva, integra toda uma ação planeada desde a ideia, fabrico e distribuição, que

o leva ao consumo. Exclui que seja dada mais atenção a um aspeto que outro, pois considera que no seu estágio de utilização, o objeto é um todo.

Para Portas seria “ Um produto é apenas uma componente de um sistema num sistema de sistemas” (Portas, 1971, p. 13). A conceção de um produto estabelece uma relação com a lógica interna do seu fabrico, economia de uso, mas também com sistemas que ultrapassam a lógica do produtor e a lógica do uso individual.

Neste caso o designer deve exercer a sua atividade participando das decisões da política da produção, o que até então tem sido da exclusiva responsabilidade dos empresários. O designer coloca a sua criatividade e a sua técnica a favor de uma conceção de produtos mais necessários, mais lógicos, mais inovadores, estabelecendo relações com as normas públicas de defesa do consumidor e pondera, simultaneamente, o equilíbrio ambiental.

Na definição de designer formulada pela Associação Portuguesa de Designers, APD,⁶¹

“O designer exerce uma atividade projectual - que incorpora e produz inovação - destinada a estabelecer as qualidades formais e funcionais de objetos, espaços, processos, serviços, sistemas e mensagens, tendo em conta a sua interação com o homem e considerando um ciclo de vida completo – da produção à utilização e eventual extinção.”

(APD, 2007, p. 2)

Neste contexto, o designer interfere numa estrutura mais profunda, a do papel do objeto como valor de troca, a nível da economia e da significação cultural, para além do valor de uso, no âmbito da vida quotidiana e do ambiente. O que lhe permite relacionar as qualidades formais dos objetos com a sua função social e cultural e não apenas com a sua construção e uso.

O designer concebe o objeto ponderando os meios económicos e técnicos que podem ser utilizados para a sua produção e consumo, não se limitando ao objeto em si, uma vez que a racionalização tecnológica e formal poderão estar associadas a uma base de necessidades do

⁶¹ APD (2007) Cadernos de Apresentação da Associação Portuguesa de Designers, Lisboa; P.2

ponto de vista da economia do país, dos interesses reais dos consumidores e do equilíbrio ecológico e ambiental.

O designer mais consciente da sua função sociocultural, para além de controlar uma coerência estético formal, pela responsabilização que atribui à sua ação dirige o exercício da sua atividade fundamentada no estabelecimento de um trânsito de relações com várias áreas de conhecimento humano, o que faz com que a sua atividade seja extremamente fértil e aberta a diversas relações, no exercício de criação de novas e diferentes propostas.

“Num mundo em mudança permanente, o designer é chamado a antecipar problemas, definir estratégias, gerar oportunidades e liderar projetos multidisciplinares. Essa circunstância de ter que interagir com os diferentes intervenientes no processo coloca-o numa posição ideal dentro das empresas ou instituições para conduzir e articular processos de mudança” (APD, 2007, p. 2)⁶²

O principal objetivo do designer é resolver problemas, mais específicos ou genéricos, relacionados com as necessidades do Homem, por meio da criação de produtos, mensagens ou serviços, assumindo competências de análise, de investigação, de diagnóstico, de mobilização, de coordenação e orientação, de criação, de invenção, de decisão e de avaliação. (APD, 2007, p. 3)⁶³

Em nossa opinião, o designer é um coordenador de pensamentos, de saberes e de experiências partilhadas, de imaginações, de conhecimentos técnicos e de um sentido de síntese que no exercício da sua atividade gera alternativas, até encontrar uma solução, de melhoria da qualidade de vida do Homem.

⁶² *Id.* APD (2007) *op. cit.*, P. 3

⁶³ *Id.* APD (2007) *loc cit.*

3.3.5 Os limites da atividade do Designer

Para se educar uma sociedade para uma cultura do Design é imprescindível que se definam quais as funções ou tarefas do designer e as fronteiras com outras profissões, sobretudo quando alguns ainda consideram que o designer é um artista, e quando ainda se confunde com outras atividades da disciplina de projeto.

É provável que esta confusão advenha dos tempos da Bauhaus, onde os professores eram na sua maioria arquitetos, pintores e escultores. Posteriormente, as Escolas Portuguesas, onde o ensino do Design tomou o seu lugar, o corpo docente tinha, também, uma formação artística.

Como afirma Munari “[...] os artistas que queiram trabalhar como designers o façam segundo o método do Design, de outro modo a sua obra resultará falsa [...] e que o designer seja um verdadeiro designer e não um artista que faz arte aplicada.” (1979, pp. 12,13)

Mas nunca é demais acentuar as diferenças entre o artista e o designer, para que se possa diluir o hiato que persiste na opinião da generalidade da sociedade portuguesa, sobretudo quando identifica o Design como Arte.

Segundo Munari o artista tem uma cultura clássica, imposta pela escola ou adquirida por autodidatismo ou influenciada por conceitos de qualquer vanguarda artística, tem uma linguagem e um estilo próprio, tem segredos de ofício, trabalha de um modo subjetivo, para si próprio, de um modo isolado, para uma elite que o entende, produz obras únicas e estas revelam elementos estéticos que as caracterizam e as aproximam de uma determinada corrente artística. Também, geralmente, as suas obras são onerosas e só alguns as podem adquirir.

Enquanto que o designer é dotado de um sentido estético e não de um estilo próprio e pessoal, goza de uma cultura interdisciplinar, adquirida pelas experiências de conhecimentos atuais, trabalha em grupo, para uma comunidade, organizando o trabalho segundo o problema a resolver, o seu desempenho é objetivo, não faz peças únicas, não tem segredos de ofício, porque as suas experiências são coletivas e cria o objeto justo, a um preço justo, para resolução de uma necessidade real.

Mas o que mais distingue o artista e o designer é a criatividade. “A criatividade não é apanágio dos artistas” (Costa, 1998, p. 27). Enquanto o designer usa a criatividade como “capacidade produtiva onde a fantasia e a razão estão associadas e cujos resultados são sempre realizáveis na prática, o artista trabalha com a fantasia, uma faculdade do espírito capaz de inventar imagens mentais diferentes da realidade, nos pormenores ou no conjunto; imagens que sejam praticamente irrealizáveis”. (Munari, 1979, p. 89)

O artista vê com a fantasia uma forma, empenha-se para realizá-la tal como a imaginou. O designer não sabe que forma terá a obra que está a projetar, analisa o problema a resolver, faz uma síntese de todos os dados recolhidos objetiva uma solução.

O designer não se preocupa em fazer uma obra apenas valorizando a função estética, ela desenvolve-se pela conjugação de todos os dados com vista a projetar algo que desempenhe as suas funções práticas e estéticas, que seja de fácil utilização, que tenha um preço justo, para que os que dele tenham necessidade a possam adquirir.

Todas as profissões têm fronteiras. Essas fronteiras são limitadas pela identidade profissional que estabelece relações entre a imagem que se tem da profissão e as funções que ela desempenha, para que haja um reconhecimento da sociedade da sua imagem.

Neste sentido a APD definiu quatro áreas de especialidades da atividade do profissional de Design, Designer Gráfico/Comunicação, Designer Industrial/de Produto/de Equipamento, Designer de Interiores / de Espaços / de Ambientes e Designer Têxtil/de Moda, estabelecendo o amplo universo onde o designer desenvolve a sua atividade.

As opções de especialização para a formação do designer são diversas, ele pode escolher ser um designer de produto, designer gráfico ou designer têxtil, mas qualquer que seja a sua formação/especialização deve responder à razão do Design, à satisfação de necessidades, se partirmos do princípio que sem qualquer objetivo toda a ação é gratuita. Mas os limites da função do designer mais investigados e discutidos estão relacionados com as outras profissões de projeto.

Um dos exemplos desta problemática é a discussão em torno da Proposta de Lei 116/X que implicou uma análise mais particular do ponto 1, do Artigo 1.º - Objeto do Capítulo I “qualificação profissional exigível aos técnicos responsáveis pela elaboração e subscrição de

projetos, pela fiscalização de obra pública e particular e pela direção de obra, que não esteja sujeita a legislação especial, e os deveres que lhes são, respetivamente, aplicáveis” (www.parlamento.pt)⁶⁴

A proposta de Lei referida apresentou, pela primeira vez, a inclusão dos «designers de ambientes» na fiscalização de obras públicas e privadas. No entanto, manteve-se nefasta por utilizar a expressão «designers de ambientes» e não considerar as qualificações dos designers, conferidas pela formação académica e homologadas pelo Governo.

Diversas escolas de Design proporcionam idêntica habilitação apesar das diferentes designações dos cursos, mas que são, igualmente reconhecidas pelo Estado, tais como: Curso de Design de Ambientes do Politécnico de Viana do Castelo e Design de Interiores Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, entre outras.

No Parecer e Considerações Gerais da Lei referida, a APD apresentou um conjunto de pontos significativos da importância da atividade do designer, que não foram ponderados, e que podiam constituir-se como os limites com as atividades de Arquitetura e de Engenharia.

A Associação propôs, também, um conjunto de alterações realçando a importância de interação das atividades, sem que nenhuma se sobrepusesse a outra. “Os designers, ao não pretenderem fazer arquitetura, paisagismo ou engenharia, devem ser igualmente enquadrados neste processo, sendo-lhes também atribuídas as competências relativas à sua formação e atividade específicas”. (Pereira, Cristóvão V., 2008)⁶⁵

⁶⁴ www.parlamento.pt Acedido em 14 de dezembro de 2012, publicitado em
< <http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalleIniciativa.aspx>>

⁶⁵ Idem., *Ibid.*, www.parlamento.pt, Acedido em 14 de dezembro de 2012, publicitado em
<<http://app.parlamento.pt/forum/pub/VisualizacaoIntervencao.aspx>>

CONCLUSÃO

O tema que foi escolhido para o desenvolvimento da dissertação teve o propósito de preparar uma base teórica que sirva de ponto de partida, para reflexões sobre os problemas que afetam o Design nacional e contribuir para a construção de uma ideia de que o designer tem um papel importante, ao moldar o mundo através das suas intervenções, na conceção de novos produtos, sistemas e serviços, como resposta, às inúmeras necessidades do Homem, considerando a melhoria da sua qualidade de vida.

A ideia subjacente ao estudo foi de descobrir a origem da profissão e perceber que fatos ocorreram para determinar a sua formação, bem como identificar e perceber as razões que levam a sociedade portuguesa em geral, ao não reconhecimento da sua capacidade interventiva, originando uma visão errada do papel do designer.

A investigação que levámos a cabo permite-nos afirmar que no percurso histórico do Design, na Europa, o termo designer só começou a ganhar sentido com a participação de Peter Behrens na AEG, que criou a primeira identidade corporativa de uma organização, manifestada nos ambientes da comunicação e nos produtos, sublinhada na marca da empresa, que se traduziu, na nossa opinião, na imagem do primeiro designer para a indústria.

Após a Exposição Industrial de Londres, em 1851, e em resultado da aparência estética dos objetos, emergiu uma nova cultura material do desejo do Homem de dominar a máquina e produzir artefactos com qualidade material, formal e estética, capaz de responder aos anseios de uma sociedade em constante mutação.

Henry Cole convicto das suas teorias e confiante no processo industrial fundou, em 1852, o Museu de Artes Decorativas de South Kensington, em Londres, com a função de difundir as artes e apoiar o ensino das escolas técnicas. Neste sentido, impulsionou reformas no domínio do ensino técnico, com especial atenção ao ensino do desenho a fim de aliar a estética à forma, através da indústria.

