

O Design do Móvel Contemporâneo Brasileiro

DA DIVERSIDADE À ESPECIFICIDADE

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA A
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROFESSOR ORIENTADOR
DR. RAFAEL ANTONIO CUNHA PERRONE

SÃO PAULO, 2001

VIRGINIA PEREIRA CAVALCANTI



usno:
1233819

DEDICO A



MINHA MÃE, pela mulher forte e corajosa
que incutiu em minha formação
o desejo pelo conhecimento
e a necessidade de ser alguém...;



MEU PAI, pela herança do seu ofício que me serviu como
inspiração para a escolha da minha profissão;

COM TODO O RESPEITO E ADMIRAÇÃO.



MEU ORIENTADOR PROF. DR. RAFAEL ANTONIO CUNHA PERRONE,

pelo voto de confiança ao acolher minhas idéias,

pelo acompanhamento sempre em sintonia

com a temática e principalmente, pela amizade

conquistada ao longo dos anos



sempre baseada em respeito e admiração;

CARLOS, meu amigo e esposo, pela paciência,

incentivo e crença inabalável no meu potencial;

AGRADEÇO A



Todos os **DESIGNERS E EMPRESAS** que prestosamente

atenderam às minhas recorrentes solicitações



para entrevistas e seleção de material iconográfico

FUNCIONÁRIOS DA FAUUSP E DA UFPE,

pelo suporte técnico administrativo

e especialmente aos **PROFESSORES COLEGAS DA UFPE**



pelo empenho e incentivo durante o meu período de

afastamento da Universidade

PICDT- CNPQ, pela bolsa que me permitiu

dedicar tempo integral à realização deste trabalho

MEU MUITO OBRIGADA

A HISTÓRIA é feita de homens ou seriam os homens impregnados de história? ...

Os rumos que tomaram minha vida teriam um objetivo?

Coincidências parecem não existir quando a reflexão nos toma de assalto

e as lembranças revolvem o passado construtor do presente.

MÓVEIS DEMESTRE, fábrica de móveis fundada por meu pai na década de 60, anos antes do meu nascimento e, que instigara em mim o gosto por este equipamento doméstico.

MÓVEL, MOBÍLIA, MOBILIÁRIO.... palavras que durante toda a vida me perseguiram como sombras estariam elas à procura de algo?

Serei eu a voz que permitirá sua expressão verbal?

Desde sempre, vejo-me às voltas com A ARTESANIA, A MADEIRA, OS MOLDES, AS FERRAMENTAS, palavras tão familiares..... crescer tendo à frente dos olhos imagens da construção material é atributo ímpar para se desenvolver um olhar atento, detalhista.

COMO APRESENTAÇÃO

UMA LICENÇA POÉTICA

Seria este então o meu caminho? A posição de espectador crítico da CULTURA MATERIAL?

Na infância, sempre as voltas com desenhos de personagens femininos.... uma extensão ou projeção de mim mesma, despertaram a atenção para a habilidade manual, O DESENHO, O TRAÇO, A LINGUAGEM NÃO VERBAL.

Se por um lado, a formação de designer me impele continuamente ao desejo da elaboração, criação, CONFIGURAÇÃO, a necessidade de executar materialmente uma idéia.

Por outro, a docência impulsiona a sede do CONHECIMENTO TEÓRICO como fonte de legitimação da atividade profissional prática.

E entre o dualismo de ser designer e pesquisadora, a experimentação material e a elucubração intelectual, construo os ARGUMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS que compõe o corpo desta TESE.

Esta tese trata do estudo da cultura material brasileira com foco no design do móvel contemporâneo nas três últimas décadas do século XX, tendo como ponto de partida o resgate histórico da relação de configuração do objeto mediada pela tríade designer/ obra/ meios produtivos. O fundamento principal é o entendimento que a cultura material de períodos e de povos revela os índices de sua simbologia e, que os artefatos tem o poder de alterar as relações sociais e designar valores culturais da sociedade, ao mesmo tempo em que, expressam o contexto histórico no qual estão inseridos. A idéia é demonstrar que o design do móvel brasileiro contemporâneo está baseado na diversidade de soluções projetuais - estética, materiais, técnica produtiva - e na representatividade da cultura material - nacional e universal - representado, fundamentalmente, por meio de códigos visuais e elementos de configuração/ produção no desenho do objeto.

