

---

## Autorização para reprodução do documento

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total e/ou parcial deste documento, por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que seja citada a fonte.

A publicação total e/ou parcial deste trabalho só será possível desde que, previamente, autorizada pela autora.

São Paulo, Setembro de 2003.

*cbertella.*

Cristina G.O. Bertella

*sysno  
1366192*

e-mail: [crisbert@usp.br](mailto:crisbert@usp.br)



---

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**Móvel moderno – uma arquitetura,  
repensando a identidade de princípios projetuais:  
o caso Gerrit Rietveld**

**Dissertação de Mestrado**

Cristina Garcia Ortega Bertella

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo Dos Santos

DEDALUS - Acervo - FAU



20200019346

**São Paulo**

**2003**



# DEDICATÓRIA

---

Ao Gabriel e à Fernanda, minhas fontes de energia,  
pela compreensão e pelo incentivo,  
com todo o carinho.

# AGRADECIMENTOS

---

À orientação da Professora Maria Cecília Loschiavo dos Santos, principalmente, pelo encorajamento na abordagem do tema em questão;

à Professora Mônica Junqueira de Camargo, que contribuiu para a estruturação desta pesquisa na ocasião do exame de qualificação;

ao Professor Rafael A. C. Perrone, pelas questões levantadas no exame de qualificação e pelo apoio em diversos momentos;

a Elane Ribeiro Peixoto pelo incentivo no início deste trabalho;

à CAPES, pelo suporte financeiro, sem o qual a pesquisa ficaria incompleta;

à amiga Maristela Mitsuko Ono, por ter compartilhado sua experiência e pela solidariedade no decorrer de todo o processo, o que contribuiu decisivamente para a finalização desta dissertação;

ao amigo Alexandru Vladimir Ienibace, *in memoriam*, cujas sábias palavras me conduziram a concluir o texto;

a Alexandre Serban Ienibace, pela elaboração da arte final da capa e desenhos em ArchiCAD, pelas imagens fornecidas, pelos conselhos e apoio durante esta caminhada;

a minha querida família, pais e irmãos, em especial a meus filhos, que tanto torceram para que este trabalho fosse concluído;

aos amigos, colegas e anônimos, enfim, seria impossível citar todos aqueles que de alguma forma contribuíram para que este sonho fosse realizado.

# SUMÁRIO

---

v	Índice de Figuras
x	Resumo
xi	<i>Abstract</i>
1	<b>INTRODUÇÃO</b>
13	<b>PARTE I - O DESENVOLVIMENTO DA ARQUITETURA E DO <i>DESIGN</i> MODERNOS</b>
14	O Contexto Histórico-Social da Evolução dos Padrões na Era Moderna
28	Paxton e Thonet
36	As Origens do Pensamento Moderno
42	A Evolução dos Conceitos Modernos
55	O Desenvolvimento da Gramática Moderna
72	As Expressões de Maturidade de uma Linguagem
83	Os Assentos e sua Relação com a Arquitetura Moderna
85	<b>Os Movimentos Modernos</b>
91	L'Esprit Nouveau
95	A Bauhaus alemã
101	Construtivismo russo
103	Empirismo
106	Organicismo
110	<b>PARTE II - GERRIT RIETVELD: A CASA RIETVELD SCHRÖDER E A CADEIRA VERMELHA AZUL</b>
111	Holanda – Síntese do Contexto Geográfico e Histórico
113	O Neoplasticismo Holandês – <i>De Stijl</i> (1917 - 1931)
126	Gerrit Rietveld
130	A Cadeira Vermelha Azul
141	A Casa Rietveld Schröder
155	O Assento, a Moradia e o Neoplasticismo – <b>Algumas Considerações e Reflexos</b>
165	Reflexos do pensamento neoplasticista
168	<b>CONCLUSÃO</b>
175	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>
179	<b>FONTES DAS FIGURAS</b>

---

# ÍNDICE DE FIGURAS

---

## 13 PARTE I - O DESENVOLVIMENTO DA ARQUITETURA E DO DESIGN MODERNOS

### 28 Paxton e Thonet

- 29 Figura 1: Joseph **Paxton**, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - Vista do transepto.  
30 Figura 2: Joseph **Paxton**, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - Vista aérea.  
31 Figura 3: Joseph **Paxton**, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - elevação.  
31 Figura 4: Joseph **Paxton**, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - etapa da construção.  
32 Figura 5: Michael **Thonet**, Cadeira modelo n. 14, 1859.  
32 Figura 6: M. **Leistler**, mesa em exposição no Palácio de Cristal, sem data.  
32 Figura 7: Michael **Thonet**, mesa em exposição no Palácio de Cristal, sem data.  
33 Figura 8: Autor desconhecido, cadeira, 1825.  
33 Figura 9: Autor desconhecido, cadeira de balanço, concebida por volta de 1840.

### 36 As Origens do Pensamento Moderno

- 38 Figura 1: Henri **Labrouste**, Biblioteca Ste. Genéviève, Paris, 1843-1850.  
39 Figura 2: Henri **Labrouste**, Biblioteca Nacional, Paris, 1854-1875.  
39 Figura 3: Gustave **Eiffel**, Torre Eiffel, Paris, 1889.  
41 Figura 4: Joseph **Paxton**, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - Interior da Exposição Universal.

### 42 A Evolução dos Conceitos Modernos

- 44 Figura 1: Ford Madox **Brown**, cadeira Sussex, 1864-65.  
44 Figura 2: Mobiliário da **Morris and Company** – catálogo, 1910.  
44 Figura 3: William **Morris**, poltrona, 1858.  
45 Figura 4 – **Viollet-le-Duc**. *Entretiens sur l'art*, 1872.  
46 Figura 5: Arthur **Mackmurdo**, página de rosto de *Wren's City Churches*, 1883.  
46 Figura 6: Arthur **Mackmurdo**, cadeira, 1882-83.  
48 Figura 7: Victor **Horta**, Casa Tassel, Bruxelas, 1893.  
49 Figura 8: Henry **van de Velde**, cadeira, 1895.  
49 Figura 9: Henry **van de Velde**, poltrona Bodenhausen, 1898-99.  
49 Figura 10: Henry **van de Velde**, escritório para exposição da *Sezession*, de 1899.  
50 Figura 11: Hector **Guimard**, Castelo Béranger, Paris, 1897-1898.  
51 Figura 12: Hector **Guimard**, Castelo Béranger, Paris, 1897-1898. Acesso (exterior).  
51 Figura 13: Hector **Guimard**, Castelo Béranger, Paris, 1897-1898. Acesso (interior).  
52 Figura 14: Hector **Guimard**, cadeira para a casa Coillot, 1898-1900.  
52 Figura 15: Hector **Guimard**, estação Chatelet de metrô, Paris 1899-1904.  
54 Figura 16: Antoni **Gaudí**, Palácio do Bispo, Astorga, 1887.  
54 Figura 17: Antoni **Gaudí**, Casa Batlló, Barcelona, 1906.  
54 Figura 18: Antoni **Gaudí**, Casa Batlló, Barcelona, 1906 - Interior.  
54 Figura 19: Antoni **Gaudí**, cadeira para Casa Calvet, 1898-1900.

## 55 O Desenvolvimento da Gramática Moderna

- 57 Figura 1: Arthur **Mackmurdo**, *Stand* da exposição da Century Guild, Liverpool, 1886.  
58 Figura 2: Charles **Voysey**, Estúdio do arquiteto, Londres, 1891.  
58 Figura 3: Charles **Voysey**, cadeira Swan, 1883-1885.  
59 Figura 4: Charles Rennie **Mackintosh**, Escola de Glasgow, 1897-1909.  
59 Figura 5: Charles Rennie **Mackintosh**, Escola de Glasgow, 1897-1909 – interior.  
59 Figura 6: Charles Rennie **Mackintosh**, Escola de Glasgow, 1897-1909 – plantas.  
59 Figura 7: Charles Rennie **Mackintosh**, Escola de Glasgow, 1897-1909 – sala de reuniões.  
60 Figura 8: Charles Rennie **Mackintosh**, Casa Hill, 1902-1903 – interior.  
60 Figura 9: Charles Rennie **Mackintosh**, Casa Hill, 1902-1903.  
60 Figura 10: Charles Rennie **Mackintosh**, Casa Hill, 1902-1903 – plantas.  
60 Figura 11: Charles Rennie **Mackintosh**, Cadeira Hill, 1903.  
62 Figura 12: Otto **Wagner**, Caixa Econômica Postal, Viena, 1906 – Interior.  
62 Figura 13: Otto **Wagner**, Poltrona (Caixa Econômica Postal), 1906.  
63 Figura 14: Josef **Hoffmann**, Sanatório de Purkersdorf, Áustria, 1906.  
63 Figura 15: Kolomon **Moser**, Poltrona utilizada no hall do Sanatório de Purkersdorf, Áustria, 1902.  
64 Figura 16: Josef **Hoffmann**, Sitzmaschine, 1908.  
65 Figura 17: Adolf **Loos**, Casa Steiner, Viena, 1910 – corte e exterior.  
65 Figura 18: Adolf **Loos**, Casa Steiner, Viena, 1910 – exterior.  
66 Figura 19: Adolf **Loos**, Cadeira para o Café Museum, 1898.  
66 Figura 20: Richard **Riemerschmid**, cadeira para sala de música, 1888-1889.  
68 Figura 21: Peter **Behrens**, interior planejado para a Exposição de Artes Aplicadas Dresden, 1903.  
68 Figura 22: Peter **Behrens**, AEG – Turbinas Berlim, 1908-1909.  
69 Figura 23: Walter **Gropius** e Adolf **Meyer**, Fábrica Fagus, Alfed-sur-la Leine, 1910 - planta e elevação.  
69 Figura 24: Walter **Gropius** e Adolf **Meyer**, Fábrica Fagus, Alfed-sur-la Leine, 1910.  
70 Figura 25: Walter **Gropius**, Poltrona para Fagus, 1911.

## 72 As Expressões de Maturidade de uma Linguagem

- 76 Figura 1: Margarete **Schütte-Lihotzky**, cozinha de Frankfurt, 1926.  
76 Figura 2: Ferdinand **Kramer**, mesa e banco para cozinha, 1925.  
77 Figura 3: Catálogo de cadeiras para **apartamento mínimo**, Frankfurt, sem data.  
79 Figura 4: Exposição de Artes Decorativas, Porte d'Hommeur, Paris, 1925.  
79 Figura 5: Pierre **Chareau**, Maison de Verre, Paris, 1928.  
81 Figura 6: **Le Corbusier** e Pierre **Jeanneret**, Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925 - exterior.  
82 Figura 7: Página do catálogo de 1925 da **Maple & Co.** e cadeiras Michael **Thonet**.  
82 Figura 8: **Le Corbusier** e Pierre **Jeanneret**, Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925 - interior.

## 85 Os Movimentos Modernos

- 92 Figura 1: **Le Corbusier** e **Pierre Jeanneret**, Villa Savoye, Poissy, 1928-1931 – plantas.
- 92 Figura 2: **Le Corbusier** e **Pierre Jeanneret**, Villa Savoye, Poissy, 1928-1931.
- 92 Figura 3: **Le Corbusier** e **Pierre Jeanneret**, Villa Savoye, Poissy, 1928-1931 – interior.
- 93 Figura 4: **Le Corbusier**, **Charlotte Perriand** e **Pierre Jeanneret**. Chaise-longue (B306), 1928 -  
desenhos para patente, 1929.
- 93 Figura 5: **Le Corbusier**, **Charlotte Perriand** e **Pierre Jeanneret**. Chaise-longue (B306), 1928.
- 96 Figura 6: **Marcel Breuer**, Poltrona Wassily, 1925-27.
- 98 Figura 7: **Mies van der Rohe**, Pavilhão de Barcelona, 1929 – planta.
- 98 Figura 8: **Mies van der Rohe**, Pavilhão de Barcelona, 1929.
- 98 Figura 9: **Mies van der Rohe**, Pavilhão de Barcelona, 1929.
- 99 Figura 10: **Mies van der Rohe**, cadeira Barcelona, 1929.
- 101 Figura 11: **Martin Stam**, cadeira n. 533, 1926.
- 101 Figura 12: **Marcel Breuer**, cadeira n. B33, 1927-28.
- 102 Figura 13: **Mies van der Rohe**, poltrona MR20, 1927.
- 104 Figura 14: **Alvar Aalto**, alojamentos do M.I.T., Cambridge, 1949.
- 104 Figura 15: **Alvar Aalto**, Sanatório Paimio, 1929-1932 – planta tipo.
- 105 Figura 16: **Alvar Aalto**, Sanatório Paimio, 1929-1932 – fachada sul.
- 105 Figura 17: **Alvar Aalto**, poltrona Paimio, 1930-31.
- 107 Figura 18: **Frank Lloyd Wright**, estúdio em Hillside, 1932.



- 110      **PARTE II - GERRIT RIETVELD: A CASA RIETVELD SCHRÖDER  
E A CADEIRA VERMELHA AZUL**
- 113      **O Neoplasticismo Holandês – *De Stijl* (1917 - 1931)**
- 114      Figura 1: Piet Mondrian. Composição em vermelho e amarelo e azul, 1920.  
114      Figura 2: Theo van Doesburg. Composição XXII, 1920-1922.
- 126      **Gerrit Rietveld**
- 127      Figura 1: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1918.  
128      Figura 2: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924.
- 130      **A Cadeira Vermelha Azul**
- 131      Figura 1: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, primeiro protótipo, 1917-18.  
132      Figura 2: Imagem de Rietveld sentado no primeiro protótipo da cadeira Vermelha Azul, 1918.  
132      Figura 3: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 - projeto.  
133      Figura 4: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1918.  
133      Figura 5: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1918 – frente.  
133      Figura 6: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1918 – posterior.  
134      Figura 7: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – vistas: superior, lateral, frontal e posterior.  
135      Figura 8: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – perspectiva frontal.  
136      Figura 9: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – perspectiva posterior.  
137      Figura 10: Gerrit Rietveld, junções de madeira utilizadas nos móveis entre 1918 e 1924.  
137      Figura 11: Gerrit Rietveld, Aparador de madeira, 1919 (original).  
137      Figura 12: Gerrit Rietveld, cadeira para criança, 1920-21.  
137      Figura 13: Gerrit Rietveld, cadeirão, 1919.  
138      Figura 14: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918, módulos e diagrama mecânico.
- 141      **A Casa Rietveld Schröder**
- 142      Figura 1: Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg, Maison Particulière, 1922.  
143      Figura 2: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924, projeto original completo.  
145      Figura 3: Gerrit Rietveld, maquete casa Rietveld Schröder.  
145      Figura 4: Perspectiva casa Rietveld Schröder.  
146      Figura 5: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – plantas e lay-outs.  
147      Figura 6: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – cortes.  
147      Figura 7: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – fachadas.  
148      Figura 8: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – imagem e detalhes.  
148      Figura 9: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – detalhes de fachada 1.  
149      Figura 10: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – detalhes de fachada 2.
-

# ÍNDICE DE FIGURAS

---

- 150 Figura 11: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 - dormitório de Truus Schröder.
- 150 Figura 12: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – cozinha.
- 150 Figura 13: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924, estar e jantar.
- 150 Figura 14: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924, dormitório das meninas.
- 152 Figura 15: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – detalhes do interior e divisórias.
- 152 Figura 16: Gerrit Rietveld, Casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior aberto 1.
- 152 Figura 17: Gerrit Rietveld, Casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior aberto 2.
- 154 Figura 18: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924.

## 155 O Assento, a Moradia e o Neoplasticismo – Algumas Considerações e Reflexos

- 156 Figura 1: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior 1, cadeira Vermelha Azul sobre o quadrilátero demarcado no piso.
- 156 Figura 2: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior 2, cadeira Vermelha Azul sobre o quadrilátero demarcado no piso.
- 157 Figura 3: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – perspectiva digitalizada.
- 157 Figura 4: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – perspectiva da estrutura e vista lateral.
- 158 Figura 5: Gerrit Rietveld, cadeira Berlim, 1923.
- 158 Figura 6: Gerrit Rietveld, mesa auxiliar, 1923.
- 163 Figura 7: Gerrit Rietveld, armário modular, 1924.
- 163 Figura 8: Gerrit Rietveld, cadeira militar, versão 1925-1930.
- 164 Figura 9: Gerrit Rietveld, luminária, 1920.
- 164 Figura 10: Gerrit Rietveld, banco extensível, 1928.
- 166 Figura 11: Scott Burton, sem título (cubos vermelho, amarelo e azul), 1979-1980.
- 166 Figura 12: Sol LeWitt, mesa baixa, 1980.

## RESUMO

---

A presente dissertação tem como finalidade resgatar o diálogo entre a arquitetura e o *design* no desenvolvimento das vertentes modernistas, identificando os aspectos históricos, sociais e culturais desta expressão do pensamento moderno. Nesta pesquisa, foram investigados as origens, a evolução e o amadurecimento desta linguagem. O recorte temporal foi estabelecido desde suas raízes, consideradas nos anos 1850, sublinhadas a partir da última década do século XIX, alcançando os anos 1920, no processo de instituição de uma unidade formal e conceitual entre a arquitetura e o móvel modernos.

A questão foi aprofundada com o estudo de duas concepções de Gerrit Rietveld, *designer* e arquiteto que defendeu os conceitos do Neoplasticismo holandês, no desenvolvimento de uma estreita relação entre os projetos de uma habitação e um móvel no contexto do Movimento Moderno. Especificamente, a análise da cadeira Vermelha Azul (1918) e da casa Rietveld Schröder (Utrecht - Holanda, 1924) é essencial para a compreensão do diálogo arquitetura/*design* promovidos pelos arquitetos entre o final do século XIX e o início do século XX, e permite identificar a expressão da unidade de linguagem existente entre ambos.

## **ABSTRACT**

---

*The present study aims at recovering the dialogue between architecture and design in the development of modern areas, identifying historical, social, and cultural aspects of this expression of modern thinking. In this research the origins, evolvement and development of this language has been investigated. The temporal cut was established from its roots, considered in the 1850's and stressed as of the last decade of the 19th century, with the development of a process of formal and conceptual unity between architecture and modern furniture in the 20's.*

*The issue was further researched with the study of two concepts from Gerrit Rietveld, designer and architect who defended the concepts of the Dutch Neo-plastic style, to develop a narrow correlation between the projects of a house and a piece of furniture within the concept of the Modern Movement. The analysis of the Red and Blue Chair (1918), and of the Rietveld Schröder house (Utrecht – Holland, 1924) is specifically essential to understand the architecture/design dialogue performed by the architects between the end of the 19th century and beginning of the 20th century, enabling the identification of the language unity expression present between them.*



---

A proposta desta pesquisa é resgatar – por meio da análise de dois campos distintos: arquitetura e *design* – a atitude dos arquitetos modernistas no sentido de interagir em todas as atividades de projeto e, analiticamente, verificar como as propostas vanguardistas evidenciaram uma identidade de criações, de maior ou menor intensidade, na prática da criação do edifício e do móvel.

Foi de grande importância a herança deixada pelos arquitetos modernistas, no que diz respeito à cultura material do mundo ocidental. E, por outro lado, não é possível compreender a história do *design* de mobiliário do século XX, se descontarmos a contribuição destes vanguardistas, como afirmou Charlotte Benton. A história da arquitetura, nesta mesma proporção, não poderia ser compreendida. Foi uma atitude que se desenvolveu entre a arquitetura e o *design* e se intensificou neste período.

*Todos os arquitetos renomados durante os anos de formação dos Movimentos Modernos sentiram a necessidade de projetar pelo menos uma cadeira moderna [ou seja, como se esta fosse função da arquitetura], uma extensão natural de suas funções.<sup>1</sup>*

O modernismo continua sendo um referencial contemporâneo, do qual podemos dispor para compreender o desenvolvimento da arquitetura e do *design*. Os movimentos modernos traduziram para as artes uma nova consciência do mundo, da sociedade e da cultura.

---

<sup>1</sup> BENTON, Charlotte. Le Corbusier: Furniture and the Interior. Oxford University Press: Journal of Design History, vol. 3 Nos. 2-3, 1990, p. 103.

---

A expressão “sistema dos objetos”, criada por Jean Baudrillard, traduz bem o que se deseja aqui: destacar que o edifício e o móvel fazem parte de um mesmo ‘sistema’ e que

*... a sociedade moderna se configura mais do que nunca como um ‘sistema de objetos’, então faz-se necessário abordá-la não apenas como análise do ‘sistema’ mas também pelo estudo dos ‘objetos’ que o constituem [e suas inter-relações].<sup>2</sup>*

A identificação das relações entre o edifício e o móvel no período modernista é o objetivo central deste estudo. Ou seja, o intuito da pesquisa é identificar, especificamente, o diálogo formal e conceitual entre ambos os campos de atuação, onde os arquitetos modernistas realizaram suas obras. E, assim, contribuir para o entendimento desta unidade entre projetos, na arquitetura e no *design* de mobiliário modernos, que nos permitirá compreender os rumos seguidos por estes arquitetos/*designers* das vanguardas, no intuito de transmitir características formais e conceituais para diferentes áreas de atuação.

A questão da busca de integração entre a arquitetura e o *design* persiste até a atualidade. Apesar das atividades de *design* terem sido assumidas por profissionais específicos, o número de arquitetos envolvidos com projeto de produto é significativo. Seria esta uma herança lançada pelos arquitetos vanguardistas?

O tema arquitetura/*design* foi escolhido por se tratar de uma constante na vida de profissionais graduados em arquitetura, que se deparam, inúmeras vezes, com o conflito da busca de uma relação projetual entre a arquitetura, o interior arquitetônico e o mobiliário utilizado em suas obras.

---

<sup>2</sup> DENIS, Rafael. Design, cultura material e fetichismo dos objetos. Rio de Janeiro: Revista Arcos vol. 1, Out. de 1998, p. 22.

No intuito de compreender os fatores, que conduziram a este desejo de identidade entre a arquitetura e o *design*, esta pesquisa voltou-se aos pioneiros da arquitetura moderna, bem como à unidade entre as artes, um tema perseguido com ênfase por estes arquitetos, cuja investigação vanguardista foi primordial para muitas das descobertas realizadas.

Alguns arquitetos se sobressaíram nesta análise de um período que percorreu, principalmente, desde a última década do século XIX até a terceira década do século XX. Para o exame da questão da identidade dos princípios projetuais foi estabelecido um estudo de caso: a cadeira Vermelha Azul e a casa Rietveld Schröder, de Gerrit Rietveld, por expressarem de forma emblemática as relações de unidade projetual entre a arquitetura e o *design* de mobiliário.

O projeto desta casa e suas imagens proliferaram-se pelo mundo. Contudo, a oportunidade de visitar a casa Rietveld Schröder foi, para a autora, determinante para a seleção de idéias e estabelecimento do foco central da questão pesquisada.<sup>3</sup>

Esta visita evidenciou características que, até então, não haviam sido consideradas. Anteriormente, a casa fora reconhecida, pela autora, apenas por meio de imagens, projetos e modelos, cuja escala eclipsava as dimensões reais de sua arquitetura.<sup>4</sup> E foi justamente a escala natural o que primeiro surpreendeu a autora.

Algumas constatações e dúvidas surgiram. Suas expressões exatas, em linguagem coloquial, foram: “É um sobradinho!” “Uma construção de espaços absolutamente necessários?”, indaga-se a autora.

---

3 A visita monitorada à casa Rietveld Schröder foi realizada, pela autora, em Setembro de 2001. A casa é preservada pelo Centraal Museum de Utrecht, Holanda.

4 Assim como a grande maioria das imagens, obtida pelos fotógrafos de obras de arquitetura, as imagens da casa Rietveld Schröder não possuem nenhuma referência à escala, como, por exemplo, uma forma humana que conduza à percepção de proporcionalidade. A questão persiste quando os projetos e modelos apresentados dificilmente apresentam alguma referência à escala, o que acontece em inúmeras publicações. Este fato não é tão relevante no *design* de mobiliário, pois na maioria das vezes os móveis evidenciam uma relação direta com o corpo humano.



---

A expectativa de uma outra escala conduziu a uma interpretação errônea, mas a percepção da escala natural desvendou a realidade.

A guia que monitorava a visita ao interior da casa comentou que, na época em que a residência foi ocupada, o arquiteto obrigou-se a vedar os vãos de vidro das janelas do pavimento térreo com placas de madeira. O motivo disto foi o fato de que a casa Rietveld Schröder despertou a curiosidade das pessoas, por ser tão diferente do habitual da terceira década do século XX, e algumas delas chegaram a invadir a propriedade particular e a investigar o seu interior futurista, através dos vidros.

O mais inusitado, para quem tem como tema de pesquisa arquitetura e mobiliário, foi o reconhecimento do pavimento superior da casa. E, indubitavelmente, a imagem que prevalece neste ambiente aberto – com as divisórias recolhidas – tem tudo para contar uma história: há nele um quadrilátero vermelho, em destaque no piso, onde, originalmente, havia um espaço determinado para o posicionamento de um piano de cauda, e que exhibe, hoje, a cadeira mais celebrada de Rietveld. O que conduziu à idéia de que se trata de um espaço especialmente destinado para a cadeira Vermelha Azul.

A arquitetura e o assento se apresentaram com uma impressionante unidade. Contudo, a cadeira foi concebida por volta de 1918, e o projeto da casa é posterior, 1924.

Outras indagações surgiram: “A cadeira é a escultura da casa! Um troféu?”

A questão mais intrigante, pelo fato de o móvel possuir uma escala totalmente divergente com relação à moradia, foi: Rietveld teria sido influenciado por sua experiência como *designer* de mobiliário ao desenvolver este projeto arquitetônico?

A partir das informações captadas pela autora, a casa apresentou-se como uma fonte essencial para o desenvolvimento do tema de pesquisa já definido, porém,

---

ainda era necessário investigar detalhadamente as origens deste forte diálogo entre o móvel e a arquitetura.

A busca das origens e da evolução desta unidade é fundamental para o esclarecimento das idéias dos modernistas, no sentido de encontrar-se um novo desenho de mobiliário, que pudesse se aproximar das formas e técnicas da arquitetura, de maneira que houvesse uma integração.

Esta pesquisa foi fundamentada na descrição histórica da evolução do processo moderno – desde suas origens até seu amadurecimento desenvolvido pelas vanguardas – no contexto da identidade de formas e conceitos entre a edificação e o móvel.

As características marcantes da história da arquitetura e do *design* modernos, que conduziram aos manifestos das vanguardas artísticas e às reformas urbanas, se devem a diversos fatores, tais como: o desenvolvimento técnico e a descoberta de novas fontes de energia; as primeiras organizações no intuito de resolver problemas como a diminuição do nível de qualidade de vida; a história, a economia, as relações com as condições geográficas e os costumes de cada cultura; as transformações da estrutura social com o advento da indústria; a utilização de novos materiais construtivos e a aplicação destes com diferentes desempenhos técnicos, o que possibilitou uma nova plasticidade nas construções e no mobiliário.

Neste contexto, diversos arquitetos e algumas de suas obras foram comentados nesta pesquisa, para o entendimento da postura que conduziu ao estreitamento de relações entre a arquitetura e o *design*.

A primeira parte deste trabalho tem como finalidade localizar personagens e movimentos que contribuíram expressivamente para o desenvolvimento da arquitetura e do *design* modernos. A meta é estabelecer uma **linha do tempo**, que se inicia em 1851 como origem. Contudo, o período entre a última década do século XIX e a década de 1930 é destacado no processo de amadurecimento de uma unidade formal e conceitual entre a arquitetura e o móvel moderno.

---

Em consequência da identificação de um novo modelo de conforto para a sociedade burguesa do século XIX, os valores decorrentes de séculos de conquistas no campo da arquitetura e do *design* foram unidos às idéias incipientes na década de 1860. Desta maneira, foram destacadas as etapas deste processo – a procedência, o desenvolvimento e a maturidade de novos conceitos – no intuito de valorizar o papel do arquiteto ou do *designer* e, principalmente, de ambas as atividades executadas por um mesmo indivíduo e inter-relacionadas, no surgimento de uma corrente de pensamento que despertou para uma nova consciência social.

Assim, no início desta dissertação, foram resgatadas as origens do pensamento moderno e as afinidades entre dois campos distintos: arquitetura e *design*. Neste sentido, foram eleitos, em sua maioria, arquitetos, cujos conceitos na concepção das edificações e do mobiliário, refletiram uma nova postura perante o ato de projetar. Estas raízes proporcionaram uma melhor compreensão do processo moderno, na identificação de seus protagonistas e na crescente unidade projetual, promovida pelos arquitetos no contexto da experiência moderna.

Este recorte temporal inicia-se nos primeiros anos da segunda metade do século XIX, pois, tanto na arquitetura quanto no *design*, foram estabelecidos dois importantes marcos da história da edificação e do mobiliário modernos.

Foi eleito o Palácio de Cristal de Joseph Paxton, construído em 1851, o primeiro edifício pré-fabricado, obra que vinculou a arquitetura do século XIX à industrialização e ao futuro que alcançaria a forma arquitetônica do século XX. Tal escolha teve como base os materiais eleitos, metal e vidro, e a técnica industrializável utilizada na fabricação de suas peças seriadas e na montagem de seus componentes.

Em 1859, a cadeira modelo No. 14, de Michael Thonet, primeira do gênero, foi também importante para a história do *design*, pois foi a primeira peça de mobiliário industrializável e com preço mais acessível às camadas populares. Desde então, esta cadeira e inúmeras imitações da mesma vêm sendo utilizadas.

---

Seu desenho leve, de formas simples, atravessou o século conquistando, inclusive, a aceitação de grandes nomes da arquitetura. Este modelo de cadeira, de Thonet, foi valorizado e adotado, durante o processo de evolução do Movimento Moderno, por eminentes arquitetos, em seus arranjos físicos. A presença da **racionalidade** construtiva, nestas duas obras, expressa uma origem do pensamento moderno na arquitetura e no *design* de mobiliário.

O processo de industrialização veio a aliar-se aos valores modernistas de experimentação artística e determinaram a evolução da arquitetura do início do século XX. Porém, houve um caminho a percorrer antes destas conquistas se cristalizarem, pois a industrialização encarou uma oposição ao seu desenvolvimento, por parte de críticos das artes, e só pode ser compreendida e aceita mais plenamente no século XX.

Para o entendimento deste percurso, que enfrentou divergentes opiniões, o método utilizado, na primeira parte desta dissertação, é a recomposição histórica por meio de uma linha do tempo que se inicia na segunda metade do século XIX e percorre as três primeiras décadas do século XX, no intuito de alcançar o Neoplasticismo holandês, mais precisamente, o trabalho de Gerrit Rietveld, focalizado na cadeira Vermelha Azul e na casa Rietveld Schröder, assim como manifestações contemporâneas a estes, na busca de uma identificação entre a arquitetura e o *design*.

Neste contexto, uma revisão histórica desde o início deste processo contribui para o entendimento de que as artes sempre estiveram, de algum modo, dialogando entre si.

A identidade se acentua no processo modernista no início do século XX, na medida em que os arquitetos modernos sentem a necessidade de ampliar suas atividades, desde a produção do menor objeto até o planejamento do mais vasto tecido urbano. Todas estas atividades – o urbanismo, a arquitetura, os arranjos físicos, o desenho industrial e o *design* gráfico – no contexto dos ideais modernistas, puderam evoluir com características plásticas, conceituais e

---

principalmente sociais em comum. Esta unidade almejada foi planejada por meio de teorias, manifestos, discursos e pelo desenvolvimento de um novo pensamento acadêmico.

Este diálogo entre as artes representativas se desenvolve tendo como base conceitos e teorias de cada vanguarda. Porém, a origem destes ideais, que falam francamente a favor da era moderna, pode ser considerada no discurso de William Morris, *designer*, artesão, poeta e reformador social, e, desta última atividade, surgiu sua contribuição decisiva para a futura cristalização dos conceitos modernistas. Os ideais de Morris, iniciados por volta de 1859 com a construção da Red House – do arquiteto Philip Webb e interiores do próprio Morris – desempenharam um importante papel para o início do processo e sua evolução.

Deste modo, a partir dos padrões das habitações materializados, desde períodos anteriores até o século XIX, pode-se entender o ambiente no qual germinaram as idéias modernistas. Estas origens do Movimento Moderno podem ser identificadas na arquitetura pelo Palácio de Cristal de Paxton, no *design* pela cadeira de Thonet e, em seus conceitos incipientes, no discurso de Morris. As criações de Paxton e Thonet, citadas, bem como, o início das inquietações estético e social de Morris ocorreu na mesma década, nos anos 1850.

No século seguinte, após uma evolução dos padrões preestabelecidos, várias vertentes, ditas modernas, divulgaram um novo modo de vida que defendeu a unidade entre as artes. Por exemplo, o conceito de Le Corbusier de *máquina de morar* incorporou os objetos cujas formas puras eram determinadas industrialmente. Neste processo de arquitetura total é colocada em questão a identidade projetual entre dois segmentos desta linha racional modernista: o edifício e o móvel.

Na segunda parte da dissertação, uma experiência holandesa, no campo da arquitetura e do *design*, traz uma contribuição relevante ao desenvolvimento desta pesquisa, que discute um aspecto da linha do pensamento modernista – a unidade projetual entre a arquitetura e o *design* – que, em sua totalidade, abrange desde a

---

ação criadora dos arquitetos nos níveis da cidade, dos edifícios e dos equipamentos utilizados pelo homem, até o mais simples objeto de uso cotidiano.

O Neoplasticismo holandês, uma das correntes modernistas, nos fornece um exemplo digno de grande destaque no que diz respeito à reciprocidade de formas e conceitos entre o móvel e a edificação. Trata-se de dois trabalhos de Gerrit Rietveld, a cadeira Vermelha Azul (1918) e a casa Rietveld Schröder (Utrecht - Holanda, 1924).

Por se tratar de duas concepções totalmente inseridas no contexto teórico do grupo *De Stijl*, a metodologia aplicada nesta análise formal e conceitual das duas criações desse membro do *De Stijl* tem, como critério analítico, a teoria da arquitetura neoplasticista publicada por Van Doesburg, em 1925, e o ensaio de Mondrian, de 1927, onde são assinaladas algumas normas para as artes.

Existem diversas razões para a escolha deste arquiteto e suas concepções. A primeira delas é a data, no intuito de eleger uma obra e um objeto totalmente inseridos nos conceitos modernistas e, principalmente, incipientes para os novos padrões que a arquitetura e o *design* modernos desenvolveram.

Rietveld foi um dos pioneiros. E o fascínio destas duas obras – a casa Rietveld Schröder e a cadeira Vermelha Azul – consiste não só na relação entre seus componentes, no que tange ao aspecto morfológico e aos conceitos dos teóricos do Neoplasticismo, mas também na conexão que a Rietveld Schröder estabelece, no sentido de incorporar seu mobiliário à sua arquitetura. Esta atribuição não é específica da Vermelha Azul, e sim, de todos os elementos, como o mobiliário, os painéis corredeiros e a iluminação, dispostos na casa.

A cadeira Vermelha Azul foi concebida antes da casa Rietveld Schröder e a afinidade dos elementos entre ambas as obras é de considerável riqueza para a

exploração desta identidade de projetos. Poderia um objeto de “arte menor”, conforme definido por Filler<sup>5</sup>, exercer influência sobre a arquitetura?

Rietveld atendeu minuciosamente todos os conceitos teóricos de Van Doesbourg e Mondrian, ou os conceitos foram criados levando-se também em consideração suas obras? Filler se refere a esta teoria e à cadeira de Rietveld como “teoria induzida por objeto de *arte menor*”, uma significativa afirmação, na qual ele se refere a van Doesbourg e Mondrian. Ele constata a importância, a inovação e a simplicidade do móvel de Rietveld, que pode se aplicar também a sua arquitetura,

*...a cadeira em vermelho e azul lhes demonstrou que era possível a criação de um objeto satisfatório de acordo com a nova crença neoplasticista em um reduativismo formal motivado por uma rigorosa objetividade. Com base no mais simples repertório de formas e cores, a cadeira em vermelho e azul tinha uma qualidade anônima e modular que eclipsava eficazmente a mão do artista, supostamente subjetiva.*<sup>6</sup>

Assim, a segunda parte desta pesquisa foi centrada neste discurso – entre a cadeira, a casa e os conceitos utilizados em seus projetos – que se apoiou metodologicamente nas teorias do grupo De Stijl.

Esta dissertação está estruturada em duas partes distintas, além da introdução e da conclusão. A primeira destaca o desenvolvimento da arquitetura e do *design* por meio do contexto histórico-social da evolução dos padrões da era moderna; coloca as contribuições de Paxton e Thonet na germinação de um novo modo de pensar a arquitetura e o *design*, respectivamente; resgata as origens, a evolução e o desenvolvimento dos conceitos modernos, as expressões de maturidade e os movimentos modernos, sempre relacionando uma edificação a um assento. Então, neste quadro geral da primeira parte, pretendeu-se situar um panorama que situa o caso holandês abordado na seqüência.

---

5 FILLER, Martín. Manifiestos de una nueva revolución. In: Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia*. [Tradução da autora]. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 126.

6 *Ibid.*

---

A segunda parte analisa um caso específico, duas expressões de Rietveld na arquitetura e no *design*. Esta parte se inicia com uma síntese do contexto geográfico e histórico holandês, revisa as orientações artísticas do Neoplasticismo e seu impacto na arquitetura e no mobiliário de Rietveld, bem como, apresenta uma síntese biográfica deste autor.



PARTE I

**O DESENVOLVIMENTO DA ARQUITETURA  
E DO *DESIGN* MODERNOS**

## O Contexto Histórico-Social da Evolução dos Padrões na Era Moderna

Desde os tempos mais remotos, o homem tem buscado linguagens com uma certa identidade na expressão de sua arte.<sup>1</sup> Este processo faz parte da tendência cultural de uma era, um período, um estilo, ou melhor, um pensamento artístico. Com *maior* ou *menor intensidade*, esta relação entre as atividades artísticas sempre existiu.

Siegfried Giedion despertou a atenção sobre alguns baús, do século XII, entalhados com arcos alusivos à arquitetura romana, e, por volta do século XV, o autor coloca os bancos de coro das igrejas como exemplo de mobiliário gótico, em unidade com a arquitetura gótica eclesiástica.<sup>2</sup>

A expressão *maior intensidade* na relação entre as atividades artísticas pode justificar o que sucedeu aos profissionais ligados às edificações e aos que executavam o mobiliário, frente às questões levantadas no século XIX como: **racionalidade, industrialização e funcionalidade.**

Por meio destes temas, inseridos no contexto da inovação do ato de projetar, este estudo sobre as inter-relações entre o móvel e a arquitetura, percorre um caminho que conduz às origens do processo moderno, no qual, o aspecto social tem grande significado.

---

1 Rainer Wick culpou a industrialização pelo distanciamento desta "unidade da esfera artística cultural" antes do início das primeiras manifestações modernas. WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. [Tradução: João Azenha Jr.]. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 14.

2 GIEDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando*. [Tradução da autora]. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 287-298.

A era moderna deflagrou um processo de negação aos padrões anteriores, como se a sociedade não pudesse mais “suportar” sua história e sua arte, numa atmosfera “de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez”.<sup>3</sup>

Os novos conceitos da modernidade, que estabeleceram um conflito entre os padrões antigos e os novos, provocaram os manifestos feitos nas grandes metrópoles em prol de uma reformulação das artes.

Tornou-se um desafio definir uma data para o início da história da arquitetura moderna e, intimamente ligada a esta, o *design* moderno. Alguns autores, como Benévolo, Giedion e Peter Collins consideram que esta fase remonta ao século XVIII, início de mudanças radicais que alteraram decisivamente as teorias posteriores da arquitetura, fazendo com que os ideais arquitetônicos vigentes, até então, fossem reconsiderados. A revolução industrial desencadeou um processo de transformação sócio-econômica, propiciando o surgimento de uma nova postura diante das artes e da arquitetura.

Rainer Wick, falando dos antecedentes ideológicos da Bauhaus, cita a primeira exposição mundial realizada em Londres, no ano de 1851, como tendo “um papel decisivo na história do *design*”.<sup>4</sup> Deste ponto de vista, o início do desenvolvimento do *design*, como é conhecido atualmente, pode ser considerado contemporâneo à formação da arquitetura moderna.

Frampton observa que “quanto mais rigorosamente se procura a origem da modernidade, mais atrás ela parece estar”.<sup>5</sup> É neste sentido que alguns autores se referem a períodos anteriores, no intuito de identificar o diálogo entre as artes.

---

3 BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade. [Tradução: Carlos F. Moisés, Ana Maria Ioriatti e Marcelo Macca]. São Paulo: Cia das Letras, 1986, p. 18.

4 WICK, *op. cit.*, p. 15.

5 FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. [Tradução: Jefferson Luiz Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. IX.

No caso específico da identificação formal entre as artes aplicadas da arquitetura e do *design*,<sup>6</sup> pode-se notar que estas se identificaram intensamente na Idade Média e no Barroco,<sup>7</sup> ao que Wick se refere como

*reconstruir a unidade da esfera artística cultural destruída pela industrialização e, com isto, usar a própria arte como um instrumento de regeneração cultural e social. Ressurge aqui a antiga noção de 'obra de arte total', conceito natural à Idade Média e ao Barroco. Mas, enquanto a síntese barroca e medieval de todos os gêneros artísticos e artesanais que tomavam parte da construção considerava a 'obra de arte como manifestação unitária', a noção da obra de arte total vigente no séc. XIX e primórdios do séc. XX, tal como desenvolvida pela Bauhaus dentre outras escolas, era sinal de um 'anseio pela unidade', ou seja, não uma realidade, mas um objetivo utópico.*<sup>8</sup>

Talvez, este conceito de unidade entre as artes, adormecida durante o processo de industrialização, tenha levado William Morris a referir-se, em seus discursos, aos valores da sociedade medieval, mais do que a qualquer outra característica desta era. E é na obra de Morris que se pode encontrar as raízes do Movimento Moderno.

Podemos admitir, assim, que a origem dos ideais modernos, que analisamos neste estudo sobre o edifício e o móvel, data de meados do século XIX.

Portanto, será tomada como data de início do recorte temporal o ano de 1851, data de inauguração do Palácio de Cristal, como uma origem do processo moderno. Ainda que não se constatasse, nesta época, uma convergência de linguagens entre

---

6 Os castelos foram a fonte de informação para a compreensão da arquitetura e dos interiores medievais. Assim como a arquitetura, os móveis e os objetos eram sóbrios. As moradias feudais não possuíam sequer subdivisões, eram utilizados os bancos rústicos. Já o barroco aliou uma extravagância de raciocínio à dramaticidade.

7 PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. [Tradução: Luiz Raul Machado]. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 199.

8 WICK, 1989, *op. cit.*, p. 14.

a arquitetura e o *design* com a intensidade da barroca ou da medieval, o móvel também se destacou como precursor de uma linguagem diferente e com forte conotação moderna, por meio da produção de Michael Thonet com seus assentos de madeira curvada. Sua cadeira n. 14 (1859), da mesma década que a exposição londrina, foi a pioneira da industrialização seriada. E no mesmo ano, 1859, a Red House, de propriedade de William Morris, torna-se uma experiência incipiente dos conceitos que este defenderia em seus discursos, anos mais tarde. Assim, a década de 1860 é decisiva para as transformações que se seguiram e que aproximaram formal e conceitualmente a arquitetura e o *design*.

O caminho então seguido baseou-se no entendimento de que aos princípios desta nova forma de pensar as artes “é comprovar que o que se aplica à arquitetura é aplicável também àqueles campos de desenho relacionados com as coisas de uso diário”.<sup>9</sup>

As propostas do Modernismo abalaram as estruturas das artes, como mostra Read, que testemunhou com clareza o que se passou na época: “agora estamos tratando, não de um desenvolvimento sem qualquer paralelo histórico, mas sim de uma brusca ruptura com toda a tradição. [...] A meta de cinco séculos de esforço europeu foi claramente abandonada”.<sup>10</sup>

Segundo Bradbury e Mcfarlane, o “paradoxo” do modernismo pode ser dividido em dois. O primeiro se refere a uma dualidade contrastante entre os que concordam com a nova concepção modernista e são “instruídos em suas técnicas e premissas” e os que não concordam com estes ideais, ou seja, que “consideram não só incompreensível, mas também hostil”, o que pode descrever a arte como um “jogo” ou uma “fraude agradável”.<sup>11</sup> Existe uma tendência à “ironia ou ao ódio contra si próprio, um caráter autodepreciativo ou a crença de que a arte tem

---

9 PICK, Frank. Introducción. In: Gropius, Walter. *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Barcelona: Lumen, 1966, p. 9.