A nova cultura material foi construindo o seu território em paralelo com os progressos científicos e tecnológicos, com o predomínio na Inglaterra e, posteriormente, com grande significado na Alemanha, e em países que registavam um maior desenvolvimento industrial, como os Estados Unidos, que teve um papel importante em todo o processo com a adoção de uma organização estandardizada, no sistema de racionalização produtivo.

Com a profusão das fabricas, a sociedade conheceu discussões em torno do processo de fabricação de artefatos e no meio de algumas discórdias os artistas, que estiveram envolvidos em todo o processo evolutivo de fabricação dos objetos, deambularam entre as ideais políticos e sociais e os valores da nova cultura material, servindo de intermediário entre fabricantes e consumidores.

Na Inglaterra, nasceu o movimento Arts and Crafts, liderado por William Morris, com uma posição ideológica de cariz político e social, assumiu-se em defesa dos criadores/artistas, contra a classe burguesa que dominava todo o sistema de produção e o mercado. Desencadeou debates sobre a qualidade dos valores estéticos dos artefactos, resultantes do novo processo de fabricação mecanizada.

Na Europa, nos finais do século XIX, surgiu um novo estilo, a Arte Nova, que se constituiu numa tentativa de criar uma nova linguagem estética mais orgânica para os produtos, apresentando variações importantes de um país para outro, pelos seus contextos políticos, económicos, culturais e sociais, para a superação dos constrangimentos relativos à adoção do novo processo de produção.

A nova cultura material e toda a participação e trabalho dos artistas surgiu da necessidade de criar uma nova estética para os produtos industriais, integrando a indústria, o processo de estandardização e a arte.

Anos mais tarde na Alemanha, mais propriamente em Weimar, surgiu a Bauhaus, que marcou um novo período na história do Design moderno, aceitando a máquina como veículo moderno da forma, experimentaram o design modular, a eliminação da decoração e explorando uma nova linguagem estética e formal simples, para os produtos, que possibilitasse a sua produção em massa.

Acima das superficialidades teóricas, dos debates sobre o estilo e a estética dos produtos, a Bauhaus desenhou um perfil curricular para a formação académica dos designers industriais, que teve continuidade, anos mais tarde, com o aparecimento da Escola de Ulm, onde o programa de formação do designer industrial incluiu um novo perfil curricular, fundamental para a ligação do papel do Design com a sociedade, através da sua integração em equipas multidisciplinares, que se constituiu como a primeira demonstração de que o Design não é uma atividade isolada.

Os avanços científicos e tecnológicos, as intervenções culturais e sociais que se sucederam a um ritmo acelerado, associadas às interferências políticas e económicas contribuíram para o desenvolvimento industrial, dotando os seus produtos de uma linguagem material e estético formal importante para o entendimento cronológico do percurso do Design, sobretudo na Europa.

Em Portugal, a herança de uma educação e cultura muito limitada do século XIX e século XX associada aos constrangimentos políticos e económicos de todo o seu passado histórico, às grandes carências no domínio da instrução profissional, à mentalidade de grande parte dos empresários, gestores e outros agentes produtivos constituíram um obstáculo para o desenvolvimento do Design.

Contudo, no seu percurso cronológico, existem referências que muito contribuíram para o desenvolvimento do Design nacional. A realçar as duas figuras que transitaram do século XIX para o século XX, Leal da Câmara e Raul Lino, cujas participações manifestaram uma aproximação à cultura material moderna, através das suas abordagens projectuais, ao nível da arquitetura e da criação de ambientes interiores e no desenho de mobiliário que, em nossa opinião, representaram os primeiros contornos do Design nacional.

No final de década de 20, rejeitando o estilo Art Déco, associado ao luxo urbano mais mundano, que servia a uma classe mais privilegiada, a indústria metalúrgica portuguesa começou a evidenciar abordagens com um carácter moderno, impulsionada por programas de saúde pública. Porém, essas abordagens não eram mais do que cópias dos modelos estrangeiros, o que denotavam a sua fragilidade técnica e produtiva e a falta de desenvolvimento do Design industrial.

Portanto, ao nível industrial Portugal não acompanhava o ritmo de desenvolvimento industrial, dos restantes países da Europa Ocidental. Explorava um caminho de dimensões reduzidas, voltado sobretudo para o mercado interno.

A partir da década de 30 e apesar da produção industrial nacional mostrar uma evolução lenta, pelas mãos de Raul Lino, na Loja das Meias e de Cristino da Silva, no Café Portugal, surgiram na cidade de Lisboa, novos espaços com uma distinção estética mais moderna, declinando as decorações de final de século.

Em finais da década de 30 e no decorrer da década de 40, sob a forte opressão cultural que se fez sentir, imposta por um Governo que se afirmou ditatorial, a participação e o trabalho de uma geração modernista de artista e arquitetos, contribuiu para a designação dos percursos do Design no país.

Foram ganhando maturidade nas suas ações de artistas/decoradores, de um modo empírico, quando o país se fez representar nas exposições internacionais de 1937, em Paris e em 1939, Nova Iorque, manifestações culturais, para as quais contribui António Ferro, à frente do SPN/SNI.

Na altura, o Estado almejava uma imagem para o país de uma Nação poderosa. Tentava a cópia do modelo alemão nazi, organizando manifestações culturais e sociais de grande esplendor, como foi a Exposição do Mundo Português, em 1940, realizada em território nacional.

Somente na década de 50, a sociedade portuguesa assistiu ao despertar do conceito de Design, quando o movimento moderno da arquitetura se consolidava no espaço urbano, surgindo um novo conceito habitacional, integrando a Arquitetura com a atividade do Design.

Nesta época apareceram projetos que evidenciaram um novo conceito de espaços públicos: o projeto de interiores do Café Império, de Raúl Chorão Ramalho; as lojas de Conceição Silva, a Rampa e a Papelaria Progresso; as intervenções da dupla Victor Palla e Bento d'Almeida, o Snack bar Pique e Nique e o projeto do metropolitano de Keil do Amaral, que marcaram o momento de completa rutura, com o que até então se ia fazendo.

Nesta década de referir a importância de Frederico George, na EADAA pela adoção de um modelo pedagógico próximo do ensino do Design, que influenciou Daciano da Costa e Sena da Silva, dois elementos da primeira geração de designers.

Chegados à década de 60 e 70, o país registou acontecimentos de nível económico, cultural e social, que abriram a possibilidade à atividade do Design, sendo considerado o primeiro período do Design Português.

As criações apresentadas, designados por alguns, onde nos incluímos, como a primeira geração de designers, traduziram a adoção de um conceito de Design, com a preocupação do papel da indústria. Abordagens que se constituíram como algumas respostas inovadoras e adaptadas às exigências da sociedade em transformação, mais informada e exigente, confirmando a responsabilidade cultural e social do designer.

Estas duas décadas marcaram o período mais fértil do Design nacional, estimulado pelas ações do NDI do Instituto Nacional de Investigação Industrial, I.N.I.I. promovendo um conjunto de iniciativas inéditas para a divulgação do Design.

Nesta altura, as criações apresentadas, pela primeira geração de designers, já refletiam uma preocupação racional e funcionalista. Manifestavam o domínio de um conceito de Design como um elemento estratégico, que contribuiu para a revitalização e promoção de empresas, impulsionador da competitividade, da economia e da cultura de uma sociedade. Deste modo de atuar e apenas referindo alguns, a intervenção de: Daciano da Costa, na Metalúrgica da Longra; José Espinho, nos Móveis Olaio e Cruz de Carvalho, na Interforma e Altamira.

Assim, tivemos a oportunidade de constatar que a atividade dos designers foi nascendo involuntariamente, longe de qualquer instituição, desempenhada por arquitetos, artistas plásticos, que procuraram uma nova linguagem, adaptada ao sistema de produtivo e às matérias primas disponíveis. Não tão diferente do que aconteceu nos restantes países da Europa, apenas mais tardiamente e constrangida, pela política adotada pelo Estado, que não apostou no progresso tecnológico e na formação dos trabalhadores, fazendo-a depender de uma forte política protecionista.

Em 1975, dá-se a institucionalização do Design, com a criação dos Cursos de Design em Equipamento e Comunicação, na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e de Design

Gráfico, na Escola Superior, do Porto. Mas só a partir de 1992, o Design pode assumir-se como uma disciplina autónoma e fazendo parte da oferta de formação no Ensino Superior, após a transição das Escolas para Universidades.

Nas década de 80 e 90, a economia portuguesa, viveu uma nova fase de prosperidade, motivada pela sua adesão à Comunidade Económica Europeia, (CEE). A estabilidade política e a melhoria do nível de vida da população, estimularam uma maior confiança a novos investimentos, quer ao nível da cultura, quer ao nível da indústria. Mas esta última, manteve a mesma posição letárgica em relação ao Design, não se mostrando dinâmica, em relação à sua adoção, impedindo o seu desenvolvimento.

No decorrer destas duas décadas surgiu uma nova geração de designers, de competência profissional reconhecida pelo Estado. Os seus projetos passaram a assumir uma nova configuração projectual, mostrando uma linguagem estético formal de maior liberdade criativa.

Na nossa opinião, explorava-se o conceito, mais do que a função, contrariando a racionalidade e o funcionalismo e correndo o risco de tornar os objetos de Design mais próximo da Arte ou de reavivar revivalismos do Styling, pela sua expressão estético formal.

Por outro lado, se a industria portuguesa dava sinais de uma grande falta de progresso tecnológico e de qualificação dos seus profissionais, não esqueçamos, que o tecido empresarial português já apresentava características particulares, que restringia qualquer investimento, porque na maioria é constituído por empresas não financiadas e com um capital social de exíguo valor, comprometendo o seu desenvolvimento concorrencial.

Na perspectiva dos empresários, alguns modelos da criação do Design, na sua produção exigiam ações técnicas especializadas e aplicação de matérias primas, para as quais as empresas não estavam habilitadas e qualquer investimento ou alteração do seu processo produtivo afastava a sua participação.

Retomando Daciano “A cultura pode estar, estará certamente, numa colher de pau” (Costa, 1998, pp. 31, 33), mas poucos eram os empresários a aderirem a integração do Design nas sua empresas. Não compreendendo que a implementação do Design nos processos empresariais pode ser bem utilizada e gerida, possibilitando um crescimento sustentado das

empresas, da sua produtividade e competitividade, tornando a sua própria economia mais forte e impulsionadora do desenvolvimento económico do país, demonstrando respeito pelas diferenças locais e da sua identidade.

Neste contexto, e porque é hoje claro que existe uma mudança de paradigma das economias industriais para as economias de conhecimento, de processos assentes na produção para processos mais ligados à informação e de acordo comerciais, para desafios de mercado cada vez mais competitivo, na nossa opinião, devem ser criadas condições para a implementação do Design nos vários setores da sociedade, sob pena de se atrasar ainda mais o crescimento sustentado, de que tanto o Estado proclama.

No entanto, e apesar dos vários exemplos, individuais ou coletivos, de divulgação e implementação do Design, constata-se que neste momento Portugal não tem nenhum tipo de instituições que se dedique, exclusivamente, ou até regularmente à observação, estudo e avaliação das relações do Design com a sociedade. O último foi apresentado pelo CPD e que serviu de base para a presente investigação.

Atualmente, verifica-se um número considerável de diplomados em Design, tornando-se importante estudar o seu perfil profissional e qual tem sido o seu papel na sociedade e como têm contribuído para o crescimento cultural e económico do país, um trabalho que podia ser feito pelas associações de designers.

Aguardamos pela criação de uma Ordem de Designers?

O Estado, apesar das intenções expressas no seu programa de governo, na nossa opinião, demonstra não estar suficientemente sensibilizado para apoiar esta atividade. As políticas públicas que têm sido levadas a cabo, demonstradas no nível de financiamento nas atividades culturais e no que é descrito como política de apoio às PME, falando de inovação e competitividade, mas nunca referindo o Design como fator impulsionador destas duas dimensões, faz-nos entender que revelam a falta de sensibilidade e conhecimento do real valor do Design.