RESUMO

ABSTRACT

The present thesis deals with Brazilian material culture, specifically contemporary furniture design during the three last decades of the twentieth century. The initial aim was to rescue the historic relation of object configuration measured by the trilogy designer/ work/ means of production. The main premise here is the understanding that material culture of certain periods and peoples reveal the backbone of their symbolism and that artifacts have the power to alter social relations and establish cultural value in a society, while expressing the historic context in which they are inserted. The idea is to demonstrate that THE DESIGN OF BRAZILIAN CONTEMPORARY FURNITURE is based on a diversity of project solutions - esthetics, materials, means of production - and on the representability of national and universal material culture, represented basically through visual codes and elements of configuration/ production in the design of the object.

INTRODUÇÃO – ENTRE MÓVEL, MOBÍLIA E MOBILIÁRIO	10
PARTE I - ANTECEDENTES DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO	23
CAPÍTULO 1 - O MÓVEL E A CULTURA BRASILEIRA	24
Considerações sobre a cultura brasileira	28
Cultura brasileira e cultura universal	33
Transformações na casa brasileira	37
CAPÍTULO 2 – PILARES DE FORMAÇÃO DO MÓVEL BRASILEIRO	46
Características gerais do móvel português	48
Equipamentos domésticos do povo indígena no Brasil	50
Caracterização do mobiliário Luso-brasileiro: século XVI e XVII, século XVIII e século XIX	51

ÍNDICE

CAPÍTULO 3 – O MODERNO NA MOBÍLIA DO BRASIL	61
A Modernismo no móvel: década de 30 e a revolução estética	64
Os anos 50 e o concretismo: efervescência cultural	67
Anos 60 e o nacionalismo no móvel	70
O MÓVEL CONTEMPORÂNEO – CATEGORIAS E PROPRIEDADES	75
PARTE 2 - A ESTÉTICA DA FORMA	83
CAPÍTULO 4 - CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA	92
Sérgio Rodrigues e o signo da brasilidade	95
Michael Arnould e a perseguição de um ideal	101
Zanine e a experimentação da madeira	108
Demais considerações sobre a contemporaneidade da obra dos pioneiros	114

CAPÍTULO 5 – EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO	118
A casa contemporânea na visão de Fúlvio Nanni Jr.	123
A versatilidade do designer Ginter Parschalk	131
A solidez do móvel de Jaqueline Terpins: oposição à transparência do vidro	139
O espírito empreendedor de Pedro Useche: a descoberta de uma nova nação	144
Demais representantes do desenho contemporâneo da mobília	151
O emblema do móvel contemporâneo e a diversidade da cultura material	156
CAPÍTULO 6 - IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA:	159
A TRADIÇÃO DA BRASILIDADE NO MÓVEL	
O resgate da cultura popular pela Marcenaria Baraúna	163
A expressão da brasilidade de Maurício Azeredo	175
O morar da casa brasileira por Carlos Motta	187
A sedução pela cultura brasileira por Reno Bonzon	194
A ambigüidade entre forma e função por Cláudia Moreira Salles	201
A identidade nacional e a diversidade da cultura material brasileira	207
CAPÍTULO 7 - LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN: OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO-FUNCIONAIS	209
A poesia entre forma e material – Fernando e Humberto Campana	215
A diversidade projetual de Gerson de Oliveira e Luciana Martins	225
O artístico no objeto utilitário por Edith Diesendruck	234
Demais representantes do limite entre arte e design	240
Limite entre arte e design e a diversidade da cultura material	242
PARTE 3 - MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS: DO ARTESANATO À INDUSTRIALIZAÇÃO	244
CAPÍTULO 8 - O RESGATE ÀS TÉCNICAS MANUAIS E O FAZER ARTESANAL	251
A referência aos antigos artesãos na obra da Ethel Marcenaria	256
O papel de artista e artesão por André Marx	262
A monumentalidade da mobília de Hugo França	269
O fazer artesanal e a diversidade da cultura material brasileira	275
CAPÍTULO 9 – MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN	277
No compasso entre indústria e mercado consumidor: a obra de Fernando Jaeger	282