10 READ, Herbert. *Art Now*. Londres, 1933. *Apud*: Bradbury, Malcolm; Macfarlane, James. *Modernismo – guia geral*. [Tradução: Denise Bottmann]. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 14.

11 ORTEGA & GASSET. *A desumanização da arte*. *Apud*: Bradbury e Macfarlane, *op. cit.*, p. 20.

poucas conseqüências, além de ser ela mesma”, e os artistas, então, não são apenas considerados vanguardistas, mas também representam um “espólio” e um “monopólio”, no definir das artes perante o povo e a história. O segundo é o grande significado social da “especialização” e do “experimentalismo”, sendo as artes “sondagens revolucionárias”, por propiciarem uma nova consciência desde então.<sup>12</sup>

*Deste ponto de vista, o modernismo, embora não seja nosso estilo total, torna-se o movimento que tem expressado nossa consciência moderna, criando em suas obras a natureza da experiência moderna em sua plenitude.*<sup>13</sup>

Na visão histórico-antropológica de Rybczynski, encontramos como eram vistos os novos resultados da arquitetura e do mobiliário e algumas de suas implicações culturais. É muito significativa sua análise da dinâmica entre a arquitetura e o mobiliário, pois permite identificar a relação social com muita clareza e perceber o impacto sócio-cultural da chegada do modernismo. Como num ciclo que se interrompe, uma série de implicações emergem deste processo, como mostra o texto:

*Prédios de estilo despido eram funcionais e eficientes. Eles eram até admirados – principalmente se fossem altos – mas não eram amados. Apesar da classe dos arquitetos e dos seus defensores terem exaltado as virtudes morais do Espírito Novo, para os leigos ele era simplesmente mais um subproduto desagradável, mas inevitável, da vida moderna, como engarrafamentos e garfos de plástico.*<sup>14</sup>

A arquitetura tomou um rumo que rompeu todos os padrões vigentes. A reação social não poderia ser diferente, pelo menos da grande maioria. Não seria tão

---

12 BRADBURY e MACFARLANE, op. cit., p. 20.

13 *Ibid.*

14 RYBCZYNSKI, 1999, op. cit., p. 210.

RYBCZYNSKI, Witold. Casa - Pequena história de uma ideia.  
Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 210.

custoso compreender a desaprovação inicial de um processo que sugere um novo estilo de vida, longe dos padrões aos quais se está adaptado. Assim, os edifícios causavam surpresa e admiração, provavelmente em maior parte pelo avanço tecnológico alcançado e menos pelo desejo de habitá-lo.

O mais improvável era a imediata adequação social a uma nova conduta, que se estabeleceu em todos os campos de atuação artística, o que não deixou de acontecer à arquitetura, aos arranjos físicos e ao *design*.

*A decoração de interiores seguiu a arquitetura. [...] A arrumação do interior não era mais deixada ao capricho dos proprietários; também não podia cair nas mãos dos decoradores de interiores. Um prédio moderno era uma experiência total; não só a disposição interna, mas também os materiais de acabamento, a decoração, os acessórios e a localização das cadeiras eram planejados. [...] Os interiores mais admirados eram aqueles onde tudo havia sido projetado por um só arquiteto – inclusive a iluminação, as maçanetas e os cinzeiros. E, é claro, os móveis, especialmente os móveis.<sup>15</sup>*

Rybckzynski critica o conforto do ambiente moderno, como se este tivesse sofrido uma regressão para padrões anteriores à conquista alcançada desde a Idade Média, como veremos a seguir. Porém, se considerarmos que esta simbiose entre arquitetura e *design* nunca se dera antes com tal magnitude, no anseio por uma sociedade mais justa, podemos verificar que essa relativa homogeneidade está diretamente relacionada a uma revisão dos padrões anteriores.

Esta questão conduz a um tema: o conforto, que será tratado aqui, pois estabelece um vínculo direto com os padrões dos hábitos sociais e passa a ser um vetor altamente significativo na configuração dos edifícios, do *design* dos equipamentos e da ambiência, sendo um tema central para a compreensão de como se configurou o cotidiano e a cultura material da modernidade.

---

15 *Ibidem*, p.211.

Ao definir “ambiência” como sendo “sempre a um só tempo calor e distância”, Baudrillard nos coloca o papel social subjacente da modernidade, quando as relações permanecem móveis e funcionais. A funcionalidade do interior moderno torna o desejo eclipsado, “desmobilizado em proveito de uma ambiência”, assim assumindo um caráter ambíguo.<sup>16</sup>

Antes da Revolução Industrial, comenta Tomás Maldonado, a necessidade de conforto – no sentido que indicou mais que conveniência, facilidade e habitabilidade – era um privilégio de poucos. Porém a difusão de conforto para as massas não foi acidental. Segundo Maldonado, o conforto, desde o início tem sido uma regra fundamental na tarefa de controlar o tecido social ou a sociedade capitalista nascente, assim, sem ignorá-lo no sentido global, o conforto é uma forma de controle social.<sup>17</sup>

Quando a sociedade se conscientizou de que os privilégios, no sentido do bem-estar, foram concentrados nas mãos de uma classe social dominante e minoritária, houve uma revolução em todos os sentidos, o que resultou numa reavaliação de conceitos que se estabeleceram definitivamente na modernidade.

O novo rumo que a era moderna seguiu demonstra que havia, então, uma crise social. Os artistas de vanguarda sentiram-na e manifestaram sua insatisfação. Neste contexto, os padrões de domesticidade e conforto estavam sendo colocados à prova. E uma nova cultura surgiu desta crise.

Esta nova cultura acreditava que deveria haver uma coerência estética e conceitual na produção do menor objeto até o planejamento urbano. A proposta era de que os objetos, os ambientes que os circundam, seus invólucros e a orgânica social agissem em total harmonia. Esta idéia, que remete à produção em série, associada

---

16 BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. [Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares]. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 50.

17 MALDONADO, Tomás. The idea of comfort. In MARGOLIN, V.; BUCHANAN, R. The idea of design: a Design Issues Reader. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 248.



à rejeição total ao historicismo e ao abandono completo dos adornos, conduziu à supervalorização da eficiência e principalmente da funcionalidade.

Entretanto, os comportamentos culturais costumam durar mais tempo do que os modismos ou estilos em voga. Por durarem mais tempo, são mais resistentes às mudanças e tendem a limitar as escolhas, como por exemplo, do mobiliário que se define para um ambiente. A resistência pela mudança é maior, na medida em que existe uma dificuldade social de transformar hábitos adquiridos e arraigados ao comportamento. Foram necessários séculos para que os padrões de conforto se estabelecessem e para que as pessoas vissem um sentido para se adaptarem a este. O interior moderno foi comparado ao padrão anterior e não teve uma aceitação imediata, como constatou Rybczynski:

*A nostalgia pelo passado é geralmente um sinal de insatisfação com o presente. Chamei o interior moderno de “uma ruptura na evolução do conforto doméstico”. Ele representa não tanto uma tentativa de introduzir um novo estilo – esta é a sua menor parte – mas de mudar hábitos sociais e até de alterar o significado cultural subjacente do conforto doméstico. A sua recusa às tradições burguesas, o que fez questionar, e rejeitar, não só o luxo, mas o bem-estar, não só a desordem, mas a intimidade. A sua ênfase em espaço o fez ignorar a privacidade, assim como o seu interesse por materiais e objetos com aparência industrial o desviaram da domesticidade.<sup>18</sup>*

Por outro lado, o desejo de valorizar a arte se tornou mais importante do que a comodidade. Ao ato de sentar foi acrescentado um outro significado, em prol da arte ou do prestígio, “a pessoa que se joga em uma cadeira Barcelona, ou que se levanta dificilmente de uma poltrona Eames, não se sente cômoda, simplesmente está disposta a suportar a incomodidade em nome da arte”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> RYBCZYNSKI, 1999, *op. cit.*, p.221.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.218.

*O consumidor é compelido diariamente, mais ou menos consciente, a considerar seu entorno contra seu próprio modelo de felicidade.*<sup>20</sup>

A disposição da sociedade, ao se submeter a uma situação conflituosa, como no caso desta adaptação a padrões jamais imaginados, é um reflexo de uma mudança sócio-cultural inserida no contexto do moderno ou subjacente a este.

O conforto sofreu uma *metamorfose* de valores. O indivíduo, diante dos novos padrões impostos pelo novo mobiliário está disposto a “suportar a incomodidade em nome da arte”, como descrito acima por Rybczynski. Ou como sugere Peter Blake:

*O fato é que sem dúvida grande parte da mobília moderna tem um pouco de sombrio. Todos os que afirmamos solenemente que gostamos dela só o fazemos porque pensamos que devemos gostar dela porque faz sentido.*<sup>21</sup>

Por um lado, existe o desejo dos artistas de vanguarda e até mesmo da sociedade de esquecer o passado, abandonando o historicismo. E, por outro lado, parte da sociedade se choca com os novos ideais.

O objeto histórico deveria ser esquecido, desde que não fizesse parte de um acervo artístico. Cecília Loschiavo, neste sentido, cita o modernista Mário de Andrade. O escritor alega que, se possuísse uma casa modernista, teria uma cadeira Luís XV como um objeto de arte. É interessante notar que ele se refere à cadeira como se esta nunca tivesse sido um assento, e sim, somente um objeto de apreciação.<sup>22</sup>

---

20 MALDONADO, *op. cit.*, p.256. (Traduzido pela autora.)

21 BLAKE, Peter. Os grandes arquitetos – Le Corbusier e o domínio da forma. [Tradução: Pinheiro de Lemos]. Rio de Janeiro: Record, 1966, p. 76.

22 ANDRADE, Mário de. Diário Nacional, São Paulo, 5 de Abril de 1930. *Apud*: Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. Móvel Moderno no Brasil. São Paulo, Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 23.

Jean Baudrillard aborda a **culturalidade e censura**. Ele se refere a culturalidade atual como impositiva, enquanto que, antigamente “os móveis confessavam sua função”. A intimidade de uma cama, por exemplo, era preservada em seus aposentos. Hoje a cama não tem mais a mesma conotação, não existe a “interdição moral, mas sim a abstração lógica”.<sup>23</sup>

A análise de edificações e costumes, até o século XVI, demonstra que os indivíduos burgueses<sup>24</sup> não usufruíam privacidade. Na Idade Média, as pessoas viviam aglomeradas. As famílias, de modo geral, possuíam grande prole, viviam com inúmeros parentes e empregados, em um único ambiente, que poderia servir de local de trabalho, sala de refeições, sala de estar e dormitório. Os poucos móveis podiam ser transformados. Os bancos, por exemplo, serviam como camas – ou eram desmontados para que outras atividades pudessem acontecer no mesmo espaço, em períodos diferentes do dia.

Assim como conduziu Siegfried Giedion, em sua contribuição sobre a história da mecanização, a questão do conforto remete à Idade Média. Por meio dela são observadas quais as mudanças de características, ou quais destas foram mantidas no decorrer da história, que conduz também ao Renascimento, cujo ponto de vista racionalista tem uma ligação mais estreita com a realidade moderna ocidental.<sup>25</sup>

As casas medievais só dispunham do estritamente necessário. Na maioria das vezes, os bancos eram usados no lugar de cadeiras, as quais – já utilizadas no Egito faraônico e na Grécia Antiga – foram levadas pelos romanos para a Europa. Após a queda do Império, com a invasão de Roma pelos nômades, que se sentavam de cócoras ou no chão, perdeu-se o hábito de se utilizar cadeiras.

---

23 BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 52.

24 Foi tomada como referência a burguesia, como Rybczynski o fez, pelos mesmos motivos, “o que remete o burguês ao cerne de qualquer discussão sobre conforto doméstico é que, diferente do aristocrata, que vivia em um castelo fortificado, ou do clérigo, que vivia em um mosteiro, ou do servo, que vivia em um casebre, o burguês vivia em uma casa.” (RYBCZYNSKI, *op. cit.*, p. 38).

25 GIEDION, *op. cit.*, p.273.

Há indícios de seu uso novamente no século XV. A cadeira medieval, pouco ergonômica, de assento duro e encosto vertical alto, não era feita visando o conforto, mas sim como símbolo de poder, seu espaldar era alto como eram os castelos. Por exemplo, as pessoas menos importantes perante a sociedade sentavam-se em bancos. A função do banco remete à autoridade eclesiástica vigente na época, austera e conservadora, rígida em sua postura como um banco de igreja, duro e incômodo; apto para longas penitências.

A escassez da mobília na época não era proporcional à população que habitava uma casa medieval. E, como Siegfried Giedion destacou, para os padrões atuais, a Idade Média não oferecia nenhum conforto.<sup>26</sup> Aqui se pode acrescentar a privacidade.

Segundo John Lukacs, a vida do indivíduo pertencia à esfera pública. As pessoas não eram voltadas para o seu interior, não tinham consciência de si mesmas, e, assim, não era necessário um espaço reservado para cada indivíduo, pois elas não ansiavam por este tipo de conforto. Essa condição do indivíduo simplesmente fazer parte do exterior (ou do todo) se manteve até o fim da Era Medieval. Na medida em que os valores sobre o indivíduo foram se tornando conscientes, e suas mentes foram sendo *ocupadas* por sentimentos como "auto-estima" e "autoconfiança", e, com o indivíduo voltando-se para o próprio interior, seus lares também tiveram seus ambientes *ocupados* por móveis, e o interior de suas casas também sentiu o reflexo desta atitude.<sup>27</sup>

Foi um processo lento que pode ter se estendido até o século XVII ou XVIII. Contudo, os móveis deixaram de ser considerados como simples equipamentos e começaram a ser apreciados, apesar do arranjo físico ainda estar bastante confuso, pois muitos móveis eram dispostos de forma aleatória. Somente quando as pessoas colocaram sua personalidade em seus lares é que se pode sentir o verdadeiro caráter do interior de suas casas – o que foi denominado por Mário

---

26 GIEDION, *op. cit.*, p.309.

27 LUKACS, John. *Bourgeois Interior*, p. 623. *Apud*: Rybczynski, *op. cit.*, p.48.

Praz como *stimmung*, surgindo o verdadeiro significado de intimidade.<sup>28</sup> A família também adquiriu um novo sentido, e a casa passou a ser designada como lar.

Aos poucos, o controle da definição do arranjo físico e do mobiliário, que anteriormente era do homem, começou a ser dividido com as mulheres. Este ponto é importante, na medida em que grandes conquistas, no que diz respeito ao conforto, tiveram a colaboração feminina. Uma conquista social para a mulher.

Witold Rybczynski considerou que a mulher holandesa do século XVII deu um grande passo para a "evolução do interior doméstico". Estas se tornaram independentes de criados, assim, valorizaram a praticidade e influenciaram organização da casa. Os ambientes holandeses da época se tornaram um "lugar feminino", ou pelo menos sob o controle feminino, e se introduziu a domesticidade, o que alterou os costumes e diferenciou os padrões de distribuição dos ambientes holandeses do restante da Europa.<sup>29</sup>

Esta atitude das mulheres holandesas pode justificar a **postura de Truus Schröder**, uma holandesa informada das premissas neoplasticistas, que, **ao colaborar com Rietveld no projeto arquitetônico de sua própria casa**, entre outros projetos, aproximadamente três séculos depois, **se empenhou em resgatar o espírito de domesticidade iniciado por suas ancestrais.**<sup>30</sup>

O conforto vai se tornando um novo modelo de vida, proposto pela burguesia, no sentido de se obter mais prazer da vida privada, onde o lar é o lugar de atividades familiares e sociais. As mudanças estruturais nos aposentos ocorreram durante o período de transição entre a família tradicional e a família moderna. Foi surgindo uma mudança sutil e progressiva na sensibilidade, maneira de ser, preferências e,

---

28 O *stimmung* pode ser observado "quando o ambiente reflete a alma do indivíduo". PRAZ, Mario, Interior Decoration, pp. 50-55. (Apud: Rybczynski, op. cit., p. 55).

29 RYBCZYNSKI, op. cit., pp.82-85.

30 Truus Schröder foi colaboradora do projeto da casa Rietveld Schröder, entre outros projetos, com o arquiteto Gerrit Rietveld.

ao mesmo tempo, uma modificação do pensamento individual e coletivo é constatada.<sup>31</sup>

Ao avaliarmos a comodidade já no século XVIII, vemos que a sociedade francesa tinha grande interesse pelo interior de suas casas, que já estavam sendo mais subdivididas.

Somente quando surgiu o rococó, percebemos um estilo desenvolvido exclusivamente para os interiores, e essa atitude não foi refletida para os exteriores – pelo menos não com a mesma ênfase. Anteriormente, a arquitetura do exterior era simplesmente refletida para o interior. No século XVIII, por meio do rococó, os interiores começaram a ter seu lugar independente da arquitetura, e surgiram os arquitetos franceses especializados em interiores. Estas atitudes descritas por Rybczynski foram o estopim de um novo conceito de conforto doméstico.<sup>32</sup>

O autor prossegue afirmando que foi na mesma época que o arquiteto francês Jacques-François Blondel começou a dividir os cômodos em categorias: de cerimônia, recepção formal e de comodidade - áreas reservadas somente aos donos da casa, que são denominadas, atualmente, de área íntima.

A França também contou com grande influência feminina nos hábitos e costumes domésticos a favor da intimidade. Vários móveis foram projetados com essa finalidade e surgiram, então, os primeiros móveis ergonômicos. Este período foi responsável pelos primeiros estudos em prol do conforto físico, e as cadeiras de estilo rococó foram consideradas extremamente confortáveis.<sup>33</sup>

Em 1770, o neoclassicismo já substituíra o Rococó. Foi o primeiro estilo – dentre os vários que o sucederam – a fazer uma recriação do passado. Não só foram feitas alusões à Roma Antiga, como também surgiram outras expressões que

---

31 MALDONADO, *op. cit.*, p. 249.

32 RYBCZYNSKI, *op. cit.*, p. 99.

33 *Ibidem*, pp. 100-109.

fizeram ressurgir as orientações anteriores. Até o fim do século XIX, a tendência foi de resgatar as formas históricas.

O mobiliário no século XVIII se destacara, por exemplo, pelo trabalho dos marceneiros ingleses Thomas Chippendale, George Hepplewhite e Thomas Sheraton.<sup>34</sup> Estes foram responsáveis, não só pelo aprimoramento do conforto, como também por terem introduzido idéias de utilidade. Seus livros ilustravam modelos de mobiliário e deram o primeiro passo para os manuais modernos.

Por outro lado, na primeira metade do século XIX, o mobiliário não se renovou. Os móveis assumiram o estilo Restauração, na França, ou Biedermeier na Áustria e Alemanha. Utilizado entre 1810 e 1850, este estilo reassumiu as linhas curvas, os adornos em bronze foram extintos, e suas formas se simplificaram.

O conforto doméstico alcançara seu ápice no século XIX, uma conquista que vinha se desenvolvendo desde o fim da Idade Média. Porém, até então, havia uma distinção entre o projeto arquitetônico e o projeto de mobiliário, sendo que os arquitetos eram quase sempre responsáveis somente pela edificação e o marceneiro pelo mobiliário – cuja disposição ficava por conta do proprietário.

Apesar do desenvolvimento do bem-estar da sociedade burguesa, os caminhos tomados pela arquitetura e pelo mobiliário não retomariam uma unidade representativa até que as idealizações “pré-modernas” dos arquitetos se manifestassem.

Os primeiros indícios destas idealizações podem ser observados a partir de 1850. Paxton e Thonet desenvolveram projetos inovadores, para a arquitetura e o mobiliário respectivamente. E são um exemplo do início de uma nova postura perante a edificação e o *design*.

---

34 O trabalho de Chippendale combina fontes inglesas góticas e paladianas, o *rocaille* francês, além de inspirações holandesas e chinesas. Hepplewhite utilizava simplicidade aliada a um preciosismo, por exemplo cadeiras que possuíam encostos com forma de escudo. Sheraton foi influenciado pelo arquiteto e decorador Robert Adam, que criou peças equivalentes ao estilo francês Luís XVI.

## Paxton e Thonet

A exposição de 1851 se destacou não só por seu invólucro projetado por Paxton, mas também pela grandiosidade de seu intento. O evento contou com máquinas e realizações científicas, mas também com uma extensa produção artística e decorativa. O mobiliário apresentado nesta exibição mundial era muito diferente dos padrões burgueses medievais. E a compreensão deste processo se deve à evolução, durante séculos, dos padrões de conforto, comodidade, privacidade e domesticidade, que estavam em prática no século XIX.

O Palácio de Cristal de Joseph Paxton<sup>1</sup> (1801-1865), executado em Londres para a Grande Exposição de 1851, foi feito em estrutura de ferro e vidro (ver Figuras 1 a 4). Até então, a arquitetura não vira nada parecido. Ele foi, como afirma Pevsner, de certa maneira uma origem, pois foi desenhado para produção em escala industrial de suas partes.<sup>2</sup>

Nesta primeira Exposição Universal, foram colocados os produtos que representavam a intenção da sociedade de obter o bem-estar, utilizando-se da mecanização para atender a demanda de consumidores burgueses, que vieram a adquirir novos hábitos, no decorrer do tempo, e desejavam uma qualidade de vida melhor.

---

1 Sir Joseph Paxton foi um horticultor inglês, especialista em construções de estufas. Em 1836 construiu sua primeira grande estufa, que o habilitou para o projeto do Palácio de Cristal em 1850.

2 PEVSNER, *op. cit.*, p. 11.



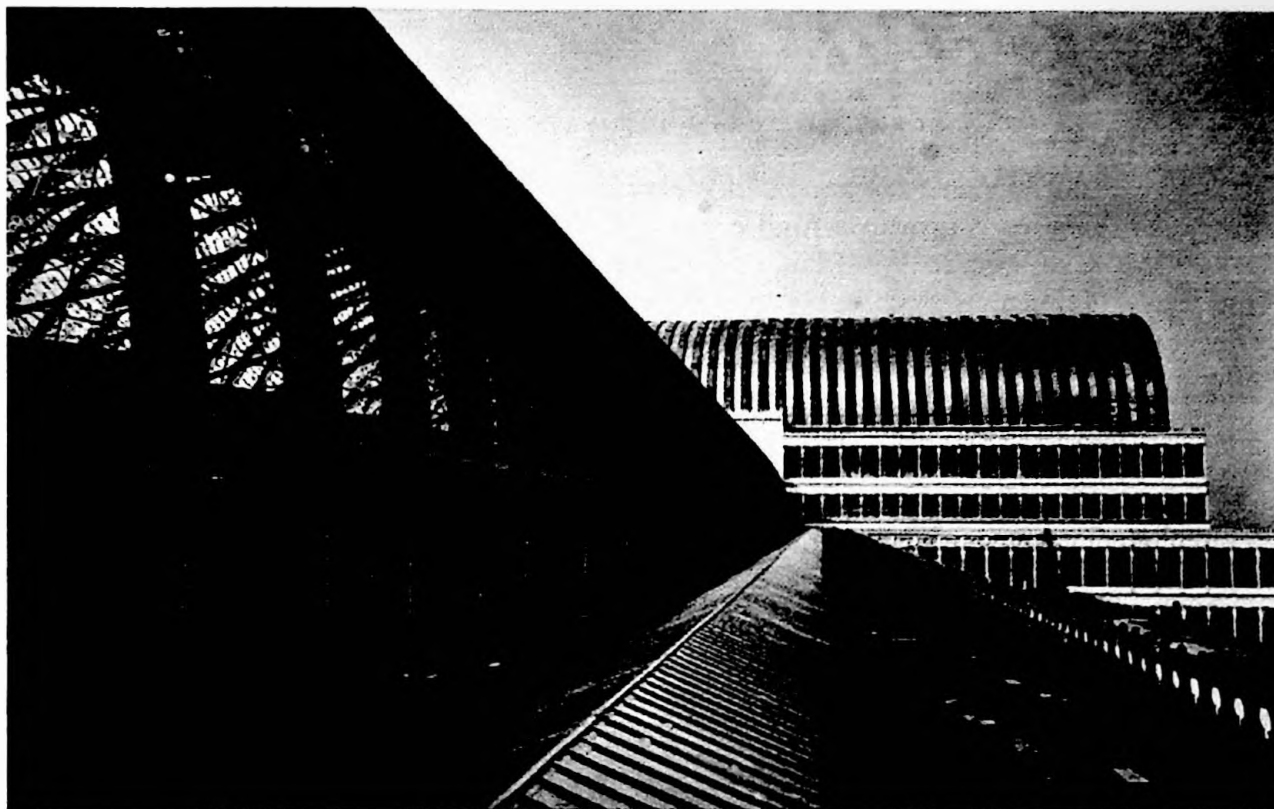


Figura 1: Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - Vista do transepto.  
Fonte: Pevsner 1981:11.

Esta obra grandiosa que demonstrou uma preocupação com a industrialização – por meio de uma construção que desafiou os padrões da arquitetura da época – foi o palácio para *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, cuja finalidade fora a união dos povos por meio de seus inventos. Os “novos tempos de progresso e civilização” colocaram a indústria em um patamar elevado de desenvolvimento do espírito cristão, sendo a indústria uma “atividade essencial para a satisfação das necessidades da vida”, ou seja, “o advento da sociedade do bem-estar”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> PASAVENTO, Sandra Jatthy. *Exposições universais – espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 73.

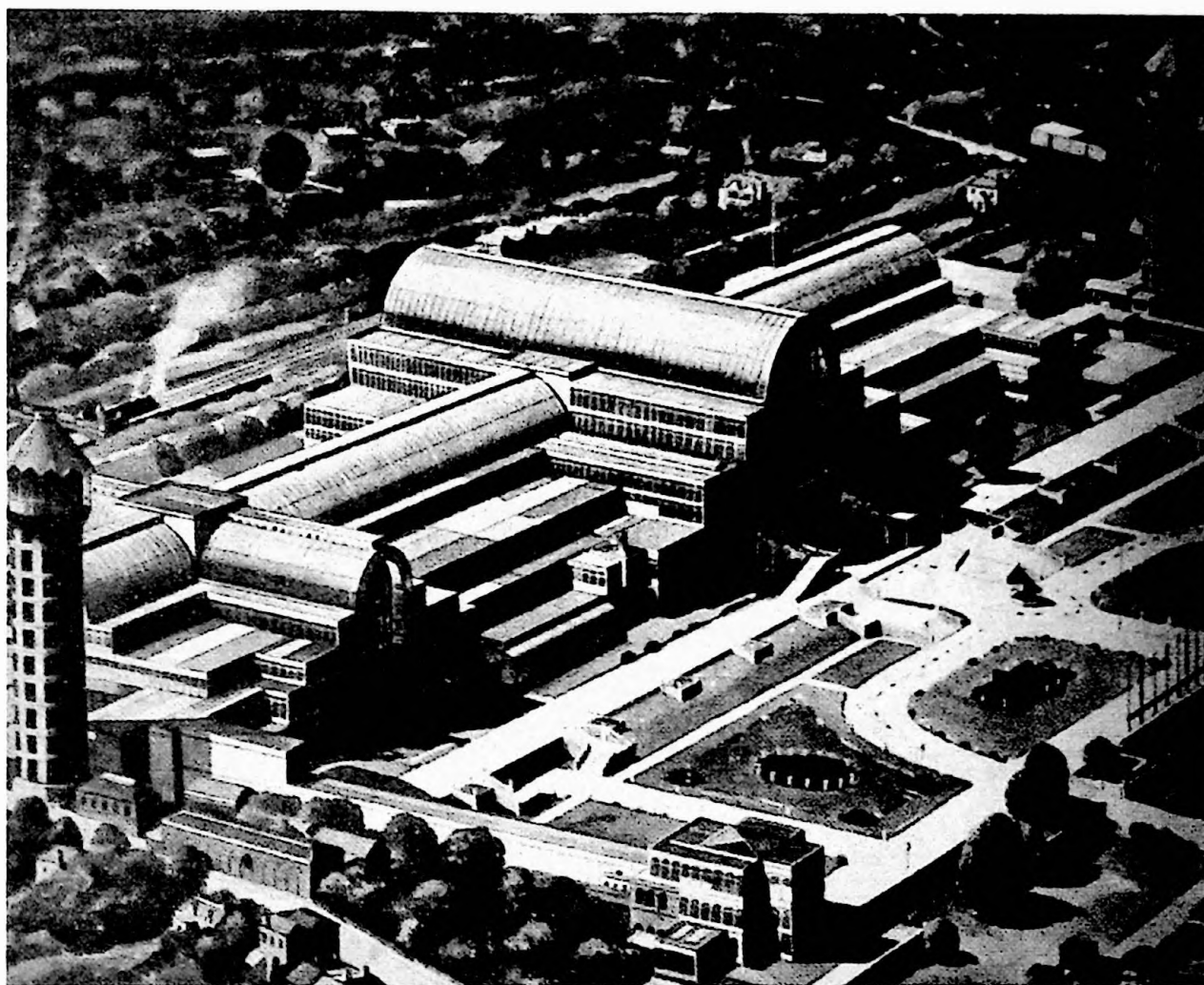


Figura 2: Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - Vista aérea.

O edifício foi construído e inaugurado em apenas nove meses no Hyde Park em Maio de 1851 e transferido para Sydenham em 1853. A forma assimétrica é resultante do incêndio que destruiu o transepto norte em 1866. (Pintura de C.J. Ashford baseada em uma fotografia de 1919).

Fonte: Bird 1976:52-53.

Assim, o mobiliário desta “sociedade do bem-estar”, exposto entre uma grande variedade de inventos e de produtos da indústria, destacou parte da cultura material no contexto da metade do século XIX, época em que a Grã-Bretanha era a primeira potência econômica do mundo e Londres a maior metrópole. O evento projetou a imagem da poderosa burguesia industrial da sociedade vitoriana que promovera a exposição.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 73-77.

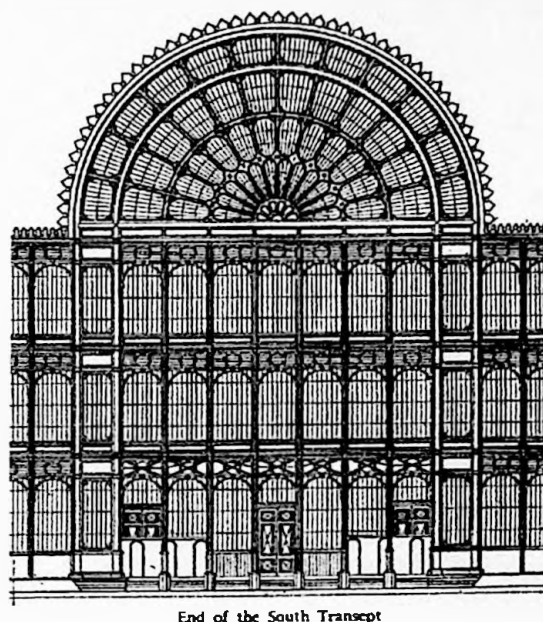


Figura 3: Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - elevação.  
 Fonte: Bird 1976:52-53.

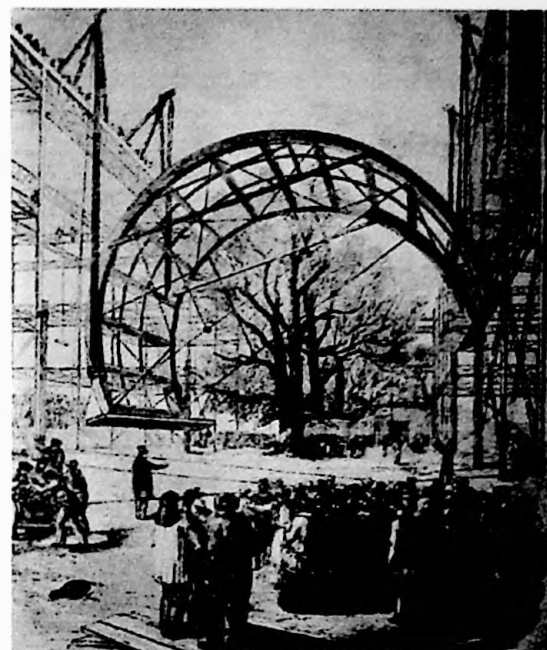


Figura 4: Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - etapa da construção.  
 Fonte: Bird 1976:52-53.

Na exibição londrina, os estilos de mobiliário se mesclaram, mesmo porque suas origens foram diversas. Mas, a revolução no *design* ainda não havia se iniciado, visto que o próprio Thonet demorou ainda alguns anos para se destacar como o pioneiro da industrialização em série com sua linha de madeira curvada (ver Figura 5). Sua única colaboração no evento, segundo o catálogo da exposição de 1851, foi uma mesa de centro ainda ornamentada, porém uma das peças de mobiliário mais simples de toda a exposição.<sup>5</sup> Na mesma página do catálogo em que se encontra a mesa de Thonet, pode-se observar uma outra mesa, cuja ornamentação é muito elaborada, fornecendo um exemplo do que poderia se chamar de “modelo” em voga na ocasião (ver Figuras 6 e 7).

<sup>5</sup> Os móveis austríacos causaram admiração dos consumidores durante o evento. *Ibidem*, p. 76.

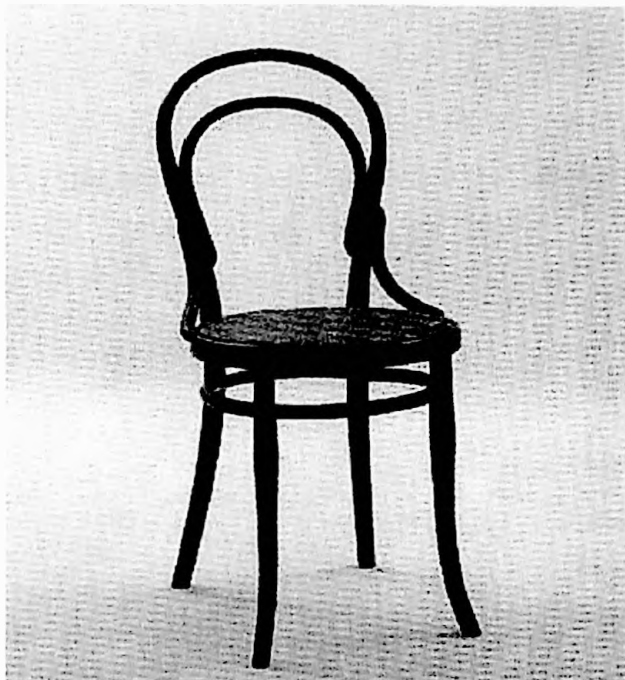


Figura 5: Michael Thonet, cadeira modelo n. 14, 1859.  
Estrutura em madeira vergada e assento em fibra entrelaçada.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:13.



Figura 6: M. Leistler, mesa em exposição no Palácio de Cristal, sem data.  
Estrutura e tampo em madeira.  
Fonte: Dover Publications 1970:296.



Figura 7: Michael Thonet, mesa em exposição no Palácio de Cristal, sem data.  
Estrutura e tampo em madeira.  
Fonte: Dover Publications 1970:296.

O processo de mecanização havia se iniciado, porém os móveis eram “camuflados por um historicismo de formas arbitrariamente impostas”.<sup>6</sup> A falta de adornos

<sup>6</sup> SEMBACH, Klaus-Jürgen; LEUTHÄUSER, Gabriele; GÖSSEL, Peter. *Le design du meuble – au XXe siècle*. [Tradução da autora]. Cologne: Taschen, 2002, p. 11.

remetia à simplicidade da vida cotidiana de uma camada social que não era a burguesa. Como exemplo, a cadeira de autor desconhecido de 1825, bem construída, funcional, reduzida a um mínimo de elementos, extremamente simples (ver Figura 8).

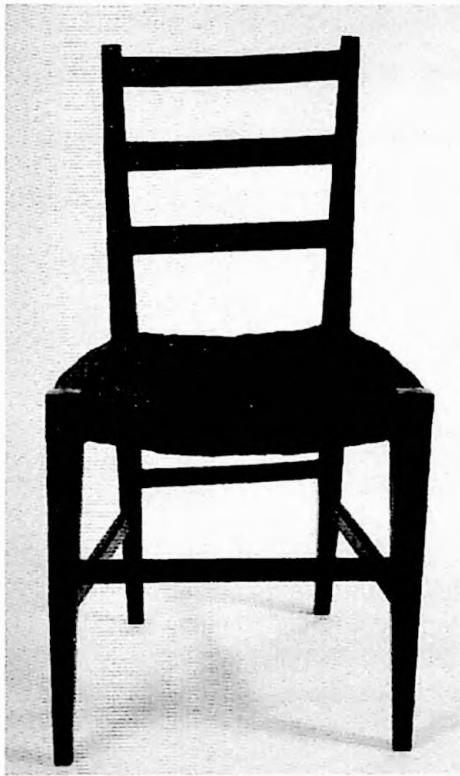


Figura 8: Autor desconhecido, cadeira, 1825.  
Estrutura de madeira e assento em fibra.  
**Fonte:** Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:11.



Figura 9: Autor desconhecido, cadeira de balanço, concebida por volta de 1840.  
Estrutura em ferro; assento, encosto e braços em tecido.  
Produzida por R. W. Winfield & Co. em 1951, presente na Exposição Universal do Palácio de Cristal, Londres.  
**Fonte:** Fiell 1997:45.

O móvel não ornamentado, provavelmente, não agradava aos consumidores. A poltrona de balanço, de autor desconhecido, já utilizava o metal como estrutura em 1840. Produzida por R.W. Winfield & Co., foi uma peça do mobiliário exposto no Palácio de Cristal que contrariou a preferência popular pela decoração excessiva (ver Figura 9).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> FIELL, Charlotte and Peter. 1000 chairs. Itália: Taschen, 1997, p. 45.

Contudo, o culto à indústria, destacado na exposição, é questionado. Ao surgirem dúvidas quanto ao aspecto social, houve críticas que indagaram se este processo de mecanização poderia ser, realmente, um benefício para as camadas sociais mais pobres. Por um lado, a exposição refletia a vontade de unidade entre as nações, e, por outro, a questão da imagem de progresso técnico burguês exemplificava o capitalismo.<sup>8</sup>

Estes foram alguns dos muitos indícios de uma revolução nos padrões da arquitetura e do *design*. Mais tarde, algumas correntes se formaram na busca deste ideal social, tendo alcançado o consenso entre a industrialização e o aspecto social somente nas primeiras décadas do século XX.

*Que as máquinas, ou que as casas que incorporam as máquinas, devam ter uma aparência diferente das suas antecedentes pré-industriais é um conceito moderno.*<sup>9</sup>

As transformações tecnológicas, pelas quais a sociedade moderna passou, no decorrer deste processo de readaptação doméstica,<sup>10</sup> contribuíram para uma transformação dos ambientes e da edificação, assim como para uma mudança ou evolução formal e ergonômica dos móveis. Tal fato foi possível, dentre outros aspectos, graças a uma série de circunstâncias advindas da necessidade de simplificação do processo construtivo de todo tipo de equipamento e da concentração dos esforços no sentido de favorecer o corpo humano e suas dimensões. A ergonomia – uma questão extremamente importante no pensamento bauhausiano – foi motivo de esforços por parte dos marceneiros do século XIX, apesar de que a forma e os ornamentos ainda recebiam uma atenção maior nas concepções da época.

---

8 PASAVENTO, *op. cit.*, pp. 79-81.

9 RYBCZYNSKI, *op. cit.*, p. 181.

10 O processo de readaptação doméstica da modernidade é um dos assuntos abordados nas próximas páginas sob o título: "As Expressões da Maturidade de uma Linguagem".

Em 1830, Michael Thonet (1796-1871) tornara possível a fabricação de cadeiras em madeira curvada. Sua cadeira no. 14, criada em 1859, foi fabricada em série e exportada da Áustria para muitos países – dentre outras peças de uma “família” de assentos com as mesmas características. Este foi, como já colocado, um passo decisivo na obtenção de uma forma inovadora, leve, simples e prática, que falava a favor da **racionalidade, funcionalidade e do problema social** – baixo custo para o consumidor – assim como de formas desprovidas de adorno, que seriam as questões discutidas durante o amadurecimento do Modernismo.

Estas questões, das quais já foram identificadas as primeiras origens, foram também a tônica da arquitetura moderna, e o resultado não poderia ser outro que não uma estreita relação entre a produção arquitetônica e seus componentes internos.

Assim, a arte decorativa e a arquitetura iniciaram um processo de identificação de conceitos e formas, pois cada vez foi maior a crença de que as edificações deveriam ser planejadas externa e internamente, o que concentrou, na figura do arquiteto, a concepção arquitetônica e de interiores. Em um futuro próximo, o arquiteto prolongaria suas atividades para o *design* de mobiliário, de peças cotidianas e o *design* gráfico. Tal foi o caso, por exemplo, da produção de Peter Behrens nos primeiros anos do século XX.<sup>11</sup>

---

11 Behrens, que será referência novamente sob o título: “O desenvolvimento da gramática moderna”, criou projetos arquitetônicos, *design* gráfico e objetos. Entre 1907 e 1912, desenvolveu o projeto arquitetônico, logotipos e peças utilitárias para a AEG em Berlim.

## As Origens do Pensamento Moderno

Esta recomposição histórica visa a atingir o momento em que foi iniciado o desenvolvimento de um pensamento cujo significado atribui às artes o termo *moderno*. E, aqui, quando se coloca o termo “artes”, refere-se à arquitetura e ao *design*.

Neste contexto, não se pretende um relato de um período da história da arquitetura e do *design* modernos, porém é necessário localizar: o ambiente no qual este processo se desenvolveu, alguns de seus agentes e obras, dentre as quais se pode observar esta evolução. Para tanto, optou-se por uma orientação que permite destacar os conceitos, defendidos por teóricos, críticos e pelas diversas correntes estéticas de diferentes procedências – seja no trabalho individual ou de um grupo – que deram origem ao “estilo”, ou melhor, à “causa” modernista, como sugere Kopp.<sup>1</sup>

Formas e conceitos modernistas não surgiram por acaso, ou repentinamente. Houve um longo período de transição, o qual pode ter se iniciado no Renascimento, por ter sido uma época em que se ansiava por uma racionalidade obscurecida pela Idade Média. A linha do tempo pode ser longínqua, no que diz respeito à história da arquitetura e do *design* modernos, pois grandes personagens deste processo estabeleceram um vínculo com a produção artesanal das corporações medievais, como foi o caso da linha de pensamento de William Morris que norteou os ideais da *Arts and Crafts* e outros movimentos baseados em seus princípios.

Duas tendências predominaram no desenvolvimento da arquitetura do século XIX. A primeira destas foi a proliferação de estilos inspirados em formas estéticas do

---

<sup>1</sup> KOPP, Anatole. Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. [Tradução: Edi G. de Oliveira]. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.



passado. Exteriores e interiores seguiam estilos de épocas. Assim como o neoclassicismo, outros estilos surgiram fazendo uma alusão ao passado, o que acabou resultando no ecletismo, pois os profissionais envolvidos com os projetos de arquitetura e interiores mesclaram diversos estilos.

O neogótico, por exemplo, teve uma expressão interessante no trabalho de Gaudí, pois evoluiu para uma linguagem que diferiu do gótico e propiciou, com a utilização de **novos materiais**, uma outra compreensão do estilo original.

Totalmente divergente da primeira, a segunda tendência partiu das obras de engenharia que iniciaram uma nova técnica de construção, utilizaram o vidro, o ferro fundido e o concreto armado, materiais introduzidos a partir da revolução industrial. Esta inclinação da arquitetura do século XIX foi a alavanca para o processo de **industrialização seriada** e utilização de **novos materiais** na construção. A utilização do metal e do vidro em conjunto iniciaria, mais tarde, uma nova era na arquitetura.