As interpretações levadas a cabo no estudo, do Observatório de Design, sobre o perfil dos profissionais e o paralelismo estabelecido com os dados estatísticos apresentados pelo INE, relativos à atividade cultural do Design, quer em relação ao número de diplomados,

quer em relação ao número de empresas/gabinetes de Design, de reduzidas dimensões, em termos do número de profissionais no ativo, justificam a falta de empregabilidade dos designers no mundo empresarial.

A maioria das empresas, para consolidarem o seu crescimento, dependem das políticas adotadas pelo Estado. E quando este não promove o Design, quer a nível empresarial, quer a nível público e nem mesmo ao nível da educação, participando em parcerias com organizações privadas e públicas, incluindo as instituições responsáveis pelo ensino da atividade, mais uma vez, é notória a falta de sensibilidade pela atividade do Design.

Em Portugal, na nossa opinião, o ensino do Design, na generalidade das instituições, está afastada das necessidades do mercado. Estamos cientes que é um fator primordial, na mudança de mentalidades dos empresários, de gestores e de outros agentes da cadeia produtiva. O novo paradigma do ensino do Design tem-se revelado influente no tipo de formação das novas gerações de designers e as competências que estes adquirem não se adaptam nos processos produtivos das empresas, o que torna difícil a sua inserção neste mundo.

Atualmente, o Design é uma atividade cultural reconhecida, embora ainda continue a lutar pelo seu território, porque com base no que foi observado, conclui-se que existe um elevado nível de desconhecimento e equívocos sobre o Design e, conseqüentemente, sobre a prática do designer.

A possibilidade do designer conquistar e evoluir na sua prática, varia da cultura e da sensibilidade que cada país tem sobre a disciplina e a profissão. Assim, cabe aos designers, a obrigação de mudar mentalidades. E uma das formas de o fazer, é contribuir para a construção da narrativa da sua atividade, fazendo valer o seu maior objetivo, a satisfação e a melhoria da qualidade de vida do ser humano, estes são pois os grandes fundamentos da sua ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIAIUOLI, Margarida (1998) - *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte
- AFONSO, Aniceto. (1996) - *A Guerra Colonial*. In História de Portugal. Vol. XIII. João Medina. Lisboa: Clube Internacional do Livro.
- ALMEIDA, Vítor (2009) - *Design em Portugal, um Tempo e um Modo*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, [FBAUL].
- ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE DESIGNERS, [APD] (2007) - *Cadernos de Apresentação da Associação Portuguesa de Designers*. Lisboa: APD.
- ARRUDA, Luísa (1995) - *Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade*. In História da Arte Portuguesa, Vol. III.. Paulo Pereira. Lisboa: Circulo de Leitores.
- BONSIEPE, Gui (1982) - *El diseno de la Periferia*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A. .
- BONSIEPE, Gui (1992) - *Teoria e Prática do Design Industrial*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.
- BRANDÃO, Pedro (2000) - *100 anos de Design Português*. In O Tempo do Design, Anuário 2000. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.
- BRANDÃO, Pedro (2004) - *Ética e Profissões, no Design Urbano: Convição, Responsabilidade e Interdisciplinabilidade*. Tese de Doutoramento. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CASTRO, Eugénio de Melo e (1993) - «Que razão é a razão do design?» In *Design em Aberto, uma Antologia*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.
- CAYATTE, Henrique (2000) - *Identidade específica (nacional) vs "universal"* In *Observar o Design*. Lisboa: Centro Português de design, CPD.
- CENTRO PORTUGUÊS DE DESIGN, [CPD] (2000) - *Observar o Design*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

-
- CLASSIFICAÇÃO PORTUGUESA DAS PROFISSÕES, [CPP] (2010). . Lisboa: INE, IP.
- CÔRTE, Real Eduardo [et al.] (2010) - *O Triunfo do Desenho*. Lisboa: Livros Horizonte.
- COSTA, Daciano. (1998) - *Design e Mal Estar*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.
- COSTA, Daciano. (2000) - Identidade específica (nacional) vs "universal". In *Observar o Design*. Lisboa: Centro Português de Design, CDP.
- (1998). *Dicionário Universal de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora.
- (2001). *Dicionário Universal de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. I. Lisboa: Editorial Verbo.
- (2012). *Dicionário de Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- DIJK, Edo van (2009) - 18 Perspetivas sobre gestão de design. In *Gestão de Design*. Kathryn. Best. Tradução: Susana Muchacho, Lisboa: Diverge Design, S. A..
- DORFLES, Gillo (2002) - *Introdução ao Desenho Industrial*. Lisboa: Edições 70
- DROSTE, Magdalena (2006) - *Bauhaus, 1919-1933*. Tradução: Casa das Línguas,Lda., Colónia: Taschen GmbH.
- FAGUNDES, João (1996) - *Obras Públicas - a grande fachada do «Estado Novo»*. In *História de Portugal - Estado Novo I*, Vol. XII. João Medina. Lisboa: Clube Internacional do Livro.
- FIELD, Charlotte & Peter (2005) - *1000 Chairs*. Tradução: João Paiva Bolé, Colónia: Taschen GmbH.
- FIELD, Charlotte & Peter (2005) - *Design do século XX*. Tradução: João Bernardo Boléo, Colónia: Taschen GmbH.
- FIELD, Charlotte & Peter (2001) - *Design Industrial de A-Z*. Tradução: João Bernardo Boléo, Colónia: Taschen GmbH.
- FONSECA, António (2009) - Casos de Estudos Portugeses In *Gestão do Design*. Kathryn. Best. Lisboa: Diverge.

FRAGOSO, Margarida (2012) - *Design Gráfico em Portugal-Formas e Expressões da Cultura Visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.

FRANÇA, José Augusto (2009) - *A Arte em Portugal do século XX, 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte.

FRANCO, António Sousa (1996) - As finanças do Estado Novo: o mito realizado e os seus frutos In *História de Portugal*. Vol. XII. João Medina. Lisboa: Clube Internacional do Livro.

FUSCO, Renato (2005) - *Historia del Diseño*, Tradução: Miquel Izquierdo, Barcelona: Santa & Cole Publicaciones, S. L.

INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO INDUSTRIAL, [INII] (1971) - A Experiência de uma Empresa Italiana no Domínio do Design Industrial. In *Conferências proferidas durante o Colóquio sobre Design Industrial*, Lisboa

INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO INDUSTRIAL, [INII] (1971) - A Experiência de uma Empresa portuguesa no Domínio do Design Industrial. In *Conferências proferidas durante o Colóquio sobre Design Industrial*, Lisboa.

KOTLER, Philip (2009) - Vantagem competitiva através do Design. In *Gestão do Design*. Kathyn Best, Tradução: Susana Muchacho, Lisboa: Diverge Design, S. A..

LOPES, Nuno Lacerda (2000) - Os anos 80/90 - O Novo design e a transformação dos Modos de Habitar. In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD. P. 82

LAINS, Pedro [et al.] (2011) - *História Económica de Portugal, 1143-2010*. Lisboa: Sodilivros, S. A.

MARCELO, Paulo (2010) - *Design de Embalagens em Portugal, Anos 30 e 40*, Dissertação em Mestrado em Design, Faculdade de Arquitetura, Lisboa

MALDONADO, TOMÁS (2009) - *Design Industrial*. Lisboa: Edições 70, Lda.

MANAÇAS, Vítor (2005) - *Percurso do Design em Portugal*, Vol.I. Tese de Doutoramento . Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa. [FBAUL]

MARTINS, João Paulo (2000) - Os Anos 30 e Quarenta - Objetos e Produção Industrial . In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

MORAES, Dijon de (1997) - *Os Limites do Design*. Brasil: Studio Nobel, LDA.

MORRIS, May (1915) - The Collected Works of William Morris. In *Os Pioneiros do Design Moderno*. Nicolaus Pevsner. Lisboa: Ulisseia.

MUNARI, Bruno (1979) - *Artista e designer*. Lisboa: Presença, LDA.

NEVES, José Manuel (2003) - *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas*. Lisboa: Asa, S.A.

NEVES, João Soares - Capítulo 11, Cultura e Lazer In Portugal Social, 1991-2001, O Retrato social de portugal na década de 90, Cultura e Lazer. Destaque, Informação à Comunicação Social, (12 de setembro de 2003)

NUNES, Lacerda Lopes (2000) - Os anos 80/90 - O Novo Design e a Transformação dos Modos de Habitar. In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD

PORTAS, Nuno (1971) - Formação no Campo do Design. In *Conferências proferidas durante o Colóquio sobre Design Industrial* . Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial, INII.

OBSERVATÓRIO DAS ATIVIDADES CULTURAIS, [OAC] (2005) - *Políticas Públicas no Horizonte 2013*. Lisboa: OAC.

PAIVA, Francisco (2005) - O que Representa o Desenho?, Conceito, objetos e fins do desenho moderno. Beira Interior: Edição dos Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior

PROGRAMA DO XVIII GOVERNO CONSTITUCIONAL (2009-2013).

PEVSNER, Nikolaus (1975). *Os Pioneiros do Design Moderno*. Tradução: João Paulo Monteiro, Lisboa: Ulisseia.

PINE II, B. Joseph (2009). Vantagem competitiva através do Design. In *Gestão do Design*. Kathryn Best. Tradução: Susana Muchacho, Lisboa: Diverge Design, S. A.

PORTAS, Nuno (1971). Política e Formação no campo do Design. In *Conferências proferidas durante o Colóquio sobre Design Industrial*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Industrial, INII.

PROJETO EDUCATIVO DA ESCOLA SECUNDÁRIA ARTÍSTICA ANTÓNIO ARROIO, [ESAAA] (2011).

QREN. (2007-2013) - *Quadro de Referência Estratégico Nacional* .

QUINTAVALLE, Arturo Carlo (1993). In *Design em Aberto, uma antologia*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

REBELO, Glória (2009) - *Conjunturas & Tendências, Uma Visão sobre Portugal, a Europa e o Mundo*, Vol. 1, 1.^a Edição. Lisboa: SÍLABO, LDA.

RODRIGUES, António Jacinto (1989) - *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Lisboa: Presença.

SANTOS, Rui Afonso (2000) - O Design e a Decoração em Portugal nos Anos 20 In *O Tempo do Design. Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

SANTOS, Rui Afonso (1995) - A Exposição do Mundo Português In *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores.

SANTOS, Rui Afonso (1996) - *Franz Torka - Mestre do Art Déco em Portugal*. Lisboa: Estar.

SEMBACH, Klaus-Jürgen (2007) - *Arte Nova*. Tradução: Luís Milheiro, Bona: Taschen GmbH.

SENA, Silva. (2000) - Identidade específica (Nacional) vs "universal". In *Observar o Design*. LISBOA: CENTRO PORTUGUÊS DE DESIGN, CPD.

SILVA, Raquel Henriques da (1995). Sinais de Rutura: «livres» e humoristas In *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Paulo Pereira Lisboa: Círculo de Leitores.

SOUTO, Maria Helena (2000). A Exposição de 1900 e os Caminhos para o Design em Portugal, no início do século XX. In *O Tempo do Design. Anuário 2000*. Lisboa: CPD, Centro Português de Design.

SOUTO, Maria Helena (2009) - *História do Design I, Reflexões*. Lisboa: Edições IADE .

SOUTO, Maria Helena (2000) - O Pós 74 e as Instituições do Design. In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

SPARKE, Penny (2010) - Diseño y Cultura, una introducción, Desde 1900 hasta la actualidad, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. L.

STAMN, Bettina von (2009) - 18 Perspetivas sobre gestão de design In *Gestão de Design*. Kathryn Best. Tradução: Susana Muchacho, Lisboa : Diverge Design, S. A.

TELO, José António (1996). Portugal, 1958-1974 - Sociedade em mudança. In *História de Portugal*, Vol. XIII, Lisboa: Clube Internacional do Livro.

TOSTÕES, Ana (2000) - Desenho Contemporâneo e Obra Global: Arquitetura e Design nos Anos 50. In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

TOSTÕES, Ana [et al.] (2000) - A Construção do Design em Portugal: de 1960 à Revolução de Abril de 1974. In *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português de Design, CPD.

TOSTÕES, Ana (1997) - Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50, 2.^a Edição. Lisboa: FAUP.

Páginas da Internet

ADICO.PT < www.adico.pt >. Acedido em 12 de novembro 2012

AMISHDURECTFURNITURE.COM. <www.amishdurefurniture.com>. Acedido em 14 de 2setembro de 2012

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE DESIGNERS, AND. <www.and.org.pt>. Acedido em 23 de janeiro de 2013

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE DESIGNERS, [APD]. <www.apdesigner.org.pt>. Acedido em 12 de dezembro de 2012

ARTECAPITAL.<www.artecapital.net>. Acedido em 27 de dezembro de 2012.

BLIBLARTEPAC.GULBENKIAN.PT <www.biblartepac.gulbenkian.pt>. Acedido em 9 de setembro de 2012

CASA MUSEU LEAL DA CÂMARA <[www.chooseroyal//snapshots da Casa Museu Leal da Câmara](http://www.chooserooyal//snapshots da Casa Museu Leal da Câmara)>. Acedido em 6 de setembro de 2012

CONVERGÊNCIAS.PT <www.convergencias.esart.ipcb.pt> Acedido em 9 de setembro de 2012

DESIGNTV <www.design-tv.eu/pt.> . Acedido em 15 de fevereiro de 2013.

DN.ECONOMIA.PT <www.dn.pt> In CAYATTE, Henrique. - Cf. Debate DN Design, "É difícil sensibilizar governantes para relevância do centro". J. P. Metelo. Lisboa: DN Economia: Acedido em 28 de fevereiro de 2012.

DOPORTOENAOSO.PT <www.doportoenaoso.pt>. Acedido em 24 de novembro de 2012

EXPERIMENTADESIGN.PT <www.experimentadesign.pt>. Acedido em 22 de fevereiro de 2013

FLICKR.COM <www.flickr.com>. Acedido em 24 de novembro de 2012

GOOGLE.COM <www.google.com>. Acedido em 6 de julho de 2012

HBERLIOZ.COM <www.hberlioz.com>. Acedido em 14 de setembro de 2012

IADÉ.PT <www.iade.pt>. Acedido em 6 de setembro de 2012

IAPMEI.PT. <www.iapmei.pt>. *PEM em números*>. Acedido em 12 de setembro de 2012.

IEFP.PT. <www.iefp.pt> . Acedido em 27 de dezembro de 2012.

INDUSTRIALDESIGN.IASTATE.EDU <www.industrial.design.iastate.edu>. Acedido em 27 de dezembro de 2012

IONLINE.PT <www.ionline.pt>. Acedido em 22 de fevereiro de 2013

LOJADASMEIAS <www.lojadasmeias.pt>. Acedido em 23 de novembro de 2012,

MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO <www.gepe.min-edu.pt>. Acedido em 14 de janeiro de 2013

OAC.PT. <www.oac.pt> . Acedido em 14 de fevereiro de 2013.

OBERHOLTZER-CREATIVE-COM. <www.oberholtzer-creative.com>. Acedido em 23 de outubro de 2012

OBSERVATÓRIO LOCAL DO CIDADÃO, [OC]. <www.cidadania-social.fc.ul.pt> (2010)
In Ângela Dionísio - Educação e formação em Portugal: trajectória divergente. Acedido em 15 de janeiro de 2013.

OLX.PT <www.olx.pt>. Acedido em 12 de outubro de 2012

PARLAMENTO.PT. <www.parlamento.pt> . Acedido em 14 de dezembro de 2012.

PORTAS, Catarina (2012). <www.avidaportuguesa.pt> Acedido em 8 de agosto de 2012, In Contar a História pelo Consumo.

PICSTOPIN.COM <www.picstopim.com>. Acedido em 12 de janeiro de 2013

PRIBERAM. <www.priberam.pt> . Acedido em 16 de novembro de 2012

RC.PT <[www.google.com// http://restosdecoleccion.blogspot.pt](http://www.google.com/http://restosdecoleccion.blogspot.pt)> . Acedido em 22 de novembro de 2012

RTP.PT <www.rtp.pt.com>. Acedido em 19 de outubro de 2012

RETROVISOR.PT <www.retrovisor.pt>.Acedido em 23 de outubro de 2012

SAPO.PT <www.sapo.pt>. Acedido em 19 de outubro de 2012

WIKIMEDIA.ORG.PT <www.wikimedia.org.pt>. Acedido em 9 de setembro de 2012

WIKIPEDIA.ORG <www.wikipedia.org> .Acedido em 9 de setembro de 2012

GLOSSÁRIO

A

Artífice – é um operário especializado num determinado ramo de atividade.

Artefacto – objeto produzido por trabalho mecânico ou manual.

Artesão – profissional que fabrica produtos através de um processo manual, desde a conceção do objeto à sua apresentação final.

Ativismo - qualquer doutrina ou argumentação que privilegia e defende a participação ativa na vida política e social.

Autodidatismo - Capacidade e vontade de compreender, refletir e assimilar conhecimentos afastada de qualquer instituição de ensino formal.

B

Boa forma – “a forma que segue a função”. Filosofia racionalista que caracterizou a primeira metade do século XX na arquitetura moderna e na inovação do processo de ensino da Bauhaus e, posteriormente, na Escola de Ulm.

Bom Design – conceito de Design com uma postura projectual que visa a forma útil.

C

Cromado – revestir com crómio. A camada de crómio confere à peça, resistência à corrosão, dando-lhe resistência e facilitadora da sua limpeza e manutenção.

D

Didática – arte ou técnica de ensinar.

Didática propedêutica – forma de ensinar métodos, raciocínios e até mesmo experiências, que devem ser aplicados para a aquisição de conhecimentos.

E

Estandardização – uniformização de modelos produzidos em série.

Estilo português – modelo arquitetónico utilizado em edifícios públicos e privados portugueses, essencialmente durante as décadas de 1940 e 1950.

Expressionista – relativo a expressão, primeira fase instituída na Bauhaus.

Estilo Bauhaus – estética formal funcionalista adotada pela Bauhaus, para a generalidade dos seus projetos.

F

Formalismo - Sistema projetual que admite apenas a forma, negando as características e propriedades os materiais aplicados na fabricação dos artefatos.

G

Grundlehre – curso básico e fundamental da Escola de Ulm.

I

Intuicionismo - doutrina que atribui papel essencial à intuição, afastado de conhecimento científico, lógico e racional.

Imagem corporativa – a visão que a sociedade possui de determinada organização, e que confere a esta o sentido de unidade no seu todo.

L

Legislatura - período de governação de quatro anos, do poder político.

O

Obra total – conceito projectual que procura o diálogo simbiótico de todos os elementos interiores e exteriores, desde o desenho exterior do próprio edifício, dos equipamentos à iluminação, incluindo os elementos de comunicação gráfica e publicitaria.

Operário – trabalhador sem qualificação profissional.

P

Padronização – processo de desenvolvimento de produção que obedece a normas técnicas ou especificações técnicas de modo que o que é produzido seja todo igual.

Plano Marshall - Programa de Recuperação Europeia, determinado pelos Estados Unidos, para a reconstrução dos países da Europa nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial.

Políticas Públicas – conjunto de ações desencadeadas pelo Estado.

R

Racionalização – execução de tarefas onde o efeito é integrado a menos desperdício, menos esforço, menos custo, menos trabalho, a tarefa final com custos que beneficiam a excelência.

T

Teoria de Taylor – modelo administrativo, adotado por Henry Ford, caracterizado pelo realce nas tarefas, com o objetivo de aumentar a eficiência ao nível operacional da produção.

U

Unifamiliares – Que se refere a uma única família.

INDICE ONOMÁSTICO

A

A. Loos, 15
Abel Manta, 40
Adolf Meyer, 21, 23
Alda Rosa, 78, 86
Almada Negreiros, 39, 40, 44
Amadeo de Souza-Cardoso, 39, 40
António Ferro, 53, 54, 59, 60, 64, 65, 98, 99, 155
António Fonseca, 117
António Soares, 40, 42, 58, 74
António Varela, 67
Augusto Gil, 40
Augustus Pugin, 11

B

Bento d'Almeida, 69, 70, 155
Bernardo Marques, 40, 57, 63
Bissaya Barreto, 47, 97
Bonsiepe, G, 136
Bragança Gil, 75
Bruno Munari, 85, 112

C

Canto da Maia, 40
Carlo Santi, 85
Carlos Botelho, 40, 41
Carlos Ramos, 41, 44
Carlos Rocha, 140
Cassiano Branco, 44, 58, 67

Ch

Charles Rennie Mackintosh, 15, 43
Christian Dell, 23

C

Conceição Espinho, 86
Conceição Silva, 69, 70, 78, 88, 155
Cottinelli Telmo, 42, 44, 57
Cristina Reis, 78, 86
Cristino da Silva, 42, 44, 51, 53, 155
Cruz de Carvalho, 81, 83, 85

D

Daciano da Costa, 75, 76, 79, 85, 88, 93, 100, 140, 156
Diogo de Macedo, 40
Dordio Gomes, 40
Duarte Pacheco, 2, 44

E

Eduardo Nery, 89
Eduardo Sérgio, 86
Eduardo Viana, 40
Emil Rathenau, 20
Emmerico Nunes, 40
Ettore Stosass, 3, 95, 101

F

Fernando Azevedo, 41
Fernando Seixas, 79
Ferreira Dias, 65, 66
Filipe Alarcão, 93
Francisco Capelo, 96
Francisco de Paula Leite Pinto, 130
Francisco Franco, 40, 44, 58
Frank Lloyd Wright, 46, 67, 71
Frank Lloyd Wriqth, 46, 75
Franz Torka, 50, 164
Fred Kradolfer, 2, 40, 41, 46, 63, 98
Frederico George, 3, 57, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 88, 100, 156
Friedrich Naumann, 18

H

H. Ford, 19
H. O. Gumerus, 85
Hannes Meyer, 26
Hans Gugelot, 29, 30
Henri Vienot, 85
Henry Cole, 9, 11
Henry van de Velde, 15, 16
Herbert Hirche, 27
Hermann Muthesius, 16, 18

I

Inge Aicher-Scholl, 29

J

J. Noel White, 85
João de Barros, 129
João de Deus, 129
Johannes Itten, 23
John Ruskin, 11
Jorge Barradas, 40, 51, 57
Jorge Pacheco, 78, 93
Jorge Segurado, 42, 44, 58
José Augusto França, 88
José Brandão, 78, 141
José de Melo Torres Campos, 87
José Maria L. Freitas, 89
José Rocha, 40, 41, 57
José Santa Bárbara, 86, 93
Joseph Hoffmann, 15

K

Keil do Amaral, 55, 58, 70, 155
Kotler, Philip, 116

L

Lagoa Henriques, 88
Le Corbusier, 21, 67, 71
Leal da Câmara, 2, 42, 97, 154, 165
Leopoldo de Almeida, 51, 58
Lino António, 58, 73, 74, 75
Luís Ralha, 75