Segundo Pevsner, a **funcionalidade** é a primeira origem do que chamamos de arquitetura e *design* modernos.<sup>2</sup> Com relação ao ato de construir, no início do século XIX e no decorrer deste, diversos autores já destacavam a necessidade de produzir somente o que poderia se destinar a uma finalidade específica, e já se defendia a idéia de valorizar os materiais empregados, tornando as construções diferenciadas, de acordo com a matéria-prima utilizada. Como exemplo, duas bibliotecas parisienses, Ste. Genèvieve (1843-1850) e Bibliothèque Nationale (1854-1875), ambas obras de Labrouste (ver Figuras 1 e 2).

Henri **Labrouste** (1801-1875) foi líder da escola **racionalista**, opondo-se à Academia. A inovadora utilização do ferro à vista em Ste. Genèvieve também foi considerada uma revolução na arquitetura. E o fato de que as estruturas de ferro já não foram disfarçadas por revestimentos de pedra ou gesso somente confirmaria o desejo de transformação germinado há algum tempo. Como acrescentou Pevsner,

---

2 PEVSNER, *op. cit.*, p. 9.

esta “é a continuação direta do princípio do **racionalismo** francês dos séculos XVII e XVIII”.<sup>3</sup>

Este processo de alcançar a arte moderna originou-se, então, com o anseio pelo **funcionalismo** e a confirmação dos ideais de **racionalidade** do Renascimento, como instrumentos de realização dos novos conceitos artísticos do final do século XIX e início do século XX.



Figura 1: Henri Labrouste, Biblioteca Ste. Genéviève, Paris, 1843-1850.

Fonte: Pevsner 1981:15.

Alguns críticos da época, como John **Ruskin** (1819-1900), odiaram a inovação da arquitetura no Palácio de Cristal. No caso de Ruskin é compreensível, pois ele defendia os padrões medievais e condenava o “fanatismo” de se buscar um novo estilo na arquitetura. Esta era a tendência, da maioria dos arquitetos, que

---

<sup>3</sup> Ibidem, pp. 7-17.

procuravam explorar as formas góticas, renascentistas e barrocas,<sup>4</sup> e enquanto os engenheiros exploravam o ferro, não só na construção da Exposição Universal, mas principalmente em fábricas, pontes e plataformas de trem. Nesta mesma época, por exemplo, foi construída a torre do engenheiro Gustave Eiffel em Paris (ver Figura 3).



Figura 2: Henri **Labrouste**, Biblioteca Nacional, Paris, 1854-1875.  
 Fonte: Pavillon de l'Arsenal, Paris. Foto: Georges Fessy

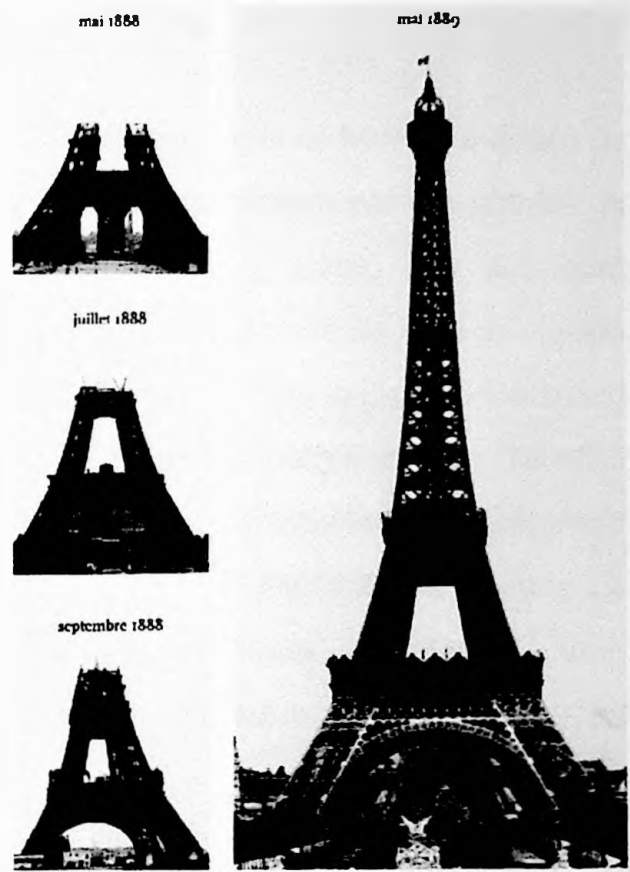


Figura 3: Gustave **Eiffel**, Torre Eiffel, Paris, 1889.  
 Etapas de construção de Maio 1888 a Maio de 1889.  
 Fonte: Nouvellesimages, 2001.

Ruskin tornou-se conhecido por seus ensaios sobre estética, que foram determinantes para o sucesso da tendência neogótica da arquitetura e das artes decorativas na Inglaterra da segunda metade do século XIX. Ele considera, em suas publicações, que as sinuosas formas góticas refletem o mundo natural e que

<sup>4</sup> Ibidem., p. 18.

estas são produto de forças espirituais desaparecidas desde o início da sociedade mercantilista do Renascimento.<sup>5</sup> Ruskin repudiava a tendência de sua época de encontrar um novo estilo, como ficou evidente em sua crítica ao Palácio de Cristal. Ele apoiou os artistas pré-rafaelitas que influenciaram a pintura e as artes decorativas na Inglaterra. Em 1857, iniciou seus discursos quanto aos problemas sócio-econômicos. Suas críticas à industrialização e ao liberalismo econômico influenciaram decisivamente os conceitos divulgados por William Morris, pouco tempo depois.

O que se pode destacar deste período, anterior aos discursos de Morris, é o fato de que as referências históricas ainda não tinham sido completamente repudiadas. A ornamentação ainda estava sendo utilizada e, muitas vezes, não era bem entendida, já que esta era vista “ora confundindo-se totalmente com o sujeito principal, ora não guardando com ele a menor relação”.<sup>6</sup> Esta crítica de Gottfried Semper foi observada por Reiner Wick como sendo a superposição do trabalho industrial e o trabalho acadêmico de artistas nas artes decorativas, que julgavam estar “enobrecendo” a forma industrial, tida como uma insuficiência estética da produção mecanizada, provavelmente porque estavam adaptando uma ornamentação que ainda destacava o historicismo, vigente até a chegada do *Art Nouveau*.<sup>7</sup>

No contexto do Palácio de Cristal, esta foi uma divergência entre a produção da arte decorativa, neste abrigada, e de sua arquitetura, já que seu interior não pactuou da mesma atribuição futurista de sua construção (ver Figura 4).

Porém, como indaga Pevsner, o que distingue o século XX dos anteriores? A resposta encontra-se intimamente relacionada à **industrialização**, ou melhor, à

---

5 The Seven Lamps of Architecture (1849) e The Stones of Venice (1851-1853), informação obtida na Enciclopaedia Britannica do Brasil - CD-Rom, 2000.

6 Crítica de Semper às novas formas dos produtos de sua época, numa análise dos objetos expostos no Palácio de Cristal. SEMPER, Gottfried. *Ciência, Indústria e Arte*, 1852. *Apud*: Wick, *op. cit.*, p. 15.

7 WICK, *op. cit.*, p.15

produção em massa, à “exploração quantitativa” e não à “invenção” propriamente dita. Assim, o **funcionalismo**, o **racionalismo** e a **produção em massa** foram os primeiros indícios das origens e do desenvolvimento dos ideais e da estética moderna.<sup>8</sup>

Então, podemos encontrar, ainda no Palácio de Cristal, a resposta para este anseio pela **funcionalidade**, admitindo que este foi um marco, no sentido de que foram utilizados **novos materiais** e experimentada uma **técnica inovadora** com a linguagem que representava o início da estética e conceituação modernas.



Figura 4: Joseph Paxton, Palácio de Cristal, Londres, 1851 - Interior da Exposição Universal.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:8.

---

<sup>8</sup> PEVSNER *op. cit.*, pp. 7-8.

## A Evolução dos Conceitos Modernos

Em continuidade aos conceitos iniciados por John Ruskin, que defendia veementemente o retorno da estrutura social e da produção artesanal da Idade Média, William Morris (1834-1896) foi de grande importância na renovação estética e social. Estudar as formas históricas ou orientações estilísticas do passado era considerado importante por Morris, porém ele, ao contrário de Ruskin, discordava do historicismo corrente e idealizou uma nova expressão para as artes.

Por outro lado, Morris também acreditava no trabalho artístico artesanal que os trabalhadores medievais praticavam. Assim, defendeu uma outra divisão social, como Ruskin, o que ele denominou de estrutura social baseada na medieval, uma sociedade na qual o artesão era um artista, mas também um homem comum.<sup>1</sup>

A arte deveria ser a expressão de prazer do trabalho humano, e assim os artistas deveriam proceder. Morris alegou serem seus contemporâneos: “homens altamente cultos, cuja educação os habilita, na contemplação das glórias passadas no mundo, a fechar os olhos à sordidez cotidiana em que a maioria dos homens vive.” Ele salientou “as duas qualidades mais necessárias na vida moderna: honestidade e simplicidade.” Assim, recusou a indústria e incentivou o artesanato e o *design*. Sua orientação motivou jovens pintores e arquitetos de diversas procedências a uma outra visão social que destacava a vida cotidiana.<sup>2</sup>

Morris idealizara suas obras sob influência do modelo gótico. Contudo, **rejeitava a imitação** e trabalhava pela **funcionalidade** – ambas já características das futuras correntes modernistas.

---

1 Collected Works. *Apud*: Pevsner, *op. cit.* p. 20.

2 *Ibidem*, pp. 20-21.

O incentivo ao artesanato, promovido por ele, ganhou adeptos no mobiliário e arquitetura do estilo *Art Nouveau*, como ocorreu, por exemplo, com a atividade artesanal dos franceses Émile Gallé e Hector Guimard, os ferros forjados do catalão Antoni Gaudí, a obra dos belgas Victor Horta e Henri van de Velde, dentre outros.

Novas possibilidades artísticas surgiram em seguida – como o *Art Nouveau* e o *Arts and Crafts* – e houve uma estreita relação entre as atividades relacionadas às edificações e aos móveis, sendo o arquiteto ou o *designer*, ou ambos em uma só figura, responsáveis pela harmonia necessária entre estas atividades artísticas e a disposição física destes móveis nos ambientes arquitetônicos.

Foi então estabelecido um vínculo que pode ser exemplificado pela Red House (1859-60) em Bexley Heath, residência projetada pelo arquiteto Philip Webb, cujos móveis, sob influência do gótico, foram desenhados pelo próprio arquiteto e por seu amigo, e futuro morador, William Morris.

*A casa era ousada em vários aspectos, expondo os tijolos vermelhos sem nenhum revestimento, planejada de dentro para fora, isto é, considerando secundariamente as fachadas e mostrando abertamente a construção interior.*<sup>3</sup>

Esta foi uma característica marcante que desafiou os antigos conceitos, fazendo uso de **materiais sem revestimento** e colocando em prática os princípios de **funcionalidade**. E, principalmente para o tema em questão, aliando a arquitetura ao mobiliário, através de um mesmo profissional ou da afinidade entre os artistas.

Simplicidade e solidez foram as palavras de ordem de Morris. Ele foi um precursor do artesanato e do *design*, que se desenvolveram nas décadas seguintes. Morris tinha como princípio a questão de “consciência social” acima da questão de “consciência de design”. E que, antes de um “design sólido”, deve existir uma

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 21.

“arquitetura sólida” – racional.<sup>4</sup> Assim, a identidade entre arquitetura e *design* ganhou notoriedade (ver Figuras 1 a 3).



Figura 1: Ford Madox **Brown**, cadeira Sussex, 1864-65. Cadeira estruturada em madeira com assento em fibra. Também atribuída a **William Morris**.  
Fonte: Fiell 1997:55.



Figura 2: Mobiliário da **Morris and Company** – catálogo, 1910.  
Fonte: Fiell 1997:55.

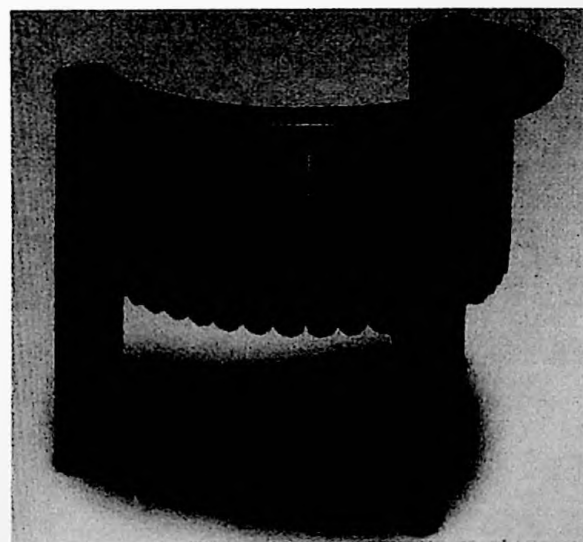


Figura 3: **William Morris**, poltrona, 1858. Este móvel em madeira com desenhos coloridos, apresenta inspiração medieval.  
Fonte: Fiell 1997:51.



Este foi o início das atividades arquitetônicas voltadas para as questões sociais. O **aspecto social**, até então, não era considerado pelos arquitetos, cuja dedicação era voltada para grandes mansões, igrejas e edifícios públicos.<sup>5</sup>

Outra influência para os movimentos artísticos partiu de publicações do arquiteto restaurador francês Eugène-Emmanuel **Viollet-le-Duc** (1814-1879), que teve sua carreira inspirada pelo arquiteto Henri Labrouste. Ele também valorizou os materiais e defendia que estes fossem vistos em sua forma natural. Reconheceu o gótico como uma importante etapa da história da arte. Foi um dos principais teóricos de seu tempo e sua produção literária teve grande importância para o desenvolvimento de algumas manifestações artísticas.

De abordagem **funcionalista**, sua visão da arquitetura clamava pela união da **forma com a função**, ou como o próprio Le-Duc dizia, com a “necessidade”.<sup>6</sup>

Sua publicação “Discursos sobre a Arquitetura” (1814-1872) teve grande repercussão e os detalhes de ferro fundido exemplificados – *Entretiens sur l’Art* – foram de grande influência para os arquitetos do *Art Nouveau* (ver Figura 4).

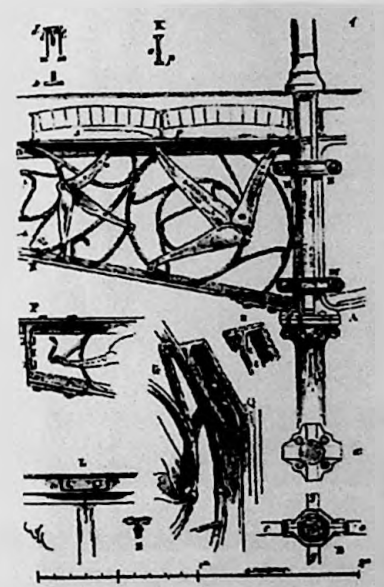


Figura 4 – Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l’art*, 1872. Fonte: Pevsner 1981:65.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 16.

Com a chegada do *Art Nouveau*, os interiores – por onde começou e predominou o estilo – se tornaram mais caracterizados. O ecletismo foi questionado e o historicismo foi perdendo espaço em favor de expressões mais criativas, como também foram o *Arts and Crafts* e o *Art Déco*. Os contornos sinuosos, exuberantes, e a composição assimétrica do *Art Nouveau*, foram as principais características do movimento, tanto nos detalhes de sua arquitetura quanto nos acabamentos do mobiliário. Esse ritmo, feito de linhas entrelaçadas, teve um curto período de duração, entre as obras de arquitetura e *design* europeia e americana, esta expressão artística existiu dos anos 1880 aos anos 1910.

Como as artes também se entrelaçam, a primeira manifestação do *Art Nouveau* é atribuída à página de rosto do livro *Wrens City Churches* (1883), *design* gráfico de Arthur Mackmurdo (1851-1942), que influenciou o desenvolvimento do estilo. Uma cadeira tradicional, desenhada no início da década de 1880 por ele, recebeu em seu encosto o mesmo motivo floral retorcido da página citada acima. A influência para este tipo de desenho teve origem em Morris (ver Figuras 5 e 6).



Figura 5: Arthur Mackmurdo, página de rosto de *Wren's City Churches*, 1883.  
Fonte: Fiell 1997:66.



Figura 6: Arthur Mackmurdo, cadeira, 1882-83.  
Cadeira em madeira com assento em couro e encosto em ferro fundido (adotado no encosto o mesmo desenho da página de rosto ao lado).  
Fonte: Fiell 1997:66.

Mackmurdo iniciou-se no desenvolvimento dos primeiros passos do *Art Nouveau*, porém se distanciou deste em prol do movimento *Arts and Crafts* que se estabelecera em seu país.

Arquiteto e *designer* inglês, Mackmurdo conheceu Ruskin e, provavelmente sugestionado por este, em 1904 dedicou-se inteiramente às teorias sociais.

Uma linha de condução da história dos ideais modernos: o pré-rafaelismo, as idéias de Ruskin e Morris, e, vinculado ao último, o movimento *Arts and Crafts*, contemporâneo a este, o *Art Nouveau*. Ainda era presente a influência da Idade Média nas concepções pré-rafaelitas e nos conceitos de Morris, voltados para a reabilitação do artista e do artesão.

Na Bélgica, destacou-se a arquitetura e a decoração de Victor **Horta** (1861-1947), que utilizou o ferro e o concreto, com uma coerência estética inconfundível. A ductibilidade do ferro lhe permitiu fornecer curvas ao interior e ao exterior de suas obras. A casa Tassel 1893, o palacete Solvay 1895-1900 e a residência do arquiteto em Bruxelas 1898-1899, hoje transformada em museu, são exemplos do trabalho de Horta (ver Figura 7).

O arquiteto e decorador também belga Henry **van de Velde** (1863-1957), no início pintor com tendências neo-impressionistas, em meados dos anos 1890, sintonizado a Morris, deu início ao trabalho como *designer*. Seus móveis foram fundamentais para difundir o *Art Nouveau* na França, porém Van de Velde possuía uma maior leveza em seu trabalho, como mostra sua cadeira de 1895 (ver Figura 8). Sua tendência era mais radical e nítida do que outras soluções francesas, como vemos no *design* da poltrona Bodenhausen, de 1898-99, e na funcionalidade de sua escrivaninha de 1896, apresentada na Exposição da *Sezession*, em Viena, 1899 (ver Figuras 9 e 10). Ele expôs em Dresden, em 1897, e seu trabalho impressionou a Alemanha – onde se estabeleceu em 1899 – país

onde praticou a versão “anglicana” do *Art Nouveau*, o que conduziria o arquiteto e *designer* ao contexto alemão.<sup>7</sup>



Figura 7: Victor Horta, Casa Tassel, Bruxelas, 1893.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:23.

---

<sup>7</sup> FIELL, *op. cit.*, p. 80.



Figura 8: Henry van de Velde, cadeira, 1895.  
Cadeira em madeira.  
Fonte: Fiell 1997:80.



Figura 9: Henry van de Velde, poltrona Bodenhausen, 1898-99.  
Poltrona estruturada em madeira, assento e encosto estofado revestidos em tecido.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:25.

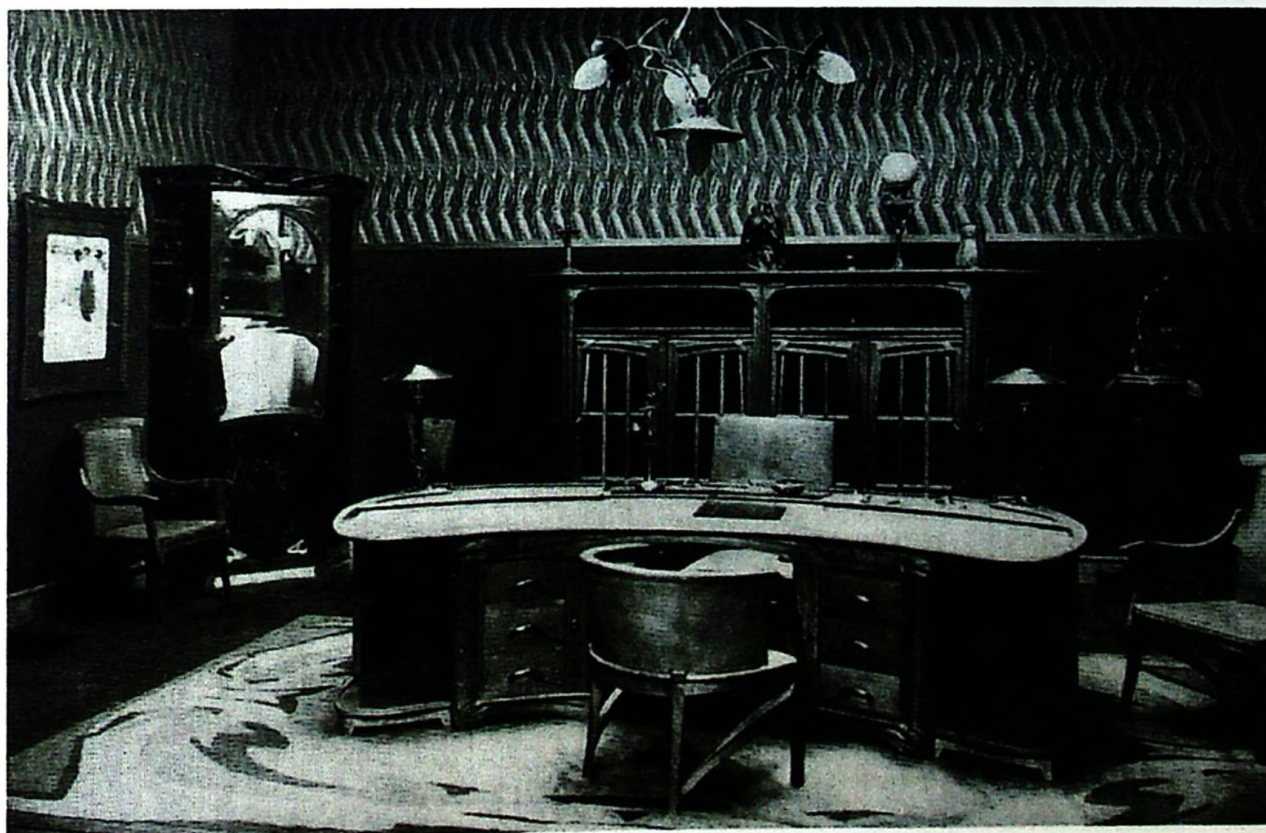


Figura 10: Henry van de Velde, escritório para exposição da Sezession, de 1899.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:24.

O francês Hector **Guimard** (1867-1942) dedicou-se à arquitetura e aos interiores. Guimard é um dos principais representantes do *Art Nouveau*. Além de suas mais conhecidas obras – algumas entradas do Metrô de Paris (1899-1904) e o Castelo Béranger (1897-1898) – ele projetou inúmeras construções neste estilo na região oeste de Paris. No Castelo Béranger, pode-se notar os traços marcantes da *Art Nouveau* no trabalho em ferro das portas da entrada principal e nos painéis em terracota das paredes do hall de entrada (ver Figuras 11 a 13).

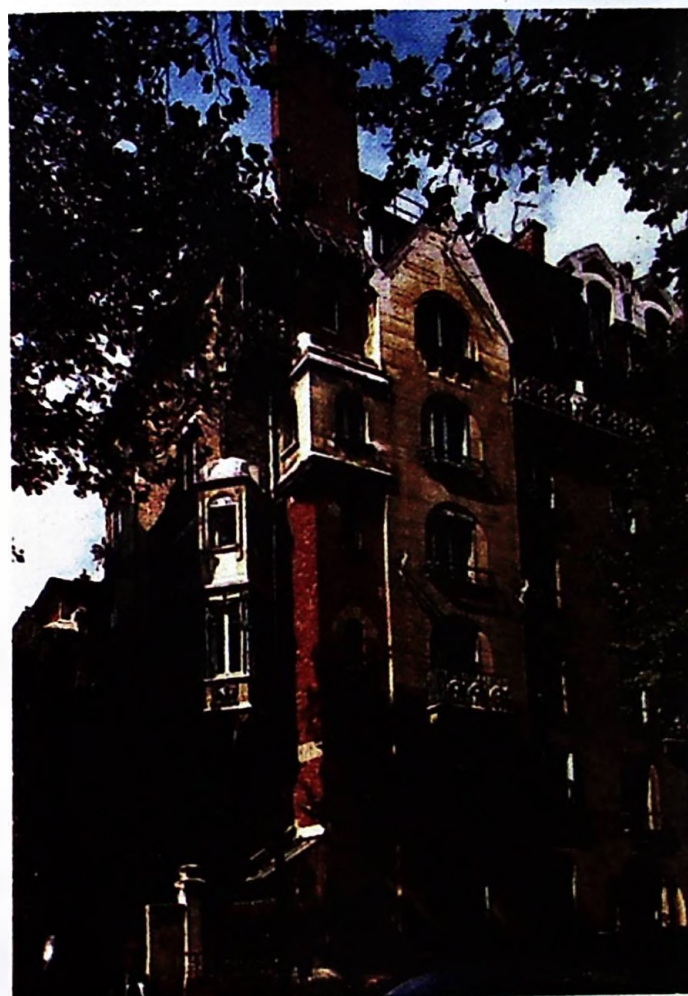


Figura 11: Hector Guimard, Castelo Béranger, Paris, 1897-1898.

Fonte: Martin 2001:243.



Figura 12: Hector Guimard, Castelo Béranger, Paris, 1897-1898 – Acesso (exterior).  
Foto da autora, 2003.



Figura 13: Hector Guimard, Castelo Béranger, Paris, 1897-1898 – Acesso (interior).  
Foto da autora, 2003.

Guimard também criou algumas peças de mobiliário que são contemporâneas às entradas de Metrô e ao Castelo Béranger. Dentre estas, encontra-se a cadeira para a casa Coillot (1898-1900), cuja madeira entalhada possui as curvas que se aproxima da linguagem dos detalhes construtivos, como podemos ver no esboço para a lareira da própria casa Coillot, as nervuras da coluna e o movimento do arco, presentes também nas entradas do Metrô (ver Figuras 14 e 15).

Influenciado por Horta e pelos *Entretiens sur l'Art* (discursos sobre a arte) de Viollet-le-Duc, Guimard contribuiu consideravelmente para a associação entre a arquitetura e seu interior por meio do estilo sinuoso e assimétrico que adotou no fim da década de 1890.

Na Espanha, a produção de Antoni Gaudí y Cornet (1852-1926), foi considerada da maior importância. Sua interpretação do *Art Nouveau* é mais forte e abstrata que a de seus contemporâneos franceses e belgas, por sua exuberância e originalidade.



Figura 14: Hector Guimard, cadeira para a casa Coillot, 1898-1900.  
Fonte: Fiell 1997:71.



Figura 15: Hector Guimard, estação Chatelet de metrô, Paris 1899-1904.  
Foto da autora, 2003.

O arquiteto inovou com sua interpretação do gótico no palácio episcopal de Astorga (encomendado em 1887) e na casa dos Botines (1881-1884), de Leon (ver Figura 16). Esta foi a fase de Gaudí, na qual ele também foi influenciado por princípios de Ruskin, que exaltou a importância do gótico.

Gaudí participou do desenvolvimento da arquitetura moderna, principalmente em Barcelona, onde dominou sua genialidade e excentricidade. As casas Milá (1905-1910) e Batlló (1905-1907) têm inovadora decoração externa em estilo floral (ver Figuras 17 e 18). Já a igreja da Sagrada Família apresenta, nas principais torres da fachada, uma de concepção quase surrealista. Gaudí também projetou móveis de formas exóticas e sinuosas, com uma coerência indiscutível com relação a sua obra arquitetônica, como é o exemplo da cadeira para a casa Calvet (1898-1900) (ver Figura 19).

É interessante notar que Gaudí está diretamente vinculado, em três fases de seu trabalho, ao desenvolvimento de um novo pensamento. Primeiro, através de suas concepções neogóticas (Astorga e Botines), de grande inovação, apesar de



estarem ainda vinculadas a um estilo do passado; depois sua indiscutível contribuição na arquitetura e decoração no *Art Nouveau* (Battló e Milá), época em que foram criadas interessantes peças de mobiliário; e, por último, sua fase considerada surrealista (Sagrada Família).

Também, nos Estados Unidos, o desejo de mudança foi notado. Uma tendência, que pode ser observada mais na teoria do que na prática, foi a contenção na utilização dos adornos.<sup>8</sup>

Em Chicago, Louis Sullivan (1856-1924) foi um dos primeiros a projetar prédios, cujos exteriores possuíam – criteriosamente localizados nas fachadas – o **mínimo de ornamentos**, indício da arquitetura moderna. Porém, a decoração interior de vários de seus edifícios, como o bar do Auditório de Chicago (1887-1889), é de típico estilo floral, inclinado ao *Art Nouveau*: uma dissociação entre o exterior tendendo para o moderno, e o interior, para o estilo que exaltava a natureza. Trata-se de uma tentativa de inserir novos elementos para o interior, em busca de uma continuidade para a arquitetura, que já tinha seus protótipos modernos.

A **funcionalidade** também foi exaltada pelos americanos. Seus edifícios possuem uma ênfase vertical possibilitada por suas estruturas, esqueletos de ferro, que fazem a sustentação. Por exemplo, o edifício Guarantee Trust de Sullivan, em Buffalo (1895), apresenta uma ornamentação característica do *Art Nouveau*, porém sua forma aponta para a funcionalidade defendida no século seguinte.

Assim, nota-se que a Escola de Chicago também se confrontou com a necessidade de uma **arquitetura funcional**. Pode-se observar, gradativamente, o estabelecimento de uma uniformização de conceitos – não só no tema “a forma segue a função” de Sullivan – como também em outros procedimentos estéticos, culturais e sociais, que virão a ser defendidos e amplamente utilizados nas concepções arquitetônicas em muitos países.

---

<sup>8</sup> Louis Sullivan em seu artigo *Ornament in Architecture* de 1892 escreveu: “Seria muito bom, esteticamente falando, que contivéssemos inteiramente o uso de ornamentos por alguns anos, de modo a concentrar nosso pensamento... na construção de prédios... absolutamente simples.” *Apud*: Pevsner, *op. cit.*, p. 38.

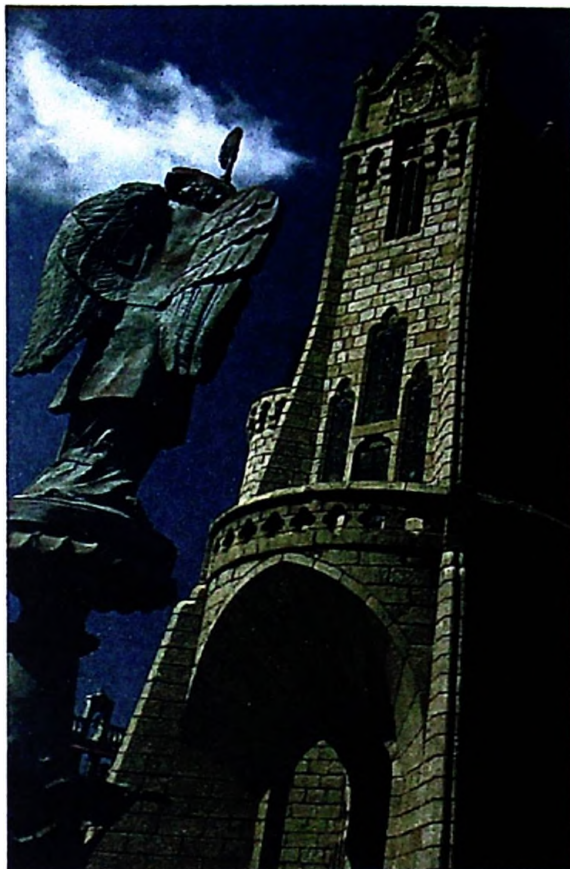


Figura 16: Antoni **Gaudí**, Palácio do Bispo, Astorga, 1887.  
Fonte: Carmel-Arthur 2000:29.



Figura 17: Antoni **Gaudí**, Casa Battló, Barcelona, 1906.  
Fonte: Carmel-Arthur 2000:66.



Figura 18: Antoni **Gaudí**, Casa Battló, Barcelona, 1906 - Interior.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002: 24.



Figura 19: Antoni **Gaudí**, cadeira para Casa Calvet, 1898-1900.  
Fonte: Fiell 1997:77.

## O Desenvolvimento da Gramática Moderna

Inspirado nas teorias de William Morris, o movimento *Arts and Crafts* modificou toda a estética vitoriana – tanto no interior quanto no exterior das edificações. As idéias desta expressão artística, iniciada na Inglaterra, foram de grande impacto social. Propunham uma oposição ao efeito de alienação desenvolvido pela produção em massa e o retorno à produção artesanal difundidos pelas corporações medievais. Já iniciados pelos ideais de Ruskin, conceitos, como o retorno ao artesanato, foram uma intenção em prol da reestruturação social, visto que, na Idade Média, não era necessário ser habilitado culturalmente para ser um artesão ou artista, segundo Ruskin, ao que Morris completa, dizendo que a arte deve ser a expressão humana de prazer no trabalho.<sup>1</sup>

O movimento *Arts and Crafts* se opôs à produção em série e incentivou a revalorização do artesanato, retornando aos operários a função de conceber a obra e dar um valor estético formal aos objetos utilitários. Foi a partir de então que os arquitetos começaram a assumir o design de mobiliário como uma “extensão natural de sua função”, e considerar que o “coração da composição arquitetônica era o seu interior”.<sup>2</sup> Este movimento também foi visto como o primeiro passo para o surgimento da arquitetura e *design* modernos.

Por meio destes novos conceitos, notamos a arquitetura e o *design* caminharem em direções convergentes, com maior intensidade em suas inter-relações.

Alguns ideais das vertentes estéticas, a exemplo do *Art Nouveau* e do *Arts and Crafts*, foram de grande importância para a consumação dos conceitos que vieram a ser utilizados na fase de amadurecimento da arquitetura e do *design* modernos.

---

1 *Ibidem*, p. 20.

2 BENTON, Charlotte. Le Corbusier: Furniture and the Interior. [Tradução da autora]. *Journal of Design History*, vol. 3, 1990, p. 103.

Contudo, algumas características de ambos os movimentos abreviariam a permanência destes como destaques de sua época.

O fim do *Art Nouveau*, segundo Pevsner, deveu-se ao individualismo extremado: “seu sucesso dependia inteiramente da força pessoal e da sensibilidade de um designer ou artesão, [...e] este individualismo vincula a *Art Nouveau* ao século em cujo final ela está em vigor”. Além disso, Pevsner destaca que a “insistência no artesanato” e a “aversão pela indústria”, promovidas por Morris, também conduzem às idéias do século XIX.<sup>3</sup>

Porém, as idéias de Morris, o *Art Nouveau* e o *Arts and Crafts* atravessaram o século, destacando-se como características de grande importância: a perda do vínculo com o historicismo do século XIX, o mérito de uma nova estética e o destaque para os objetos, como o mobiliário. Estas foram as primeiras conquistas que permaneceram e foram amplamente utilizadas no século XX.

Também, o caráter social desta nova fase da arquitetura – defendido inicialmente por Ruskin, amplamente discursado por Morris e inserido no contexto do *Arts and Crafts* – evoluiu e se desenvolveu amplamente na Alemanha e na União Soviética, onde as questões sociais se manifestaram de forma intensa.

No início do século XX, apesar do Reino Unido ser o país mais preparado industrialmente, diversos nomes se destacaram também em outros países na busca de uma estética para os ideais de Ruskin e Morris.

Escolas de arte foram criadas e nomes como Arthur Mackmurdo, que, como já comentado, se iniciara com tendência para o *Art Nouveau*, partiu para as formas angulosas e colunas verticais esbeltas como no stand de exposição de Liverpool da *Century Guild*, de 1886, que influenciaram Voysey e Mackintosh (ver Figura 1).

---

3 PEVSNER, *op. cit.*, p. 113.

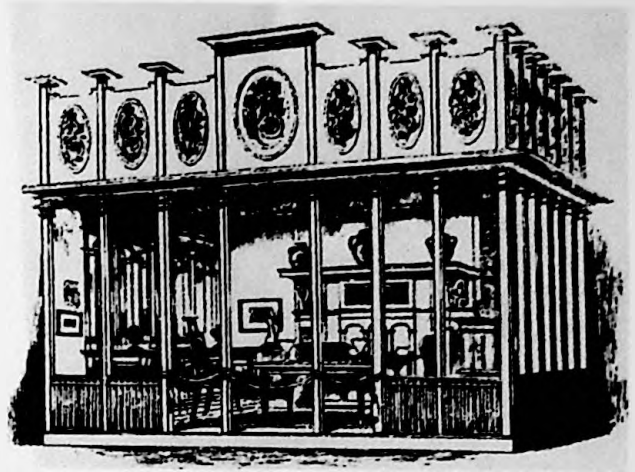


Figura 1: Arthur Mackmurdo, *Stand* da exposição da Century Guild, Liverpool, 1886.  
Fonte: Pevsner 1981:117.

Da geração posterior a Morris, teve grande destaque o trabalho do inglês **Charles F. A. Voysey** (1857-1941), arquiteto e *designer*. Seu estúdio em West Kensington, em Londres, de 1891, possui a mesma simplicidade de linhas racionais e sem adornos de seus móveis e utensílios (ver Figura 2).

Em sua cadeira Swan de 1883-1885, Voysey apresentou um *design* de linhas orgânicas e nítidas, que simulam o contorno da forma humana (ver Figura 3). Pouco mais tarde, em 1902, ele adequou suas cadeiras a uma linguagem mais leve e retilínea, características da segunda fase do *Arts and Crafts*, da qual ele pode ter sido seu principal defensor. Um destaque de seu *design* é o fato de já ter sido executado por fábricas e não por artesãos.<sup>4</sup>

Teve influência de Voysey o trabalho do escocês Charles Rennie **Mackintosh** (1868-1928), que foi de grande valor artístico e pode ser considerado o **primeiro grande impulso para a verdadeira unidade entre a arquitetura e o mobiliário modernos**. A estética de Mackintosh se diferenciava de seus contemporâneos, que desenhavam formas naturais sinuosas.

---

4 FIELL, *op. cit.*, p. 69.

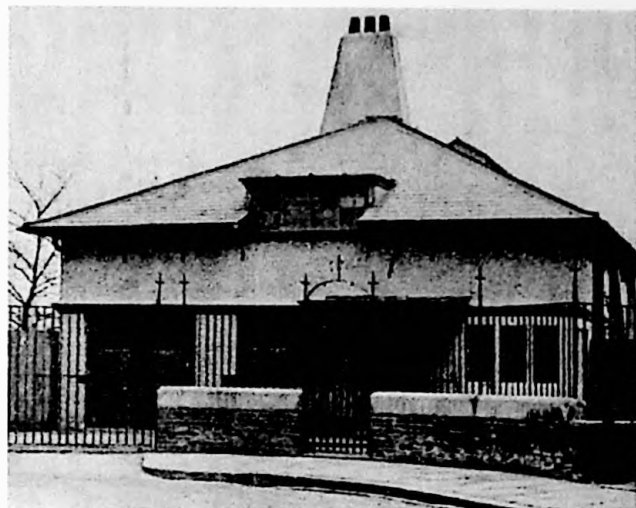


Figura 2: Charles **Voysey**, Estúdio do arquiteto, Londres, 1891.  
**Fonte:** Pevsner 1981:118.



Figura 3: Charles **Voysey**, cadeira Swan, 1883-1885.  
**Fonte:** Fiell 1997:67.

A influência da antiga arquitetura escocesa e da *Arts and Crafts* fizeram de seu trabalho uma expressão, que pode ser entendida como um *Art Nouveau* britânico e singular e que influenciou os artistas da *Sezession*.

Ele era mais **racionalista**, tendência que se acentuaria a cada passo da evolução da arquitetura e do *design* modernos. Sua obra-prima foi a Escola de Belas Artes de Glasgow, construída entre 1897 e 1899. A **planta assimétrica** destaca a entrada principal e é a característica marcante de sua fachada, que fala a favor de inovação das tendências arquitetônicas. Outra questão marcante é a relação do exterior e interior, onde os ambientes são inundados pela luz do dia por meio das aberturas envidraçadas nas paredes e tetos. Suas formas longilíneas se destacaram em seus projetos. Na escola de Glasgow, pode-se verificar suas cadeiras de espaldar alto, dispostas num dos ambientes, em acordo com as altas janelas adotadas pelo arquiteto (ver Figuras 4 a 7).

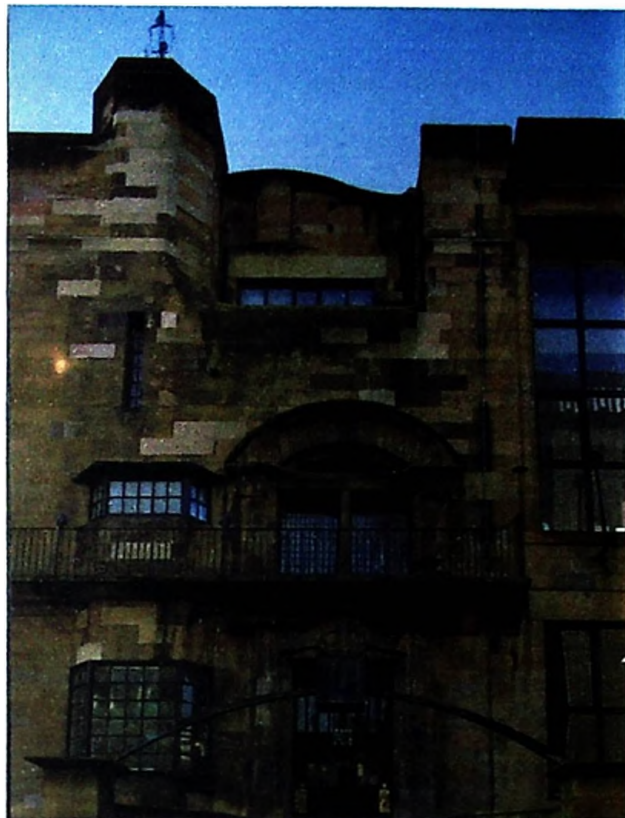


Figura 4: Charles Rennie Mackintosh, Escola de Glasgow, 1897-1909.  
Fonte: Kliczkowski 2002:23.



Figura 5: Charles Rennie Mackintosh, Escola de Glasgow, 1897-1909 – interior.  
Fonte: Kliczkowski 2002:28.

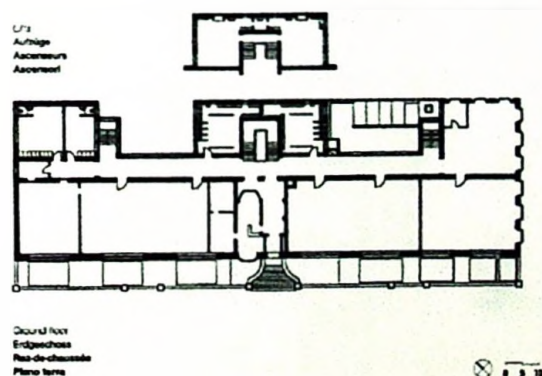


Figura 6: Charles Rennie Mackintosh, Escola de Glasgow, 1897-1909 – plantas.  
Fonte: Kliczkowski 2002:28.



Figura 7: Charles Rennie Mackintosh, Escola de Glasgow, 1897-1909 – sala de reuniões.  
Fonte: Kliczkowski 2002:30.

A casa Hill (1902-1903) oferece novamente uma harmonia nas concepções do edifício e do móvel, este último feito especialmente para a casa. Neste projeto, o arquiteto manteve uma unidade estética entre a casa e as formas da paisagem existente, bem integrada e adaptada ao terreno. Outra característica

particularmente inovadora foi a prévia definição da planta, o interior da edificação, para determinar a linguagem do projeto, ao contrário do convencional, que definia previamente o exterior (ver Figuras 8 a 11).