M

Mackmurdo, 15
Madalena Figueiredo, 3, 91, 101, 141
Mandini Moretti, 85
Manuel da Costa Cabral, 89
Manuel Lapa, 58, 63, 89
Manuel Rio-Carvalho, 75
Manuel Rodrigues, 78
Marcel Breuer, 28, 46, 47, 48, 51
Marco Sousa Santos, 93
Margarida d'Orey, 86
Maria Helena Matos, 85, 86
Maria Keil, 41, 59, 63
Mario Bellini, 85
Marquês de Pombal, 74, 128
Matthew D. Wyatt, 9
Max Bense, 29
Max Bill, 29, 30, 31, 66
Max Krehan, 23
Mies van Der Rohe, 21
Miria Câmara Leme, 86
Moholy-Nagy, 23, 24
Moura George, 78

N

Norte Júnior, 41
Nuno Portas, 87, 88, 144, 147
Nuno Sá Leal, 125

O

O. Wagner, 15
Ofélia Marques, 41
Oscar Schlemmer, 23
Otl Aicher, 29, 30
Owen Jones, 9, 10

P

Pardal Monteiro, 42, 44
Paul Klee, 23
Paulo Parra, 93
Pedro Silva Dias, 93
Pereira, Cristóvão V, 151
Peter Behrens, 2, 20, 152
Piet Mondrian, 24

R

Rafael Salinas Calado, 89
Raúl Chorão Ramalho, 67, 155
Raul Cunca, 93
Raul Lino, 2, 42, 44, 45, 97, 154, 155
Raymond Loewy, 31, 35
Rebello de Andrade, 41
Regina Andrade, 86
Renzo Zorzi, 85
Richard Redgrave, 9
Roberto Araújo, 51, 58, 63, 88
Rodolfo Bonetto, 85
Rogério de Andrade, 73
Rogério de Azevedo, 44
Roque Gameiro, 72

S

Sales Viana, 58
Salette Brandão, 141
Santa-Rita, 40
Sebastião Rodrigues, 66, 141
Selma Rocha, 41
Sena da Silva, 75, 76, 81, 85, 88, 92, 140, 156

Sergio Asti, 85
Sir Joseph Paxton, 9
Stuart Carvalhais, 40

T

Theo van Doesburg, 24
Theodore Zeldin, 102
Tomás de Melo, 40, 41, 46, 58, 63
Tomas Maldonado, 146
Tomás Maldonado, 29, 30

V

Veiga Simão, 131, 132
Victor Horta, 15
Victor Palla, 69, 70, 155
Vítor da Silva, 78
Vítor Manaças,, 140
Vittorio Franchetti, 85

W

Walter Gropius, 21, 22, 33, 74
Wassily Kandisky, 23
William Morris, 11, 12, 14, 73, 153, 163
Wils Ebert, 27

X

Xavier Auer, 85

ANEXOS

Anexo 1 - Resultados do estudo realizado pelo CPD; Perfis Profissionais/Gráficos (CPD, 2000; p. 31)

Gráfico 1: Formação Académica de Base

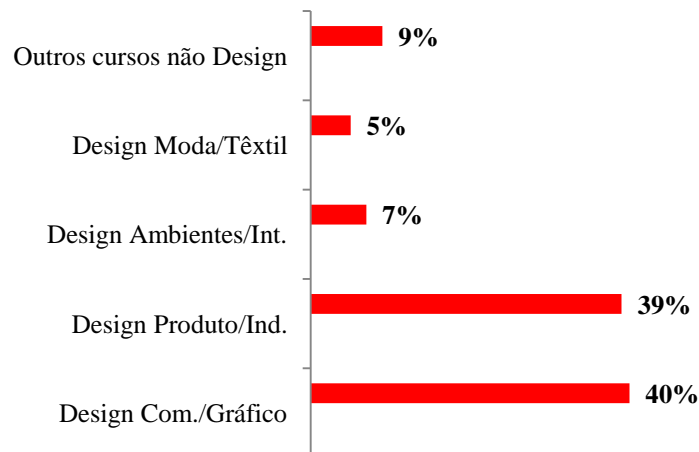


Gráfico 2: Áreas de Trabalho

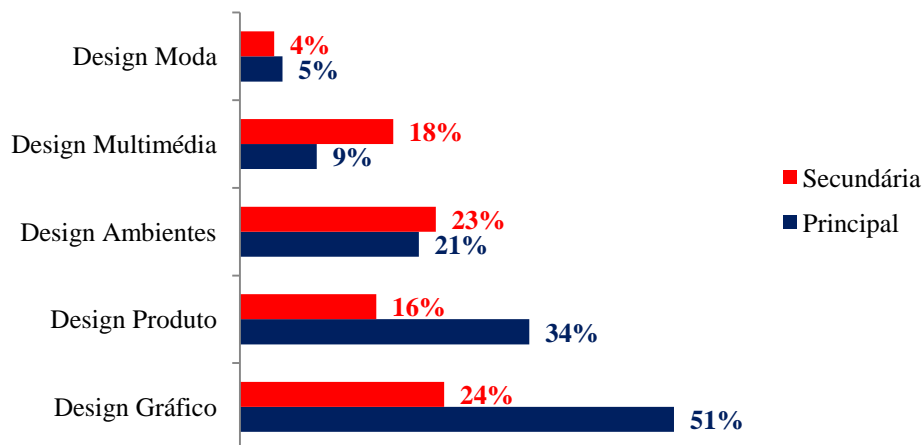


Gráfico 3: Situação profissional atual

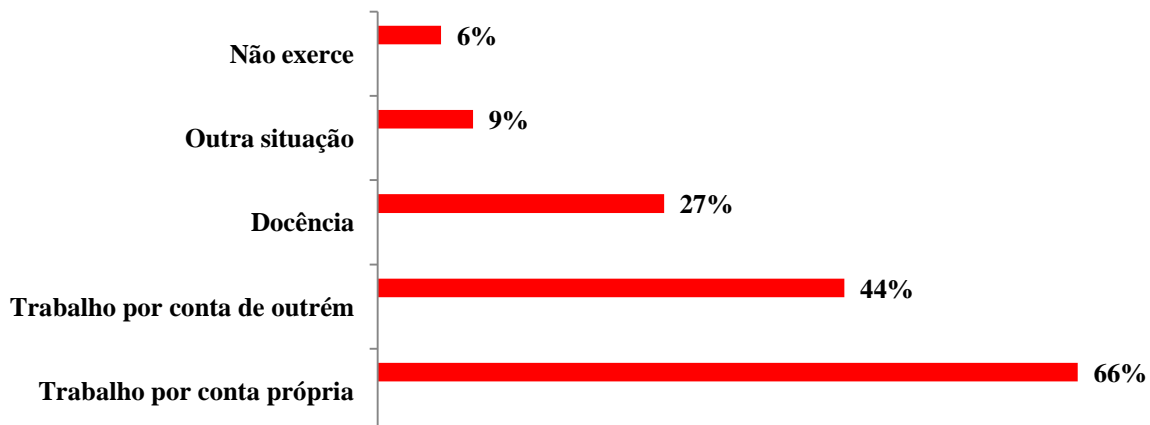
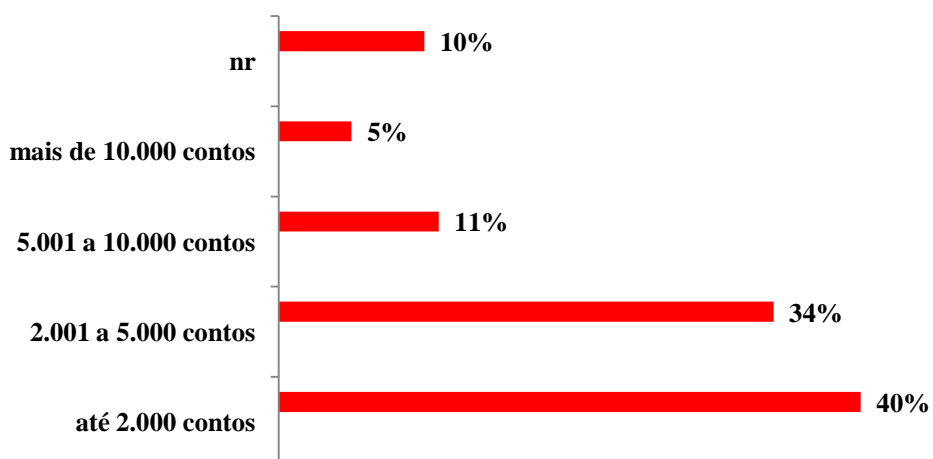


Gráfico 4: Rendimentos



Anexo 2 - INE, I.P. , Estatística da Cultura, 2010 ; Quadro

4.5.1.

QUADRO 4.5.1

PRINCIPAIS VARIÁVEIS DAS EMPRESAS DE ATIVIDADES DE ARQUITETURA, AGÊNCIAS DE PUBLICIDADE, ATIVIDADES DE DESIGN, ATIVIDADES FOTOGRÁFICAS, ATIVIDADES DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO E ALUGUER DE VÍDEOCASSETES E DISCOS, POR CAE-Rev.3 E ESCALÕES DE PESSOAL AO SERVIÇO

2009

CAE-Rev.3 e escalões de pessoal ao serviço	Empresas	Pessoal ao Serviço	Custos e perdas					Proveitos e ganhos			
			Total	CMVMC	FSE	Pessoal	Outros custos e perdas (1)	Total	Vendas	Prestações de serviços	Outros proveitos e ganhos (2)
			1000 Euros								

7111 - Atividades de arquitetura

Total	9 988	14 470	492 235	35 982	280 974	120 069	55 210	543 392	31 073	488 575	23 744
Menos de 10	9 890	12 885	371 837	28 539	221 078	78 519	43 700	414 644	26 475	370 154	18 015
10 - 49	96
50 - 249	2
250 ou mais	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

7311 - Agências de publicidade

Total	3 804	12 588	1 825 023	93 787	1 341 127	234 425	155 684	1 924 149	106 825	1 671 120	146 204
Menos de 10	3 580
10 - 49	207	3 769	921 024	28 668	687 823	114 820	89 713	992 489	31 948	850 295	110 246
50 - 249	16	1 306	222 867	3 629	164 722	35 725	18 791	234 903	2 675	222 650	9 579
250 ou mais	1

7410 - Atividades de design

Total	2 586	3 961	131 473	25 551	58 968	35 692	11 261	136 083	25 501	106 492	4 091
Menos de 10	2 558	3 309	83 900	17 153	39 343	19 933	7 470	88 295	19 473	66 426	2 396
10 - 49	27
50 - 249	1
250 ou mais	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

7420 - Atividades fotográficas

Total	2 269	3 532	92 256	19 565	32 078	24 506	16 107	85 051	22 010	58 754	4 287
Menos de 10	2 253	3 227	77 602	16 763	28 603	18 973	13 264	74 344	19 500	50 814	4 030
10 - 49	15
50 - 249	1
250 ou mais	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

7430 - Atividades de tradução e interpretação

Total	1 905	2 215	33 854	554	21 782	8 612	2 906	34 654	453	32 735	1 466
Menos de 10	1 897	2 069	27 532	554	19 037	5 374	2 568	28 112	453	26 297	1 363
10 - 49	7
50 - 249	1
250 ou mais	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

7722 - Aluguer de videocassetes e discos

Total	174	400	13 366	3 604	3 352	3 009	3 401	10 748	3 115	6 819	814
Menos de 10	172
10 - 49	1
50 - 249	1
250 ou mais	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

(1) Não inclui o imposto sobre o rendimento e o resultado líquido do exercício.