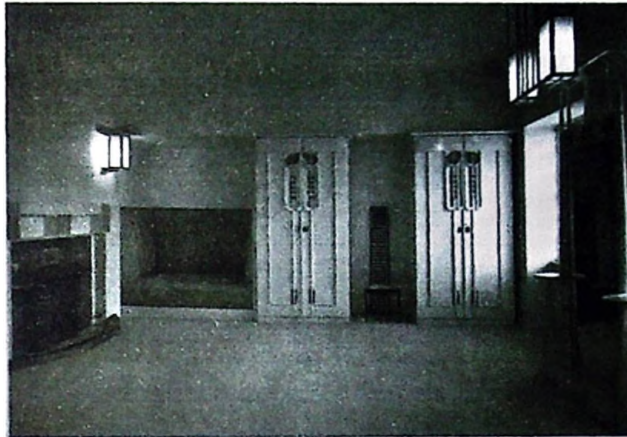


Figura 8: Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, 1902-1903 – interior.  
 Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:55.



Figura 9: Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, 1902-1903.  
 Fonte: Kliczkowski 2002:54.

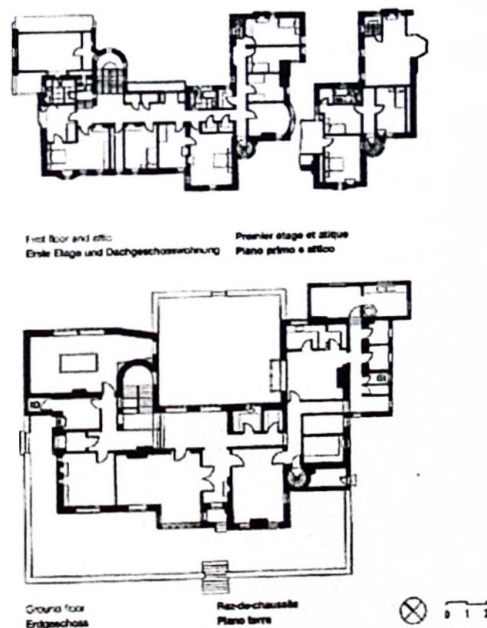


Figura 10: Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, 1902-1903 – plantas.  
 Fonte: Kliczkowski 2002:56.

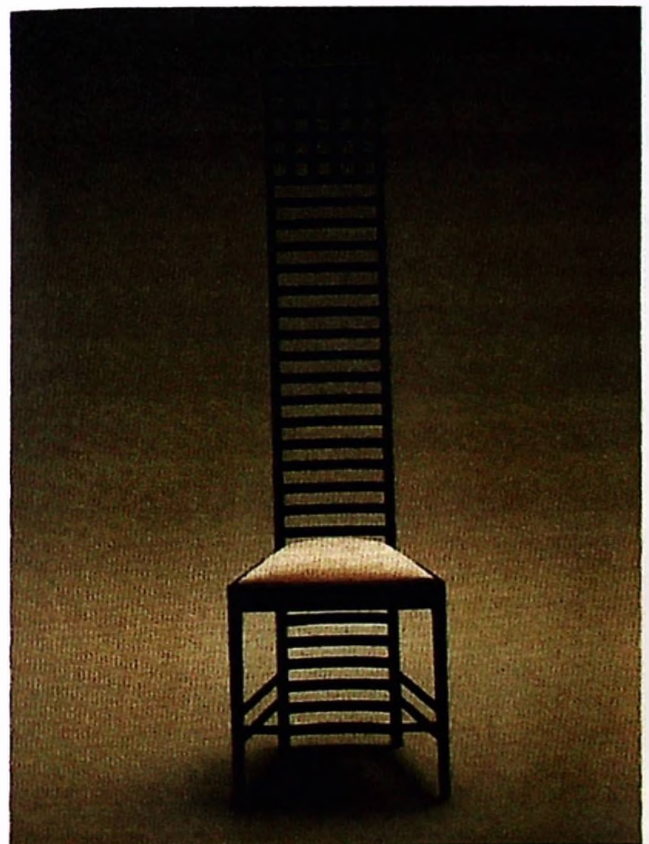


Figura 11: Charles Rennie Mackintosh, Cadeira Hill, 1903.  
 Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:54.



Mackintosh desenhou até os mínimos detalhes do interior da casa Hill, como chaminés, móveis e acessórios. Portanto, a casa oferece uma **cumplicidade entre seu entorno, suas fachadas e seu interior**, incluindo os mínimos detalhes, devido a sua forma e aos materiais utilizados.

Uma nova vertente havia se formado pelo arquiteto e *designer* inglês **Charles Ashbee** (1863-1942), que, em 1888, fundara em Londres a *Guild and School of Handcraft*, que se desfez devido à Primeira Guerra. Ele expôs seu trabalho nas mostras do *Arts and Crafts* e no *Sezession* em Viena. Ashbee foi responsável por apresentar as idéias de Wright na Europa, depois de tê-lo encontrado em 1900.

Viena foi a primeira cidade européia a dispor dos materiais utilizados com destaque no *Art Nouveau*, com um novo vocabulário de linhas e figuras geométricas retas.

Em 1905, **Otto Wagner** (1841-1918), que acabara de abandonar as curvas exuberantes, adotando os materiais modernos, projetou um dos principais edifícios do racionalismo do início do século XX, a Caixa Econômica Postal de Viena, cujo hall de cobertura em perfis metálicos e vidro atingiu o auge de seu trabalho pela renovação da arquitetura. Wagner também projetou uma poltrona (1905-1906) para a sala de reuniões do mesmo edifício, que foi também um modelo de modernização, seguindo a mesma intenção do edifício (ver Figuras 12 e 13).



Figura 12: Otto **Wagner**, Caixa Econômica Postal, Viena, 1906 – Interior.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:66.



Figura 13: Otto **Wagner**, Poltrona (Caixa Econômica Postal), 1906.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:67.

O trabalho de outro austríaco, Joseph Maria **Olbrich** (1867-1908), por volta de 1900 já demonstrava que também em Viena a preocupação dos arquitetos em manter a arquitetura conectada ao mobiliário. Ele foi o autor de mobiliário, de projetos de interiores e arquitetura.

O Palácio Stoclet (1905), em Bruxelas, foi projetado pelo também austríaco Josef **Hoffmann** (1870-1956), discípulo de Wagner e um dos fundadores da *Sezession* vienense. O resultado de linhas e ângulos retos demonstrou que o que se aplicava ao comércio ou instalações públicas poderia ser aplicado à moradia. Seu trabalho evidenciou, também, que a nova arquitetura poderia ser monumental e elegante.

Hoffmann foi um, dentre os arquitetos e *designers* que partiram para a linha mais racionalista. Ele se iniciou com o estilo *Art Nouveau* e, por volta de 1900, influenciado por Mackintosh, partiu para uma estética que explorou os quadrados e retângulos.

Hoffmann utilizou, no hall do Sanatório Purkersdorf, de 1906, a poltrona de Koloman Moser, projetada em 1902, que utilizou essa mesma linguagem formal

(ver Figuras 14 e 15). Uma forma cúbica com características da *Sezession*, que antecipou a abstração geométrica produzida pelo Movimento Moderno.



Figura 14: Josef Hoffmann, Sanatório de Purkersdorf, Áustria, 1906.  
Fonte: Fiell 1997:117.



Figura 15: Kolomon Moser, Poltrona utilizada no hall do Sanatório de Purkersdorf, Áustria, 1902.  
Fonte: Fiell 1997:116.

Neste sentido, é interessante lembrar do *design* da sua poltrona *Sitzmaschine* (máquina de sentar) de 1908, que possui um vocabulário de formas essencialmente geométricas (ver Figura 16). Esta característica da peça pode ter sido a primeira tentativa formal de um *design* na mesma linha que foi desenvolvida anos mais tarde por Gerrit Rietveld, na cadeira Vermelha Azul.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 129.



Figura 16: Josef Hoffmann, Sitzmaschine, 1908.  
Fonte: Fiell 1997:129.

Esta nova estética de linhas puras teve um forte defensor, cujos ensaios são tão ou mais reconhecidos que seu trabalho como arquiteto. Desde 1897, o arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933) tinha como objetivo em seus projetos evitar qualquer tipo de ornamento. Um de seus projetos puristas foi além das expectativas de sua época. Considerada a mais pura de suas casas, a Steiner, construída em Viena, em 1910, possui uma articulação de planos em sua fachada que demonstrava a aversão de Loos por adornos (ver Figuras 17 e 18).

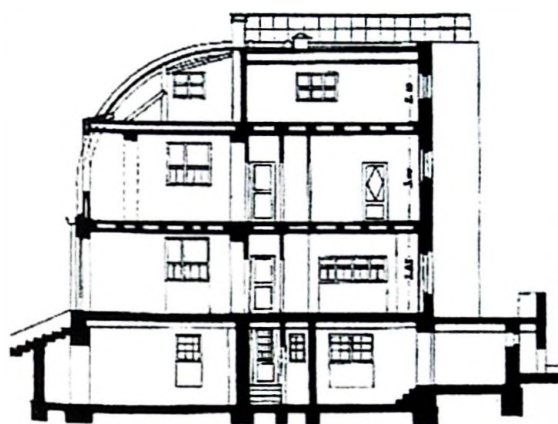


Figura 17: Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910 – corte e exterior.

Fonte: Hasan-Uddin Khan 2001:17.

Figura 18: Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910 – exterior.

Fonte: Hasan-Uddin Khan 2001:17.

A cadeira desenhada por Loos, em 1898, para o Café Museum, pode ser considerada uma evolução da cadeira no. 14 de Thonet (ver Figura 19). Porém, ele já demonstrara sua inclinação por formas simples e desprovidas de adorno. “Loos foi um reformador, não um revolucionário”, seus interiores decorados não dialogavam com seus exteriores cúbicos. “[...] Ele admirava o *Chippendale* e o *Queen Anne*”, seguindo os padrões de conforto que a sociedade vienense admirava.<sup>6</sup>

As mudanças na Áustria foram predominantemente estéticas, enquanto que na Alemanha, estas adquiriram um caráter também social. Em 1899, alguns autores se propuseram a resolver a questão de custo do mobiliário. E este fato está diretamente ligado aos nomes de Riemerschmid e Behrens.

<sup>6</sup> RYBCZYNSKI, *op. cit.*, p. 207.



Figura 19: Adolf Loos, Cadeira para o Café Museum, 1898.  
Fonte: Fiell 1997:110.



Figura 20: Richard Riemerschmid, cadeira para sala de música, 1888-1889.  
Fonte: Fiell 1997:85.

Apesar da escassez de recursos do pós-guerra, que impôs uma economia de ornamentos, este não foi o motivo das primeiras posturas contra o adorno. Adolf Loos, seis anos antes do início da 1ª. Guerra Mundial, já defendia o desnudamento da ornamentação na arquitetura. O título de seu famoso ensaio *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e Crime), de 1908, destaca sua postura perante a arquitetura e o *design*, relacionando o abuso de elementos decorativos com a degradação da sociedade.<sup>7</sup>

Esta atitude incentivou a vanguarda francesa, alemã e holandesa a transferirem este conceito para a arquitetura de seus interiores e o *design*. Os móveis projetados, então, assemelhavam-se a equipamentos industriais. Assim, os interiores estavam deixando de lado as tradições da burguesia. As conquistas no

---

<sup>7</sup> Loos foi citado por Banham, como um dos arquitetos que contribuíram para formação das idéias que sustentaram o Movimento Moderno. BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. [Tradução: A. M. Goldberger Coelho]. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 133.

sentido do bem-estar e do conforto, alcançadas no século XIX, foram extremamente questionadas e taxadas pejorativamente como burguesas.

O alemão Richard **Riemerschmid** (1868-1957) criou uma cadeira para sala de música (1888-1899), exibida na Exposição de Arte de Dresden em 1899 (ver Figura 20). Em 1905, esta cadeira foi a primeira mobília de seu autor a ser fabricada em série, tendo sido desenhada segundo o “espírito da máquina”.<sup>8</sup> O mobiliário desenvolvido por Riemerschmid está entre os mais inovadores de sua época.

Ainda associado a uma tradição estética de artesanato, o móvel do início do século XX tinha sido privilégio de alguns grupos sociais, que adotaram estilos como o *Art Nouveau*. Porém, o crescimento da classe média, associado ao processo de industrialização e urbanização, aumentou também o mercado consumidor do mobiliário, provocando uma produção padronizada de peças destituídas de valor estético. Diante disso, contudo, manifesta-se a *Werkbund* como a primeira oposição a esta desenfreada vulgarização do *design*, conciliando o artesanato e a indústria. **Este movimento influenciou países como a Holanda a desenvolverem teorias unificadas para a arte pictórica, a arquitetura, o *design* gráfico e o *design* de mobiliário.**

Uma das vertentes alemãs que destacaram as questões estéticas e sociais foi criada na Alemanha por Hermann **Muthesius** (1861-1927): a *Deutscher Werkbund* (União Alemã do Trabalho), que se iniciou em 1907. Este foi um passo para o enobrecimento do trabalho industrial com a fusão da arte, da indústria e do artesanato, que resultou na redução e na racionalização dos elementos decorativos.<sup>9</sup>

---

8 PEVSNER, *op. cit.*, p. 147.

9 Muthesius elegeu o Palácio de Cristal, as bibliotecas de Labrouste, a *Galerie des Machines* e a Torre Eiffel como cânones das obras-primas em vidro e ferro do século XIX. *Apart*: Banham, *op. cit.*, pp. 114-115.

Nesta linha da *Deutscher Werkbund*, Peter **Behrens** (1868-1940), que também abandonara as curvas, dedicou-se às formas cúbicas com rigidez. Esta sua nova tendência pode ser vista no interior planejado para a Exposição de Artes Aplicadas de Dresden, em 1903 (ver Figura 21).

Behrens, conhecido como arquiteto-*designer*, desenvolveu, entre 1907 e 1914, projetos na indústria AEG de Berlim, onde introduziu o conceito de *design empresarial integrado*. A AEG Turbinas, de 1909, é considerada um dos ícones do Movimento Moderno (ver Figura 22).



Figura 21: Peter **Behrens**, interior planejado para a Exposição de Artes Aplicadas Dresden, 1903.  
Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:73.

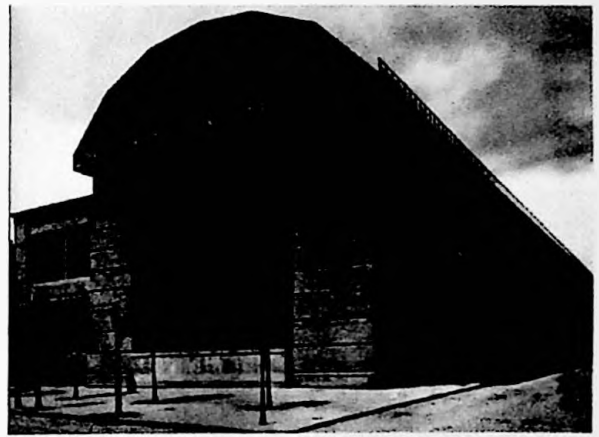


Figura 22: Peter **Behrens**, AEG – Turbinas Berlim, 1908-1909.  
Fonte: Hasan-Uddin Khan 2001:15.

Behrens projetou a arquitetura, as instalações, os eletrodomésticos e suas embalagens, o *design* gráfico e a publicidade. Foi um dos passos do que veio a ser chamado de **arquitetura total**, que relacionou diretamente, inclusive, a edificação e o mobiliário (ou *equipamento*, como o denominou, depois, Corbusier). Grandes nomes da arquitetura moderna trabalharam com Behrens entre 1908 e 1911, como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier.

As diversas atividades artísticas inter-relacionadas de Behrens influenciaram decisivamente seu discípulo Walter **Gropius** (1883-1969), mais tarde, na



estruturação da Bauhaus. Segundo Pevsner, o projeto da Fábrica Fagus (Alfeld-sur-la-Leine, 1910), de Gropius e Meyer, foi

*a síntese de tudo o que foi desenvolvido na arquitetura industrial até aquela época (...), o mesmo ano da Steiner House de Loos. Os dois edifícios têm em comum uma forma cúbica bem delineada e a total ausência de ornamento. Mas Gropius lidava com uma tarefa nova, Loos com uma velha. Gropius retomou corajosamente a linha da arquitetura do momento, utilitária e essencialmente anônima, de vidro em moldura estrutural (...). Ele imbuiu-a da nobreza que vira nas fábricas de Behrens e de uma acuidade social derivada, em última análise, do movimento de Morris.*<sup>10</sup>

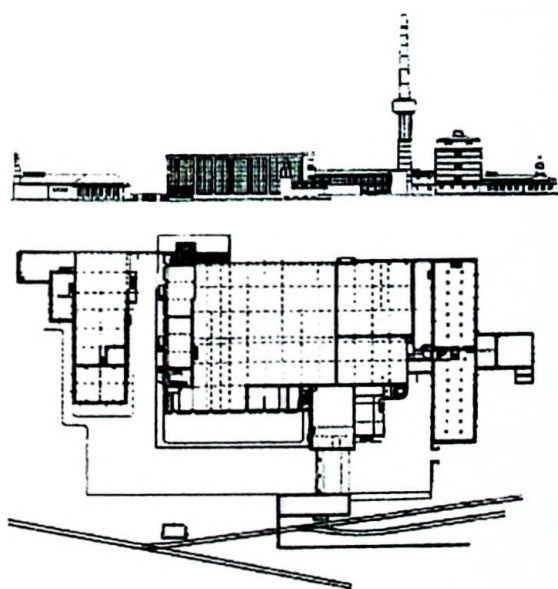


Figura 23: Walter Gropius e Adolf Meyer, Fábrica Fagus, Alfed-sur-la Leine, 1910 - planta e elevação.  
Fonte: Hasan-Uddin Khan 2001:16.



Figura 24: Walter Gropius e Adolf Meyer, Fábrica Fagus, Alfed-sur-la Leine, 1910.  
Fonte: Hasan-Uddin Khan 2001:16.

10 PEVSNER, *op. cit.*, pp. 176-177.

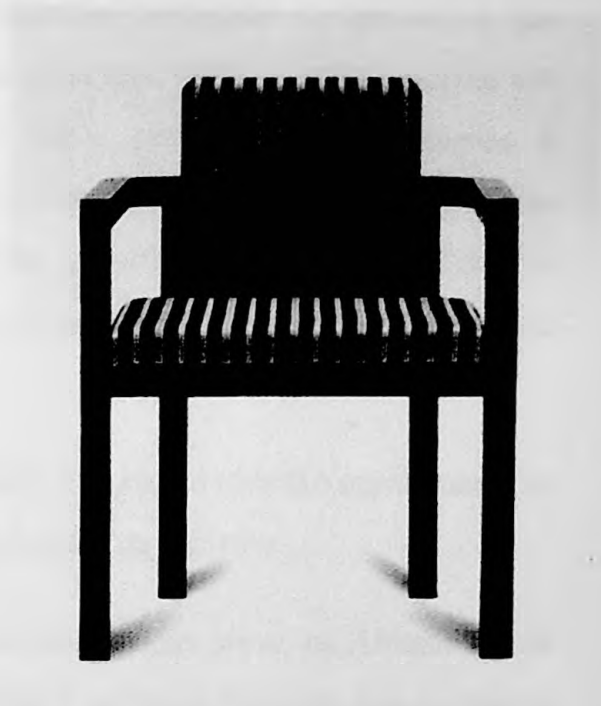


Figura 25: Walter Gropius, Poltrona para Fagus, 1911.  
Fonte: Fiell 1997:151.

A fábrica Fagus foi, por vezes, considerada a primeira obra do Movimento Moderno, como comentou Banham.<sup>11</sup> Gropius também projetou móveis para o hall de entrada da Fagus (ver Figuras 23 a 25). A poltrona, datada de 1911, é inserida no debate sobre a possibilidade de conciliar a padronização e a expressão criativa. A construção deste assento foi considerada conveniente para a produção seriada, porém, sua estética foi vista como individualista.<sup>12</sup>

Deste modo, entram em cena dois pontos de vista opostos, defendidos por Van de Velde e Muthesius.

Iniciado em seu país natal, como já comentado, o belga Henri van de Velde estabeleceu-se, então, na Alemanha. Em 1902, como conselheiro artístico do grão-duque de Weimar, desenvolveu ali uma importante atividade pedagógica.

---

11 BANHAM, *op. cit.*, p. 113.

Reorganizou a Escola de Artes Aplicadas, e sua colaboração como teórico foi reconhecida. Contudo, ele defendia a **expressão particular do artista**, o que conflitou com as idéias de Muthesius, que tinha uma visão oposta associada aos ideais da *Werkbund*: a realização de peças padronizadas, **contrárias à individualização do trabalho**. Estas visões antagônicas – uma conectada ao passado, cujo porta-voz foi Van de Velde, e outra ao futuro, defendida por Muthesius – foram discutidas em Colônia, encontro realizado a partir da primeira exposição da *Werkbund*.<sup>13</sup>

Mas, a definição do caminho já estava traçada, e o próprio trabalho apresentado na exposição já orientava no sentido da padronização, da indústria.

Assim, antes da guerra de 1914-1918, foram construídas obras, na Alemanha, de profundo comprometimento com os materiais e as novas técnicas, que a afastou definitivamente da fase artesanal.

---

12 FIELL *op. cit.*, p. 151.

13 PEVSNER, *op. cit.*, p. 179.

## As Expressões de Maturidade de uma Linguagem

A Primeira Grande Guerra desacelerou toda a expressão estética e social da arquitetura e do *design* na Alemanha. Esta ruptura impossibilitou que os conceitos modernos da edificação e do móvel voltados para uma camada social popular se difundissem pela Europa nos anos seguintes. Contudo, um país privilegiado pela neutralidade da guerra pode evoluir neste sentido: a Holanda.

Somente em 1919, após o final da guerra, com a criação da **Bauhaus**, pode ser continuado o espírito de renovação alemão iniciado na primeira década do século XX. A Escola de Artes Aplicadas de Van de Velde e a de Belas-Artes de Muthesius, associadas aos conceitos da *Deutscher Werkbund*, deram origem à Bauhaus, por iniciativa de Walter Gropius. Assim, se desenvolveram experiências de suma importância para a cristalização dos conceitos incipientes antes de 1914.

Neste contexto, é importante destacar que a Holanda, como um país neutro durante a guerra, desenvolveu teorias que contribuíram para a cristalização dos ideais iniciados na Alemanha, e que, por outro lado, a Bauhaus também se favoreceu com a evolução neoplasticista de conceitos que eram comuns a ambas.

O trabalho de Behrens e de Gropius, anterior à guerra, já anunciava o que seria a nova arquitetura ou o *Neues Bauen* do pós-guerra. O *Werkbund* tinha a preocupação de produzir objetos industrialmente com qualidades artísticas. O *Neues Bauen* reduziu esta preocupação estética para priorizar as questões sociais, preocupando-se com o modo de vida das camadas populares.<sup>1</sup>

A solução para a questão da habitação tornou-se uma importante meta para os intelectuais e arquitetos alemães que acreditaram em habitações mais próximas da natureza e que possibilitassem novos valores humanos e culturais. Nomes como

---

<sup>1</sup> KOPP, *op. cit.*, p. 26.

Bruno Taut, que atuou com muito destaque em Berlim, e Ernst May, que fez o mesmo em Frankfurt, foram de grande importância no desenvolvimento de planos urbanísticos, na criação de habitações populares e principalmente na reestruturação das camadas sociais populares.

Este modo de pensar no coletivo afastou a prática individualista da produção no campo da arquitetura e do *design*. Não só arquitetos ou críticos se dedicaram a este processo, mas também as indústrias estavam envolvidas, já trabalhando na produção dos equipamentos, de móveis e utilitários inseridos na reestruturação das habitações populares. Esta **tipificação da produção industrial**, já iniciada no *Werkbund*, fornece para as massas produtos economicamente viáveis e constitui-se em instrumento para educação dos consumidores.<sup>2</sup>

As pressões militares e a tensa economia alemã foram fatores que levaram ao desenvolvimento do *DIN* (*Deutsche Industrie-Normen*), ou seja, a padronização de uma série de dimensionamentos utilizados como modelo de medidas para uma determinada classe de produtos. O *DIN-Format* foi considerado fonte de inspiração de estudos para padronização do dimensionamento de componentes construtivos na Bauhaus. O *DIN* encontra-se, então, nas origens das tendências à coordenação modular do Movimento Moderno.<sup>3</sup>

Uma destacada colaboração na industrialização de equipamentos domésticos veio por meio do processo de liberação das atividades femininas no lar. A demanda das jovens empregadas domésticas para a indústria provocou uma nova postura da mulher, que ansiava por uma liberação do trabalho doméstico e por novas oportunidades de emprego.

Uma solução, para minimizar os afazeres domésticos da mulher do início do século XX, foi motivo de diversas pesquisas em torno da denominada “habitação

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>3</sup> BANHAM, *op. cit.*, 112.

mínima”, principalmente na Alemanha, com o *Rationalisirte Hausarbeit* (trabalho doméstico racionalizado).

Algumas escritoras americanas, as "engenheiras domésticas", como se autodenominavam, deram o primeiro passo para a liberação da atividade das mulheres no lar. Anteriormente, em sua maioria, principalmente na Inglaterra, os homens tinham a responsabilidade de determinar o mobiliário e seu posicionamento. Na ansiedade por melhores condições do trabalho doméstico, algumas donas-de-casa americanas se manifestaram, passando para si o papel que no passado era masculino. Porém, ainda existia uma "fenda", como afirmou Rybczynski, entre os arquitetos que projetavam as casas e as "engenheiras", o que dificultava o entendimento do que seria o melhor projeto para a eficiência do lar.<sup>4</sup>

Estas americanas se destacaram neste processo, dentre estas Christine Frederick e Catherine Beecher. Estas mulheres, cuja visão se voltava para o futuro, perceberam que muitos dos seus afazeres domésticos poderiam ser evitados com o surgimento de algumas normas práticas. Este foi um dos primeiros passos para que as tarefas domésticas não fossem um empecilho, tornando-se praticável que a mulher pudesse se profissionalizar fora do lar. Assim, o conforto doméstico possibilitou uma nova condição social: a independência feminina.

As publicações sobre a casa-modelo, surgidas nos Estados Unidos, sempre foram descritas por mulheres e, por meio destas “donas-de-casa-profissionais”, vários avanços foram alcançados, no que diz respeito à eficiência. É interessante notar que, por meio dos interesses domésticos destas mulheres, houve uma alteração nos padrões vigentes de arquitetura, pois o tamanho da casa foi reduzido, e, quanto aos interiores, pela primeira vez, foram sugeridos os móveis embutidos com bancadas e armários dimensionados.

---

4 RYBCZYNSKI, *op. cit.*, pp. 153-179.

Uma publicação da americana Christine Frederick foi traduzida para o alemão, sendo utilizada no desenvolvimento de unidades domésticas que culminaram no projeto da cozinha de Frankfurt.<sup>5</sup>

Na Alemanha, a militante Lili Braun criou, em 1903, um sindicato do trabalho doméstico, cuja idéia inicial foi o desenvolvimento de cozinhas coletivas. A experiência destas cozinhas – que contaram com arquitetos de prestígio como Hermann Muthesius, por volta de 1908 – não trouxe bons resultados e não foi retomada.<sup>6</sup>

Porém, estes esforços refletiram-se na concepção de cozinhas individuais, que atenderiam uma nova necessidade feminina: a racionalização. Deste modo, a publicação de Frederick foi essencial para o desenvolvimento da racionalização espacial das cozinhas. Os diagramas de circulação racional no interior da cozinha, apresentados pela autora, foram importantes para a evolução das idéias e pesquisas na Alemanha, o que provocou a produção de móveis e equipamentos para cozinha padronizados e racionais.<sup>7</sup>

O interesse dos arquitetos alemães, pela racionalização das habitações, culminou no tema da “habitação mínima”. Em 1923, a Bauhaus executa a *Haus am Horn*, uma casa experimental, cuja cozinha foi resultado de estudos funcionais e ergonômicos. Porém, a cozinha desenvolvida pelos mestres e alunos da Bauhaus de Weimar ainda era artesanal.<sup>8</sup>

---

5 KOPP, *op. cit.*, pp. 54-56.

6 *Ibidem*, p. 38-39.

7 A influência da publicação de Christine Frederick (*The new housekeeping - efficiency studies in home management*, 1913) pode ser notada na brochura (*Die Neue Wohnung*) de Bruno Taut, da qual Truus Schröder tinha um exemplar. As idéias contidas sob o título *Frau als Schöpferin* eram similares às utilizadas na casa Rietveld Schröder, principalmente na cozinha. VAN ZIJL, Ida. The relevance of Schröder house in Rietveld's work. In: Mulder, Bertus; Van Zijl, Ida. Rietveld Schröder House. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p. 45.

8 KOPP, *op. cit.*, p. 56.

Essa simplificação das tarefas domésticas foi objeto de estudo, em sua maioria, por arquitetos que pretendiam proporcionar conforto e facilidade de manutenção. Esta foi mais uma evolução na criação de móveis, objetos e equipamentos residenciais industrializáveis, práticos, funcionais e com custos reduzidos. Considerando-se a questão do ato de projetar estes produtos pelos arquitetos, que, “recusando a questão de estilo, entretanto, não rejeitam totalmente o problema da forma, a qual para eles é igualmente o resultado de um processo racional”, entende-se que a forma também faz parte do processo de racionalização da arquitetura e do *design*.<sup>9</sup>

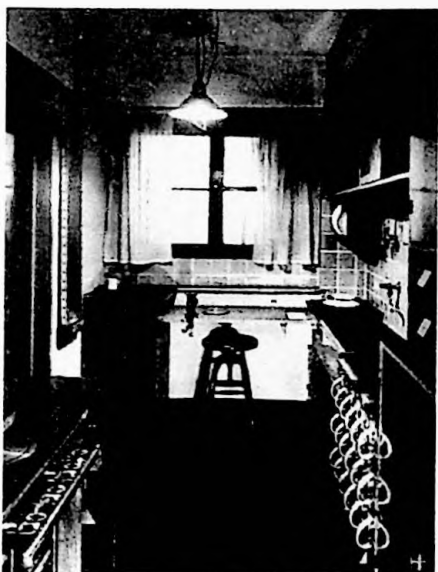


Figura 1: Margarete Schütte-Lihotzky, cozinha de Frankfurt, 1926. Ambiente que se baseou nos conceitos da americana Christine Frederick. Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:106.

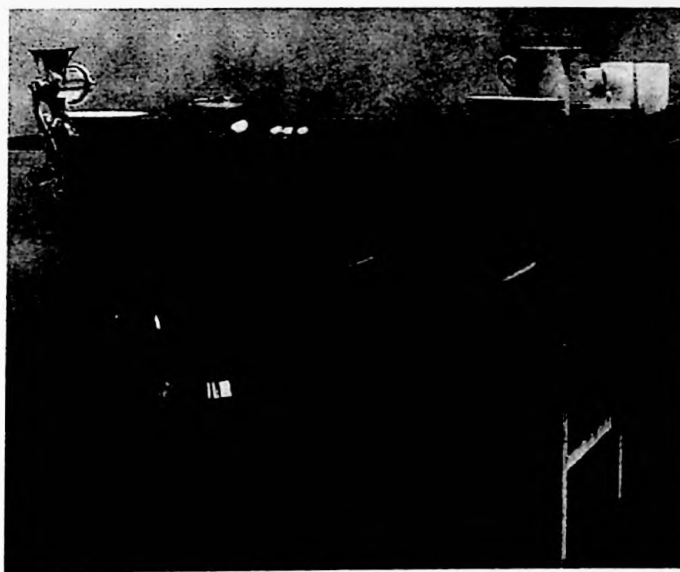


Figura 2: Ferdinand Kramer, mesa e banco para cozinha, 1925. Parte de um programa de mobiliário-tipo desenvolvido por Kramer para a sociedade *Hausrat GmbH* de Frankfurt. Fonte: Sembach, Leuthäuser, Gössel 2002:107.

Somente em 1926, a arquiteta Grete Schütte-Lihotzkyn, membro da equipe de Ernst May, desenvolveu o projeto da “Frankfurter Küche”, a cozinha de Frankfurt, que foi resultado de uma minuciosa pesquisa sobre o comportamento feminino no interior da cozinha, que resultaram em diagramas de circulação e no

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 56-60.



posicionamento mais adequado de equipamentos, reeducando donas-de-casa no sentido de aproveitar melhor o espaço de trabalho doméstico (ver Figuras 1 e 2).<sup>10</sup>

## DAS FRANKFURTER REGISTER 5

	<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> A 700/56 Einzelstuhl F. L. 204. 14.-</p>		<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> A 300 F. . . . . 204. 25.-</p>
	<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> B 9 . . . . . 204. 25.-</p>		<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> A 400 F. . . . . 204. 25.-</p>
	<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> A 403 . . . . . 204. 16.-</p>		<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> A 402 . . . . . 204. 15.-</p>
	<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> B 403 . . . . . 204. 25.-</p>		<p><b>EINZELVERKAUFSPREIS</b> B 701 . . . . . 204. 15.-</p>

**THONET VERKAUFSSTELLE FRANKFURT A. M. · KAISERSTR. 77**  
TELEFON AMT HANSA 1000

Figura 3: Catálogo de cadeiras para apartamento mínimo, Frankfurt, sem data.  
Fonte: Kopp 1990:58.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 56.

Não só as cozinhas tiveram destaque na industrialização dos componentes da habitação mínima, como também os móveis, como mostra o catálogo dos móveis destinados aos apartamentos mínimos em Frankfurt (ver Figura 3).

Baudrillard considera que a cozinha tornou-se um “laboratório funcional”. O interior moderno tornou o homem mais livre, e, em contrapartida, temos um “formalismo mais sutil e uma nova moral”. As funções “viscerais” como “comer, dormir, procriar” foram transformadas em funções “culturalizadas” como “fumar, beber, receber, discorrer, olhar e ler”. Os elementos funcionais abrigam “livros, bibelôs, bar”. As relações familiares foram substituídas por relações sociais. O ritual da “afeição” foi modificado para um ritual da “recepção”. As formas hoje se sistematizam: a “uma técnica sistemática corresponde uma culturalidade sistemática”, que, “ao nível dos objetos chamamos de AMBIÊNCIA”, como já foi mencionado anteriormente.<sup>11</sup>

O sucessor de Gropius na Bauhaus, o arquiteto suíço Hannes Meyer (1889-1954), promoveu pesquisas e propostas tanto na arquitetura como no *design* de móveis e objetos de uso doméstico. Nesta época, disciplinas da área de ciências humanas, pesquisa junto ao usuário e contatos com organizações sindicais – uma orientação sócio-política – foram iniciadas na escola. O Construtivismo russo influenciou este período da escola, e estes métodos “aproximavam o ensino da vida real”.<sup>12</sup>

Por outro lado, na Exposição de Artes Decorativas de Paris (1925), prevaleceu uma expressão de linhas ainda pouco simples, por vezes em representação estilizada, porém mais precisas, de padrões naturais, e, como no caso de seu antecessor *Art Nouveau*, seu nome se derivou da própria exposição: *Art Déco* (ver Figura 4). O estilo foi caracterizado por perfis ousados, formas retilíneas e aerodinâmicas. Apesar de suas linhas se afastarem da decoração ostensiva, este ainda não era o caminho que a arquitetura e o *design* modernos percorreriam.

---

11 BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 53.

12 KOPP, *op. cit.*, p. 65.

O pavilhão soviético da mesma exibição defendia formas rígidas, planas e geométricas, e materiais em sua textura original, como madeira sem pintura. Este procedimento chocou os visitantes e recebeu críticas que satirizavam seus móveis por sua extrema simplicidade. Este espaço – que gerou as maiores controvérsias de toda a exposição – foi construído nos moldes do construtivismo, apoiado pela revolução russa. Pierre Chareau, que, em 1928, construiu a *Maison de Verre* (ver Figura 5), e Robert Mallet-Stevens utilizaram o vidro na exposição, como uma nova tendência na utilização do material, aliando-os à tecnologia.<sup>13</sup> Apesar destas apresentações “progressistas”, o pavilhão soviético comprovou que “o gosto pelo modernismo tinha seus limites”.<sup>14</sup>

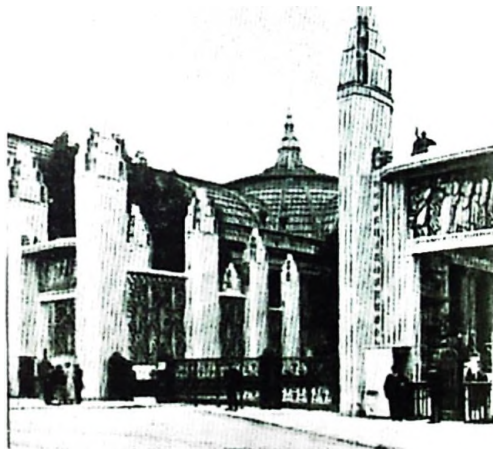


Figura 4: Exposição de Artes Decorativas, Porte d'Hommeur, Paris, 1925.  
Fonte: Patricia Bayer 1988:110.



Figura 5: Pierre Chareau, *Maison de Verre*, Paris, 1928.  
Fonte: Arquivo de Alexandre Ienibace.

Contudo, neste sentido, não só os soviéticos surpreenderam. Em paralelo aos anseios sociais da Bauhaus alemã, do Construtivismo russo e do Neoplasticismo holandês, surgiu, também na França dos anos 1920, uma tendência na arquitetura e no mobiliário.

---

13 Mais tarde, Pierre Chareau e Robert Mallet-Stevens desenvolveram um interessante trabalho com relação à unidade entre projetos de edificações e mobiliário.

14 RYBCZYNSKI, *op. cit.*, p. 193.

Com uma postura que se aproximava mais dos soviéticos do que do estilo francês que predominava, na exposição de 1925 também se encontrava uma outra orientação para os interiores. Esta utilizou-se de formas puras para o desenvolvimento de sua representação espacial, denominado *L'Esprit Nouveau*, cujos autores foram Édouard e Pierre Jeanneret (ver Figura 6). O pavilhão de Le Corbusier – Édouard Jeanneret – também ficou no descaso. É interessante a maneira como Rybczynski avalia o interior do *L'Esprit Nouveau*:

*Quem visitasse o pavilhão teria achado o interior tão vazio e sem acabamento quanto o exterior. [...] O esquema cromático era berrante; paredes predominantemente brancas contrastavam com um teto azul; [...] os armários de mantimentos que serviam como divisórias foram pintados de amarelo vivo. [...] A atmosfera industrial refletia-se nas molduras das janelas, que não eram de madeira, mas de aço, de um tipo popularmente conhecido como janela de fábrica. Havia algumas transposições estranhas – a cozinha era o menor cômodo da casa, do tamanho de um banheiro [...]. A mobília ainda era mais surpreendente. Não só havia poucos móveis, mas o ambiente parecia intencionalmente sem brilho: um par de indescritíveis poltronas de couro, cadeiras comuns geralmente encontradas em restaurantes populares e mesas que consistiam em tábuas de madeira lisa armadas sobre estruturas tubulares de aço.*

*[...] Mas o Espírito Novo não era uma piada. Durante os cinco anos seguintes, Le Corbusier construiu uma série de mansões cujos interiores seguiam estritamente os passos do 'frio cubo de estoque de grandes estabelecimentos comerciais' e, de fato, como previu um perspicaz crítico francês, as idéias que somente cinco anos antes haviam parecido ser de outro mundo, em 1930 estavam se tornando influentes.<sup>15</sup>*

---

15 *Ibidem*, pp. 194-195.

O exterior cúbico e branco do pavilhão, evidenciando o purismo, causou estranheza. Os móveis – ou equipamentos – simples e destituídos de quaisquer ornamentos, não foram entendidos inicialmente. A intenção dos arquitetos era tornar a casa um local mais funcional, com ênfase no cotidiano e não nos detalhes decorativos. As necessidades humanas eram avaliadas por Corbusier como universais, o que o desviou das soluções pessoais e o aproximou das prototípicas. A proposta de Corbusier era de viver com eficiência: uma casa é uma máquina para morar, e uma poltrona é uma máquina para sentar, e assim por diante.

Corbusier, que, em 1925, ainda não se manifestara no *design* de mobiliário, definiu dois tipos de assentos para os interiores de seu pavilhão, uma poltrona estofada da Maple & Co. e uma poltrona leve, “aberta”, de madeira envergada, da linha de Thonet, iniciada no século XIX (ver Figuras 7 e 8).<sup>16</sup>

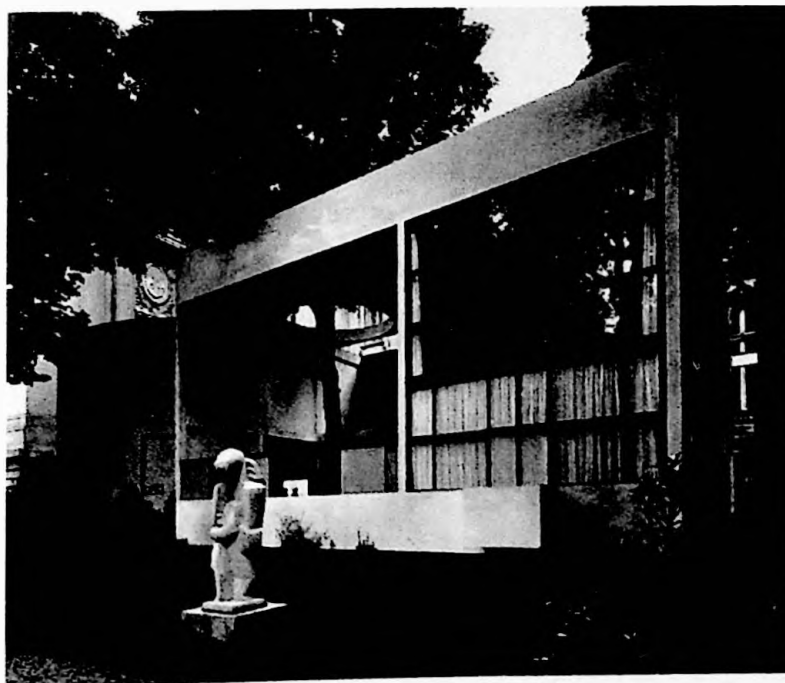


Figura 6: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925 - exterior.

Fonte: Khan 2001:31.

---

16 MARCUS, George H. Le Corbusier – Inside the machine for living. New York: The Monacelli Press, 2000, pp. 40-45.

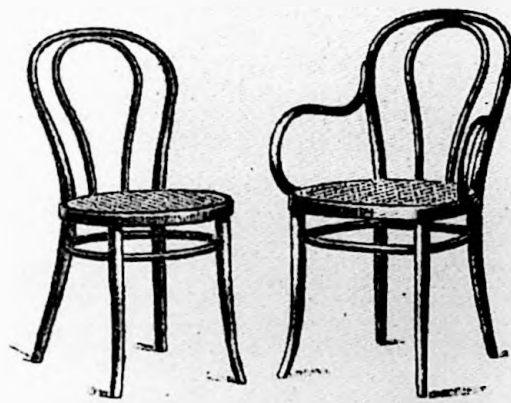
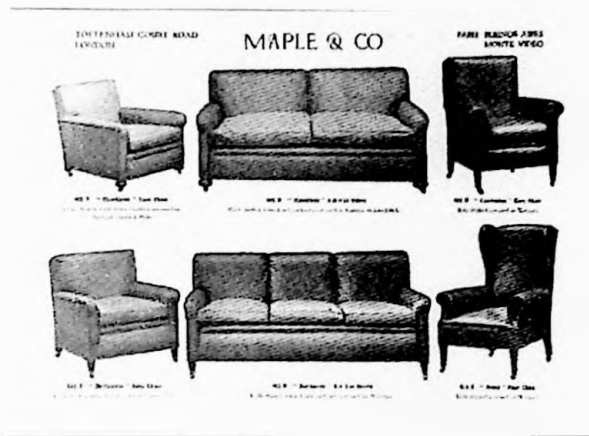


Figura 7: Página do catálogo de 1925 da **Maple & Co.** e cadeiras em madeira curvada de **Michael Thonet**.