(2) Inclui a variação da produção.

Fonte: Sistema de Contas Integradas das Empresas

Anexo 3 - INE, I.P., Estatística da Cultura, 2010; – Quadro

4.5.2.

QUADRO 4.5.2

PRINCIPAIS VARIÁVEIS DAS EMPRESAS DE ATIVIDADES DE ARQUITETURA, AGÊNCIAS DE PUBLICIDADE, ATIVIDADES DE DESIGN, ATIVIDADES FOTOGRÁFICAS, ATIVIDADES DE TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO E ALUGUER DE VIDEOCASSETES E DISCOS, POR CAE-Rev.3 E REGIÃO (NUTS II)

2009

CAE-Rev.3 e Região	Empresas	Pessoal ao Serviço	Custos e perdas					Proveitos e ganhos			
			Total	CMVMC	FSE	Pessoal	Outros custos e perdas (1)	Total	Vendas	Prestações de serviços	Outros proveitos e ganhos (2)
			1000 Euros								

7111 - Atividades de arquitectura

Portugal	9 988	14 470	492 235	35 982	280 974	120 069	55 210	543 392	31 073	488 575	23 744
Continente	9 627	13 931	474 935	35 409	271 646	115 248	52 631	525 150	30 577	471 833	22 740
Norte	2 820	4 064	127 398	8 256	71 952	30 664	16 526	139 927	8 005	124 169	7 753
Centro	1 411	1 969	48 748	6 041	23 241	12 989	6 477	53 930	4 314	47 822	1 794
Lisboa	4 467	6 634	269 114	17 743	162 615	62 963	25 793	299 555	14 891	273 378	11 287
Alentejo	440	535	9 173	1 482	4 367	2 123	1 201	10 212	1 469	8 556	188
Algarve	489	729	20 502	1 887	9 471	6 509	2 634	21 526	1 899	17 909	1 719
R. A. Açores	135	212	8 266	376	4 437	2 016	1 436	9 171	275	8 095	801
R. A. Madeira	226	327	9 035	196	4 891	2 805	1 143	9 071	221	8 647	203

7311 - Agências de publicidade

Portugal	3 804	12 588	1 825 023	93 787	1 341 127	234 425	155 684	1 924 149	106 825	1 671 120	146 204
Continente	3 698	12 367	1 814 640	92 444	1 335 789	231 863	154 545	1 913 585	104 630	1 663 244	145 711
Norte	886	2 342	146 160	23 693	80 348	29 343	12 777	151 197	28 282	119 036	3 878
Centro	492	1 061	63 639	11 241	32 518	13 069	6 810	65 659	16 600	47 248	1 811
Lisboa	2 006	8 266	1 578 989	52 728	1 212 961	181 881	131 419	1 670 893	56 077	1 476 031	138 786
Alentejo	118	186	5 649	1 943	1 860	1 142	704	6 099	2 401	3 358	340
Algarve	196	512	20 203	2 839	8 102	6 428	2 834	19 736	1 270	17 572	895
R. A. Açores	47	84	3 528	715	1 677	815	320	3 672	770	2 866	37
R. A. Madeira	59	137	6 855	628	3 661	1 748	819	6 892	1 426	5 010	456

7410 - Atividades de design

Portugal	2 586	3 961	131 473	25 551	58 968	35 692	11 261	136 083	25 501	106 492	4 091
Continente	2 524	3 888	130 391	25 379	58 618	35 391	11 003	135 037	25 319	105 686	4 032
Norte	690	1 072	31 895	7 783	13 530	8 042	2 539	32 444	10 377	21 179	889
Centro	383	610	20 748	3 801	10 351	4 864	1 733	21 366	5 169	15 718	478
Lisboa	1 245	1 944	71 981	11 725	32 905	21 232	6 119	75 810	8 554	64 714	2 542
Alentejo	88	109	1 849	638	612	376	223	1 808	353	1 432	23
Algarve	118	153	3 918	1 432	1 221	877	388	3 610	867	2 643	101
R. A. Açores	22	22	98	43	24	18	12	147	44	98	5
R. A. Madeira	40	51	983	129	325	283	246	899	137	708	54

(1) Não inclui o imposto sobre o rendimento e o resultado líquido do exercício.

(2) Inclui a variação da produção.

Fonte: Sistema de Contas Integradas das Empresas

Anexo 4 - INE, I.P., Estatística da Cultura, 2010; Quadro 2, Ensino Cultural

QUADRO 2 - Resumo_DadosGerais_AO

Dados Gerais - Resumo	Unidade	2010	2009	2008	2007	2006	2000
2.1. ENSINO CULTURAL							
2.1.1. Alunos inscritos no ensino superior por áreas de estudo							
Artes	N.º	21 086	19 747	19 460	18 040	16 698	11 691
Belas-artes	N.º	3 509	3 253	3 927	3 884	3 596	3 134
Artes do espetáculo	N.º	4 175	3 647	3 321	3 009	2 734	1 490
Cursos, dos quais:							
- Animação cultural	N.º	292	307	294	215	168	27
- Dança	N.º	198	199	222	210	177	187
- Estudos artísticos	N.º	443	416	410	231	142	0
- Música	N.º	743	599	462	283	261	90
- Teatro	N.º	451	380	376	594	500	233
Audiovisuais e produção dos média	N.º	7 456	6 875	6 333	5 083	4 664	2 282
Design	N.º	5 583	5 585	5 513	5 667	5 311	4 440
Artesanato	N.º	363	387	366	397	393	345
História e arqueologia	N.º	4 104	3 866	4 221	4 077	4 349	4 815
Informação e jornalismo	N.º	7 505	7 385	7 825	7 844	8 114	7 871
Arquitetura e urbanismo	N.º	11 318	11 391	12 000	11 930	11 959	11 072
<i>Em percentagem do total de inscritos</i>	%	<i>11,5</i>	<i>11,4</i>	<i>11,5</i>	<i>11,4</i>	<i>11,2</i>	<i>9,5</i>
2.1.2. Alunos diplomados no ensino superior por área de estudo							
Artes	N.º	4 173	4 158	4 888	4 354	3 593	2 022
Belas-artes	N.º	642	706	899	842	608	477
Artes do espetáculo	N.º	733	673	759	863	684	303
Cursos, dos quais:							
- Animação cultural	N.º	98	71	50	61	55	5
- Dança	N.º	45	36	60	57	38	27
- Estudos artísticos	N.º	56	54	76	15	12	0
- Música	N.º	104	88	68	40	27	0
- Teatro	N.º	93	82	100	219	125	32
Audiovisuais e produção dos média	N.º	1 415	1 343	1 501	1 058	989	266
Design	N.º	1 283	1 360	1 582	1 494	1 219	872
Artesanato	N.º	100	76	147	97	93	104
História e arqueologia	N.º	702	655	788	774	692	651
Informação e jornalismo	N.º	1 561	1 523	1 829	1 935	1 741	1 219
Arquitetura e urbanismo	N.º	2 475	2 264	1 524	1 241	1 553	1 105
<i>Em percentagem do total de diplomados</i>	%	<i>11,3</i>	<i>11,2</i>	<i>10,7</i>	<i>10,0</i>	<i>10,6</i>	<i>8,2</i>
2.2. EMPREGO NAS ATIVIDADES CULTURAIS E CRIATIVAS							
Total	1 000	81,1	74,9	83,7	48,5	47,8	55,1
Por sexo							
Homens	1 000	43,2	35,4	42,2	27,0	22,9	31,4
Mulheres	1 000	37,8	39,5	41,5	21,5	25,0	23,6
Escala etária							
15 - 24 anos	1 000	7,2	8,2	7,5	4,6	5,6	7,6
25 - 34 anos	1 000	26,3	21,4	32,5	19,6	20,1	21,0
35 - 44 anos	1 000	21,7	23,2	20,6	13,2	12,8	12,8
45 - 54 anos	1 000	15,9	13,3	14,1	8,5	6,3	7,2
55 e mais anos	1 000	10,0	8,8	9,0	§	§	6,4
Nível de escolaridade completo							
Até ao 3.º ciclo	1 000	32,4	27,9	33,3	12,8	15,8	24,9
Secundário	1 000	22,3	28,0	28,2	18,8	13,6	19,5
Superior	1 000	26,4	19,0	22,3	16,9	18,5	10,6
<i>Em percentagem do emprego total</i>	%	<i>1,6</i>	<i>1,5</i>	<i>1,5</i>	<i>0,9</i>	<i>0,9</i>	<i>1,1</i>

Nota: Os dados de 2010, 2009 e 2008 estão de acordo com a CAE-Rev. 3; os de 2007 e 2006, com a CAE-Rev. 2.1; e os de 2000, com a CAE-Rev. 2. Verificou-se também uma reclassificação das atividades culturais e criativas, a qual está refletida nos dados de 2010, 2009 e 2008.

Anexo 5 - INE, I.P., Estatística da Cultura, 2010; Quadro 2.16. Financiamento Público das Atividades Culturais

Total de bilhetes vendidos	1 000	4 629	4 197	4 417	4 225	4 145	1 756
Receitas de bilheteira	1 000 euros	85 239	62 787	72 100	66 415	69 854	15 407

2.14. RADIODIFUSÃO

Número de alojamentos cablados	1 000	4 055	3 997	4 217	4 026	3 825	2 601
Televisão por Cabo							
Número de assinantes	1 000	1 439	1 452	1 475	1 489	1 421	925
Televisão por DHT (direct to home)							
Número de assinantes	1 000	671	644	587	483	435	132
Televisão por FTTH, xDSL-IP e FWA							
Número de assinantes	1 000	665	432	225	x	x	x

2.15. DESPESAS DAS FAMILIAS EM CULTURA

Despesa total média por agregado	Euros	x	x	x	x	17 607	13 828
Lazer, distração e cultura (divisão 09 da COICOP) - Total	euros	x	x	x	x	997	663
Por sexo							
Homens	Euros	x	x	x	x	1 050	724
Mulheres	Euros	x	x	x	x	889	487
Escalão etário							
Até 29 anos	Euros	x	x	x	x	784	772
30-44 anos	Euros	x	x	x	x	1 230	934
45-64 anos	Euros	x	x	x	x	1 276	847
65 e mais anos	Euros	x	x	x	x	416	275
Grau de urbanização							
Área predominantemente urbana	Euros	x	x	x	x	1 179	x
Área mediantemente urbana	Euros	x	x	x	x	671	x
Área predominantemente rural	Euros	x	x	x	x	418	x

Nota: Os dados são provenientes do Inquérito às Despesas das Famílias (IDF) 2005-2006 e do Inquérito aos Orçamentos Familiares (IOF) 2000.

2.16. FINANCIAMENTO PÚBLICO DAS ATIVIDADES CULTURAIS

Administração local - Câmaras municipais	Unidade	2010	2009	2008	2007	2006	2000
Despesas totais em cultura:	10 ⁶ euros	433,9	649,8	526,0	489,4	504,0	339,9
Das quais:							
Despesas correntes em cultura	10 ⁶ euros	348,9	531,7	362,8	319,6	307,3	204,7
Despesas de capital em cultura	10 ⁶ euros	85,0	118,1	163,2	169,8	196,8	135,2
Administração central							
Despesa do Ministério da Cultura	10 ⁶ euros	240,4	212,6	245,5	236,8	260,6	248,9
Em percentagem no OGE	%	0,30	0,29	0,44	0,43	0,48	0,66

Anexo 6 – Projeto de resolução n.º 559/X

II SÉRIE-A — NÚMERO 165

20

Assim, o Grupo Parlamentar do CDS-PP apresenta o seguinte projecto de resolução:

Nos termos da alínea b) do artigo 156.º da Constituição e da alínea b) do n.º 1 do artigo 4.º do Regimento, a Assembleia da República recomenda ao Governo que:

1 — O Governo, através do Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e das Pescas, cumpra rigorosamente todos os prazos referentes a todas as candidaturas apresentadas pelos agricultores e empresas ao PRODER, fixados pela lei.