Mobiliário utilizado no Pavilhão L'Esprit Nouveau.  
Fonte: Marcus 2000:44.

Figura 8: **Le Corbusier** e **Pierre Jeanneret**, Pavilhão L'Esprit Nouveau, Paris, 1925 - interior.  
Fonte: Marcus 2000:36.

As preocupações sociais, que foram tão importantes na Alemanha, também tiveram adeptos na União Soviética e na França. Dentre estes, Corbusier foi um grande entusiasta da questão social conectada à industrialização. Termos como: *sociedade maquinista*, *máquina de morar* e *equipamentos* foram amplamente difundidos por ele. **A Holanda também se aliou a estas preocupações sociais e contribuiu consideravelmente para a definição de uma nova postura social para as artes e mais especificamente para o tema em questão: arquitetura e *design*.**

## Os Assentos e sua Relação com a Arquitetura Moderna

Neste diálogo entre a arquitetura moderna e o *design* do móvel moderno, os assentos têm uma importante relação. Poltronas e cadeiras foram os objetos mais explorados pelos arquitetos daquela geração.

Como afirma Rybczynski: “os móveis dizem tudo [...], pode-se reconstituir um interior doméstico, e o comportamento dos seus habitantes, a partir de uma única cadeira”.<sup>1</sup>

Os assentos podem refletir elegância ou simplicidade, voluptuosidade ou sobriedade, conservadorismo ou liberalismo, luxo ou praticidade. No processo moderno, o assento remete tanto ao artesanato, quanto à racionalidade, à industrialização, ao funcionalismo, à preocupação com a ergonomia e, assim, à pesquisa científica. Todas estas características são indicadores das transformações sócio-culturais no contexto moderno. No ocidente, por exemplo, os assentos são os objetos mais ligados à ergonomia do corpo humano: a cadeira ou a poltrona podem ser considerados os componentes de mobília mais utilizados nas atividades diárias, seja no trabalho, no convívio familiar ou social.<sup>2</sup>

Jean Baudrillard considera que, a menor função dos assentos modernos, que ilustram os periódicos, é a de “permitir que as pessoas se sentem”. As funções dos assentos têm acentuado a “sociabilidade e a interlocução”, fazendo de todas as posições (e, portanto, de todas as relações humanas) uma síntese livre. O autor salienta que o olhar do homem interlocutor moderno não é o mesmo de períodos

---

1 RYBCZYNSKI, Witold. Casa – Pequena história de uma idéia. [Tradução: Betina von Staa]. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 211.

2 Mobiliário: produto da relação transformadora que se estabelece entre o homem e sua casa ou local de trabalho, o mobiliário está diretamente ligado ao corpo humano, sua postura e condições de sobrevivência em cada cultura, situação econômica e estágio tecnológico alcançado. Poltrona: grande cadeira com braços, geralmente estofada. Cadeira: assento com espaldar e, às

anteriores, no qual existia uma intimidade. Na sociedade moderna, “os assentos talvez respondam a uma preocupação fundamental: não se estar jamais só, mas nunca mais face a face. Descontração do corpo, mas sobretudo retirada do olhar, dimensão perigosa”.<sup>3</sup>

Em sua abordagem sobre os assentos, Baudrillard indica o “sistema completo” do homem funcional: os **elementos** realizam um discurso organizacional – o homem, do **arranjo** – e, “do fundo de seus **assentos**”, desenvolve-se um discurso relacional – o do homem da **relação** e da **ambiência**.<sup>4</sup>

Baudrillard reconhece os **assentos** como os “objetos que mais indicam a relação de ambiência. [...] Vemos alternarem-se no sistema do mobiliário contemporâneo, com os **elementos**”. Ele faz um paralelo com outros dois conceitos maiores: **arranjo** e **ambiência**.<sup>5</sup> E é também neste sentido que colocamos o diálogo entre as edificações e os assentos.

Portanto, os assentos foram eleitos aqui como os principais representantes do *design* de mobiliário, pelo fato, já comentado, de que quase todo arquiteto moderno renomado desenhou pelo menos um modelo de assento.

---

vezes, braços. Assento: cadeira, poltrona, base. *In*: Encyclopaedia Britannica do Brasil, CD-Rom, 2000.

3 BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 51. (Grifos da autora.)

4 *Ibid.*

5 *Ibidem*, p. 50.



## Os Movimentos Modernos

Alguns movimentos deram início às primeiras manifestações chamadas modernistas. No fim do século XIX e início do século XX, houve um destaque no campo da arquitetura e do *design*, por meio de criações artísticas como o *Art Nouveau* e o *Arts and Crafts*. Como uma entressafra às expressões que se seguiriam alguns anos depois – Neoplasticismo, Bauhaus, Construtivismo, Purismo, Empirismo e Organicismo – estas produções no campo da arquitetura e do *design* foram frutíferas, e vários arquitetos se destacaram no desenvolvimento de uma unidade entre o edifício e o móvel.

As vertentes modernistas estabeleceram uma nova atitude perante a arquitetura e o *design*. Na Holanda, por iniciativa de Theo van Doesburg, na Alemanha, pela Bauhaus, na França, desenvolvida principalmente por Le Corbusier, na União Soviética, pelos Construtivistas, nos Estados Unidos, com o trabalho de Frank Lloyd Wright, dentre outros, e, por último, na Escandinávia encabeçada por Alvar Aalto.

Na fase de maturidade do Movimento Moderno, já não existia o individualismo da produção estética, vista nos autores do *Art Nouveau* – como, por exemplo, a diferença marcante entre o trabalho de Guimard e de Gaudí. Seria impossível outro arquiteto, artesão ou artista, trabalhar nos mesmos padrões estéticos de Gaudí, mesmo porque, em sua obra, existia uma expressão artística inigualável. Existiam, sim, diversas correntes que seguiam a linguagem modernista com diferentes ênfases, influenciadas por Morris, porém com outra visão sobre os benefícios da industrialização.

Segundo Argan, a arquitetura moderna se desenvolveu segundo alguns princípios gerais:

1. a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico;

2. *o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que um 'mínimo de existência', o problema da moradia;*
3. *a rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir das exigências objetivas (causas);*
4. *o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial);*
5. *a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade.<sup>1</sup>*

Foi, a partir de então, que se iniciou um novo destaque no *design*, e este passou de coadjuvante dos antigos padrões, de arquitetura soberana, a protagonista do processo modernista, de **arquitetura total**.

Os arquitetos sentiram a necessidade de ampliar sua obra para todos os elementos passíveis de projeto, desde uma colher até o planejamento urbano, no intuito de alcançar uma unidade projetual. Neste contexto, é interessante o relato de **El Lissitzky sobre a casa Schröder**:

*Todo o pavimento superior é como um único e enorme espaço no qual, o mobiliário, com exceção das cadeiras, está disposto com exatidão, [ou seja, incorporado à estrutura]: os armários, os sofás-camas e as mesas*

---

1 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 264. (Grifos da autora).

*estão dispostos como os edifícios de uma cidade, com o acaso de haver áreas para o movimento e o uso que se assemelham a ruas e praças.*<sup>2</sup>

Esta nova postura, proposta pelas vanguardas, criou uma identificação de formas que determinou um princípio único de projeto, o que valeu para o plano urbanístico de uma cidade, valeu para as edificações e seus arranjos físicos, e para os objetos ligados ao homem, como os móveis, por exemplo.

Assim, os móveis se privilegiaram da visão totalizadora defendida pelos arquitetos modernos e refletiram uma unidade de princípios projetuais, entre o invólucro e os objetos mais íntimos ao homem, que culminaram em um *design* inovador. Principalmente os assentos ganharam um destaque de grande repercussão, pois parte das peças criadas neste processo, se tornaram clássicos do *design*, admiradas e utilizadas até a atualidade.

Em 1933, Siegfried Giedion publicou que “quase toda inspiração importante vem dos arquitetos”, referindo-se ao *design* do mobiliário.<sup>3</sup>

Esta afirmação de Giedion – diretriz desta pesquisa – é uma confirmação da importância da ação dos arquitetos modernos perante o *design* de mobiliário, ou dos *equipamentos*, ou como quer que estes vanguardistas desejaram denominar os componentes internos de suas construções. A vontade de uma unidade ou do prolongamento de suas atividades em todas as áreas de abrangência projetual, proporcionaram uma contribuição que deve ser extremamente considerada na evolução do *design* de móveis do século XX.

Com olhar voltado a esta perspectiva, as correntes modernistas são analisadas brevemente a seguir, no contexto da identificação de criações no campo da arquitetura e do *design* da primeira metade do século XX, considerando-se que

---

2 LISSITZKY, El, 1926. *Apud*: Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de Utopia*. [Tradução da autora]. Madrid: Alianza Editorial, 1986 p. 139.

3 GIEDION, *Bauwelt*, No. 33, 1933. *Apud*: Santos, Maria Ceclia Loschiavo dos. O arquiteto e o móvel. São Paulo: Extrato revista *Design/Interiores* 42 Ago, 1994. p. 102.

muitos arquitetos conceberam o *design* de mobiliário como “uma extensão natural de suas funções”.<sup>4</sup>

Os arquitetos que mais se destacaram, durante a fase pioneira dos movimentos modernos, criaram, não só edifícios – e eventualmente o planejamento de cidades – mas também projetaram móveis, principalmente cadeiras.

Estas vertentes apontaram para uma nova direção, assumindo uma identidade revolucionária nas artes, na arquitetura e no *design*.

Tanto no projeto dos edifícios, quanto no *design* de mobiliário, estes novos conceitos foram perseguidos pelos arquitetos, estabelecendo-se uma integração dos mesmos com as artes. A arquitetura e o *design* dialogaram com profunda inovação formal e conceitual. A renúncia à morfologia do passado, a ausência de ornamentos e a simplificação das formas estavam presentes em todas as manifestações modernistas.

Estes manifestos germinaram e se desenvolveram em diversos países, rompendo fronteiras e disseminando-se pelo mundo afora.

O racionalismo adotado pelos movimentos de vanguarda norteou os ideais modernos e se desenvolveu com diferentes ênfases nos diversos contextos culturais. As correntes modernistas destacaram eminentes arquitetos, que desenvolveram, não só edificações, como já comentado, mas muitas vezes se dedicaram ao planejamento urbano das cidades, ao arranjo físico dos ambientes projetados e também aos objetos mais próximos ao homem, como o mobiliário.

Assim, mesmo arquitetos que contribuíram para o planejamento das cidades<sup>5</sup> sentiam a preocupação com todos os elementos espaciais envolvidos no cotidiano humano. Quando da exposição do grupo *Nuove Tendenze*, em 1914, Antonio

---

4 BENTON, Charlotte. Le Corbusier: furniture and the interior. *Journal of design history* vol. 3 n. 2-3, 1990. p. 103.

5 Muitas vezes estes planos foram idealizados somente no papel, como foi o caso de projetos urbanísticos futuristas idealizados por Sant’Elia na Itália por volta de 1913-1914, dizimados por sua morte durante a Primeira Guerra.

Sant'Elia (1880-1916) tinha uma posição bem definida quanto à ornamentação dos interiores. O plano de sua *Città Nuova* foi apresentado com um *Messaggio* sobre a arquitetura moderna, sendo que, no penúltimo parágrafo, dizia:

*Que a decoração enquanto algo sobreposto ou ligado à arquitetura é um absurdo, e que somente do uso e disposição dos materiais crus, nus e violentamente coloridos é que pode derivar o valor decorativo de uma arquitetura verdadeiramente moderna.*<sup>6</sup>

O conhecimento destas premissas futuristas pode ter exercido uma grande influência no grupo *De Stijl*, principalmente na utilização das cores primárias, assim como todos os outros fatos do desenvolvimento do pensamento modernista já mencionados.

As teorias do Neoplasticismo possibilitaram criações ímpares, sendo que, as primeiras expressaram um profundo comprometimento com os ideais modernistas. A *Rood Blauwe Stoel*, ou cadeira Vermelha Azul, é um exemplo de uma grande marca do funcionalismo: a separação das partes que diferem funcionalmente no mesmo objeto. A cadeira de Rietveld atendeu a essa premissa com elementos de madeira que se distinguem por meio de cores. A característica espacial da cadeira de estrutura aberta é o que diferencia o trabalho de Rietveld do de Wright ou de Berlage, aos quais muitos se referem como fonte de inspiração do holandês.<sup>7</sup> Cabe aqui destacar a data de 1918 como o ano em que Gerrit Rietveld desenvolveu sua primeira grande contribuição, a cadeira Vermelha Azul, antes de muitos dos principais ícones das vertentes modernas.

Para situar Rietveld e o Neoplasticismo no contexto dos movimentos modernos, é interessante abordar algumas características das vanguardas modernas na obra dos arquitetos – um profissional foi eleito para cada vertente moderna – e, para

---

6 BANHAM, *op. cit.* pp.192-197. [Grifos da autora]. Banham adverte, ainda, que Marinetti levou o trabalho de Sant'Elia para o conhecimento do grupo *De Stijl* em 1917.

7 KÜPER, Marijke; VAN ZIJL, Ida. Gerrit Th. Rietveld – the complete works – 1888 - 1964. Utrecht: Central Museum, 1992, p. 75.

constatar o grande envolvimento destes na arquitetura e no *design*, duas concepções de cada arquiteto-*designer*: uma edificação e um assento.

## L'Esprit Nouveau

Um exemplo deste novo conceito promovido pelos ideais modernistas teve origem na França. Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), dito **Le Corbusier**, abraçou vários campos de atuação artística. Tendo, como premissa, o homem como medida de todas as coisas, Corbusier criou concepções de habitat: a *máquina de morar*.

Como já mencionado, Corbusier não foi bem compreendido, a princípio, com seu *L'Esprit Nouveau*. Contudo, após o impacto inicial que seu trabalho causou, o arquiteto se estabeleceu como grande precursor do purismo, o que pode ser observado, poucos anos depois, em sua arquitetura e no *design* de mobiliário.

Com a colaboração de Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret, desenvolveu peças de mobiliário, chamadas *equipamentos*, que seguiram os mesmos ideais racionais de suas edificações, tendo como característica principal a plasticidade.

Peter Blake afirma que os móveis de Corbusier são “obras primas de proporção e detalhe, [...] ainda que possam parecer ao leigo bem semelhantes a muitos outros móveis de aço”. Comentando sobre “a separação das partes funcionalmente diferentes de um mesmo objeto”, como uma “marca registrada do funcionalismo”, Blake considera que:

*Corbu se esforçou ao máximo para diferenciar quanto a forma e o material a coisa que serve de assento numa cadeira e a coisa que tem a tarefa mais difícil de sustentar o peso (couro macio contra aço duro), a coisa em que se trabalha numa mesa e a coisa que sustenta o tampo da mesa (vidro ou mármore contra 'tubes d'avion').<sup>8</sup>*

Duas concepções, que dialogam numa integração de projetos na arquitetura e no *design* de Corbusier com uma mesma identidade formal, foram eleitas para exemplificar sua unidade conceptual: a Villa Savoye (Poissy, 1929-30) em

---

<sup>8</sup> BLAKE, *op. cit.*, pp. 76-77.

parceria com Pierre Jeanneret, e a Chaise-longue (1928), em parceria com Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand (ver Figuras 1 a 5).

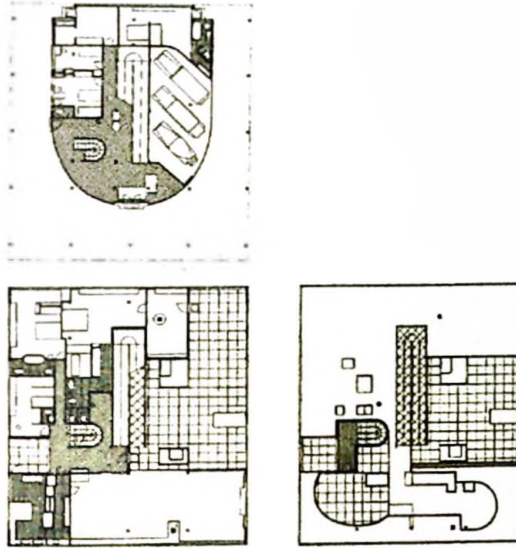


Figura 1: **Le Corbusier e Pierre Jeanneret**, Villa Savoye, Poissy, 1928-1931 – plantas.  
**Fonte:** Khan 2001:82.



Figura 2: **Le Corbusier e Pierre Jeanneret**, Villa Savoye, Poissy, 1928-1931.  
**Fonte:** Marcus 2000:59.



Figura 3: **Le Corbusier e Pierre Jeanneret**, Villa Savoye, Poissy, 1928-1931 – interior.  
**Fonte:** Marcus 2000:109.



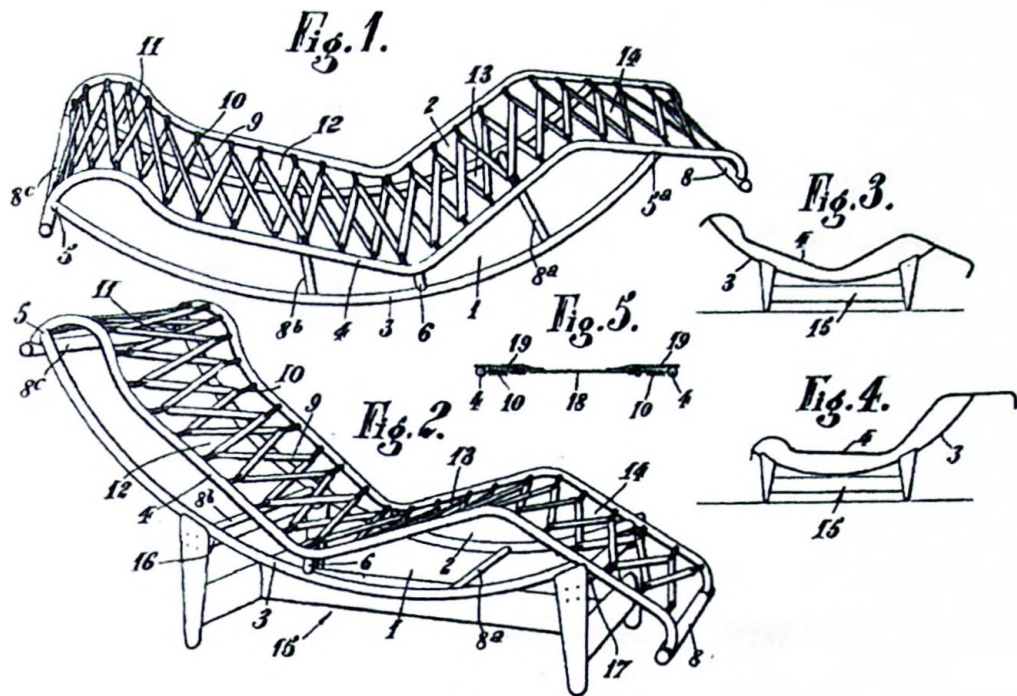


Figura 4: Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret. Chaise-longue (B306), 1928 - desenhos para patente, 1929.  
 Fonte: Marcus 2000:105.



Figura 5: Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret. Chaise-longue (B306), 1928.  
 Com uma forma ergonomicamente estudada, este móvel fazia parte de um grupo de "equipamentos" que utilizou um sistema tubular metálico como estrutura e couro, ou pele de animal, numa versão requintada.  
 Fonte: Marcus 2000:104.

Neste período, Corbusier elaborou uma teoria para sua arquitetura cuja orientação era a omissão de qualquer precedente histórico, a adesão ao *design* racional (a casa como uma “máquina de viver”), a industrialização e os *cinco pontos da nova arquitetura*: a sustentação por *pilotis*; a cobertura utilizada como terraço; a planta aberta, livre; a composição de fachada transparente, aberta para o exterior, e os vãos das janelas em faixas contínuas.

A Savoye é um exemplo desta teoria de Corbusier e sua Chaise-longue também expressa algumas destas características da arquitetura, não só na recusa ao historicismo e na racionalidade do *design*, pois “as [cadeiras] de Corbu não eram particularmente racionais, nem especialmente fáceis de fabricar”, apesar de serem “encantadoramente belas”.<sup>9</sup> Porém, sua estrutura em forma de “H” – em *tubes d’avion*: tubos de seção oval – aproxima-se dos princípios dos *pilotis*, defendidos em sua arquitetura. Esta estrutura é o suporte para uma alongada estrutura de aço tubular e couro, que se adapta ao corpo humano, e cujo ângulo pode ser ajustado conforme a necessidade do usuário.

A casa e a cadeira são a expressão de um mesmo tipo de linguagem racionalista, própria da teoria acima citada – concentrada nas linhas e ângulos retos, formas geométricas e curvas – da qual Corbusier foi um dos principais difusores.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 74.

## A Bauhaus alemã

Assim como outros movimentos de vanguarda, a Bauhaus foi influenciada por William Morris e pelo *Arts and Crafts*. Contudo, a escola defendia a idéia da revolução tecnológica e de produção em série, pois, ao prescindir das máquinas, os custos seriam mais elevados. A Bauhaus se afastou também do caráter decorativo de estilos como o *Art Nouveau*, e, assim sua produção, foi despida de ornamentos e defendia a funcionalidade e a economia. Seus protótipos eram encaminhados diretamente à indústria para a produção seriada.

Desta escola, poderiam ser eleitos vários arquitetos para representar esta identidade entre arquitetura e *design*. Grandes nomes destacaram-se neste sentido: Walter Gropius, Marcel Breuer e Mies van der Rohe, artistas e docentes da Bauhaus, dentre outros.

Os artistas da Bauhaus estabeleceram uma associação entre as artes, o artesanato e a arquitetura, que foram projetados com um único método e executados a partir de modelos industrializáveis. Gropius defendeu que, por meio de um mesmo método de *design*, podia-se projetar um plano urbanístico ou até mesmo uma colher, com o apoio da arte e da indústria. Os princípios da Bauhaus foram fundamentais para o desenvolvimento do *design*.

*O método projetual da 'Bauhaus', porém, não é um método para encontrar a forma correta, a 'gute Form': estimulante para os processos psíquicos da consciência é a forma que não se apresenta como dada, mas é captada em sua formação, isto é, no dinamismo que a produz. Tão importante quanto o problema da forma ('Gestalt') é o da formação ('Gestaltung'). [...] A arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma.*<sup>10</sup>

---

10 ARGAN, *op. cit.*, p. 272.



Figura 6: Marcel **Breuer**, Poltrona Wassily, 1925-27.

Fonte: Fiell 1997:163.

Em Corbusier, a ênfase foi dada à característica formal de suas peças, diferente dos artistas da Bauhaus, principalmente Marcel **Breuer** (1902-1981), cuja preocupação com a racionalidade e os princípios técnicos perfeitos estavam em primeiro plano, como exemplo, a tão conhecida poltrona Wassily, de 1925-27

(ver Figura 6). “[...] As cadeiras de Breuer eram inteiramente racionais, tecnicamente impecáveis e, incidentalmente, muito belas”.<sup>11</sup>

*O móvel já não é uma espécie de monumento doméstico, e sim um objeto útil, prático, simpático. Por isso, para solucionar o problema do móvel, Breuer se remete ao linearismo intensamente expressivo de Kandinsky e Klee – de Kandinsky porque no móvel ainda se reflete uma intuição do espaço; de Klee porque o móvel é como uma “personagem”, uma imagem a ser interpretada, ainda que apenas com o uso que lhe é dado.*<sup>12</sup>

Argan considera o móvel metálico de Breuer “a primeira síntese operacional e funcional das artes, a primeira grande vitória do *desenho industrial*”. Em contrapartida, a arquitetura desenvolvida por Breuer nos Estados Unidos foi considerada por Argan um processo invertido, pois, do *design*, realizado por ele com grande inovação, ele idealizou uma arquitetura, formalmente moderna, porém tradicional.

Novos conceitos se estabeleceram na escola, como o aspecto social, sob a direção de Meyer, como já comentado. Em 1930, com a saída de Meyer, assume Van der Rohe que enfatizou os problemas técnicos e formais, abandonando as inquietações sociais da Bauhaus de Meyer.<sup>13</sup>

Ludwig **Mies van der Rohe** (1886-1969) estudara com Bruno Paul, a partir de 1905, em Berlim. Trabalhara com Behrens, entre 1907 e 1911, tornara-se membro do revolucionário *Novembergruppe* e, em 1926, foi nomeado vice-presidente do *Deutscher Werkbund*. O Modernismo técnico formal, defendido por Van der Rohe, pode ser visto em sua obra, que, inserida neste contexto de ênfase à técnica e à forma, estabelece um vínculo entre sua arquitetura e sua produção no *design*.

---

11 BLAKE, *op. cit.*, p. 74

12 ARGAN, *op. cit.*, p. 279.

13 KOPP, *op. cit.*, p. 65.

Ele criou o pavilhão alemão da Exposição Internacional de Barcelona (1929), um espaço livre, geométrico de linhas retas, envolvente e articulado por painéis de vidro (ver Figuras 7 a 9).

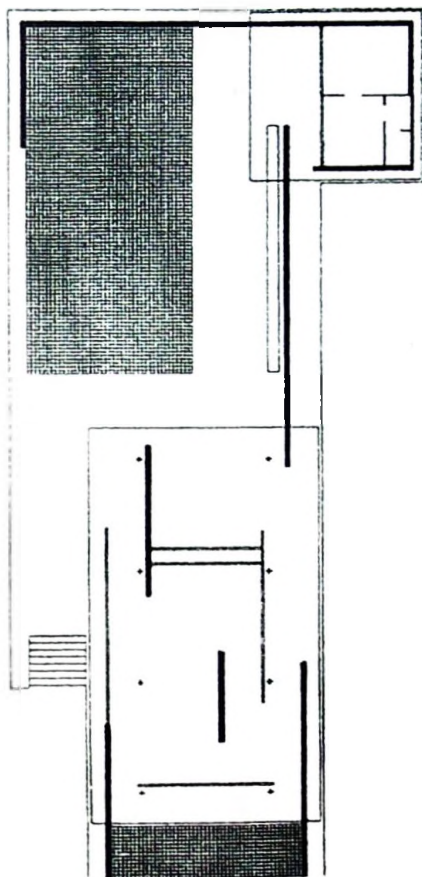


Figura 7: **Mies van der Rohe**, Pavilhão de Barcelona, 1929 – planta.  
Fonte: Khan, 2001, 85.



Figura 8: **Mies van der Rohe**, Pavilhão de Barcelona, 1929.  
Fonte: Cuito 2002:16. Foto: Rui Moraes de Sousa.

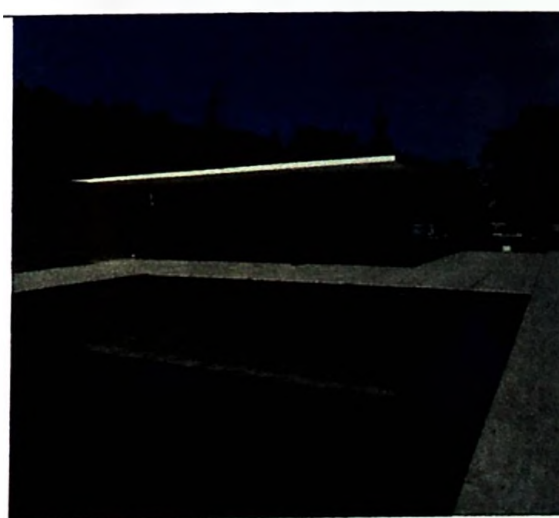


Figura 9 **Mies van der Rohe**, Pavilhão de Barcelona, 1929.  
Fonte: Cuito 2002:16. Foto: Rui Moraes de Sousa.

Na cadeira Barcelona (1929), o *design* foi elaborado com base na mais pura forma tridimensional: o assento foi inserido perfeitamente em um cubo, e sua estrutura metálica em “X” acomoda o assento e o encosto (ver Figura 10).



Figura 10: Mies van der Rohe, cadeira Barcelona, 1929.  
Estrutura metálica, assento e encosto revestidos em couro.  
Fonte: Fiell 1997:172.

Estas concepções podem exemplificar os conceitos bauhausianos. A lei básica do funcionalismo, comentada por Blake – com “a separação das partes

funcionalmente diferentes do mesmo objeto” – fora claramente estabelecida já na primeira fase da Bauhaus.<sup>14</sup>

Van der Rohe concebeu ambas, utilizando-se da mesma gramática, tornando cúmplices estas concepções geométricas tão distintas quanto ao uso, à função e à escala. É notável a utilização de uma linguagem única ao desenvolver seus projetos de arquitetura e *design* para o pavilhão de Barcelona, baseados na adequação de materiais industriais a sua função, com ênfase na pureza de linhas e na simplicidade formal.

---

14 BLAKE, *op. cit.*, p. 77.



### Construtivismo russo

O Construtivismo aliou as artes e a nova forma arquitetônica, com um forte caráter expressionista, e visou um enfoque cenográfico, tanto nas edificações, quanto nas propostas urbanísticas. A proposta russa baseou-se na força da revolução. O racionalismo construtivista não teve uma grande expressão no *design*, como outros movimentos, o que não se pode afirmar com relação à arquitetura formalizada por Malevich, Tatlin, Pevsner e Gabo.<sup>15</sup>



Figura 11: Martin **Stam**, cadeira n. 533, 1926. Estrutura *cantilevered* tubular em aço laqueado (tubos de gás soldados) com hastes metálicas para reforço, assento e encosto em tecido. Fonte: Fiell 1997:164.



Figura 12: Marcel **Breuer**, cadeira n. B33, 1927-28. Estrutura metálica *cantilevered*, assento e encosto em couro. Fonte: Fiell 1997:166.

Porém, foi sob influência russa que Martin Stam criou um assento (ver Figura 11), em 1926, que definiria uma outra possibilidade estrutural para as cadeiras, tubos metálicos estruturados em balanço, que substituiriam o elementarismo de Rietveld. E este modo construtivo, já utilizado na arquitetura por meio das

---

15 ARGAN, *op. cit.*, p. 283.

estruturas em balanço, foi amplamente explorado por Breuer em seus assentos (ver Figura 12).<sup>16</sup>

Indiretamente, Mies van der Rohe também foi influenciado pelo Construtivismo, pois tendo visto o protótipo da cadeira de tubos metálicos, em estrutura *cantilevered*, de Mart Stam, inspirou-se, neste contexto, para desenvolver suas próprias versões de cadeira “em balanço” ou *cantilevered* (ver Figura 13).



Figura 13: Mies van der Rohe, poltrona MR20, 1927.  
Estrutura metálica, assento e encosto em tecido.  
Fonte: Fiell 1997:170.

---

16 BANHAM, *op. cit.*, p. 302.

## Empirismo

O finlandês Hugo **Alvar** Henrick **Aalto** (1898-1976) apoiou-se no empirismo para caracterizar a sua obra. Ele não se preocupou com princípios teóricos tão enfatizados pelo *De Stijl* e não estabeleceu uma metodologia tão defendida pela Bauhaus. Simplesmente, resolveu com racionalidade os problemas projetuais durante o próprio ato de projetar, experimentalmente. Ele conferiu um aspecto humanizado às formas, em reação aos excessos geométricos que caracterizaram as concepções modernas. Assim como os arquitetos da Bauhaus e do *De Stijl*, Aalto associou a arquitetura ao mobiliário.<sup>17</sup>

*Aalto concebe o móvel como um sistema de forças para contrastar com o peso do corpo, como Rietveld e Breuer. Ademais, na madeira compensada e vergada distingue um coeficiente de elasticidade maior do que no metal. [...] Aalto também elimina os estofos, que fazem o assento se assemelhar a uma cama; como Rietveld, propõe-se colocar o corpo numa condição de perfeito equilíbrio, que não obrigue a posições forçadas, a tensões musculares. São assentos [como a cadeira Vermelha Azul] para pessoas ativas; a atividade exclui a preguiça, porém não o conforto.*<sup>18</sup>

As curvas e contracurvas do mobiliário em madeira vergada, desenvolvido por Aalto, se destacam também em sua arquitetura. A planta do alojamento do M.I.T. (Cambridge, 1949) é um exemplo desta modulação (ver Figura 14).

---

17 ARGAN, *op. cit.*, pp. 414-417.

18 *Ibidem*, p. 417. (Grifos da autora).

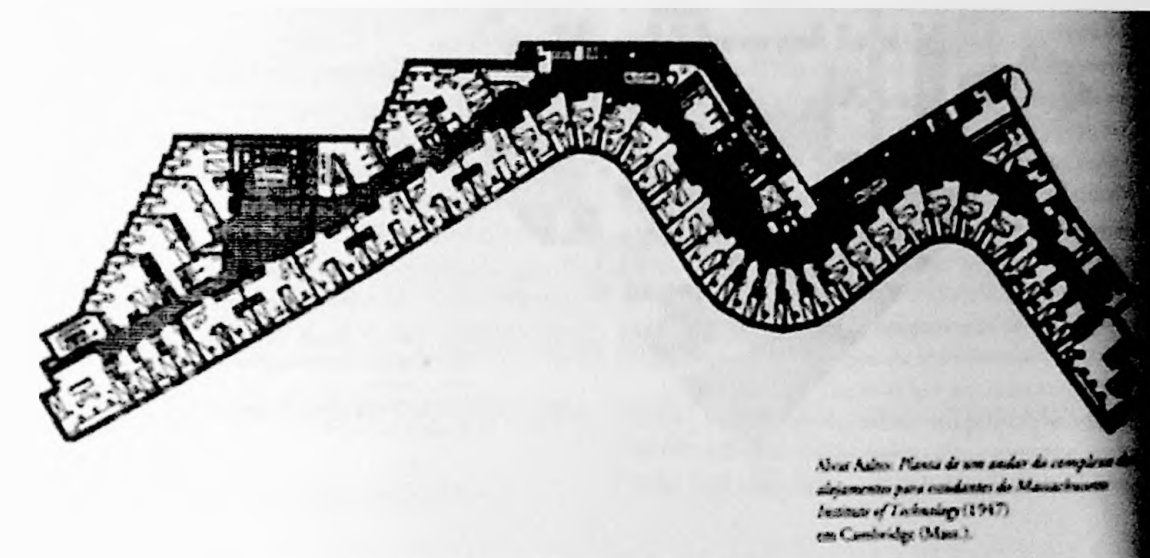


Figura 14: Alvar **Aalto**, alojamentos do M.I.T., Cambridge, 1949.  
 Fonte: Argan 1996:414.

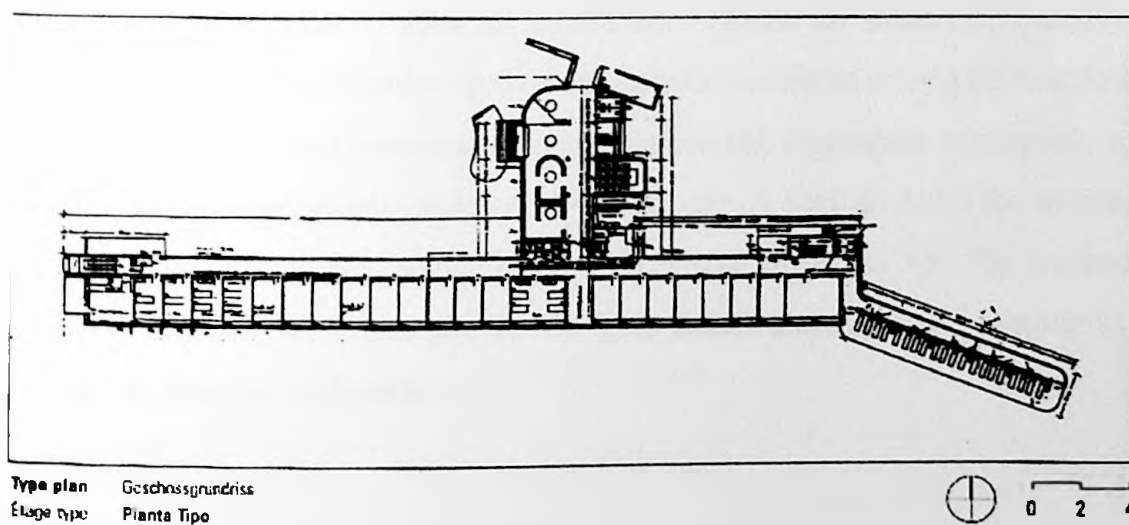


Figura 15: Alvar **Aalto**, Sanatório Paimio, 1929-1932 – planta tipo.  
 Fonte: Cuito 2002:12.



Figura 16: Alvar **Aalto**, Sanatório Paimio, 1929-1932  
– fachada sul.

Fonte: Cuito 2002:13.



Figura 17: Alvar **Aalto**, poltrona Paimio, 1930-31.

Poltrona em madeira curvada.

Fonte: Fiell 1997:221.

Salvo raras exceções Aalto desenhou o mobiliário em conjunção com os projetos arquitetônicos. No projeto do sanatório (1929) e da poltrona Paimio, em bétula laminada (1935) (ver Figuras 15 a 17), por exemplo, Aalto adota uma morfologia construtiva ondulada – tanto na sacada em balanço do sanatório, quanto na estrutura da poltrona Paimio – que evidencia essa associação entre a edificação e o *design*, os quais se apresentam tendo uma mesma linguagem conceitual que destaca o processo empírico desenvolvido por ele. A obra de Aalto foi essencial para o desenvolvimento da arquitetura e do *design* do século XX. Ele utilizou a mesma morfologia de sua arquitetura para desenvolver móveis, luminárias e objetos utilitários ou decorativos.

## Organicismo

A proposta orgânica iniciada pelo americano Frank Lloyd Wright (1869-1959), da escola de Chicago, procurou equilibrar a arquitetura e a natureza. E, como todos os outros movimentos modernistas, contestou o historicismo. Wright destacou que os projetos devem ser desenvolvidos para promover a harmonia entre o edifício e o ambiente natural.

A influência de Wright foi inegável. Alguns arquitetos que tiveram contato com as obras de Wright nos Estados Unidos introduziram sua conduta projetual na arquitetura européia. A publicação do inglês Charles Ashbee, *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* (Berlim, 1911); a viagem do holandês Robert van't Hoff para os Estados Unidos, antes da Primeira Grande Guerra, que o aproximou do trabalho do americano em projetos residenciais em Huis ter Heide, perto de Utrecht; e, as diversas publicações de Berlage como *Neuere Americanische Architektur* (1912) foram os primeiros meios de interpretação da arquitetura de Wright na Europa.<sup>19</sup> Wright influenciou o trabalho de vários arquitetos europeus, sendo Berlage um de seus admiradores mais fervorosos.

O mobiliário desenvolvido pelo americano não foi tão excepcional quanto sua arquitetura, porém suas cadeiras foram inovadoras, e este *design* evoluiu nas mãos de outros arquitetos-*designers* europeus, como Rietveld.

Ele desenvolveu uma articulação entre o mobiliário e a edificação, muitas vezes ajustando as peças de mobiliário à forma arquitetônica, e integrando-os de tal forma que poderiam passar por um conjunto, do qual, não se sabe onde inicia o móvel e onde termina a edificação, ou vice-versa.

Contudo, em outras vezes, Wright faz peças móveis independentes da construção. Estas têm uma identidade de formas entre si, que podem ser observadas, por exemplo, na própria estrutura de suas criações, como é o caso do estúdio da

---

19 BROWN, Theodor. The work of G. Rietveld architect. Utrecht: A. W. Bruna & Zoon, 1958, p. 7.

Hillside (Taliesin, Spring Green, 1932), onde a estrutura do edifício tem a mesma linguagem da banquetta utilizada nas pranchetas de desenho (ver Figura 18). A *drafting room* foi chamada por seu autor de *an abstract forest*, o que nos conduz a lembrar sua *racionalidade orgânica*, com a qual procurou o ponto ideal entre a arquitetura e a natureza.<sup>20</sup>

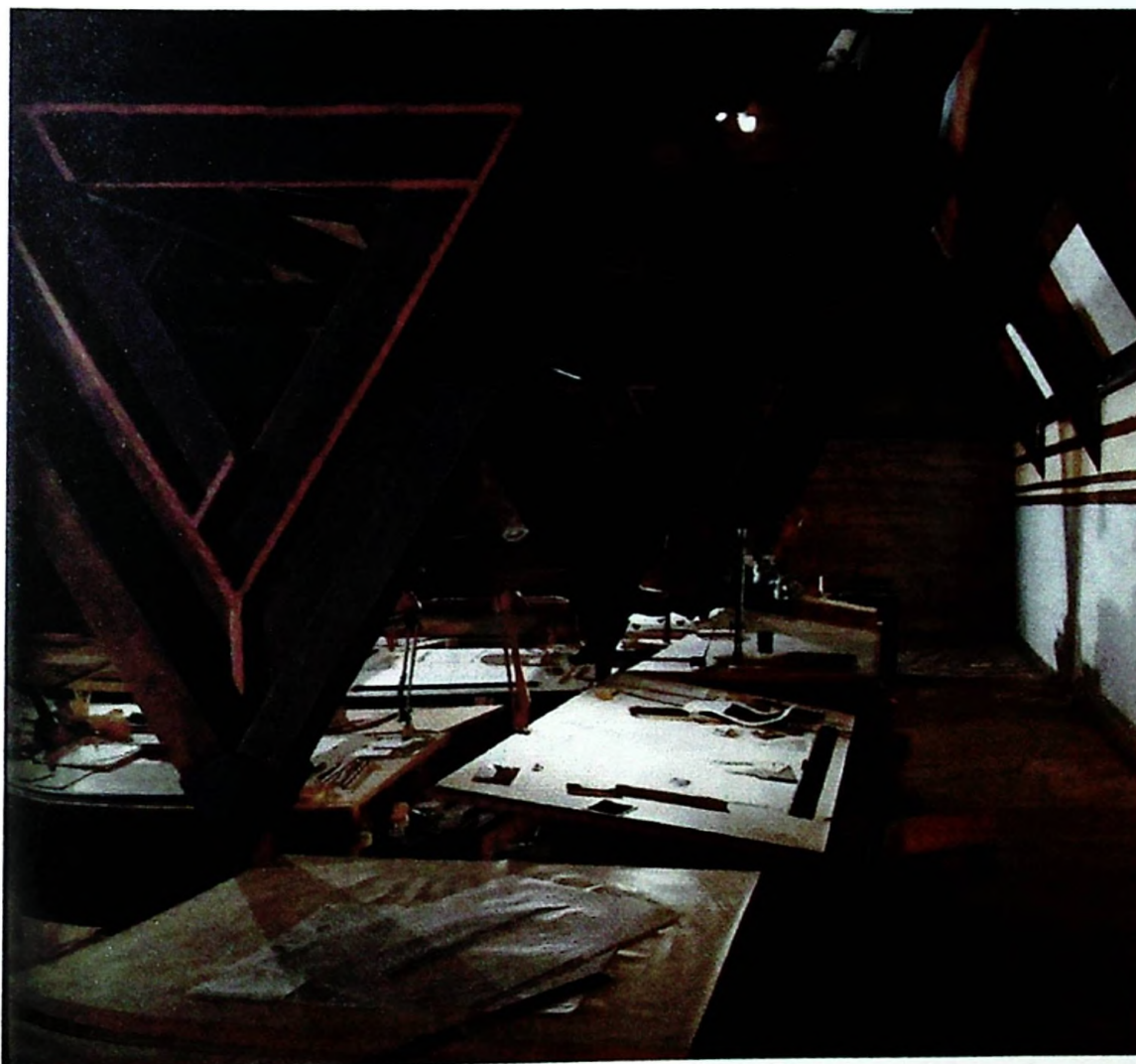


Figura 18: Frank Lloyd Wright, estúdio em Hillside, 1932.

As banquetas das pranchetas de desenho possuem a mesma gramática (suporte em "V") que a estrutura utilizada na arquitetura.

Fonte: Frank Lloyd Wright Master Building 1997:209.

---

20 PFEIFFER, Bruce B. Frank Lloyd – Master Building. New York: Universe Publishing, 1997, p. 208.

Muitos arquitetos, como Corbusier, Breuer, Aalto e Mies van der Rohe, dedicaram muito de seu tempo, desenvolvendo design de mobiliário. Segundo Blake, foram dois os fatores que os motivaram. O primeiro foi a tendência da arquitetura moderna de associar os interiores à estrutura da edificação, buscando uma unidade. Esta característica pode ter surgido do desenvolvimento tecnológico, que possibilitou construções com grandes superfícies de vidro e que expôs o mobiliário para o exterior. Esta transparência obtida pelo material utilizado nas fachadas colocou em evidência o mobiliário, o qual não poderia assumir outra linguagem que não fosse a mesma da arquitetura moderna. O segundo fator foi a descoberta, pelos arquitetos modernos, de que mesas e cadeiras poderiam ser “excelentes cobaias para fazer, simples e diretamente, experiências com certos conceitos estéticos e técnicos.” Os móveis possuem problemas a serem resolvidos, característicos da arquitetura como: forma, função, proporção, estrutura e tecnologia.<sup>21</sup>

*Entretanto, numa cadeira esses problemas podem ser estudados com muito mais presteza (e economia) e a interação dos mesmos pode ser estudada com muito mais rapidez do que num arranha céu. Por essa razão, um móvel tem servido muitas vezes de um esboço em pequena escala, por meio do qual um arquiteto pode cristalizar algum novo conceito filosófico sem grandes despesas.*<sup>22</sup>

Assim, alguns arquitetos modernos, como Breuer e Rietveld, iniciaram-se na tarefa de desenhar mobiliário e, depois, influenciados pela experiência como *designers*, lançaram-se no desafio de obter o invólucro para seus móveis. **Rietveld desenvolveu uma íntima relação, especificamente entre uma habitação e um assento, no contexto da vertente moderna holandesa.**

Estes foram os principais aspectos a considerar sobre as identificações de projetos na arquitetura e no *design*, nos movimentos contemporâneos ao Neoplasticismo.

---

21 BLAKE, *op. cit.*, p. 79.

22 *Ibid.*



Tais movimentos, que ocorreram em diferentes países, tempos e com manifestações de intensidades variáveis têm, entre si, um elo racional que caracteriza também o grupo *De Stijl*.

Nesta primeira parte da dissertação foram discutidos os principais aspectos da aproximação formal e conceitual entre o móvel e a arquitetura moderna, fornecendo um quadro geral desde o início deste processo até as principais vertentes modernas, dentre as quais está inserido o Neoplasticismo.

Assim, apoiada nas teorias desta corrente modernista, a segunda parte deste trabalho, abordará um estudo específico: o caso holandês. Gerrit Rietveld e duas de suas obras – a cadeira Vermelha Azul e a casa Rietveld Schröder – fazem parte desta análise.

PARTE II

**GERRIT RIETVELD:  
A CASA RIETVELD SCHRÖDER  
E A CADEIRA VERMELHA AZUL**

## Holanda – Síntese do Contexto Geográfico e Histórico

Compreende-se melhor a formação do grupo *De Stijl* por meio de simples observações como: a geografia obtida na Holanda, pela ação do homem, sobre a natureza; suas influências filosóficas; a religião dos Países Baixos e o conflito gerado pela Primeira Grande Guerra.

Hans L. C. Jaffé aponta a paisagem holandesa com seus caminhos e canais retilíneos, não como influência para um novo movimento, mas sim como parte da meta dos holandeses de controlar a natureza, “o triunfo do espírito humano sobre o capricho da natureza”.<sup>1</sup>

Jaffé coloca o purismo artístico do Neoplasticismo como sinônimo do puritanismo holandês. E acrescenta que a obra *Ethica, Ordine Geometrico Demonstrata* do filósofo Baruch Spinoza é um “paralelo” do século XVII com relação à formação das teorias do *De Stijl*. Spinoza “elegu o método geométrico de representação para libertar seus argumentos de uma interpretação arbitrária ou casual”. O calvinismo do século XVI também foi indicado por ele como exemplo das atitudes de uma religião que eliminou as imagens de culto. A representação de um objeto natural foi, para estes, uma “distorção da pureza divina das leis da criação”. Assim, a abstração era a melhor forma de conservar a fé nos valores universais, que foi um dos objetivos do movimento holandês.<sup>2</sup>

A força do movimento neoplasticista está na evolução histórica da arquitetura, cujas “experiências” foram “sedimentadas”, como se refere Bruno Zevi:

*Por trás de cada princípio, aparentemente axiomático, há um edifício, um acontecimento, uma prova de que a nova tese se converte em consequência cristalizada. Cuypers, Berlage, Wagner, Hoffmann,*

---

1 JAFFÉ, Hans L. C. Introducción. In: Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 13.

*Mackintosh, Wright, revivem, para quem saiba ler nas entrelinhas as palavras cognominadas, nos 'princípios fundamentais' da arquitetura neoplasticista.*<sup>3</sup>

Dos países que vinham contribuindo para o desenvolvimento de uma nova expressão na arquitetura e no *design*, a Holanda foi o único que se beneficiou pela neutralidade da guerra entre 1914 e 1918.

Apesar disso, a agitação política e social refletiu-se em toda a Europa, onde a Revolução Russa teve um papel primordial nos movimentos em prol de uma sociedade mais harmônica e equilibrada.

Antes de 1914, além de Gropius e Perret, poucos arquitetos tiveram carreiras expressivas no sentido de fazer evoluir conceitos modernos iniciados. Contudo, na Holanda, houve um grande crescimento da construção civil, o que proporcionou o desenvolvimento de profissionais no campo da arquitetura. Banham se refere a um “rompimento verdadeiro com o passado”, que aconteceu no final de 1917, com a fundação do *De Stijl*. Isto não implica – se não fosse pela estagnação que a guerra provocou em muitos países – que outras vertentes não chegassem às mesmas conclusões, também, antes do fim da guerra, pois este processo estava a caminho da consolidação.<sup>4</sup>

---

2 *Ibid.*

3 ZEVI, Bruno. Poetica dell'architettura neoplastica. *Apud:* De Fusco, Renato. La idea de arquitectura. (Tradução da autora.) Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 127.

4 BANHAM, *op. cit.*, p. 218.

## O Neoplasticismo Holandês – *De Stijl* (1917 - 1931)

A busca de uma transformação política e social acabou atingindo também as artes. A harmonia e o equilíbrio tão desejados e perseguidos resultaram, na Holanda, em um ponto de partida para uma nova orientação estética, reunindo diversos artistas em torno de um mesmo ideal.

Estes artistas desenvolveram teorias, não só no sentido de criar um novo conceito com relação às artes, mas também no sentido de estabelecer **novos comportamentos sociais**, relativos ao modo de vida tradicional, promovendo um **novo estilo de arte** que divulgava um **novo estilo de vida**.

A filosofia neoplatônica do matemático M. H. Schoenmaekers foi de grande influência. No início da guerra (1914), Mondrian e Van der Leek tiveram contato diário com Schoenmaekers, autor do neologismo *Nieuwe Beelding* do qual se originou o termo Neoplasticismo. Além disso, o matemático idealizou para as artes visuais um controle sobre o excesso de elementos gráficos e a restrição da paleta cromática às cores primárias.<sup>1</sup>

A produção pictórica e teórica de Piet **Mondrian** (1872-1944), na segunda década do século XX, desenvolveu um processo de abstração na pintura, deixando de lado o terreno figurativo e aproximando-se das experiências praticadas no Cubismo (ver Figura 1). Este trabalho pós-cubista resultou em “uma operação de redução da pintura a um jogo de poucos elementos de caráter geométrico, dentro de uma atitude de depuração não figurativa”.<sup>2</sup> A arte pictórica, praticada pelos

---

1 FRAMPTON, História crítica da arquitetura moderna, *op. cit.*, pp. 171-172.

2 PERRONE, Rafael. O desenho como signo da arquitetura. Tese de doutorado, FAUUSP, 1993, p. 376.

mentores do *De Stijl* influenciou decisivamente o desenvolvimento do Neoplasticismo.

A pintura de Mondrian se expressou numa linguagem que pode ser designada como “arquitetônica”, por meio das informações visuais de seu trabalho, que destacaram as linhas horizontais e verticais. E, a arquitetura foi determinada, por valores “arquitetônicos” defendidos pela pintura. Ou seja, as relações entre as duas dimensões da pintura e as três dimensões da arquitetura passaram por um processo de troca de informações.

*Se é possível entender a pintura de Mondrian dentro de algum sentido mimético, este deve ser o da realização, num alto grau de abstração da arquitetura.<sup>3</sup>*

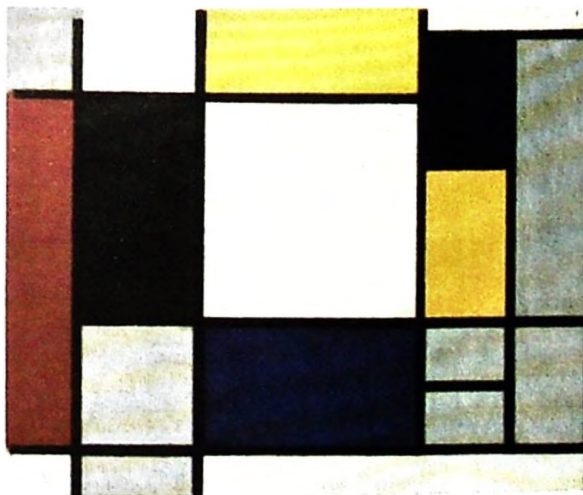


Figura 1: Piet **Mondrian**. Composição em vermelho e amarelo e azul, 1920.  
Fonte: Friedman 1982:2.

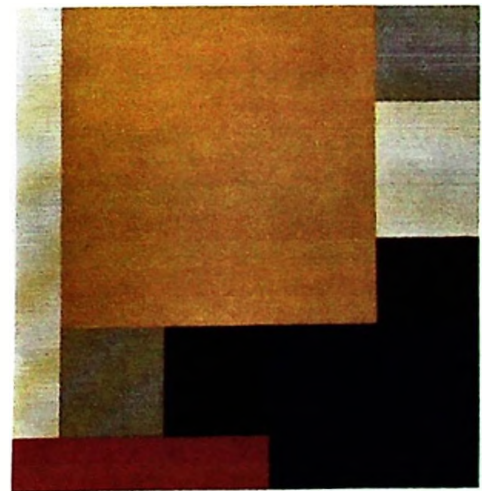


Figura 2: Theo **van Doesburg**. Composição XXII, 1920-1922.  
Fonte: Friedman 1982:6.

E, se esta relação entre a pintura e a arquitetura se intensificou na medida em que a arquitetura assumiu, de forma recíproca, as informações registradas nas artes visuais, se pode admitir que este “mimetismo” está presente também no *design*, pois, a unidade almejada pelos artistas neoplasticistas consistia em atingir toda

<sup>3</sup> PERRONE, *ibidem*, p. 379.

forma de expressão artística, incluindo a arte aplicada, não havendo mais distinções entre as artes.

Assim, os fundamentos defendidos pelo Neoplasticismo fundiram formal e conceitualmente a pintura, as artes gráficas, a arquitetura e o *design*.

Segundo Marchán Fiz, um traço comum no que foi exposto em *L'Effort Moderne* (casa privada e estúdio) é a imposição de um movimento ao espectador. Para que este possa apreender a totalidade da obra, é necessário contorná-la, não só por se tratar de volumes decompostos e anti-cúbicos, mas também por sua própria energia cromática.<sup>4</sup> Esta energia é também encontrada na pintura, como nos quadros de Mondrian e de van Doesburg, e influenciou parte do *design* de mobiliário desenvolvido por Rietveld.

O artista plástico Theo **van Doesburg** (1883-1931) (ver Figura 2) idealizou este movimento de vanguarda com o apoio teórico de Mondrian. Os trabalhos do movimento foram divulgados na revista *De Stijl*, cuja existência orientou alguns historiadores na determinação do período de atividade do grupo neoplasticista (1917-1931). Não obstante, a morte de Van Doesburg em 1931, pode ter sido a causa deste limite, pois as publicações da revista foram suspensas em 1928 e o último número foi impresso em 1932, em homenagem póstuma a seu mentor.

Gerrit Rietveld foi o designer e arquiteto de maior destaque do grupo, que contou também com Cornelis van Eesteren, J.J.P. Oud, Robert van't Hoff, Jan Wils, El Lissitzky, dentre outros, que participaram do grupo e das publicações da revista *De Stijl*.

**As principais ordens do Neoplasticismo foram eliminar as formas históricas, as técnicas tradicionais e a distinção entre as artes, utilizando elementos puros e cores primárias.**

---

4 MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas – imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 206.

O movimento cubista e o abstracionismo russo, no amplo sentido, foram influentes na concepção das formas características dos artistas do *De Stijl*. Sobre a influência do cubismo na nova arquitetura, o comentário de Oud é bastante pertinente:

*A necessidade de número e medida, de limpeza e ordem, de padronização e repetição, de perfeição e primoroso acabamento; as propriedades dos órgãos da vida moderna, tais como a técnica, os transportes e a higiene, na esfera das condições sociais, e os métodos de produção em massa entre as circunstâncias econômicas – tudo isso encontra seu predecessor no Cubismo.*<sup>5</sup>

O cubismo fez surgir a idéia de uma unidade básica arquitetural, a “célula”, que foi fundamental para o trabalho dos pintores e dos arquitetos dos anos 1920, como Mondrian, Van Doesburg, Rietveld, Corbusier, dentre outros. A “célula” é um simples organismo do qual todo o complexo da sociedade é gerado, ou ainda, a “célula” pode ser entendida como estrutura arquitetônica simplesmente.<sup>6</sup>

De qualquer forma, a estrutura social deste período, está incorporada aos anseios das vanguardas artísticas. Os comentários de Pevsner, exemplificando a identidade que a pintura cubista desencadeou na arquitetura são pertinentes e esclarecedores da profunda relação social que esta unidade refletiu:

*É fácil ver como uma coisa só as pinturas cubistas geométricas e a arquitetura cubista dos anos 20 – afinal de contas Le Corbusier produziu ambas – ou os homens-máquina de Léger e os adoradores da máquina entre os arquitetos. Mas essas comparações são superficiais. Elas não atingem a mudança essencial, que é o fato de arquitetos e designers uma vez mais terem aceitado responsabilidades sociais, de a arquitetura e o design conseqüentemente terem-se tornado um serviço, e de edifícios e*

---

5 OUD, J. J. P. Bauhausbuch, 1926. *Apud*: Banham, *op. cit.*, p. 254.

6 OVERY, Paul. The cell in the city. In: Blau, Eve; Troy, Nancy J. Architecture and Cubism. Cambridge: MIT Press, 1997, pp. 117-129.



*objetos de uso diário serem projetados não só para satisfazer desejos estéticos de seus designers, mas também para preencher suas finalidades práticas de forma total e entusiástica.*<sup>7</sup>

Pevsner destacou, aqui, a importância da atitude dos arquitetos modernos de se envolverem com as questões sociais. Na Bauhaus, Gropius desejava que houvesse um entendimento total entre arquitetos e *designers* no intuito de desenvolver um *estilo* único, e Meyer sublinhou a necessidade de manter o olhar voltado para as camadas populares da sociedade. A consciência de atender às massas foi um dos desafios dos arquitetos do século XX. De certa forma, este foi um dos compromissos de outras vanguardas, como no caso do Neoplasticismo.

Outra influência veio do holandês Hendrik Petrus **Berlage** (1856-1934), um dos precursores da arquitetura funcional, cujas crenças foram “a primazia do espaço, a importância das paredes enquanto criadoras de forma e a necessidade de uma proporção sistemática.” As idéias de Berlage foram “a expressão mais eloquente” desta escola de pensamento, fornecendo “as bases para uma atitude racional em relação à forma”.<sup>8</sup>

Assim, como Muthesius, Berlage também acreditou na **unificação das artes sob a arquitetura**, como arte criativa do século XX e previu que **as artes úteis se tornariam um interesse crescente**, tal como fora introduzido no discurso de Morris.<sup>9</sup>

Berlage descobrira Wright, como já havia feito Ashbee. Sua admiração pelo arquiteto americano resultou num tributo proferido em Zurique que, em parte, dizia:

---

7 PEVSNER, *op. cit.*, p. 201.

8 BANHAM, *op. cit.*, pp. 219-223.

9 *Ibidem*, p. 227.

*O edifício [Larkin] engloba apenas um único espaço, uma vez que, de acordo com o moderno conceito americano, um escritório não é dividido em compartimentos separados.<sup>10</sup>*

Esta visão de ambientes abertos não era conhecida na Europa e por meio da relação entre Wright e Berlage,

*preencheu um vazio no espectro das idéias arquitetônicas que iam, em um extremo, dos futuristas aos racionalistas e acadêmicos, no outro extremo, e, uma vez preenchido esse vazio, o caminho estava desimpedido para a evolução das doutrinas estéticas sincréticas do De Stijl, em que estão presentes elementos de quase todos os corpos de teorias antes da guerra.<sup>11</sup>*

O princípio estético do grupo *De Stijl* foi eliminar qualquer referência à natureza, através da abstração absoluta. Os elementos construtivos das artes passaram por um processo de “purificação” da linguagem estética, que limitou duramente seu vocabulário.

O *De Stijl* defendeu os valores universais e a harmonia absoluta. No intuito de alcançar tais objetivos, os artistas definiram um método representativo, no qual a geometria, ortogonalmente,<sup>12</sup> foi a linguagem visual precisa e imutável que interpretou as teorias e as discussões filosóficas divulgadas nas publicações do grupo. Linhas retas horizontais e verticais, compondo com ângulos também retos, foram destacados nas cores primárias: vermelho, azul e amarelo, e nas não-cores: branco, preto e tons de cinza. A este método adotado, somou-se uma filosofia de

---

10 *Ibidem*, p. 230.

11 *Ibidem*, p. 233.

12 O desenho ortogonal foi marcante principalmente na primeira e na segunda fases do movimento. Na terceira fase, Van Doesburg rompeu com a *ortogonalidade intuitiva* do Neoplasticismo e adotou também as linhas diagonais, fato que foi evidenciado no Café L'Aubette (Estrasburgo, 1928-29). FRAMPTON, Keneth. Neoplasticismo y arquitectura. In: Friedman, Mildred. De Stijl: 1917-1931 – Visiones de Utopia. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 112.

concepção, na qual a ética e a estética protagonizaram um programa social igualitário.

Os membros deste grupo divulgaram a existência de uma nova consciência, a qual estaria ligada ao universal. E o equilíbrio entre o individual e o universal foi a meta central desta nova consciência de arte.

Este movimento defendeu uma paridade notável entre a arquitetura e o mobiliário, e, assim como na Bauhaus, os móveis mereceram um considerável destaque, mais do que em outros movimentos modernos, cujas soluções arquitetônicas ofuscaram excelentes produtos de *design*. O desenho funcional, rígido e geométrico da Bauhaus foi influenciado por tendências artísticas das vanguardas, como o movimento holandês.

O manifesto de Theo van Doesburg, publicado em 1925, sobre a arquitetura, caracteriza a linguagem adotada pelo grupo. Estes conceitos representaram os mais autênticos ideais neoplasticistas. Em alguns pontos, esta mesma linguagem pode ser utilizada também no *design*.

Estas normas da linguagem neoplasticista são importantes e esclarecedoras, neste contexto, pois são o apoio teórico da metodologia utilizada na avaliação da identidade de projetos entre a cadeira Vermelha Azul e a casa Rietveld Schröder. Os dezessete pontos da arquitetura neoplasticista desenvolvidos por Van Doesburg foram:

**A forma.** *A arquitetura moderna, em vez de originar-se de uma forma a priori, estabelece para cada novo projeto o problema da construção. A forma é um a posteriori.*

**Os elementos.** *A nova arquitetura é elementar, ou seja, se desenvolve a partir dos elementos construtivos: luz, função, materiais, volumes, tempo, espaço, cor. Estes são ao mesmo tempo os elementos criativos.*

**A economia.** *A nova arquitetura é econômica, ou seja, utiliza-se dos meios elementares mais essenciais sem desgaste de meios e materiais.*

**A função.** *A nova arquitetura é funcional, ou seja, baseada na síntese de exigências práticas. O arquiteto as determina em um plano claro e legível.*

**O disforme.** *A nova arquitetura é disforme, mas ao mesmo tempo bem determinada. Não reconhece um esquema a priori, um molde no qual sejam jogados os espaços funcionais. Ao contrário de todos os estilos do passado, o novo método arquitetônico não conhece tipos fundamentais e imutáveis. A divisão e subdivisão dos espaços interiores e exteriores se determinam rigidamente, por meio de planos que não têm uma forma individual. Estes planos podem se estender até o infinito, por todos os lados e sem interrupção. O resultado é um sistema em cadeia, no qual os diferentes pontos correspondem a uma mesma quantidade de pontos no espaço comum; porque existe uma relação entre os diferentes planos e o espaço exterior.*

**O monumental.** *A nova arquitetura, em vez de monumental, é de transformação, agilidade e transparência. Separou-se a idéia de "monumental" daquela de "grande" e "pequeno"; demonstrou que tudo existe com relação à alguma coisa.*

**O vazio.** *A nova arquitetura não conhece nenhum partido passivo: venceu o vazio. A janela já não é um furo na parede. Um furo, ou um vazio, não vem de nenhum lugar, porque tudo está determinado de um modo rígido por seu contraste.*

**A planta.** *A nova arquitetura destruiu a parede, no sentido que suprime o dualismo entre o exterior e o interior. As paredes já não sustentam, mas se transformaram em pontos de apoio. Disto resulta uma nova planta, uma planta aberta; totalmente distinta do classicismo, porque os espaços exteriores e interiores se comunicam.*

**A subdivisão.** *A nova arquitetura é aberta em vez de fechada. O conjunto consiste em um espaço comum, que se subdivide em espaços*

*distintos que se referem ao conforto e à moradia. Esta subdivisão se manifesta através de planos de separação (interior) e de planos de fechamento (exterior). Os primeiros, que separam os espaços funcionais, podem ser móveis, ou seja, podem ser divisórias móveis (entre as quais podemos incluir as portas). Em um momento mais avançado da arquitetura moderna, a planta desaparecerá. A composição espacial projetada em duas dimensões com uma seção horizontal (a planta) pode ser substituída por um cálculo exato da construção. A matemática euclidiana já não servirá, mas com ajuda das concepções não euclidianas de quatro dimensões, isto será mais fácil.*

**O tempo.** *A nova arquitetura não conta só com o espaço como valor de arquitetura, mas também com o tempo. A unidade do tempo e do espaço dá à imagem arquitetônica, um aspecto novo e plasticamente mais completo. A este chamamos de "espaço animado".*

**Aspecto plástico:** *quarta dimensão do espaço-tempo.*

**Aspecto estático:** *a nova arquitetura é anticúbica, ou seja, os diferentes espaços não estão comprimidos em um cubo fechado. Ao contrário, as diferentes células espaciais (os volumes das varandas, etc.) se desenvolvem centrifugamente, do centro à periferia do cubo, e, em consequência as dimensões de altura, largura e profundidade recebem uma nova expressão plástica. A casa moderna, desta forma, dará a impressão de estar suspensa no ar, contra a gravidade natural.*

**Simetria e repetição.** *A nova arquitetura suprimiu a repetição monótona e destruiu-se a igualdade entre duas metades, a simetria. Não se admite nem a repetição no tempo, nem muraille de rue alguma, nem regularização alguma. Um bloco de casa é uma totalidade, e igualmente uma casa independente. Valem as mesmas leis para um bloco de casas ou para uma moradia individual. Equilíbrio e simetria são coisas muito diferentes. No lugar da simetria, a nova arquitetura propõe: a relação*

*equilibrada de partes desiguais; ou seja, das partes que são diferentes (em localização, medida, proporções etc) por seu caráter funcional. A composição destas partes se dá pelo equilíbrio das diferenças, não das igualdades. A nova arquitetura não distingue entre "frente" (fachada) e "fundos", direita ou esquerda, nem mesmo, dentro do possível, abaixo e acima.*

**Frontalidade:** *ao contrário da frontalidade nascida de uma concepção estática da vida, a nova arquitetura se enriquecerá pelo desenvolvimento plástico poliédrico no espaço-tempo.*

**A cor:** *a nova arquitetura suprimiu a expressão individual da pintura, ou seja, o quadro, a expressão imaginária e ilusória da harmonia, indiretamente com a construção por planos coloridos. A nova arquitetura toma a cor organicamente em si mesma. A cor é um dos meios elementares para fazer visível a harmonia e as relações arquitetônicas. Sem cor, estas relações de proporção não são realidades viventes e é através da cor que a arquitetura se converte no objetivo de todas as investigações plásticas, tanto no espaço como no tempo. Em uma arquitetura neutra acromática, o equilíbrio das relações entre os elementos arquitetônicos é invisível. Por isso, buscou-se uma nota final: um quadro (em uma parede) ou uma escultura no espaço. Mas existiu sempre um dualismo que remonta a época em que a vida estética e a vida real estavam separadas. Suprimir este dualismo foi, há muito tempo, missão de todos os artistas. Ao nascer a arquitetura moderna, o pintor construtor encontrou seu verdadeiro campo de criação. Organiza esteticamente a cor no espaço-tempo e converte em plasticamente visível uma nova dimensão.*

**Decoração.** *A nova arquitetura é anti-decorativa. A cor, em vez de dramatizar uma superfície plana, em vez de ser uma ornamentação superficial, é como a luz, um meio elementar de expressão puramente arquitetônica.*

**A arquitetura como síntese da nova expressão plástica:** *Na nova concepção arquitetônica, a estrutura do edifício está subordinada. Somente através da colaboração de todas as artes plásticas, a arquitetura se completa. O artista neoplasticista está convencido a construir no âmbito do espaço-tempo, e isto implica na predisposição se de deslocar nas quatro dimensões do espaço-tempo, porque a nova arquitetura não permite imaginação alguma. (Em forma de "quadro" ou de "escultura" separáveis.) O objetivo é criar todos juntos, uma harmonia, servindo-se de seus meios próprios e específicos. Cada elemento arquitetônico contribui para criar um máximo de expressão plástica, sobre uma base lógica e prática. Eis aqui, verbalmente, o que quer o novo método de arquitetura.*<sup>13</sup>

A síntese de todos os conceitos do movimento De Stijl com relação à arquitetura foi transcrita acima. Os tópicos foram tão detalhadamente descritos que dispensariam quaisquer comentários. Contudo, sob o título "O assento, a moradia e o Neoplasticismo – algumas considerações e reflexos", estes pontos de van Doesburg serão retomados, para um aprofundamento das identidades entre a cadeira e a casa.

Dentre todos os membros do De Stijl, Mondrian foi o único que jamais se afastou dos compromissos iniciais assumidos pelo grupo, particularmente a ortogonalidade e a utilização das cores primárias foram características de seu trabalho até a maturidade.

A proposta de Mondrian se aproxima do programa da Bauhaus e da vanguarda soviética. Ele foi consciente da "responsabilidade cultural do artista", a pintura foi

---

13 Esta é uma das versões publicadas dos dezessete pontos, em outras fontes dezesseis, da arquitetura neoplasticista. VAN DOESBURG, Theo. Los 17 puntos de la arquitectura neoplástica, 1925. (Tradução e grifos da autora). *Apud.* De Fusco, Renato. La idea de arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, pp. 122-125.

seu projeto de vida social. Ele imaginou uma sociedade capaz de resolver suas contradições racionalmente.<sup>14</sup>

*Por isso, em sua mente, sua pintura se enquadra num perfeito 'urbanismo'; a cidade com que sonha é o espaço vital de uma sociedade cujos atos, sendo puros produtos da consciência em sua unidade, sejam ao mesmo tempo racionais, morais e estéticos. Não admira, pois, que a concepção espacial de Mondrian tenha exercido uma profunda influência sobre a arquitetura; e não tanto sobre as 'formas' arquitetônicas, e sim sobre sua valorização da funcionalidade vital dos espaços, sobre a planimetria que os define e os distribui, sobre o projeto.<sup>15</sup>*

Outra publicação que pode ser utilizada como um meio para a análise entre a arquitetura e o *design* de Gerrit Rietveld é o ensaio de Mondrian, cujas normas gerais são uma síntese das idéias do grupo:

*O meio plástico há de ser o plano e o prisma retangular de cor primária (vermelho, azul e amarelo) e a não-cor (branco, preto e cinza). Na arquitetura o espaço vazio vale como uma cor, e a matéria pode valer como uma cor;*

*A equivalência dos meios plásticos é necessária. Ainda que distintos em dimensões e cores, eles têm, no entanto, o mesmo valor. O equilíbrio, indica, em geral, uma grande superfície de não-cor e uma superfície menor colorida ou da matéria;*

*O dualismo de oposição no meio plástico também é indispensável na composição;*

---

14 ARGAN, *op. cit.*, p. 412.

15 *Ibidem*, pp. 412-414.



*O equilíbrio constante se alcança mediante a relação de posição expressada com a linha reta (limite do meio plástico) em suas principais oposições (retângulos);*

*O equilíbrio que neutraliza e anula os meios plásticos se obtém mediante relações de proporção em que são dispostos e que produzem o ritmo vivente.<sup>16</sup>*

A harmonia semeada pelo *De Stijl* exigia a transformação de todo o comportamento social. Os artistas notaram que as transformações eram necessárias em todos os campos: na produção industrial, na organização política, no crescimento das grandes cidades e – sob a responsabilidade das teorias neoplasticistas desenvolvidas por Theo van Doesburg e Piet Mondrian. – na concepção de todos os meios artísticos, dentre os quais o grupo destacou: a pintura, as artes gráficas, a arquitetura e o *design*. Nestes últimos, o marceneiro e, sobretudo, *designer* e arquiteto Gerrit Rietveld contribuiu notavelmente.

---

16 MONDRIAN, Piet. Casa, strada, città, 1927. *Apud*: De Fusco, op. cit., p. 231. (Tradução e grifos da autora.) Mais tarde, conforme observado por De Fusco, na mesma página, Mondrian acrescentou um sexto item: "Toda simetria deve ser excluída." (*Art d'Aujourd'hui*, n. 5, Dezembro, 1949, pp. 5-6).

## Gerrit Rietveld

Do grupo neoplasticista *De Stijl*, as concepções de **Gerrit Thomas Rietveld** (1888-1964) são de extrema importância para o desenvolvimento da arquitetura e do *design* contemporâneos, muitas delas “manifestos, pois orientam a direção de toda uma evolução”.<sup>1</sup>

Rietveld nasceu em Utrecht (Holanda). Ele se iniciou como marceneiro, aos onze anos, na oficina de seu pai. Antes de se tornar arquiteto, Rietveld foi um artesão influenciado pela *Arts and Crafts* e deixou sua marca de inovação ao desenvolver seus projetos. Frequentou o curso noturno de arquitetura com o arquiteto P. J. C. Klaarhamer, então sócio de Berlage, a partir de 1906. Em 1918, Rietveld fez seu primeiro contato com Theo van Doesburg e J. J. P. Oud, tornando-se membro do grupo *De Stijl* em 1919.<sup>2</sup>

Por volta de 1918, Rietveld desenvolveu o primeiro mobiliário com as características marcantes do Neoplasticismo, cujo exemplo de maior destaque é a própria Vermelha Azul. Já em 1923, Rietveld alterou a forma de conceber seus móveis, acrescentando mais planos e diminuindo os elementos longilíneos, como aconteceu com a cadeira Berlim.

Rietveld foi considerado por Banham como seguidor indireto de Berlage, por ter criado “brilhantes jogos com o espaço”.<sup>3</sup> E, neste contexto, ele estabeleceu uma interessante unidade entre suas concepções no *design* de mobiliário e seus projetos arquitetônicos.

---

1 GIEDION, *op. cit.*, p. 492. (Tradução da autora.)

2 KÜPER e VAN ZIJL, *op. cit.*, p. 356. Também BROWN, *op. cit.*, p. 13.

3 BANHAM, *op. cit.*, p. 220.



Figura 1: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1918.  
Madeira pintada (86 x 63,8 x 67,9).  
Fonte: Friedman 1982:124.

A cadeira Vermelha Azul de 1918 foi um marco no *design* de mobiliário, cujo elementarismo só foi superado pelos assentos em tubos de aço, por volta de 1925-26.<sup>4</sup>



Figura 2: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924.  
Prins Hendriklaan, 50 a.  
Fonte: Friedman 1982:136.

No período analisado aqui, Rietveld desenvolveu alguns projetos de arquitetura, como as reformas das lojas G. P. Z. (Amsterdam, 1920-1922) e Wessels (Utrecht, 1923-1924). Posteriormente, ele desenvolveu o projeto para a casa Core (1929) e algumas residências em Erasmuslaan (Utrecht, 1930-1931), dentre outros. Porém, o projeto mais celebrado foi encomendado por Truus Schröder.

---

4 GIEDION, *op. cit.*, p. 494.

O primeiro projeto arquitetônico completo desenvolvido por Rietveld, a casa Rietveld Schröder (1924), foi idealizado para Truus Schröder que se tornou sua colaboradora neste projeto e em outros.<sup>5</sup>

Rietveld desenvolveu projetos de arquitetura e de *design* de mobiliário ao longo de toda sua carreira. Contudo, estas duas concepções aqui analisadas são de uma cumplicidade que vai além da *pura abstração geométrica*. A casa Rietveld Schröder (Utrecht, 1924) e a cadeira Vermelha Azul (1918) (ver Figuras 1 e 2), além de atenderem rigorosamente às hipóteses filosóficas do *De Stijl*, têm uma coerência plástica indiscutível.

Inseridas no contexto teórico de Van Doesburg e Mondrian, que são o apoio metodológico desta análise, pode-se admitir que esta foi uma das maiores expressões materializadas de unidade entre a arquitetura e o *design* de mobiliário que existiu em todas as vertentes modernas.

---

5 Com relação à casa Rietveld Schröder, Truus Schröder teve os créditos como co-autora divulgados nas revistas *De Stijl* 6, 10-11 (1924-1925), 160 e *L'Architecture Vivante* 5 (Outono e Inverno, 1925). Após a institucionalização do modernismo, o nome de Truus Schröder-Schröder foi omitido. Em algumas publicações atuais, como nos artigos de Paul Overy, Schröder voltou a receber tais créditos. OVERY, Paul. The cell in the city. In: Blau, Eve; Troy, Nancy J. *Architecture and Cubism*. Cambridge: MIT Press, 1997, p. 138, nota 68.

## A Cadeira Vermelha Azul

*Não é exagerado afirmar que este notável design é o objeto central do De Stijl, e seria extremamente difícil citar um exemplo comparável, em toda a história do design, de teoria induzida por um objeto de arte menor.<sup>1</sup>*

A simplificação das formas, a ausência de ornamentos e o uso do que foi chamado de materiais sóbrios e honestos, já tinham sido explorados por Mackintosh, Wright e Berlage. Contudo, estes foram inspirados pela simplicidade do mobiliário artesanal pré-industrial e não têm o mesmo partido visual que Rietveld determinou. A estrutura aberta do assento de Rietveld demonstrou um afastamento destas influências, apesar de marcantes no trabalho do arquiteto-*designer* holandês.

A cadeira tradicional foi reduzida por ele a simples elementos de madeira e superfícies planas, dispostas de tal forma que parecem “flutuar no espaço” ou “suspensas no ar”, como se referiram diversos autores e o próprio van Doesburg, em suas normas para a arquitetura. Este efeito espacial é o ponto básico que distingue sua cadeira de outros assentos produzidos pelas vanguardas contemporâneas.

A possibilidade da produção industrial foi outra característica importante no trabalho de Rietveld. Ele se entusiasmou também com as características formais

---

<sup>1</sup> FILLER, *op. cit.*, p. 126.

da pintura: qualidade visual e utilização das cores vermelho, azul e amarelo, tons de cinza e preto, proporcionando autonomia a cada elemento.<sup>2</sup>

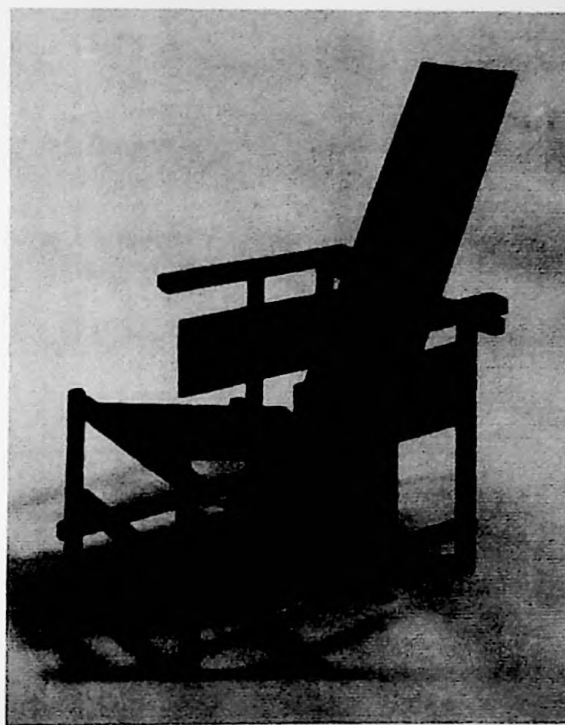


Figura 1: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, primeiro protótipo, 1917-1918. Madeira sem pintura (87 x 60 x 60 cm). A cadeira estava ainda com as pranchas laterais e madeira envernizada.

Fonte: Friedman 1986:128.

Por volta de 1918, Rietveld concebeu a cadeira Vermelha Azul com simples componentes de madeira, ainda sem pintura (ver Figuras 1 a 3). Mais tarde, influenciado pelas idéias cromáticas de seus colegas do grupo De Stijl, ele estabeleceu as cores, que foram adotadas, segundo Küper e Van Zijl, provavelmente em 1923.<sup>3</sup>

---

2 VAN ZIJL, 1999, *op. cit.*, p. 43.

3 KÜPER e VAN ZIJL, *op. cit.*, p. 76.



Figura 2: Imagem de Rietveld sentado no primeiro protótipo da cadeira Vermelha Azul, 1918.  
Fonte: Küper e Van Zijl 1964:12.

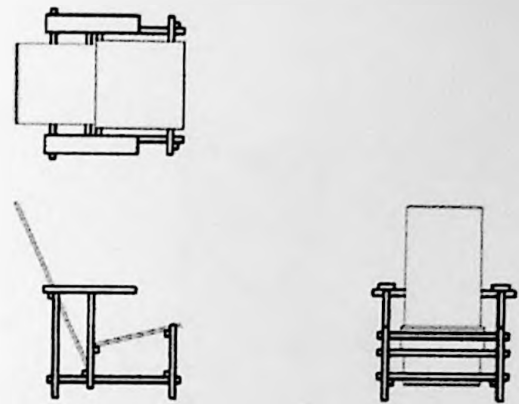


Figura 3: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 - projeto.  
Fonte: Desenho do arquivo de Rafael A. C. Perrone.

Assim, a estrutura – formada por elementos prismáticos de seções transversais, quase sempre, quadradas: seis verticais e sete horizontais – e os braços – dois prismas de seção transversal retangular – foram pintados em preto com suas seções terminais pintadas em amarelo. O assento e o encosto foram executados com duas superfícies planas – os únicos elementos que fogem à ortogonalidade –, o assento foi pintado em azul e o encosto em vermelho (ver Figuras 4 a 9).

Os pés, traves e braços foram unidos por meio de pinos – pequenos cilindros de madeira, aos quais Theodor Brown se refere como “os elementos invisíveis”<sup>4</sup> – e cavilhas (ver Figura 10). O assento e o encosto foram pregados às traves. Alguns móveis desenhados por Rietveld entre 1918-1920, como o aparador, o cadeirão e a cadeira para criança, são desmembramentos da cadeira Vermelha Azul (ver Figuras 11 a 13). Estes, como o assento, foram estruturados em madeira e montados com traves e planos retilíneos, cavilhados entre si, da forma mais simples possível.

4 BROWN, Theodor. The work of G. Rietveld architect. Utrecht A. W. Bruna & Zoon, 1958, p. 19.





Figura 4: Gerrit **Rietveld**, cadeira Vermelha Azul, 1918.  
 Madeira pintada (86 x 63,8 x 67,9).  
 Fonte: Friedman 1982:124.

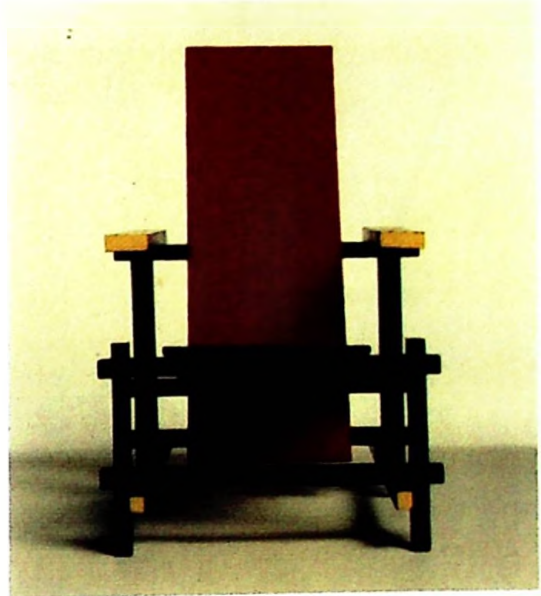


Figura 5: Gerrit **Rietveld**, cadeira Vermelha Azul, 1918 – frente.  
 Foto: Paul Huf

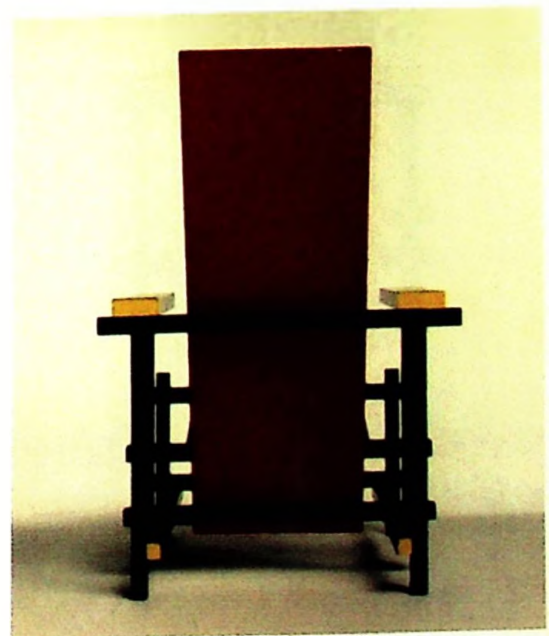


Figura 6: Gerrit **Rietveld**, cadeira Vermelha Azul, 1918 – posterior.  
 Foto: Paul Huf

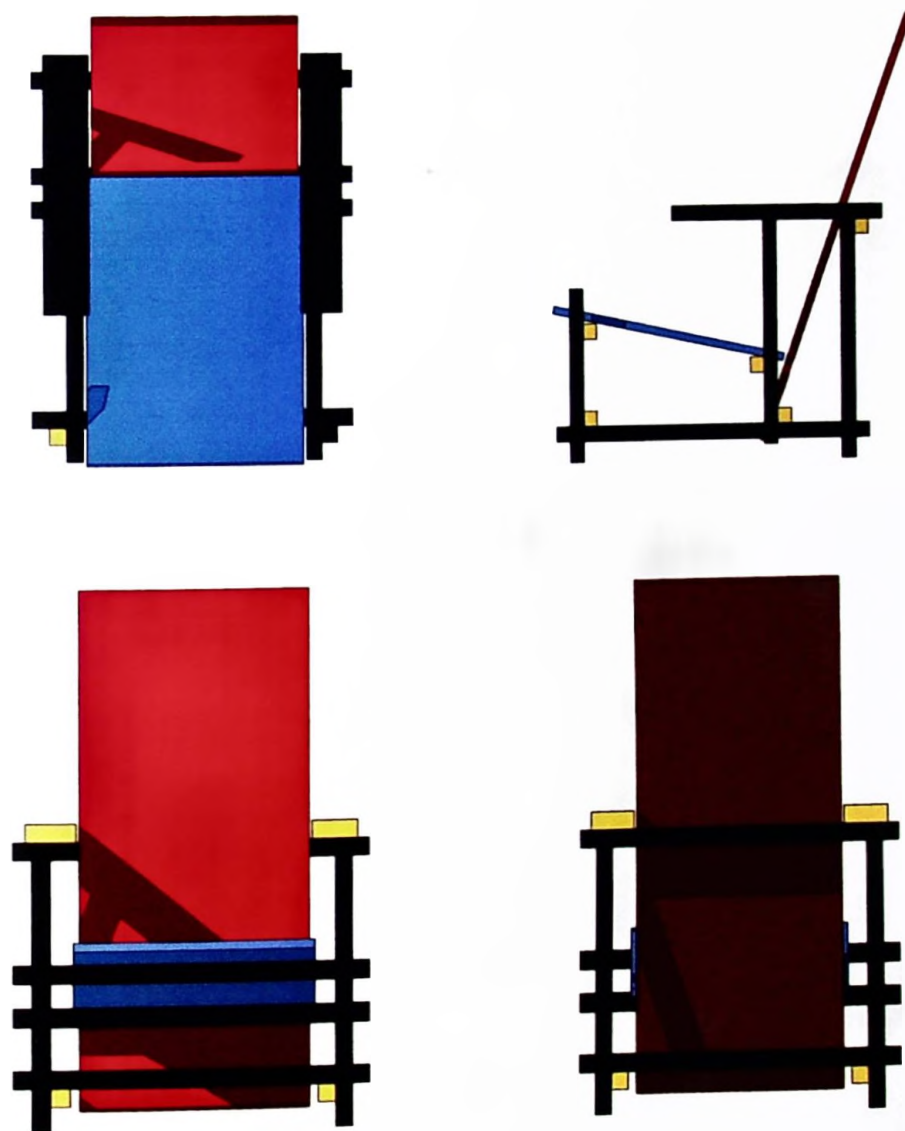


Figura 7: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – vistas: superior, lateral, frontal e posterior.  
Fonte: Desenhos desenvolvidos no programa ArchiCad, do arquivo de Alexandre Ienibace.