2 — O Governo regulamente, no prazo de 20 dias, todas as medidas que constam no PRODER.

3 — Que deixe de existir prazos de candidaturas às diferentes medidas e programas, devendo todas as medidas e programas estarem em candidatura permanente, podendo, assim, ser acessíveis a todos os interessados.

Palácio de São Bento, 21 de Julho de 2009

Os Deputados do CDS-PP: Pedro Mota Soares — Paulo Portas — Nuno Magalhães — Abel Baptista — João Rebelo — António Carlos Monteiro — Teresa Caeiro — Hélder Amaral — Telmo Correia.

PROJECTO DE RESOLUÇÃO N.º 559/X (4.º)

RECOMENDA AO GOVERNO QUE LEGISLE DE MODO A CRIAR A CÂMARA DOS *DESIGNERS*

Exposição de motivos

Existem hoje em dia cerca de 37 escolas de *design* em Portugal. Desde os anos 70, e por números obtidos através de informação publicada na internet de formandos por ano, chegamos à conclusão de que existem cerca de 16 000 *designers* em Portugal com habilitação própria.

A APD — Associação Portuguesa de *Designers* existe desde 1976 em Portugal. O Design tem sido praticado ao longo dos anos por pessoas cujo valor é reconhecido mas que não têm habilitação própria na área ou, que não têm mesmo habilitação.

Actualmente os *designers* não têm representatividade perante os organismos de Estado (Governo, Assembleia da República, órgãos de poder local e sociedade em geral).

Foi por iniciativa do Grupo Parlamentar do CDS-PP que foi incluído no Código do IRS um CAE referente à profissão de *designers*.

Hoje em dia o ensino do *design* é feito, em alguns casos, por pessoas sem habilitação própria na área.

Infelizmente é prática que começa a ser cada vez mais frequente a palavra *design* ser utilizada impunemente por qualquer pessoa singular ou colectiva no sentido de beneficiar interesses próprios.

Grande parte dos problemas que os *designers* enfrentam actualmente poderiam ser resolvidos se for criada a câmara dos *designers*. Esta criação irá permitir a integração de todos os que são considerados pelo seu trabalho e importância como *designers*. Permitirá igualmente o reconhecimento por parte do poder local, partidos políticos, Assembleia da República, Governo, estabelecimentos de ensino público e privado, bem como da sociedade em geral.

Uma câmara de *designers* abrirá as portas para que os licenciados possam começar a utilizar os seus conhecimentos, beneficiando a sociedade e levando à recuperação dos investimentos efectuados na sua formação. No mesmo sentido permitirá estabelecer planos de actuação tendentes ao auxílio por parte da classe na recuperação e evolução económica. Da mesma forma levará à correcta utilização da palavra *design*, acabando com situações menos claras perante o consumidor e a sociedade em geral.

Esta criação irá levar a que seja estabelecido um plano concreto de acreditação dos cursos de *design*, no sentido de elevar a sua excelência não só no nosso país mas também a nível internacional (lembramos que as cadeiras de «projecto» e «*design*» em algumas escolas são dadas por pessoas sem habilitação ou reconhecimento na área).

Por último, a utilização do *design* através de técnicos devidamente formados e acreditados leva a uma melhor utilização de alguns recursos públicos, beneficiando o País em geral (lembramos a sinalização

24 DE JULHO DE 2009

21

rodoviária, a facilidade de utilização de formulários públicos, à optimização dos recursos informáticos, passando pelos recursos urbanos e rurais nas suas mais diferentes facetas, etc.)

Assim, o Grupo Parlamentar do CDS-PP apresenta o seguinte projecto de resolução:

Nos termos da alínea b) do artigo 156.º da Constituição e da alínea b) do n.º 1 do artigo 4.º do Regimento, a Assembleia da República recomenda ao Governo que:

Nos termos e para os efeitos previstos no n.º 1 do artigo 6.º da Lei n.º 6/2008, de 13 de Fevereiro, elabore um estudo tendente à criação da câmara de *designers*.

Assembleia da República, 21 de Julho de 2009

Os Deputados do CDS-PP: Pedro Mota Soares — Paulo Portas — Nuno Magalhães — Abel Baptista — João Rebelo — António Carlos Monteiro — Teresa Caeiro — Hélder Amaral — Telmo Correia.

Anexo 7 - Lei n.º 2/2013 In Diário da República, 1.ª Série, n.º 7 de 10 de janeiro de 2013

Diário da República, 1.ª série—N.º 7—10 de janeiro de 2013

117

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

Decreto do Presidente da República n.º 9/2013

de 10 de janeiro

O Presidente da República decreta, nos termos do n.º 5 do artigo 24.º da Lei Orgânica n.º 1-A/2009, de 7 de julho, o seguinte:

É confirmada a exoneração do cargo de Vice-Chefe do Estado-Maior da Força Aérea do Tenente-General Piloto Aviador Victor Manuel Lourenço Morato, efetuada por despacho do Ministro da Defesa Nacional de 27 de dezembro de 2012, com efeitos a partir de 2 de janeiro de 2013.

Assinado em 4 de janeiro de 2013.

Publique-se.

O Presidente da República, ANIBAL CAVACO SILVA.

Decreto do Presidente da República n.º 10/2013

de 10 de janeiro

O Presidente da República decreta, nos termos do n.º 5 do artigo 24.º da Lei Orgânica n.º 1-A/2009, de 7 de julho, o seguinte:

É confirmada a nomeação para o cargo de Vice-Chefe do Estado-Maior da Força Aérea do Tenente-General Piloto Aviador Carlos José Tia, efetuada por despacho do Ministro da Defesa Nacional de 27 de dezembro de 2012, com efeitos a partir de 2 de janeiro de 2013.

Assinado em 4 de janeiro de 2013.

Publique-se.

O Presidente da República, ANIBAL CAVACO SILVA.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA

Lei n.º 2/2013

de 10 de janeiro

Estabelece o regime jurídico de criação, organização e funcionamento das associações públicas profissionais

A Assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, o seguinte:

CAPÍTULO I

Disposições gerais

Artigo 1.º

Objeto

A presente lei estabelece o regime jurídico de criação, organização e funcionamento das associações públicas profissionais.

Artigo 2.º

Associações públicas profissionais

Para efeitos da presente lei, consideram-se associações públicas profissionais as entidades públicas de estrutura associativa representativas de profissões que devam ser

sujeitas, cumulativamente, ao controlo do respetivo acesso e exercício, à elaboração de normas técnicas e de princípios e regras deontológicas específicos e a um regime disciplinar autónomo, por imperativo de tutela do interesse público prosseguido.

Artigo 3.º

Constituição

1 — A constituição de associações públicas profissionais é excecional, podendo apenas ter lugar quando:

- a) Visar a tutela de um interesse público de especial relevo que o Estado não possa assegurar diretamente;
- b) For adequada, necessária e proporcional para tutelar os bens jurídicos a proteger; e
- c) Respeitar apenas a profissões sujeitas aos requisitos previstos no artigo anterior.

2 — A constituição de novas associações públicas profissionais é sempre precedida dos seguintes procedimentos:

- a) Apresentação de estudo, elaborado por entidade de independência e mérito reconhecidos, sobre as exigências referidas no artigo anterior e o cumprimento dos requisitos previstos no número anterior, bem como sobre o seu impacto na regulação da profissão em causa;
- b) Audição das associações representativas da profissão;
- c) Submissão a consulta pública, por um período não inferior a 60 dias, de projetos de diploma de criação e de estatutos da associação pública profissional, acompanhado do estudo referido na alínea a).

3 — A cada profissão regulada corresponde apenas uma única associação pública profissional, podendo esta representar mais do que uma profissão, desde que tenham uma base comum de natureza técnica ou científica.

Artigo 4.º

Natureza e regime jurídico

1 — As associações públicas profissionais são pessoas coletivas de direito público e estão sujeitas a um regime de direito público no desempenho das suas atribuições.

2 — Em tudo o que não estiver regulado na presente lei e na respetiva lei de criação, bem como nos seus estatutos, são subsidiariamente aplicáveis às associações públicas profissionais:

- a) No que respeita às suas atribuições e ao exercício dos poderes públicos que lhes sejam conferidos, o Código do Procedimento Administrativo, com as necessárias adaptações, e os princípios gerais de direito administrativo;
- b) No que respeita à sua organização interna, as normas e os princípios que regem as associações de direito privado.

Artigo 5.º

Atribuições

1 — São atribuições das associações públicas profissionais, nos termos da lei:

- a) A defesa dos interesses gerais dos destinatários dos serviços;
- b) A representação e a defesa dos interesses gerais da profissão;
- c) A regulação do acesso e do exercício da profissão;

d) A concessão, em exclusivo, dos títulos profissionais das profissões que representem;

e) A concessão, quando existam, dos títulos de especialidade profissional;

f) A atribuição, quando existam, de prémios ou títulos honoríficos;

g) A elaboração e a atualização do registo profissional;

h) O exercício do poder disciplinar sobre os seus membros;

i) A prestação de serviços aos seus membros, no respeitante ao exercício profissional, designadamente em relação à informação e à formação profissional;

j) A colaboração com as demais entidades da Administração Pública na prossecução de fins de interesse público relacionados com a profissão;

k) A participação na elaboração da legislação que diga respeito ao acesso e exercício das respetivas profissões;

l) A participação nos processos oficiais de acreditação e na avaliação dos cursos que dão acesso à profissão;

m) O reconhecimento de qualificações profissionais obtidas fora do território nacional, nos termos da lei, do direito da União Europeia ou de convenção internacional;

n) Quaisquer outras que lhes sejam cometidas por lei.

2 — As associações públicas profissionais estão impedidas de exercer ou de participar em atividades de natureza sindical ou que se relacionem com a regulação das relações económicas ou profissionais dos seus membros.

3 — As associações públicas profissionais não podem, por qualquer meio, seja ato ou regulamento, estabelecer restrições à liberdade de acesso e exercício da profissão que não estejam previstas na lei, nem infringir as regras da concorrência na prestação de serviços profissionais, nos termos dos direitos nacional e da União Europeia.

Artigo 6.º

Princípio da especialidade

1 — Sem prejuízo da observância do princípio da legalidade no domínio da gestão pública, e salvo disposição expressa em contrário, a capacidade jurídica das associações públicas profissionais abrange a prática de todos os atos jurídicos, o gozo de todos os direitos e a sujeição a todas as obrigações necessárias à prossecução dos respetivos fins e atribuições.

2 — As associações públicas profissionais não podem prosseguir atividades nem usar os seus poderes fora das suas atribuições nem dedicar os seus recursos a finalidades diversas das que lhes tenham sido legalmente cometidas.

Artigo 7.º

Criação

1 — As associações públicas profissionais são criadas por lei.

2 — O projeto de diploma de criação de cada associação pública profissional deve ser acompanhado de uma nota justificativa da necessidade da sua constituição, nos termos do artigo 3.º, bem como as opções que nele foram tomadas.

3 — A lei de criação de cada associação pública profissional define os aspetos essenciais do seu regime, nomeadamente:

a) Denominação;

b) Profissões abrangidas;

c) Fins e atribuições.

4 — As associações públicas profissionais são criadas por tempo indefinido e só podem ser extintas, fundidas ou cindidas nos termos do artigo 3.º e dos números anteriores.