Figura 8: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – perspectiva frontal.  
Fonte: Desenhos desenvolvidos no programa ArchiCad, do arquivo de Alexandre Ienibace.

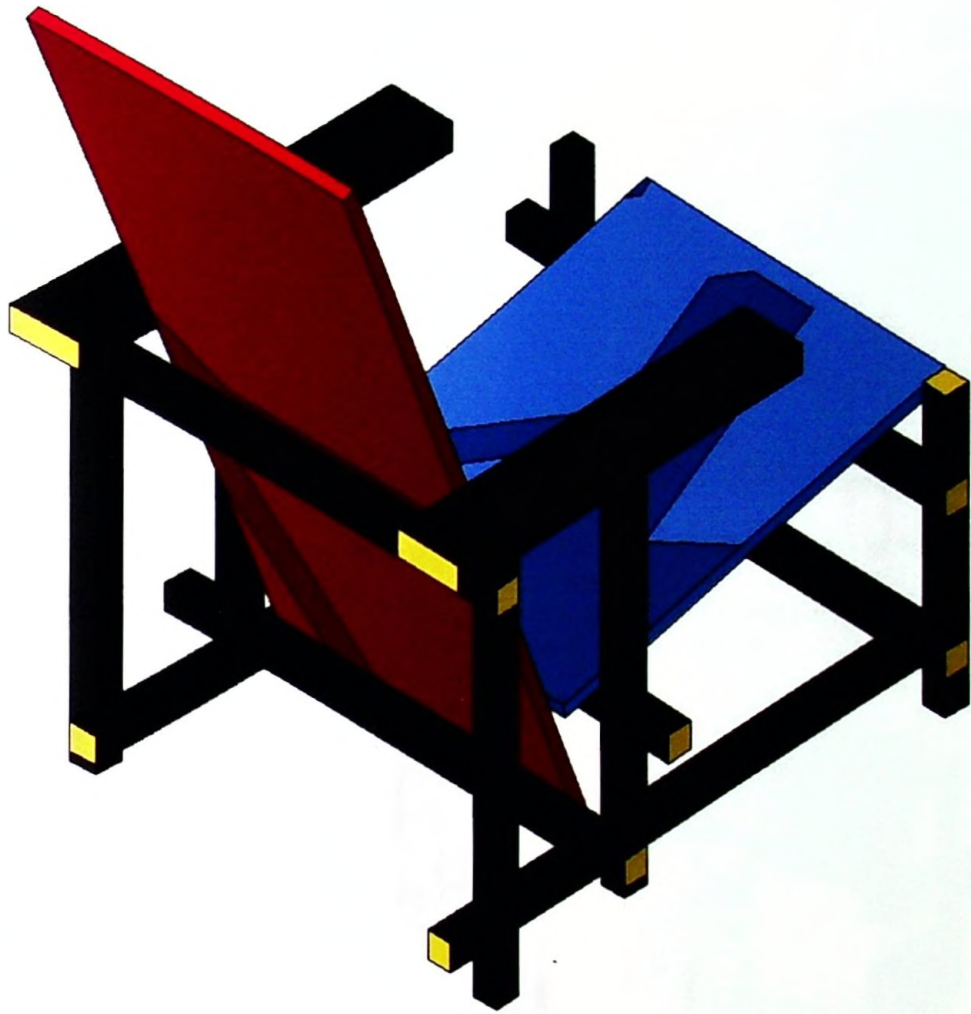


Figura 9: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – perspectiva posterior.  
Fonte: Desenhos desenvolvidos no programa ArchiCad, do arquivo de Alexandre Lenibace.

Rietveld desejava que cada elemento da cadeira fosse simples, preservando as formas inerentes às características do corte da madeira. Segundo ele, a forma conduziu a uma entidade harmônica baseada em uma modulação padronizada para cada componente. Assim, o *design* possibilitou que as partes fossem unidas sem “deformações”, de modo que nenhum componente fosse muito dominante ou subordinado à outro, sendo, a forma, mais importante que o material. E, esta

maneira de unir as peças de madeira, tornou possível desenhar uma grande cadeira com traves delgadas.<sup>5</sup>

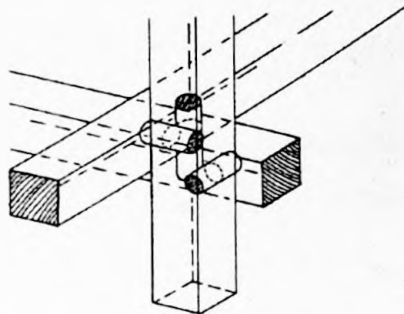


Figura 10: Gerrit Rietveld, junções de madeira utilizadas nos móveis entre 1918 e 1924.  
Fonte: Küper e Van Zijl 1992:77.

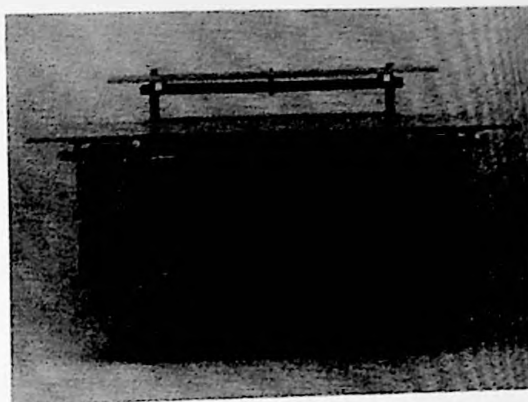


Figura 11: Gerrit Rietveld, Aparador de madeira, 1919 (original).  
Madeira tingida (104,1 x 200 x 45,1).  
Fonte: Friedman 1986:128.

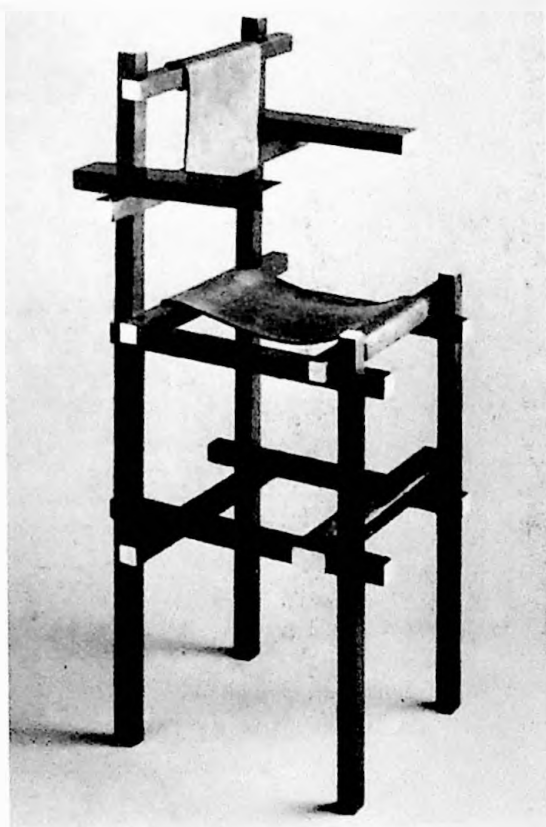


Figura 12: Gerrit Rietveld, cadeira para criança, 1920-1921.  
Madeira pintada e couro (90,2 x 44,5 x 40 cm).  
Fonte: Friedman 1986:131.

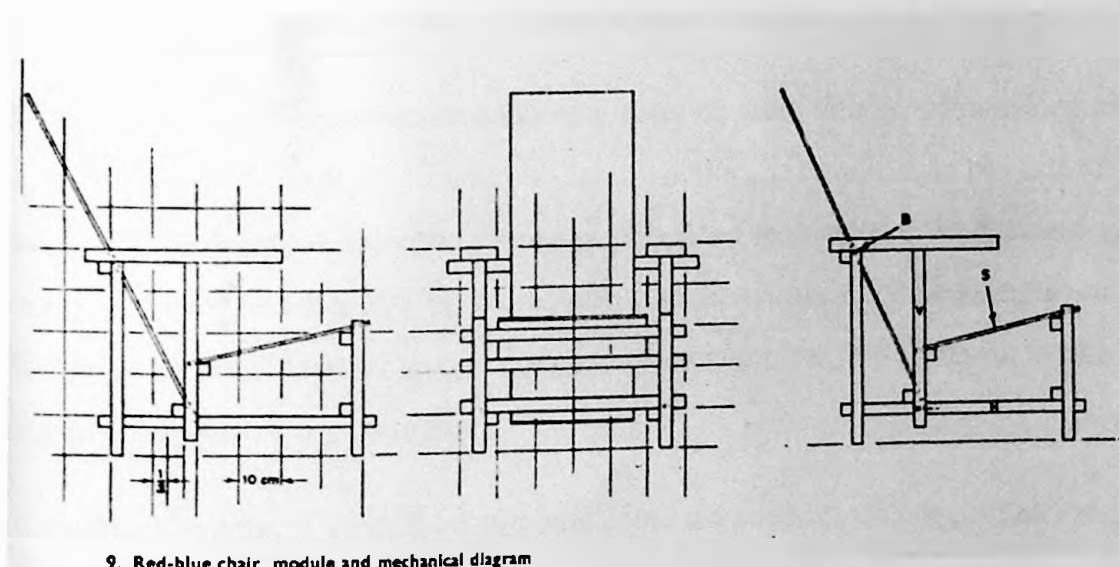


Figura 13: Gerrit Rietveld, cadeirão, 1919.  
Madeira pintada e tingida (93 x 63,8 x 60 cm).  
Fonte: Friedman 1986:127.

<sup>5</sup> KÜPER e VAN ZIJL, *op. cit.*, p. 74.

A intenção do autor foi de criar um assento isento de massa ou volume. Ou seja, que não se fechasse espacialmente em si mesmo, mas que permitisse que o espaço fosse ininterrupto. Porém, as primeiras versões da cadeira possuíam duas superfícies sob os braços que entraram em conflito com estas idéias. Assim, em pouco tempo, estas duas laterais foram abolidas. Rietveld desejava um assento atraente plasticamente composto de elementos puros e industrializáveis.<sup>6</sup>

Rietveld raramente manteve-se rígido perante as dimensões ou proporções da Vermelha Azul. Nesta cadeira foi utilizada uma modulação padronizada de aproximadamente 10 cm (ver Figura 14), apesar desta unidade não ser um múltiplo exato da espessura do material utilizado – os vários tipos de madeira utilizados diferem quanto à espessura. Assim, as dimensões, o tipo de madeira e, inclusive, as cores variaram nas diversas versões executadas.<sup>7</sup>



9. Red-blue chair, module and mechanical diagram

Figura 14: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918, módulos e diagrama mecânico. Desenhos da modulação padronizada (múltiplos de 10 cm).  
Fonte: Brown 1958:20.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> BROWN, *op. cit.*, p. 19.

Apesar do valor desta unidade não ter sido rígido, as diferenças entre as versões são poucas, pois a proporção da cadeira permaneceu praticamente a mesma em todas elas, identificando claramente, como concluiu Rafael Perrone, “a primeira manifestação coerente da estética neoplástica em três dimensões”.<sup>8</sup>

A perfeita distribuição do peso do corpo sobre a cadeira significou que os estreitos pés e traves foram suficientes para suportar o ser humano. Contudo, quando se referem à ergonomia, os usuários são unânimes em comentar que a cadeira não permite o relaxamento. E, acrescentam que este assento é próprio para a leitura, pois, na impossibilidade de um cochilo, mantém o indivíduo desperto.

Assim, a praticidade da cadeira pode ser discutível. Apesar de ser considerada confortável no aspecto “sentar”, a Vermelha Azul possui a altura do assento, o ângulo assento/encosto e a dureza das superfícies não tão compatíveis entre si. Estas características não conduzem ao conforto físico. Como afirmou Brown, outros fatores, além do conforto, determinaram seu *design*.<sup>9</sup>

Neste contexto, é interessante notar que, antes de tudo, fatores, como economia (possibilidade de industrialização), social (possibilidade de aquisição por camadas sociais populares) e estética, foram os principais motivadores de Rietveld na concepção da cadeira. Assim, os requisitos técnico-formais, comentados acima, foram mais considerados do que outros requisitos técnicos, referentes ao usuário, como o conforto e a ergonomia.

A cadeira Vermelha Azul foi construída como um símbolo, ou adquiriu ao longo dos anos este *status*. Mais do que uma cadeira, ela é a representante do movimento *De Stijl*. O início da construção de um novo *design*. Um separador de águas, que determinou o futuro do *design*: o anterior e o posterior à cadeira Vermelha Azul. Como comentou Pignatari: “é um protótipo ao mesmo tempo

---

8 PERRONE, *op. cit.*, p. 381.

9 BROWN, *op. cit.*, p. 20.

construído e em construção, com andaimes permanentes. É um *princípio* de cadeira, em ambas acepções do termo”.<sup>10</sup>

Como considerou Martin Filler, a cadeira Vermelha Azul, dentre outros móveis de Rietveld, foi determinante para a fusão das formulações de Piet Mondrian e Theo van Doesburg.<sup>11</sup>

A cadeira de Rietveld é uma concepção singular que deu significado à causa neoplasticista. Foi considerado o primeiro objeto de mobiliário a caminhar na mesma linha da revolução artística; um grande impulso para a materialização dos conceitos dos teóricos do *De Stijl*.

Este assento foi uma demonstração de que poderia ser realizado um objeto de acordo com o redutivismo formal, inserido em uma rigorosa objetividade: um jogo de cores, primárias e neutras, fortes linhas ortogonais, acentuação das arestas, construção simples e materiais econômicos.

A Vermelha Azul foi uma importante contribuição para o desenvolvimento de um novo modelo de mobiliário inserido no espírito do Neoplasticismo.

Como os móveis, a arquitetura e os interiores neoplásticos, também foram bem representados no trabalho de Rietveld. Ambos, design e arquitetura dialogaram com profunda identidade formal e conceitual. E, desta maneira, o assento em vermelho, azul, preto e amarelo tem grande afinidade com o principal espaço ao qual se destinaria, a casa de Utrecht, que é tema desenvolvido a seguir. Assim, a casa Rietveld Schröder poderia ser eleita como seu mais perfeito habitat.

---

10 PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 101.

11 FILLER, op. cit., p. 126.



## A Casa Rietveld Schröder

*Sem nos preocuparmos em adaptar, de algum modo, a casa [Rietveld Schröder], às casas tradicionais de Prins Hendriklaan, nos limitamos a uni-la à casa adjacente. Era o melhor que tínhamos a fazer: destacá-la, num contraste, o máximo possível. Logicamente, foi muito difícil adaptar esta idéia ao código de construções local. Assim, a casa apresenta, no térreo, uma distribuição bem tradicional, ou seja, com paredes fixas; no nível superior acrescentamos um sótão, e neste, fizemos a casa que queríamos fazer.<sup>1</sup>*

Quando se referiu à Era Medieval, comentou-se que um único ambiente poderia tornar-se local de trabalho, sala de refeições, sala de estar ou dormitório.

Séculos depois, um espaço com diferentes fins foi criado no Neoplasticismo holandês. No início do século XX, pode-se observar, na casa Rietveld Schröder, de 1924, uma grande flexibilidade espacial no piso superior. Este ambiente mantinha uma finalidade durante o dia – um espaço aberto para o convívio familiar – e outra durante a noite – quando divisórias corredeiras foram posicionadas identificando os dormitórios. Assim, não se perdeu a privacidade, há muito conquistada.

Este elo com o passado longínquo pode ser uma simples coincidência. Contudo, os valores medievais – como o retorno a um modo de vida mais simples –

---

<sup>1</sup> RIETVELD, Gerrit, 1963. *Apud*: Filler, Martin. *Manifestos de una nueva revolución. In*: Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

defendidos por Morris influenciaram o desenvolvimento de todos os movimentos modernos.

O primeiro passo para a cristalização das teorias do grupo *De Stijl* já fora dado por Van Doesburg e Van Eesteren com a *Maison Particulière* (ver Figura 1), entre outros projetos da dupla holandesa, para a exposição na galeria L'Effort Moderne de Paris (1923). Contudo, os ideais neoplasticistas ainda não haviam alcançado seu apogeu até que Rietveld tivesse projetado a casa de Utrecht.

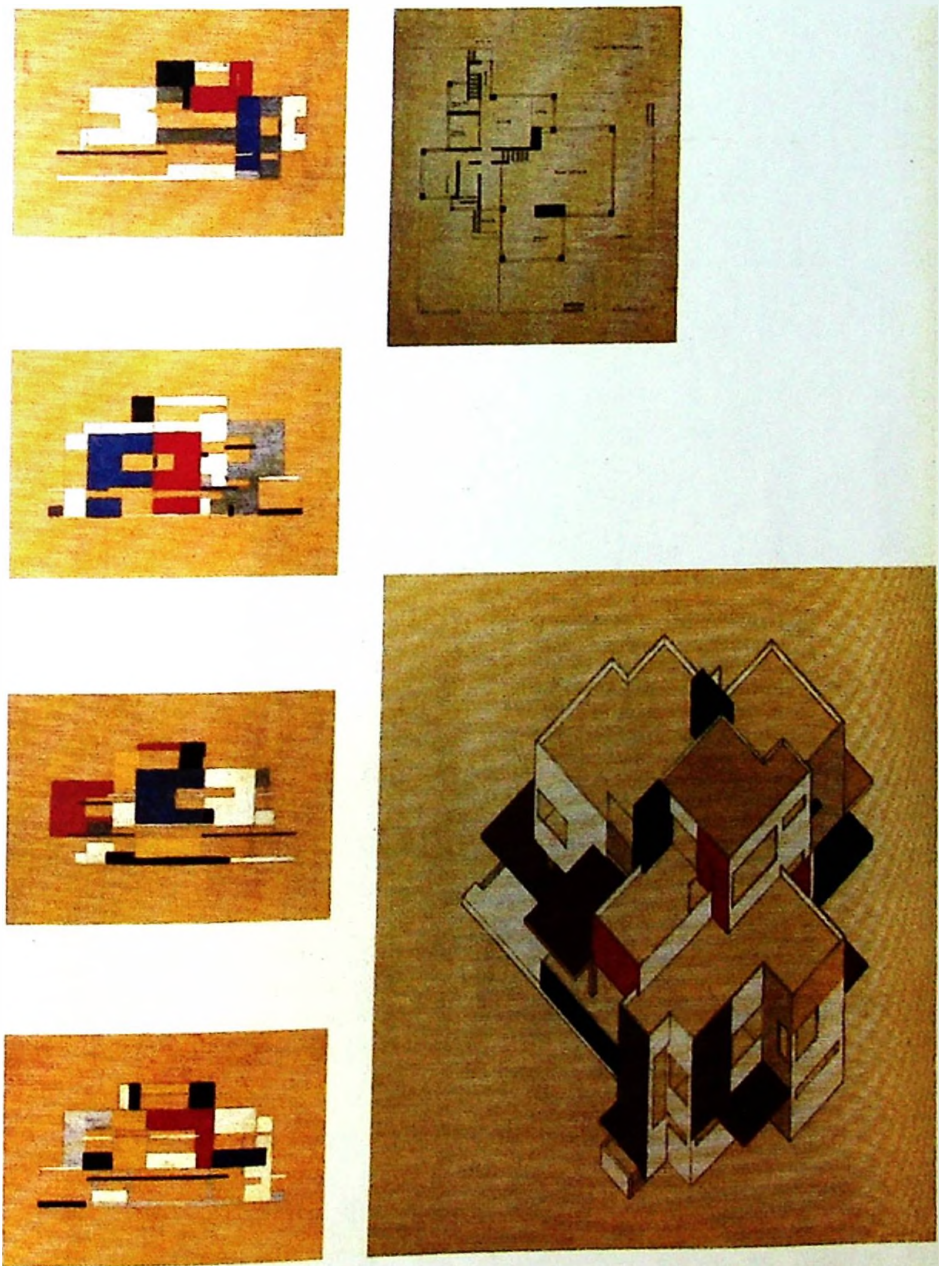


Figura 1: Cornelis van Eesteren e Theo van Doesburg, *Maison Particulière*, 1922. Desenhos da planta, fachadas e perspectiva.  
Fonte: Friedman 1986:86.

**Truus Schröder-Schräder** (1889-1985), uma mulher à frente de sua época, que enviuvara, e, vendo-se obrigada a adaptar-se a uma outra realidade financeira, encomendara uma casa ao arquiteto Gerrit Rietveld.

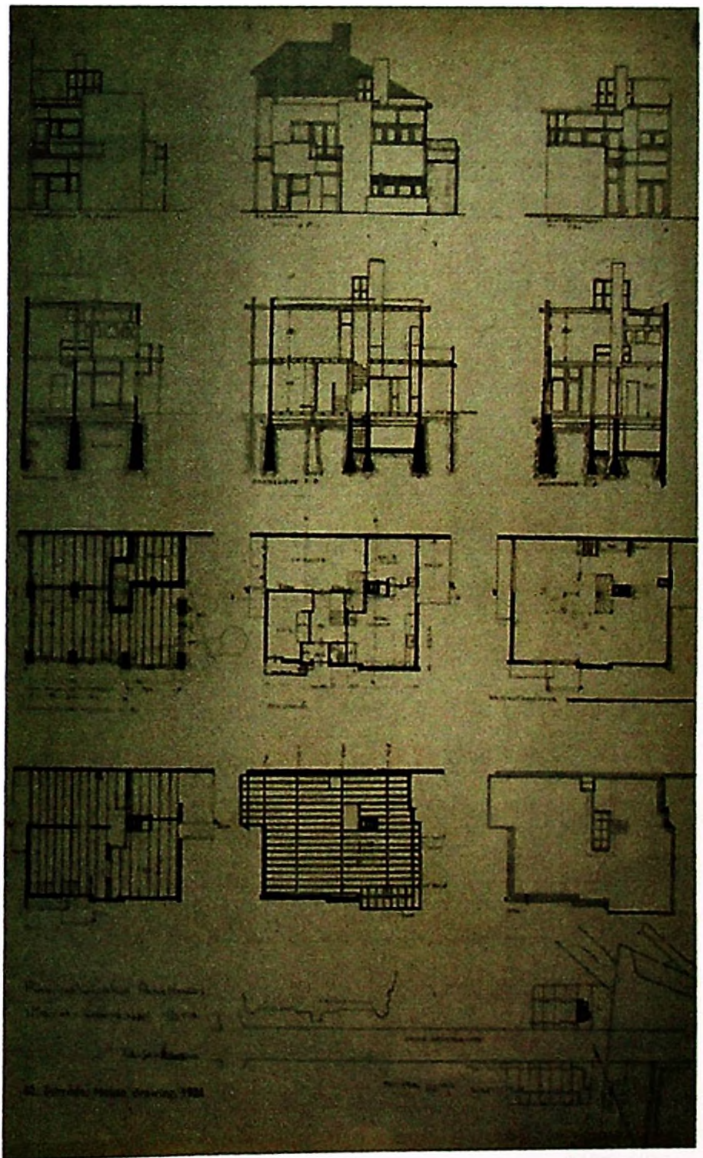


Figura 2: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924, projeto original completo.

Fonte: Internet – <http://www.usc.edu/dept/architecture/slide.html>, Março de 2003.

Schröder foi uma cliente exigente, que opinou detalhadamente a cada passo do projeto (ver Figura 2). Primeiro, ela fez observações sobre as plantas do pavimento térreo e superior. Depois, pensou em cada detalhe para simplificar

suas atividades no lar. Ela se interessou pelas facilidades domésticas divulgadas por Christine Frederick, que – como já descrito sob o título: “As expressões de maturidade de uma linguagem” – escreveu *The new housekeeping – Efficiency studies in home management* em 1913.<sup>2</sup>

Com relação à distribuição espacial, o pavimento térreo abrigou um vestíbulo com acesso para o pavimento superior, um banheiro, área de serviço, e dois ambientes que tiveram diversas finalidades – um deles foi, durante sete anos, o estúdio de Rietveld – e uma cozinha planejada, como sugerira Frederick.

Alguns detalhes construtivos tiveram grande importância na otimização de seus fluxos. Por exemplo, na cozinha foi projetado um monta-carga, fato que facilitou o posicionamento das salas de estar e jantar no piso superior. Outra facilidade projetada foi um acesso entre o exterior e a cozinha, no qual as entregas de mantimentos, muito comuns na época, puderam ser otimizadas por meio de uma abertura. Foi instalado, também, um “duto” de comunicação entre os dois pavimentos.

No pavimento superior foram projetados: as salas de jantar e estar, três dormitórios e um banheiro. Os únicos compartimentos fixos são: o banheiro e a caixa de escada. O restante é um amplo espaço subdivisível com painéis corrediços, que podem transformar o amplo espaço em espaços menores.

É difícil identificar a quem coube cada simples, porém, engenhosa idéia que contribuiu para tornar a casa Rietveld Schröder tão fascinante. Pode-se entendê-la como uma fusão de idéias entre arquiteto e cliente.

Entretanto, segundo Van Zijl, a necessidade de privacidade, segurança e, principalmente, liberdade de Truus Schröder, a fez sugerir ao arquiteto que o pavimento superior fosse totalmente aberto.<sup>3</sup>

---

2 VAN ZIJL, 1999, *op. cit.*, p. 45.

3 *Ibidem*, p. 44.

Bertus Mulder, arquiteto responsável pela restauração da casa às condições originais, afirmou que Rietveld, a princípio, subestimara sua cliente. Ela não aceitara as primeiras plantas com a distribuição apresentada pelo arquiteto, contudo ele recebeu o desafio com entusiasmo e retornou com idéias que a satisfizeram.<sup>4</sup>

Depois de desenvolvidas as plantas, e, de determinar que as divisórias do pavimento superior seriam deslizantes, o arquiteto executou o primeiro modelo. A cliente não ficou impressionada. Mais uma vez, então, Rietveld refez o trabalho (ver Figuras 3 e 4).



Figura 3: Gerrit Rietveld, maquete casa Rietveld Schröder.  
Madeira papelão e vidro (10,5 x 21,5 x 9,7 cm)  
Fonte: Küper e Zijl 1992:98.

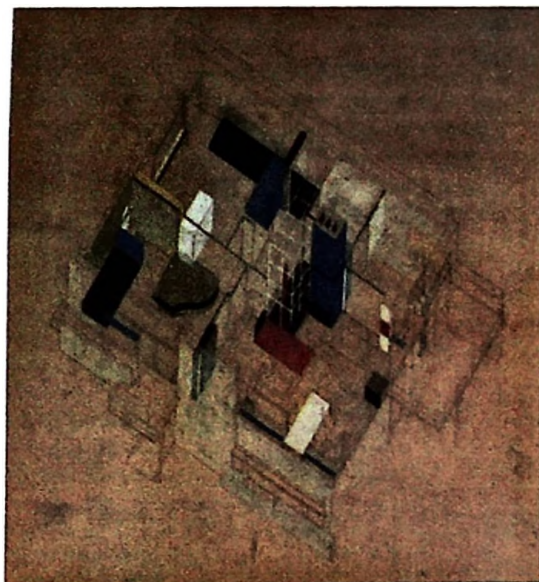


Figura 4: Perspectiva casa Rietveld Schröder.  
Lápis, tinta e aquarela sobre papel.  
Fonte: Küper e Zijl 1992:98.

A solicitação de revisão por parte da cliente foi responsável por uma outra postura de Rietveld, perante seu primeiro desafio na arquitetura neoplasticista. Ele acrescentou uma série de elementos horizontais e verticais que envolveram o exterior e o interior, o que transformou todas as fachadas da casa (ver Figuras 5 a 7).<sup>5</sup>

---

4 MULDER, Bertus. In: Mulder, Bertus; Van Zijl, Ida. Rietveld Schröder House. New York: Princeton Architectural Press, 1999, p. 8.

5 *Ibid.*



Figura 5: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – plantas e lay-outs. À esquerda, o pavimento superior com divisórias (no alto) e o pavimento superior sem as divisórias (embaixo), à direita pavimento térreo.  
 Fonte: Mulder e Zijl 1999:48.



Figura 6: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – cortes.  
 Fonte: Mulder e Zijl 1999:46.

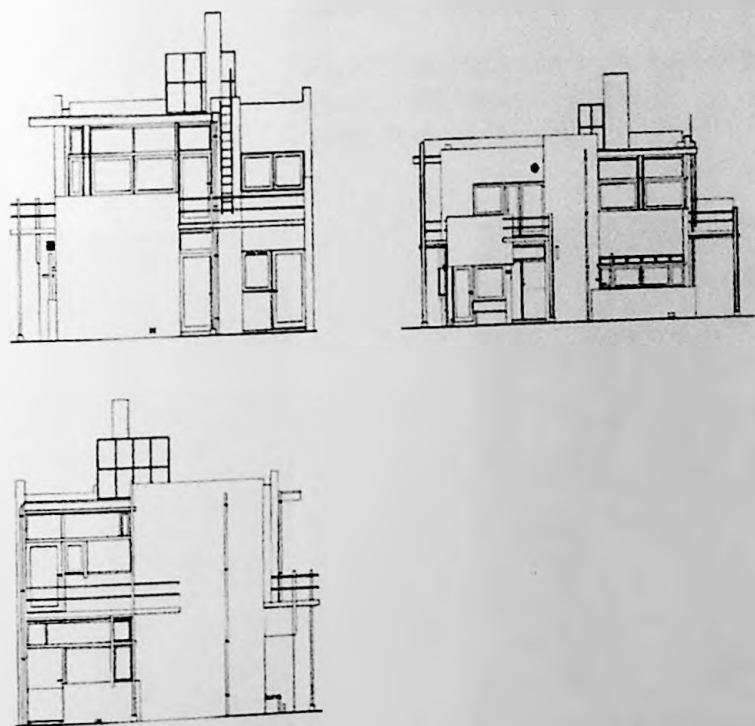


Figura 7: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – fachadas.  
 Fonte: Mulder e Zijl 1999:47.

Os elementos inseridos, então, fizeram o projeto assumir um novo caráter, pois, foi quando o arquiteto se aproximou mais das idéias neoplasticistas e de sua experiência no *design* de mobiliário na criação do projeto arquitetônico.

Muitos destes componentes, acrescentados por Rietveld à casa, foram pintados nas cores primárias, o que acentuou as características das teorias do *De Stijl* e reforçou a unidade entre as artes, defendida pelo grupo (ver Figuras 8 a 10).



Figura 8: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – imagem e detalhes.  
Fonte: Friedman 1986:141.



Figura 9: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – detalhes de fachada 1.  
Fotos da autora, 2001.



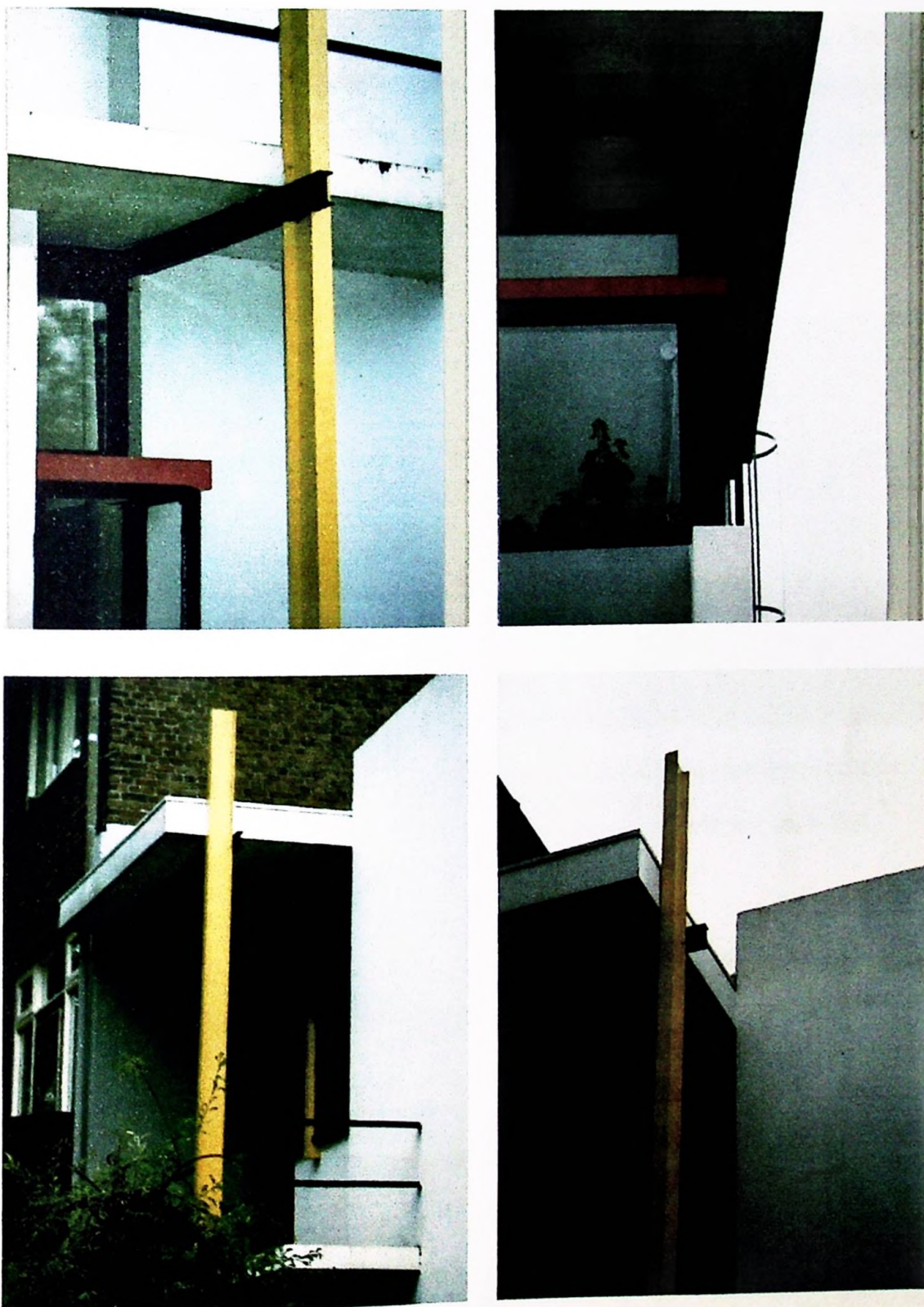


Figura 10: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – detalhes de fachada 2.  
Fotos da autora, 2001.

Os espaços mínimos têm uma presença marcante no interior da residência, indubitavelmente, conforme solicitado por sua cliente e co-autora do projeto, a intenção do autor foi de proporcionar conforto individual a cada membro da família, porém estes espaços são compactos contendo o estritamente necessário para o bem estar dos Schröder. Como exemplo podemos citar o dormitório de Schröder e a cozinha (ver Figuras 11 a 14).



Figura 11: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 - dormitório de Truus Schröder.  
Fonte: Blau e Troy 1997:128.



Figura 12: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 - cozinha.  
Fonte: Centraal Museum Utrecht, foto de 1925.



Figura 13: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924, estar e jantar. Truus Schröder e sua filha Hanneke, 1925.  
Fonte: Küper e Zijl 1992:100.



Figura 14: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924, dormitório das meninas.  
Fonte: Küper e Zijl 1992:100.

A princípio, Rietveld imaginou um sistema construtivo com a utilização de componentes de concreto que poderiam ser montados no local. Porém, seria muito complicado e os custos seriam muito altos para uma pequena construção. Somente as fundações e as sacadas foram feitas de concreto armado. A alvenaria e os forros foram revestidos com argamassa. As esquadrias e as portas são de madeira, com destaque cromático determinado pelas normas neoplasticistas. Os pisos de madeira são suportados por vigas do mesmo material. Como no pavimento superior não existiam paredes para suportar a cobertura, Rietveld resolveu o problema com vigas de aço no vão do telhado. Onde estas vigas são incapazes de sustentar uma parede externa, elas são suportadas por colunas de aço. Envoltas em malha aramada, vigas de aço foram também utilizadas para grandes vãos de alvenaria. Esta malha foi revestida com argamassa, como as paredes, e, assim, as vigas não podem ser vistas. Os pilares de aço nas janelas e os detalhes de aço nas sacadas foram deixados propositadamente expostos.<sup>6</sup>

No interior, foi dado um grande destaque aos planos horizontais e verticais (ver Figuras 15 a 17). Nas paredes, grandes vãos deixam evidente o exterior através dos vidros das janelas; nos pisos, os revestimentos, em linóleo, feltro e borracha foram os materiais eleitos e utilizados, conforme o ambiente (os únicos materiais em sua própria cor). Nas áreas de piso que Rietveld destacou em vermelho, foi utilizado um assoalho pintado nesta cor, pois não foi possível encontrar um material originariamente vermelho. Todos os outros materiais utilizados interna e externamente (concreto, argamassa, metal e madeira) foram pintados.<sup>7</sup>

A casa Rietveld Schröder representa um marco do neoplasticismo holandês, sendo o primeiro edifício que se constrói de acordo com os princípios do *De Stijl*, cujo interior possui um mobiliário intimamente ligado à concepção arquitetônica.

---

6 *Ibidem*, p. 14.

7 *Ibidem*, pp. 28-30.

A casa se apresenta com uma independência visual de cada um dos componentes, que se destacam cromaticamente, para identificar diferentes elementos e a separação física dos planos.



Figura 15: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – detalhes do interior e divisórias.  
Fonte: Friedman 1986:144.



Figura 16: Gerrit Rietveld, Casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior aberto 1.  
Foto: Jannes L. Rotterdam.



Figura 17: Gerrit Rietveld, Casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior aberto 2.  
Fonte: Friedman 1986:145.

Na composição de suas formas existe leveza e flexibilidade. As cores: azul, amarelo e vermelho, assim como os acromáticos, branco, cinza e preto, estão presentes no interior e no exterior, como que sublinhando cada componente: plano ou longitudinal.

Nesta casa, todos os pontos do manifesto de Van Doesburg estão evidentes, inclusive: a transparência, a facilidade construtiva, o dimensionamento através de múltiplos, e a economia, numa solução plástica inovadora e que garantiu ao *De Stijl* um grande destaque modernista. E como afirmou Argan,

*a forma geométrica já não é símbolo espacial; apresenta-se como perfil, tamanho, cor, espessura, como uma coisa que se pode segurar na mão e manejar. Utiliza-se a forma geométrica por ser a mais familiar, a menos inventada, e não uma proporcionalidade abstrata; mas essa familiaridade psicológica com a forma torna o espaço arquitetônico neoplástico um espaço à medida do homem.*<sup>8</sup>

E, neste sentido, a casa se aproxima da experiência da cadeira, indubitavelmente, duas criações que seguiram à risca as normas dos teóricos do *De Stijl*. Ambas materializações dos ideais de Theo van Doesburg e Piet Mondrian.

Truus Schröder teve um grande mérito no projeto final da casa, pois suas exigências quanto à praticidade e à domesticidade foram de encontro com os ideais da nova arquitetura, no que diz respeito à habitação mínima, espaços abertos, flexíveis e à otimização do arranjo físico.

Em 1924, Truus Schröder-Schräder contratara em Utrecht o arquiteto Gerrit Rietveld para construir sua casa. O resultado da cooperação entre arquiteto e cliente é considerado um monumento para o modernismo e é a mais pura expressão dos princípios do *De Stijl* na arquitetura. A Rietveld Schröder atendeu às necessidades da moradora e de seus três filhos.

---

<sup>8</sup> ARGAN, *op. cit.*, p. 289.

A casa Rietveld Schröder<sup>9</sup>, a primeira obra e a de maior destaque da carreira de Rietveld, foi o local onde ele se estabeleceu como arquiteto (1925-1932). Após a morte de sua esposa, em 1957, o arquiteto se mudou para a casa Rietveld Schröder, onde faleceu em 1964, aos setenta e seis anos.

Truus Schröder viveu em sua casa até sua morte em 1985. Ela estava, então, com noventa e cinco anos de idade. No fim de sua vida, decidiu pela restauração da casa para sua condição original. Coube a Bertus Mulder, um arquiteto que trabalhara com Rietveld no passado, o processo de reforma da casa. Os principais elementos do “novo modo de viver”, do qual esta casa foi um manifesto em 1925, tinham desaparecido durante os sessenta anos de uso – inclusive a utilização dos espaços e os painéis deslizantes. O desafio de Mulder foi restaurar a casa com as seguintes condições: a posse de vinte quatro fotografias em preto e branco, tiradas logo após a construção, os relatos de Schröder e de seus três filhos e os vestígios das cores da pintura originalmente utilizada. Em 1987, a casa foi aberta ao público como museu (ver Figura 18).

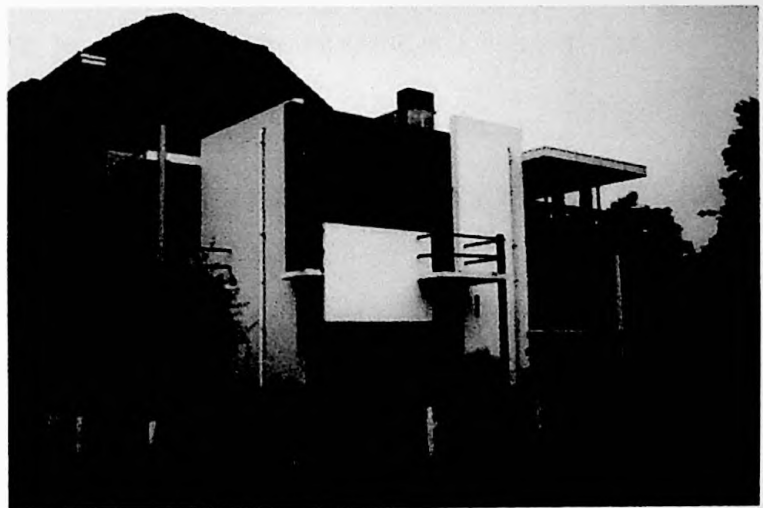


Figura 18: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924. Foto da autora, 2001.

---

<sup>9</sup> A casa Neoplasticista de Utrecht é conhecida como “Schröder”, “Rietveld Schröder” ou como “a casa de Rietveld”. Aqui, optou-se pela denominação “Rietveld Schröder”, não só para destacar a proprietária e o fato de Rietveld ter se utilizado de um dos ambientes do pavimento térreo como estúdio, mas principalmente para evidenciar autor e “co-autora”, pois o projeto foi desenvolvido com uma intensa colaboração entre o arquiteto e sua cliente.

## O Assento, a Moradia e o Neoplasticismo – Algumas Considerações e Reflexos

*Em ambos os casos [cadeira Vermelha Azul e casa Rietveld Schröder], o fato novo e importante é que a estrutura já não é mais pensada como um esquema de equilíbrio entre forças atuando num espaço, mas está vinculada à elementaridade, ao significado primário do ato construtivo. Neste sentido, é significativa a abolição não só de todos os elementos ornamentais, como também de qualquer complemento ou acréscimo à pura forma construtiva (tecidos, estofamentos e congêneres).<sup>1</sup>*

Diferente do que se apresentara comumente, o mobiliário nem sempre se apresenta na Rietveld Schröder como elemento flexível, até então chamado de “móvel”, porque permitia “mobilidade”. Pode-se observar camas, mesas e bancos com destinos bem definidos, no sentido de se adaptarem a espaços únicos, pré-determinados e incorporados à arquitetura.

As paredes não são necessariamente fixas, a maioria é deslizante. Esta mobilidade permite a flexibilidade dos ambientes. Ao contrário do padrão habitual da época, as paredes, ou melhor, as divisórias do piso superior permitem que este seja compartimentado ou totalmente aberto numa integração dos ambientes.

Observamos uma transformação de conceitos: o que era móvel torna-se fixo e o que foi fixo permite mobilidade. E isto ocorreu surpreendentemente em 1924.

Não obstante, a Vermelha Azul está em exposição como se fosse um “troféu”, no centro de um quadrilátero vermelho demarcado, no piso do pavimento superior: uma “escultura” para a Rietveld Schröder (ver Figuras 1 e 2). Ou seria a casa seu

---

<sup>1</sup> ARGAN, *op. cit.*, p. 409.

extraordinário pavilhão? Qualquer que seja a indagação, esta pressupõe que ambas têm uma afinidade estreita e que são cúmplices de um arquiteto que ousou aliar-se aos princípios sugeridos por diversas vertentes do processo pré-modernista, como o *Arts and Crafts* e o Cubismo, assim como, por idéias de seus contemporâneos e suas inovadoras teorias para as artes.

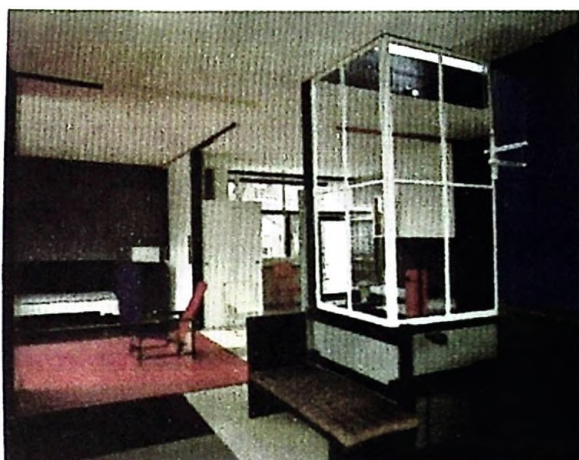


Figura 1: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior 1, cadeira Vermelha Azul sobre o quadrilátero demarcado no piso.  
Foto: Jannes L. Rotterdam.



Figura 2: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – interior 2, cadeira Vermelha Azul sobre o quadrilátero demarcado no piso.  
Foto: Jannes L. Rotterdam.

Sublinhados pelas cores, os componentes longilíneos e os planos da casa têm uma forte relação com os conceitos neoplasticistas e, em consequência disso, com a unidade entre as artes, como os teóricos deste movimento propuseram. Planos e listéis, como na cadeira Vermelha Azul, se justapõem na casa, dando significado à causa dos artistas holandeses, que defenderam a afinidade em todos os campos das artes (ver Figuras 3 e 4).

Uma das normas defendidas por Van Doesbourg estabelece que a arquitetura deve eliminar todas as formas de repetição, incluindo a simetria. É interessante observar que esta condição, presente na moradia em questão – que poderia parecer insensata na criação de uma cadeira –, está presente no mobiliário de Rietveld.



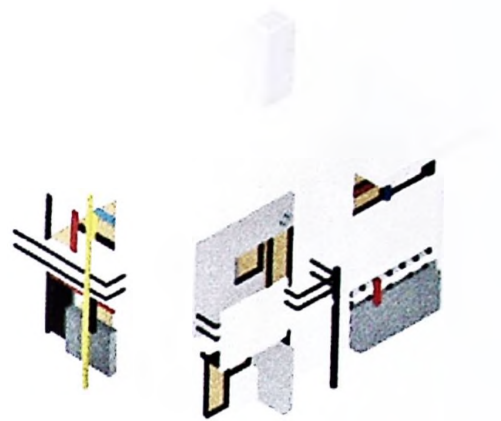


Figura 3: Gerrit Rietveld, casa Rietveld Schröder, Utrecht, 1924 – perspectiva digitalizada.

Fonte: Internet – [http://www.ucl.ac.uk/dutch/virtual\\_dutch/pages/thehouse.html](http://www.ucl.ac.uk/dutch/virtual_dutch/pages/thehouse.html).

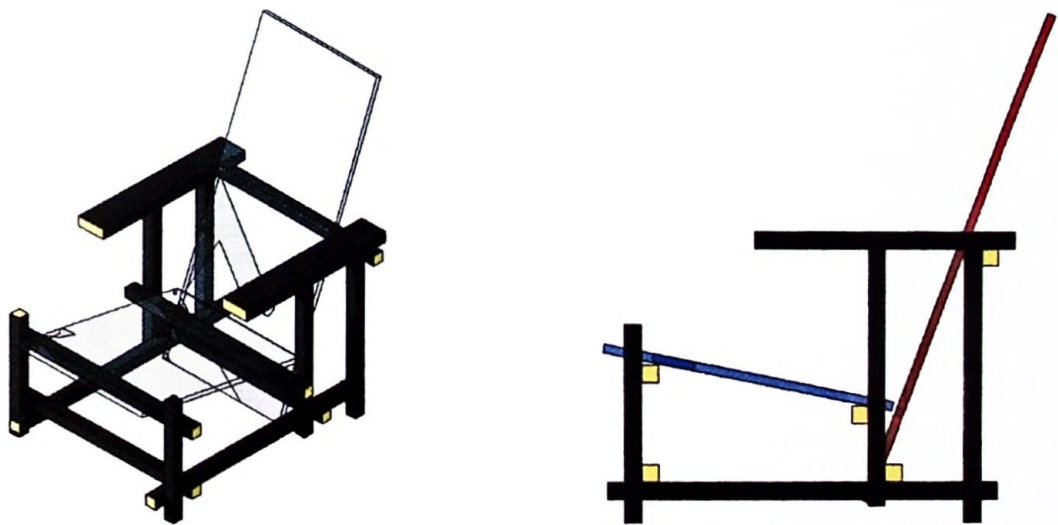


Figura 4: Gerrit Rietveld, cadeira Vermelha Azul, 1917-1918 – perspectiva da estrutura e vista lateral.

Fonte: Desenhos desenvolvidos no programa ArchiCad, fornecidos por Alexandre lenibace.

São exemplos que merecem destaque: a cadeira Berlim e a mesa auxiliar, ambas de 1923, que possuem um conjunto de componentes totalmente assimétricos, numa demonstração de que: o que se aplica à arquitetura e às artes plásticas é aplicável também ao *design* (ver Figuras 5 e 6).



Figura 5: Gerrit Rietveld, cadeira Berlim, 1923.  
Fonte: Fiell 1997:156.



Figura 6: Gerrit Rietveld, mesa auxiliar, 1923.  
Fonte: Friedman, 1986:129.

Neste contexto, encontramos uma crescente unidade entre os móveis que Rietveld vinha criando – a partir da cadeira Vermelha Azul de 1918, e, depois de alguns anos, a mesa auxiliar e a cadeira Berlim, que se aproximaram ainda mais das linhas arquitetônicas da casa Rietveld Schröder.

A cadeira Berlim, com sua “construção de planos assimetricamente radicais”, como observou Paul Overy, possui uma forte relação formal com a casa de Utrecht. Overy argumenta que a cadeira tem uma função “metonímica” no interior da casa como um tipo e “sinédoque” visual.<sup>2</sup>

Ou seja, a Berlim, uma peça de *design* criada aproximadamente cinco anos depois da cadeira Vermelha Azul e por volta de um ano antes da casa Rietveld Schröder, foi considerada por Overy como parte integrante e diretamente relacionada com a casa.

---

<sup>2</sup> OVERY, Paul. Carpeting the classic: a very peculiar practice. The furniture of Gerrit Rietveld. [Tradução da autora.] *Journal of Design History*, vol. 4, No. 3, 1991, pp. 146-147.

Enquanto que os primeiros experimentos neoplásticos de Rietveld no mobiliário, como a cadeira Vermelha Azul e o aparador, foram predominantemente constituídos por elementos lineares destacados sobre os planos, em sua fase seguinte, ele concebeu a mesa auxiliar e a Berlim, por exemplo, construídas principalmente com superfícies planas.<sup>3</sup>

Overy encontrou na cadeira Berlim uma grande associação com a casa Rietveld Schröder. E, estão presentes, também na casa, os elementos lineares tão destacados na cadeira Vermelha Azul. Assim, pode-se admitir que o *design* da Berlim, basicamente arquitetônico, foi o início de uma maior aproximação, ou até uma *metamorfose*, entre o móvel e a arquitetura, que teve o ponto de partida a cadeira Vermelha Azul, passando pela arquitetônica cadeira Berlim e finalizando com a casa Rietveld Schröder. A Berlim é um assento arquitetônico que dialoga diretamente com a casa, contudo, os elementos expressivos desta arquitetura, ou seja, os componentes longilíneos de sua fachada, destacados cromaticamente sobre as superfícies planas, estavam presentes na primeira fase da expressão do móvel neoplasticista de Rietveld. Portanto, o vínculo da casa com a Vermelha Azul é sólido; possui forma, cor e conceitos. A cadeira é parte integrante desta arquitetura. E, quando se trata de reconhecer o valor da obra de Gerrit Rietveld, a unanimidade destaca a cadeira Vermelha Azul e a casa Rietveld Schröder como suas criações mais memoráveis. Ambas produções incipientes de Rietveld, inseridas nas características do *De Stijl*.

É nesta cumplicidade de características, entre o edifício e o móvel, que acontece a identidade formal e conceitual proposta pelas teorias, manifestos e ensaios publicados pelos teóricos do *De Stijl*.

A proposta do grupo holandês faz com que arquitetura e *design* sejam produtos, não só funcionais ou racionais, mas que fornecem um meio para a obtenção de resultados relativamente *puros* no contexto de uma estética perfeita.

---

3 OVERY, Paul. Carpeting the classic: a very peculiar practice. *Ibidem*, p. 147.

Por meio da Rietveld Schröder e da Vermelha Azul, é possível verificar-se o significado da forma, da cor, dos planos e da própria estrutura - que são a expressão das teorias de Van Doesbourg e Mondrian - através de uma linguagem que se inter-relaciona, proporcionando uma verdadeira unidade entre si. A partir da análise particular das mesmas, destacam-se alguns pontos do manifesto de Van Doesburg, que se ajustam perfeitamente a esta análise de identidade projetual:

- Foram eliminados os conceitos anteriores de composição de forma, e esta nova forma promove o desenvolvimento das artes - incluindo-se a arquitetura e o *design* -, como um todo. A forma é definida depois de analisados todos os problemas construtivos. Tanto na casa quanto na cadeira, a forma foi estabelecida a partir das necessidades básicas dos atos de morar e sentar.
- Os elementos construtivos são determinantes na concepção de ambas as concepções: funções, materiais, volumes e cores. Apresentam-se cuidadosamente estudados e resultam estética e conceitualmente, integrados entre si.
- A economia de componentes construtivos é evidente em ambas as produções, o que se pode observar no uso mínimo de elementos, materiais e meios empregados, tanto no móvel quanto na edificação, e que revelam uma nova orientação para a sociedade, fundamentada na arte ao alcance de todos.
- A nova arquitetura proposta em 1924, na qual incluímos o *design*, baseia-se em uma síntese de exigências práticas aplicadas nestas criações, por meio de um planejamento claro e legível, com a finalidade básica de ser funcional.
- Assim como a nova arquitetura é aberta, como já propunha Wright e como sublinhara Van Doesburg em seu manifesto, a cadeira, por sua vez, também proporcionou *vazios* sob seus braços, desta vez distanciando-se dos assentos do próprio Wright.

- A cor é um elemento de máxima importância para o Neoplasticismo. Esta é utilizada para destacar a harmonia e relações entre os componentes da casa e do mobiliário (sobretudo a cadeira), sublinhando elementos e proporcionando contrastes através do vermelho, amarelo, azul, preto e tons de cinza. Os materiais empregados na casa também destacam o pensamento neoplasticista e fazem uma alusão aos componentes de madeira utilizados na cadeira.
- Van Doesbourg considerou, ainda, a arquitetura como síntese da nova expressão plástica atentando que, somente através da colaboração de todas as artes plásticas a arquitetura se completa. Esta última consideração também é um ponto relevante na síntese de Mondrian – apresentada nas cinco normas já citadas, onde afirma, que *a equivalência dos meios plásticos é necessária* e que estes campos de atuação artística, mesmo que *distintos em dimensões e cores, eles têm, no entanto, o mesmo valor*.
- Mondrian ainda ressalta que o *meio plástico* deve ser um *plano ou um prisma retangular* nas cores estabelecidas - primárias e neutras. Esta condição é notável tanto nos planos horizontais ou verticais da casa e da cadeira, como no *dualismo de oposição* - quando se observam os planos, as linhas e as cores, em contraste bem definido – e no *equilíbrio* – perfeitamente verificado em qualquer ângulo de visão que as duas concepções fornecem ao espectador.
- Elementos longilíneos, de secção quadrada sobressaem-se na estrutura da Vermelha Azul, destacando-se uma parcela destes elementos, que equivalem rigorosamente a um diminuto cubo. Assim, também, os perfis das esquadrias se prolongam na fachada da Rietveld Schröder.

Ambas – casa e cadeira – fornecem um entendimento de formas e cores de integração e perfeito equilíbrio, fazendo parte de uma mesma arquitetura e

dialogando entre si. A cadeira pode ser vista como uma escultura feita para a casa Rietveld Schröder.

Componentes com secções quadradas ou perfis em “H” ortogonais, delgados e longilíneos, com cores – primárias e neutras – em harmonia perfeita, acentuam a identidade destes elementos e são vistos nas duas concepções. Tais elementos justapõem-se livremente, como se flutuassem numa equilibrada decomposição de volumes através dos planos, transmitindo leveza e independência e, ao mesmo tempo, integridade e rigor ideológico.

Contudo, a flexibilidade proporcionada pela casa se distanciou da proposta estanque da cadeira. A casa permite algumas adaptações espaciais com um simples deslizar de painéis, ao passo que a cadeira não apresenta nenhuma variação de sua posição seja do encosto, do assento, ou dos braços, no intuito de garantir uma melhor desempenho ergonômico para atender cada usuário.

A diferença básica que afasta as duas concepções, na questão flexibilidade, pode ter uma relação íntima com a intervenção da moradora, que ocorreu no projeto da casa por meio da crítica avaliação de Truus Schröder, a cada passo que o arquiteto desenvolvia a moradia. Na concepção da cadeira, a utilização pelo usuário não foi considerada com o mesmo rigor utilizado, na casa, para possibilitar a flexibilidade.

Pode ser considerado um ponto discordante de duas concepções tão cúmplices, a extrema flexibilidade do pavimento superior da casa Rietveld Schröder, principalmente para os padrões da época, opondo-se à forma estática da cadeira Vermelha Azul.<sup>4</sup>

Outras concepções de *design* de Rietveld, também dispostos na casa, registraram a mesma linguagem, como o armário modular, de 1924, a cadeira militar, de 1925-

---

4 Muitas outras concepções de mobiliário confirmaram a possibilidade de ajustes ao corpo humano, como foi o caso da Chaise-longue de Corbusier, Perriand e Jeanneret, alguns anos depois.

30 e a luminária, de 1920 (ver Figuras 7 a 9). O banco extensível, de 1928, é um exemplo incipiente de utilização do conceito de adaptabilidade no mobiliário por parte do arquiteto-*designer* holandês (ver Figura 10).



Figura 7: Gerrit Rietveld, armário modular, 1924.  
Fonte: Küper e Zijl 1992:102.



Figura 8: Gerrit Rietveld, cadeira militar, versão 1925-1930.  
Fonte: Küper e Zijl 1992:93.

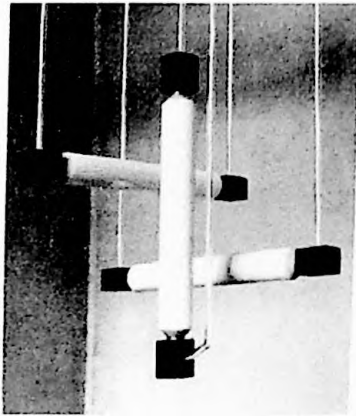


Figura 9: Gerrit Rietveld,  
luminária, 1920.  
Fonte: Friedman 1986:131.

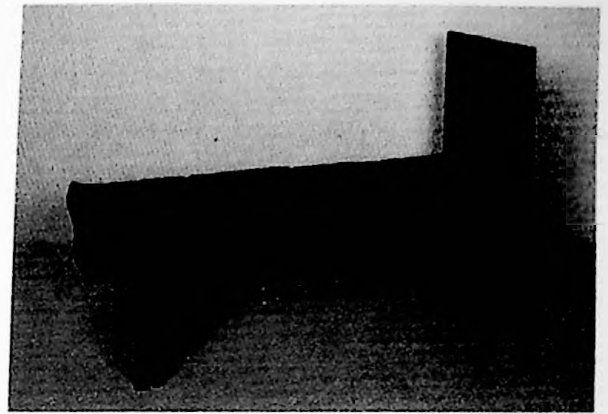


Figura 10: Gerrit Rietveld, banco extensível, 1928.  
Fonte: Küper e Zijl 1992:103.

A arquitetura representada pela casa Rietveld Schröder, não só é uma forte expressão dos ideais do *De Stijl*, como também estabeleceu um grande vínculo com os usuários, por meio da atenção, por parte do arquiteto, para as necessidades dos moradores. Em contrapartida, a cadeira não permite uma maior afinidade com o usuário, uma tendência de valorizar mais a forma do que o uso, que é presente até a atualidade. Assim, a cadeira de Rietveld se estabeleceu como um *design* emblemático para o Neoplasticismo. Mais que ergonômica, sua forma é escultórica, e, mais que ser um móvel, sua finalidade é simbólica.



## Reflexos do pensamento neoplasticista

Tanto quanto outros movimentos modernos, o *De Stijl* apresenta resultados tão notáveis, que se difundiram no espaço e no tempo. As vanguardas indicaram um novo caminho para as artes, a arquitetura e o *design*.

A consonância entre a arquitetura e o mobiliário de Rietveld evidencia a integração da forma e da estrutura. A cadeira Vermelha Azul influenciou o *design* da Bauhaus por volta de 1923, como se pode observar no trabalho de Marcel Breuer e Mies van der Rohe. E a influência do Neoplasticismo pode ser observada no mobiliário de Breuer, assim como nos assentos e na arquitetura de Mies van der Rohe e Gropius.<sup>5</sup>

Atualmente, sentimos os reflexos dos anseios daqueles artistas modernistas, arquitetos e *designers*, no sentido de inovar. Sob este prisma, eles venceram, tanto que muitos de seus produtos tornaram-se clássicos, ícones, para os quais parece não existir fronteiras espaciais ou temporais que permitam o obsoletismo.

Apesar do nome *De Stijl* – o estilo – denotar algo que possa ser transitório em um processo artístico e, muitas vezes, ter uma duração limitada, tanto a casa Rietveld Schröder quanto a cadeira Vermelha Azul têm uma linguagem atual. Estas criações foram, no passado, uma inovação expressiva do ato de projetar, e hoje são clássicos que resistiram ao tempo, pois foram projetadas com uma visão futurista impressionante.

O Neoplasticismo tem exercido influências, direta e indiretamente, sobre muitos produtos de *design* atuais.

Diretamente, quando se trata da forma ou da questão cromática desta corrente de pensamento. Neste sentido, o Neoplasticismo sobrevive até hoje. Martin Friedman comenta que Barnett Newman sentiu que era necessário se libertar desta tradição herdada pelo *De Stijl*, e, nos anos sessenta, ele expôs uma série de obras

---

5 LIBERMAN, Simona. M. *De Stijl – Uma introdução à arte e à arquitetura moderna*. Dissertação de mestrado - FAUUSP. São Paulo, 1996, pp. 167-168.

monumentais – como uma homenagem à força de Mondrian –, sob o título: Quem teme o vermelho, o amarelo e o azul?<sup>6</sup>

Outra homenagem, desta vez ao próprio Rietveld, foi a produção de uma peça utilitária – que à primeira vista pode ser confundida com uma escultura. Ela foi feita pelo artista e crítico Scott Burton em 1979-1980, com três cubos: vermelho, amarelo e azul (ver Figura 11).<sup>7</sup>

A mesa baixa de Sol LeWitt, de 1980, também surpreende pela inspiração vinda de Rietveld (ver Figura 12). A tendência minimalista do grupo De Stijl pode ter sido também uma forte inspiração para a atualidade.<sup>8</sup>

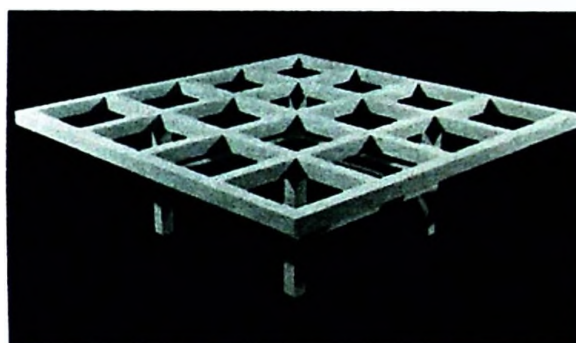
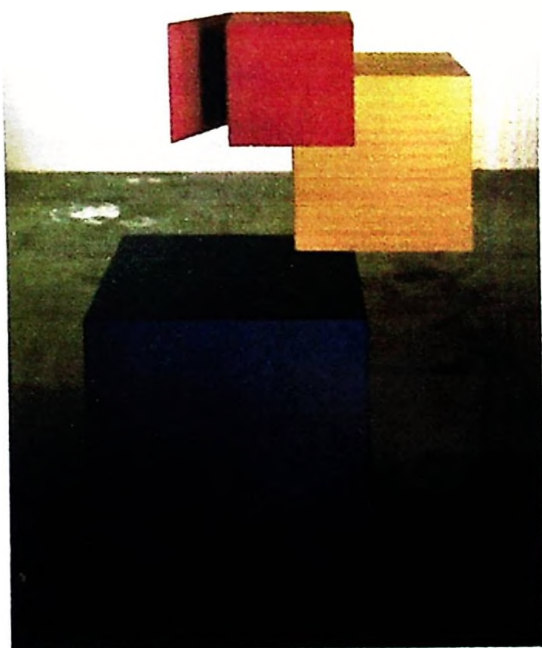


Figura 11: Scott Burton, sem título (cubos vermelho, amarelo e azul), 1979-1980.  
Fonte: Friedman 1982:214.

Figura 12: Sol LeWitt, mesa baixa, 1980.  
Fonte: Friedman 1982:212.

Indiretamente, quando analisamos a cadeira como um produto de grande facilidade construtiva, como um segmento do mercado atual de móveis que

6 FRIEDMAN, Martin. Ecos de De Stijl. In: Friedman, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 209.

7 *Ibidem*, pp. 212-214.

8 *Ibidem*, pp. 210-213.

defende a idéia do *faça você mesmo*, promovendo a venda de peças de madeira ou de metal pré-fabricadas, em dimensões padronizadas, nas quais o consumidor tem amplas possibilidades de montagem por si próprio. Ou, ainda, de produtos cuja facilidade de montagem, pelo usuário, possibilita que esta peça seja comprada desmontada para maior facilidade de seu transporte.

O móvel deixou de ser um simples objeto decorativo e tornou-se um elemento estrutural, evidenciando a lei física do empuxo: suporta um peso e desenvolve uma força contrária a este. Este princípio, como constatou Argan, foi desenvolvido por Breuer em suas cadeiras de tubo metálico.<sup>9</sup> De qualquer modo, a experiência de Rietveld com sua cadeira, resultou em novas e importantes considerações sobre o móvel.

Rietveld forneceu ao Neoplasticismo interessantes resultados que se relacionam totalmente às teorias de Van Doesburg e Mondrian. Este novo processo, do ato de projetar, utilizou conceitos teóricos que foram bem representados pelos dois trabalhos aqui analisados. Pode-se considerar, ambas as criações de Rietveld, os mais perfeitos representantes, no campo da arquitetura e do *design*, desta conceituação inovadora defendida pelo grupo holandês.

Se relembrarmos o que se produzia anteriormente aos movimentos modernos, veremos claramente a importância desta racionalidade modernista. Indiscutivelmente, os arquitetos modernos – entre eles notavelmente Gerrit Thomas Rietveld – tiveram um papel de destaque no desenvolvimento de novos padrões de *design*, que se relacionam formal e conceitualmente com suas edificações, e os reflexos desta integração de conceitos em diferentes campos são observados até a atualidade.

---

9 ARGAN, *op. cit.* p. 409.

---

**CONCLUSÃO**

A experiência moderna sofreu influências que remontam a períodos longínquos da história, tais como da Idade Média e do Renascimento. E a evolução dos padrões de habitabilidade foi um fator importante para a formação do novo caráter que a arquitetura e o *design* começaram a expressar no século XIX.

No final do século XIX, surgiram as primeiras obras que questionaram o historicismo. Vários movimentos e manifestos se destacaram na busca de novas formas de se entender e fazer arte, arquitetura e *design*. William Morris desempenhou um papel significativo para a evolução de novos conceitos perante a arquitetura e o *design*, dentre outros campos artísticos.

Os ideais da modernidade manifestaram-se em alguns movimentos artísticos, no início do século XX, revolucionando os padrões que há muito vinham se destacando e contestando, drasticamente, o passado.

Algumas vertentes artísticas se formaram. O surgimento dos primeiros sinais de transformação puderam ser percebidos por meio do *Art Nouveau* e do *Arts and Crafts*.

Em diversos países, principalmente na União Soviética e na Alemanha, a questão social teve um importante papel na idealização de uma nova forma de conceber a arquitetura e o *design*, como constatou Anatole Kopp. Os projetos para as camadas populares da sociedade foram alvo de estudos, pesquisas e diversas experiências.

Nos anos 1920, houve um conflito de idéias entre as formas adotadas pelo *Art Déco* e algumas vertentes, que se iniciaram no processo moderno amadurecido. Como exemplo, podemos mencionar o conceito de *máquina de morar* de Corbusier.

Estes manifestos racionalistas, que vieram a ser chamados de Movimentos Modernos, desencadearam um processo de desnudamento de adornos, e a sua nova ordem foi a forma pura.

---

A arquitetura e o *design*, desenvolvidos a partir do século XX, falaram a favor da funcionalidade, propondo que o que fosse concebido para as massas deveria ser obrigatoriamente funcional.

Esta evolução de idéias abriu um leque de novas vertentes em diversas esferas culturais. Cada uma delas contribuiu, de maneira singular, para o desenvolvimento de uma identidade de formas e conceitos entre a arquitetura e o *design*.

O objetivo principal desta pesquisa é identificar as inter-relações formais e conceituais entre o mobiliário e a arquitetura no processo moderno. Nesta pesquisa, a ênfase foi dada a uma corrente de personagens que se destacaram na sedimentação dos ideais de vanguarda. E o tema foi conduzido, de modo a identificar arquitetos e *designers*, e, principalmente, profissionais ao mesmo tempo *designers* e arquitetos, que contribuíram para o surgimento de uma nova maneira de conceituar e dar forma à arquitetura e ao *design*.

Uma corrente de desenvolvimento da arquitetura e do *design* modernos formou-se, e alguns personagens conduziram ao esclarecimento de conceitos modernos. Figuram entre estes: Paxton, Thonet, Morris, Mackmurdo, Horta, Van de Velde, Gaudí, Mackintosh, Wagner, Hoffmann, Behrens, Berlage, Gropius, Corbusier, Mies van der Rohe, Aalto, Wright, e, com destaque nesta pesquisa, Rietveld.

Um dos mais célebres integrantes do grupo holandês, Gerrit Rietveld herdou conceitos que foram muito importantes para a consolidação da vertente moderna do Neoplasticismo. E, podemos notar nas entrelinhas dos princípios do De Stijl, o pensamento de Morris e a influência de Mackintosh, Hoffmann, Berlage e Wright, dentre outros.

O interior abstrato, decorrente da tridimensionalidade da pintura e do prolongamento dos princípios arquitetônicos da arquitetura, exerceu um papel de destaque na arquitetura neoplasticista. As vigas, pilares, paredes e pisos, que tinham sua relação direta na pintura – por meio de linhas ortogonais, planos e cores – também se relacionaram com os móveis, cuja forma e estrutura atenderam aos mesmos princípios arquitetônicos. Neste contexto, o *designer* e arquiteto

---

Gerrit Rietveld contribuiu decisivamente para a materialização e a confirmação dos anseios de Van Doesburg e Mondrian.

Foram focalizados, nesta pesquisa, dois exemplos da obra de Rietveld: a cadeira Vermelha Azul e a casa Rietveld Schröder, marcos proeminentes no desenvolvimento da arquitetura e do *design*. Nestes, “utiliza-se a forma geométrica por ser a mais familiar, a menos inventada, e não uma proporcionalidade abstrata”,<sup>1</sup> como comenta Argan.

Tais características evidenciam a contribuição relevante do grupo *De Stijl* no desenvolvimento da arquitetura e do *design* até os dias atuais, revelando inovação formal e relação íntima, em termos de conceitos e linguagem, entre ambos.

Alguns pontos mereceram destaque na identificação e análise de relações e elementos convergentes entre o edifício e o móvel, e algumas questões se revelaram a partir das mesmas.

Estas concepções, profundamente enraizadas na corrente vanguardista holandesa possuem uma analogia incontestável: as formas (estrutura e plástica), a definição das cores primárias e neutras e os conceitos Neoplasticistas. Ambas as concepções refletem ousadia para o início do século XX e enunciam princípios de projeto tão vigorosos, que permanecem até a atualidade. Afinal, a casa Rietveld Schröder é ainda um modelo de modernidade e, passados oitenta e cinco anos, a cadeira Vermelha Azul permanece um ícone do *design*.

A unidade, em termos de linguagem, entre edificação e os objetos, caracteriza a arquitetura total, a partir da perspectiva modernista. E a casa Rietveld Schröder e a cadeira Vermelha Azul possuem absoluta integração e sempre manifestarão o paradigma visionário do *De Stijl*.

Apesar de projetada anteriormente, Rietveld não concebeu a poltrona “independente ao espaço a que se destina”, como constata Argan.<sup>2</sup> Ele manteve

---

1 ARGAN, *op. cit.*, p. 289.

2 *Ibidem*, p. 409.

---

uma linguagem plástica única, destacou as cores, as formas foram simplificadas e o número de elementos foi reduzido, na cadeira e na casa.

Uma questão que nos inquieta e perpassa o desenvolvimento desta pesquisa: poderia uma cadeira ser utilizada como modelo de referência para um projeto arquitetônico?

Durante os movimentos modernos do século XX, era comum a prática dos arquitetos de projetar suas obras de arquitetura e, depois de algum tempo, sentirem a necessidade de completar suas atividades em outros campos, como, por exemplo, do *design*, desenvolvendo objetos mais próximos e íntimos ao homem. Então, muitos arquitetos modernistas desenharam móveis, principalmente cadeiras.

Algumas vezes, neste processo, deu-se o contrário. Como no caso de Marcel Breuer, o marceneiro Rietveld criou móveis e, depois, como arquiteto, projetou também edificações.

Os princípios do Neoplasticismo foram rigorosamente aplicados em ambos os casos, estabelecendo uma identidade entre os projetos.

A casa, de 1924, é posterior à cadeira, de 1918. Esta consideração por si só, sobre a ordem cronológica de produção destes projetos, não sustenta o argumento de que a cadeira foi utilizada como modelo para a casa. Esta dissertação constatou que a identidade projetual entre a cadeira e a casa baseou-se na teoria neoplasticista, que transferiu os princípios de domínio artístico para o *design* e para a arquitetura. Essa coerência com a teoria do grupo *De Stijl* conferiu uma importante unidade à obra de Gerrit Rietveld, um dos pioneiros a manifestar estes conceitos para o móvel e a arquitetura, tornando-os cúmplices entre si.

A casa não só foi projetada pelo mesmo *designer* que criou a cadeira com *know how* de marceneiro, como foi construída pelo arquiteto, que transferiu toda uma identidade formal, cromática e conceitual, que a cadeira já possuía, à casa concebida posteriormente.



Ao avaliarmos os componentes de madeira do interior da casa, tais como as camas, as estantes, os armários, os nichos, etc., podemos observar o trabalho do marceneiro em cada detalhe. Mesmo os detalhes dos caixilhos denotam o cuidado de um profissional detalhista, ou, ainda, de uma cliente – Truus Schröder – extremamente exigente, que foi reconhecida como sua colaboradora em publicações da época e atuais. Cada elemento disposto encontra-se rigorosamente estudado, para que faça parte de um todo. É o todo que recorda o detalhe, assim como o detalhe faz parte do todo. Talvez seja o fato de, antes de tudo, Rietveld ter sido marceneiro, o que nos conduz a relacionar a casa Schröder à sua primeira obra de destaque, a cadeira Vermelha Azul.

A cadeira, concebida anteriormente à casa, foi o objeto de destaque do *De Stijl*. Um objeto, considerado na época como “arte menor”, foi a representação da expressão de Rietveld no *design*. Esta mesma expressão, que traduziu para o móvel a linguagem neoplasticista, foi utilizada com o mesmo rigor no projeto arquitetônico.

Porém, qual é exatamente o papel da cadeira, atualmente, estando localizada em um quadrilátero vermelho, exposta em destaque, no piso superior da Rietveld Schröder?

A demarcação, em vermelho, do território da cadeira Vermelha Azul, na casa Rietveld Schröder, trata-se de um destaque exclusivo, conferido atualmente apenas à cadeira, como se a Vermelha Azul fosse uma escultura para a Rietveld Schröder.

Ao analisarmos elementos da arquitetura Neoplasticista, constatamos que a cadeira poderia ser vista como uma escultura para a Rietveld Schröder. Contudo, ao levarmos em consideração a análise da identidade entre ambas, as datas em que estas foram criadas e o destaque da cadeira no contexto da casa, não seria válido, também, afirmarmos que a casa é um extraordinário pavilhão para a exibição da cadeira? E, ao mesmo tempo, não seriam ambas a mais significativa transferência dos ideais Neoplasticistas no *design* e na arquitetura?

O tema em questão torna-se relevante, na medida em que se percebe a necessidade de integração entre as atividades de arquitetura e *design* no âmbito de outras muitas atividades projetuais. Esta é a discussão, por exemplo, da disciplina de graduação, Fundamentos de Projeto, ministrada na FAUUSP há alguns anos. Assim, não só a aproximação entre as atividades de projeto é fundamental, como também a associação entre os diversos campos de atividade relacionados aos arquitetos e *designers*.

Destaca-se a importância desta pesquisa, por traçar um panorama da identidade projetual entre a arquitetura e o *design* das vertentes modernas, indicando as raízes de um processo que ocorreu também no Brasil. Arquitetos como Gregori Warchavchik, Lina Bo Bardi e Oscar Niemeyer foram influenciados profundamente pela importação de idéias das diversas vertentes modernistas, no que diz respeito a estender suas atividades no campo da arquitetura para o *design* de mobiliário, estabelecendo critérios projetuais que identificariam formas e conceitos. Com o objetivo de analisar a questão no âmbito da arquitetura modernista brasileira, esta dissertação traz uma contribuição para o desenvolvimento do estado da arte e de novas pesquisas. E o entendimento das relações entre a arquitetura e o *design* de mobiliário, propostas pelos arquitetos modernos no Brasil, constitui um dos importantes temas a serem pesquisados.

A arquitetura e o *design* são atividades que trazem um vínculo histórico entre si, exercendo influências mútuas, materializando-se e participando do mundo concreto, das práticas e do imaginário da sociedade.

A dialética entre o objeto de *design* e a arquitetura constrói-se, sobretudo, a partir da interação e identidade de linguagem formal e conceitual que há entre ambos. É justamente deste diálogo que emerge a principal contribuição das obras de Rietvelt, focalizadas nesta pesquisa, para a formação e prática de *designers* e arquitetos do passado, presente e futuro.

---

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- 
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna – Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. [Tradução: Denise Bottmann e Federico Corotti]. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da máquina. [Tradução: A. M. Goldberger Coelho]. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. [Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares]. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENÉVOLO, Leonardo. A história da arquitetura moderna. [Tradução: não indicada]. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BENTON, Charlotte. Le Corbusier: furniture and the interior. Oxford University Press: Journal of design history, vol. 3 n. 2-3, 1990, p. 103-124.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade. [Tradução: Carlos F. Moisés, Ana Maria Ioriatti e Marcelo Macca]. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BIRD, Anthony. Paxton's Palace. London: Cassel y Company Ltd, 1976.
- BLAKE, Peter. Os grandes arquitetos – Le Corbusier e o domínio da forma. [Tradução: Pinheiro de Lemos]. Rio de Janeiro: Record, 1966.
- BLASER, Werner. Furniture as architecture – From antiquity to the present. Zurich: Waser Verlag, 1985.
- BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James. Modernismo – guia geral. [Tradução: Denise Bottmann]. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- BROWN, Theodor. The work of G. Rietveld architect. Utrecht: A. W. Bruna & Zoon, 1958.
- COLLINS, Peter. Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750 – 1950). Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- DE FUSCO, Renato. La idea de arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- ENCICLOPAEDIA Britannica do Brasil. São Paulo: 2000, CD-ROM.
- FIELL, Charlotte and Peter. 1000 chairs. Itália: Taschen, 1997.

- 
- FILLER, Martin. *Manifiestos de una nueva revolución. In: Friedman, Mildred. De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- FRAMPTON, Keneth. *Neoplasticismo y arquitectura. In: FRIEDMAN, Mildred. De Stijl: 1917-1931 – Visiones de Utopia.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- FRAMPTON, Keneth. *História crítica da arquitetura moderna. [Tradução: Jefferson Luiz Camargo].* São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRIEDMAN, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de Utopia.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- FRIEDMAN, Martin. *Ecos de De Stijl. In: Friedman, Mildred. De Stijl: 1917-1931 – Visiones de Utopía.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- GIEDION, Siegfried. *La mecanización toma el mando.* Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- GROPIUS, Walter. *La nueva arquitetura y la Bauhaus.* Barcelona: Lumen, 1966.
- JAFFÉ, Hans L. C. *Introdución. In: Friedman, Mildred. De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- KHAN, Hasan-Uddin. *Le style international – le modernisme dans l'architecture de 1925 a 1965.* Köln: Taschen, 2000.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. [Tradução: Edi G. de Oliveira].* São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- KÜPER, Marijke; VAN ZIJL, Ida. *Gerrit Th. Rietveld – the complete works – 1888 - 1964.* Utrecht: Central Museum, 1992.
- LIBERMAN, Simona Misan. *De Stijl – uma introdução à arte e a arquitetura moderna. Dissertação de mestrado – FAUUSP.* São Paulo, 1996.
- MALDONADO, Tomás. *The idea of comfort. In: MARGOLIN, V.; BUCHANAN, R. The idea of design: a Design Issues Reader.* Cambridge: MIT Press, 1996, p. 248-256.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Contaminaciones figurativas – imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- MARCUS, George H. *Le Corbusier – Inside the machine for living.* New York: The Monacelli Press, 2000.
- MULDER, Bertus; VAN ZIJL, Ida. *Rietveld Schröder House.* New York: Princeton Architectural Press, 1999.

- 
- OVERY, Paul. *Carpentering the classic: a very peculiar practice. The furniture of Gerrit Rietveld.* *Journal of Design History*, vol. 4, No. 3. Oxford University Press, 1991.
- OVERY, Paul. *The cell in the city.* *In: Blau, Eve; Troy, Nancy J. Architecture and Cubism.* Cambridge: MIT Press, 1997.
- PASAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais – espetáculos da modernidade do século XIX.* São Paulo: Hucitec, 1997.
- PFEIFFER, Bruce B. *Frank Lloyd – Master Building.* New York: Universe Publishing, 1997.
- PERRONE, Rafael. *O desenho como signo da arquitetura. Tese de doutorado - FAUUSP, São Paulo, 1993.*
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design.* [Tradução: Luiz Raul Machado]. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- PICK, Frank. *Introducción.* *In: GROPIUS, Walter. La nueva arquitetura y la Bauhaus.* Barcelona: Lumen, 1966.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura.* São Paulo: Cultrix, 1981.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa – Pequena história de uma idéia.* [Tradução: Betina von Staa]. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil.* São Paulo, Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *O arquiteto e o móvel.* São Paulo: Extrato revista *Design/Interiores* 42 Ago, 1994. pp. 100-103.
- SEMBACH, Klaus-Jürgen, LEUTHÄUSER, Gabriele, GÖSSEL, Peter. *Le design du meuble – au XXe siècle.* Cologne: Taschen, 2002.
- TROY, Nancy. *The De Stijl Environment.* Cambridge: The MIT Press, 1983.
- VAN ZIJL, Ida. *The relevance of Schröder house in Rietveld's work.* *In: MULDER, Bertus; VAN ZIJL, Ida. Rietveld Schröder House.* New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus.* [Tradução: João Azenha Jr.]. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

---

**FONTES DAS FIGURAS**

- 
- BAYER, Patricia. *Art Déco Source Book*. New Jersey: Wellfleet, 1988.
- BIRD, Anthony. *Paxton's Palace*. London: Cassel y Company Ltd, 1976.
- BLAU, Eve; TROY, Nancy J. *Architecture and Cubism*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- CARMEL-ARTHUR, Judith. *Antoni Gaudi – arquiteto visionário do sagrado e do profano*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CENTRAAL Museum Utrecht, *folder da casa Rietveld Schröder*.
- CUITO, Aurora (textos originais). *Mies van der Rohe. Photographs: Rui Morais de Sousa*. Barcelona: teNeues Publishing Group, 2002.
- CUITO, Aurora (textos originais). *Alvar Aalto*. Barcelona: teNeues Publishing Group, 2002.
- FIELD, Charlotte and Peter. *1000 chairs*. Itália: Taschen, 1997.
- FRIEDMAN, Mildred. *De Stijl: 1917-1931 – Visiones de utopia*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- GREY, John. *The hardwork house*. London: Cassel, 1997.
- INTERNET: <<http://www.usc.edu/dept/architecture/slide.html>>, acesso: Março de 2003.
- INTERNET: <<http://www.ucl.ac.uk/dutch/virtualdutch/pages/thehouse.html>>, acesso: Março de 2003.
- KHAN, Hasan-Uddin. *Le style international*. Köln: Taschen, 2001.
- KLICZKOWSKI, Sol (textos originais). *Photographs: Eric Thorburn. Charles Rennie Mackintosh*. Barcelona: teNeues Publishing Group, 2002.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- KÜPER, Marijke; VAN ZIJL, Ida. *Gerrit Th. Rietveld – the complete works – 1888 - 1964*. Utrecht: Central Museum, 1992.
- MARCUS, George H. *Le Corbusier – inside the machine for living*. New York: The Monacelli Press, 2000.
- MARTIN, Hervé. *Guide – De l'architecture moderne to modern architecture à/in Paris*. Paris: Éditions alternatives, 2001.



---

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

SEMBACH, Klaus-Jürgen, LEUTHÄUSER, Gabriele, GÖSSEL, Peter. *Le design du meuble – au XXe siècle*. Cologne: Taschen, 2002.

THE CRYSTAL Palace Exhibition – illustrated catalogue – London (1851). New York: Dover Publications, Inc, 1970.