Artigo 8.º

Estatutos

1 — Os estatutos das associações públicas profissionais são aprovados por lei e devem regular, nomeadamente, as seguintes matérias:

a) Âmbito de atuação, fins e atribuições;

b) Aquisição e perda da qualidade de membro;

c) Estágios profissionais ou outros, previstos em lei especial, que sejam justificadamente necessários para o acesso e exercício da profissão;

d) Número de períodos de inscrição por ano, nos casos em que esteja prevista a realização de estágio profissional ou exame;

e) Categoria de membros;

f) Direitos e deveres dos membros;

g) Organização interna e competência dos órgãos;

h) Incompatibilidades no respeitante ao exercício dos cargos associativos;

i) Eleições e respetivo processo eleitoral;

j) Princípios e regras deontológicas;

k) Procedimento disciplinar e respetivas sanções;

l) Regime económico e financeiro, em especial relativo à fixação, cobrança e repartição de quotas;

m) Colégios de especialidades profissionais, se os houver;

n) Regimes de incompatibilidades e de impedimentos relativos ao exercício da profissão, se os houver;

o) Reconhecimento das qualificações profissionais obtidas fora do território nacional, nos termos da lei, do direito da União Europeia ou de convenção internacional;

p) Provedor dos destinatários dos serviços, se o houver.

2 — Para os efeitos das alíneas c) e d) do número anterior, os estatutos devem estabelecer o regime do estágio de acesso à profissão ou, sendo o caso, do período formativo correspondente, nomeadamente, quanto aos seguintes aspetos:

a) Duração máxima do estágio, que não pode exceder os 18 meses, a contar da data de inscrição e incluindo as fases eventuais de formação e de avaliação;

b) Direitos e deveres do orientador ou patrono;

c) Direitos e deveres do estagiário;

d) Regime de suspensão e cessação do estágio;

e) Seguro de acidentes pessoais;

f) Seguro profissional.

3 — A organização das fases eventuais de formação e de avaliação dos estágios profissionais referidos no número anterior é da exclusiva responsabilidade das associações públicas profissionais respetivas, salvo se a lei definir o envolvimento de entidades públicas nos procedimentos de implementação ou de execução do estágio profissional ou regimes de financiamento das entidades formadoras públicas e, sendo caso disso, o envolvimento de entidades empregadoras públicas na realização dos estágios.

4 — Nas situações em que a realização do estágio profissional ou do necessário processo formativo deva ocorrer em entidades empregadoras públicas, as matérias referidas nas alíneas c) e d) do n.º 1 são reguladas por decreto-lei.

Anexo 8 – Lei n.º 6/2008 In Diário da República, 1.ª Série, n.º 31 de 13 de fevereiro de 2008

Diário da República, 1.ª série—N.º 31—13 de Fevereiro de 2008

973

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

Decreto do Presidente da República n.º 16/2008

de 13 de Fevereiro

O Presidente da República decreta, nos termos do n.º 3 do artigo 28.º da Lei n.º 29/82, de 11 de Dezembro, na redacção que lhe foi dada pela Lei Orgânica n.º 2/2007, de 16 de Abril, o seguinte:

É confirmada a promoção ao posto de Vice-Almirante do Contra-Almirante da classe de Marinha José Manuel Penteado e Silva Carreira, efectuada por deliberação de 25 de Janeiro de 2008 do Conselho de Chefes de Estado-Maior e aprovada por despacho do Ministro da Defesa Nacional de 29 do mesmo mês.

Assinado em 7 de Fevereiro de 2008.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

Decreto do Presidente da República n.º 17/2008

de 13 de Fevereiro

O Presidente da República decreta, nos termos do n.º 3 do artigo 28.º da Lei n.º 29/82, de 11 de Dezembro, na redacção que lhe foi dada pela Lei Orgânica n.º 2/2007, de 16 de Abril, o seguinte:

É confirmada a promoção ao posto de Contra-Almirante do Capitão-de-mar-e-guerra da classe de Marinha José Domingos Pereira da Cunha, efectuada por deliberação de 25 de Janeiro de 2008 do Conselho de Chefes de Estado-Maior e aprovada por despacho do Ministro da Defesa Nacional de 29 do mesmo mês.

Assinado em 7 de Fevereiro de 2008.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

Decreto do Presidente da República n.º 18/2008

de 13 de Fevereiro

O Presidente da República decreta, nos termos do n.º 3 do artigo 28.º da Lei n.º 29/82, de 11 de Dezembro, na redacção que lhe foi dada pela Lei Orgânica n.º 2/2007, de 16 de Abril, o seguinte:

É confirmada a promoção ao posto de Contra-Almirante do Capitão-de-mar-e-guerra da classe de Marinha Álvaro José da Cunha Lopes, efectuada por deliberação de 25 de Janeiro de 2008 do Conselho de Chefes de Estado-Maior e aprovada por despacho do Ministro da Defesa Nacional de 29 do mesmo mês.

Assinado em 7 de Fevereiro de 2008.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA

Lei n.º 6/2008

de 13 de Fevereiro

Regime das Associações Públicas Profissionais

A Assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, o seguinte:

CAPÍTULO I

Disposições gerais

Artigo 1.º

Objecto e âmbito

1 — A presente lei estabelece o regime jurídico de criação, organização e funcionamento de novas associações públicas profissionais.

2 — A presente lei aplica-se, sem prejuízo do disposto no artigo 36.º, às associações públicas profissionais que forem criadas após a data da sua entrada em vigor.

Artigo 2.º

Definição e constituição

1 — Para efeitos desta lei consideram-se associações públicas profissionais as entidades públicas de estrutura associativa representativas de profissões que devam, cumulativamente, ser sujeitas ao controlo do respectivo acesso e exercício, à elaboração de normas técnicas e deontológicas específicas e a um regime disciplinar autónomo.

2 — A constituição de associações públicas profissionais é excepcional e visa a satisfação de necessidades específicas, podendo apenas ter lugar nos casos previstos no número anterior, quando a regulação da profissão envolver um interesse público de especial relevo que o Estado não deva prosseguir por si próprio.

3 — A criação de novas associações públicas profissionais é sempre precedida de um estudo elaborado por entidade de reconhecida independência e mérito sobre a sua necessidade em termos de realização do interesse público e sobre o seu impacte sobre a regulação da profissão em causa.

4 — A cada profissão regulada apenas pode corresponder uma única associação pública profissional.

Artigo 3.º

Natureza e regime jurídico

1 — As associações públicas profissionais são pessoas colectivas de direito público e estão sujeitas a um regime de direito público no desempenho das suas tarefas públicas.

2 — Em tudo o que não estiver regulado nesta lei e na respectiva lei de criação, bem como nos seus estatutos, são subsidiariamente aplicáveis às associações públicas profissionais, com as necessárias adaptações, as normas e os princípios que regem os institutos públicos, no que respeita às suas atribuições e ao exercício dos poderes públicos de que gozem, e as normas e os princípios que regem as associações de direito privado, no que respeita à sua organização interna, respectivamente.

Artigo 4.º

Atribuições

1 — São atribuições das associações públicas profissionais, nos termos da lei:

- a) A defesa dos interesses gerais dos utentes;
- b) A representação e a defesa dos interesses gerais da profissão;
- c) A regulação do acesso e do exercício da profissão;
- d) Conferir, em exclusivo, os títulos profissionais das profissões que representem;
- e) Conferir, quando existam, títulos de especialização profissional;
- f) A elaboração e a actualização do registo profissional;
- g) O exercício do poder disciplinar sobre os seus membros;
- h) A prestação de serviços aos seus membros, no respeitante ao exercício profissional, designadamente em relação à informação e à formação profissional;
- i) A colaboração com as demais entidades da Administração Pública na prossecução de fins de interesse público relacionados com a profissão;
- j) A participação na elaboração da legislação que diga respeito às respectivas profissões;
- l) A participação nos processos oficiais de acreditação e na avaliação dos cursos que dão acesso à profissão;
- m) Quaisquer outras que lhes sejam cometidas por lei.

2 — As associações públicas profissionais estão impedidas de exercer ou de participar em actividades de natureza sindical ou que tenham a ver com a regulação das relações económicas ou profissionais dos seus membros.

3 — As associações públicas profissionais não podem estabelecer restrições à liberdade de profissão que não estejam previstas na lei, nem infringir as regras da concorrência na prestação de serviços profissionais, nos termos do direito nacional e da União Europeia.

4 — Ressalvado o código deontológico, as associações públicas profissionais não podem deliberar sobre o regime jurídico da profissão nem sobre os requisitos e as restrições ao exercício da profissão.

Artigo 5.º

Princípio da especialidade

1 — Sem prejuízo da observância do princípio da legalidade no domínio da gestão pública, e salvo disposição expressa em contrário, a capacidade jurídica das associações públicas profissionais abrange a prática de todos os actos jurídicos, o gozo de todos os direitos e a sujeição a todas as obrigações necessárias à prossecução do seu objecto.

2 — As associações públicas profissionais não podem exercer actividades nem usar os seus poderes fora das suas atribuições nem dedicar os seus recursos a finalidades diversas das que lhes tenham sido legalmente cometidas.

Artigo 6.º

Criação

1 — As associações públicas profissionais são criadas por lei, ouvidas as associações representativas da profissão.

2 — O projecto de diploma de criação de cada associação pública profissional deve no preâmbulo justificar devidamente a necessidade da sua criação, nos termos do artigo 2.º, bem como as opções que nele foram tomadas.

3 — A lei de criação define os aspectos essenciais do seu regime, nomeadamente:

- a) Denominação;
- b) Profissão abrangida;
- c) Atribuições.

4 — As associações públicas profissionais são criadas por tempo indefinido e só podem ser extintas, fundidas ou cindidas nos mesmos termos previstos para a sua criação.

Artigo 7.º

Estatutos

1 — Quando não forem aprovados pela lei de criação da associação, os estatutos são aprovados por decreto-lei, no respeito da presente lei e da lei de criação da associação.

2 — Os estatutos das associações públicas profissionais devem regular, nomeadamente, as seguintes matérias:

- a) Âmbito;
- b) Aquisição e perda da qualidade de membro;
- c) Espécies de membros;
- d) Direitos e deveres dos membros;
- e) Organização interna e competência dos órgãos;
- f) Incompatibilidades no respeitante ao exercício dos cargos associativos;
- g) Eleições e respectivo processo eleitoral;
- h) Regras deontológicas conformes à Constituição e à lei;
- i) Estágios profissionais;
- j) Processo disciplinar e respectivas penas;
- l) Regime económico e financeiro, em especial relativo à fixação, cobrança e repartição de quotas;
- m) Colégios de especialidades profissionais, se os houver.

3 — Os estatutos podem reconhecer às associações públicas profissionais o poder de iniciativa de propostas da sua modificação, sendo todavia sempre aprovadas nos termos do n.º 1.

Artigo 8.º

Autonomia administrativa

1 — No exercício dos seus poderes públicos as associações públicas profissionais praticam os actos administrativos necessários ao desempenho das suas funções e aprovam os regulamentos previstos na lei e nos estatutos.

2 — Ressalvados os casos previstos na lei, os actos e regulamentos das associações públicas profissionais não estão sujeitos a aprovação governamental.

Artigo 9.º

Autonomia patrimonial e financeira

1 — As associações públicas profissionais dispõem de património próprio e de finanças próprias, bem como de autonomia orçamental.

2 — A autonomia financeira inclui o poder de fixar o valor da quota mensal ou anual dos seus membros, bem como as taxas pelos serviços prestados, nos termos da lei.

Artigo 10.º

Denominação «ordem»

1 — As associações públicas profissionais têm a denominação «ordem» quando correspondam a profissões cujo exercício é condicionado à obtenção prévia de uma