Iniciativas pontuais: o exemplo de Gracia Mendes	290
A parceria pontual com a indústria – por Marcelo Rosembaum	298
A manufatura e industrialização do design e a diversidade na cultura material	304
CAPÍTULO 10 – O PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN	307
O móvel bom, bonito e barato - a rede de lojas Tok & Stok	312
A valorização do design nacional e a Casa Teperman	322
O investimento no design nacional pela Marcenaria Brasileira	329
O design como instrumento de renovação da Arrendamento	335
Demais aspectos da disseminação do design contemporâneo da mobília	341
Outras experiências no papel da produção e distribuição do design	353
CONSIDERAÇÕES FINAIS – O MÓVEL E A DIVERSIDADE NA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA	356
BIBLIOGRAFIA	369



INTRODUÇÃO

ENTRE MÓVEL, MOBÍLIA E MOBILIÁRIO

Desde o século XIV, a palavra **MÓVEL** vem sendo utilizada no vocabulário português de uso comum a partir de sua origem no latim – mobilis – que significa basicamente o que é móvel. **MOBÍLIA**, designação feminina do termo, cuja significação se iguala a **MOBILIÁRIO**, surge apenas a partir do século XIX, quando a designação aplicada a conjunto de móveis começa a fazer sentido no espaço da moradia. Na etimologia, a seqüência de verbetes - móbil, mobi . lhar, -lia, -liário, -lidade, -lização, -lizar - resulta num único vocábulo – **MOVER**, palavra que flui em deslocar, comunicar movimento.

Na contemporaneidade, a designação que lhe é atribuída e aceita pelo senso comum está mais próxima daquela apresentada por Corona & Lemos - *objetos móveis para uso ou adorno de uma casa*¹ – ou esta - *designação comum a qualquer peça destinada a equipar uma casa, feita na medida do homem e capaz de proporcionar-lhe bem-estar e postura adequada no convívio, no repouso e no trabalho*² - descrita por Stella Moutinho. Para Carlos Eduardo da Rocha, o móvel primeiro, cujo significado exprime a ascendência do termo em todas as acepções originárias, é o cofre, paradigma que possibilita seu desdobramento nas demais formas e usos, elemento

primeiro e primitivo próprio da evolução do homem. *O cofre com a sua caixa a assentar diretamente sobre o solo, é o móvel primitivo – protótipo de todos os móveis utilitários, artísticos, de guardar e repousar. O móvel primitivo, nascido das necessidades mais rudimentares do homem – aquelas de guardar, de preservar, de proteger das intempéries e de defesa dos bens humanos, deu origem a todos os outros, num ciclo de evolução que apresenta aspectos curiosos. É fácil imaginar a caixa de guardar, com o seu tampo protetor, servindo também de assento, de leito e até de mesa.*³

Certas ou erradas, estas significações, atribuídas cada qual há seu tempo, distantes ou próximas que estejam do real entendimento termo, de fato, se móvel tem um ou outro étimo, o importante é que sua imagem material pode ser perfeitamente compreendida na sociedade contemporânea. Tanto que, enquanto signo emblemático de povos e culturas, apresenta simples decodificação no meio social. Assim, qualquer indivíduo pode, facilmente, identificar uma peça de mobiliário partindo da leitura de sua forma ou de tipologias de uso, estabelecendo à associação corrente que se faz entre palavra e objeto. É certo, no entanto, que cada meio cultural estabelece uma linguagem própria – material e verbal – indiscutivelmente formada pela história de seu povo e que é primordial para entender os fundamentos legitimadores dos artefatos de sua sociedade.

No Brasil, enveredando na busca da origem do móvel, a partir da história, esbarramos nos três pilares de formação do povo brasileiro descritos por Gilberto Freyre em seu célebre livro - Casa Grande & Senzala: o índio – como a espécie nativa, o branco – na figura do colonizador e o negro – representando a mão-de-obra escrava. Giraus, redes, macas de repouso, bancos zoomórficos, são exemplos de mobiliário indígena que, invariavelmente, trouxeram sua contribuição legítima ao uso e costumes brasileiros. Tal como o elemento colonizador português trouxe o seu mobiliário e técnicas produtivas, influenciando definitivamente a produção do móvel no Brasil. Quanto ao negro, em decorrência da situação de escravidão a que fora submetido, cuja serventia era a mão-de-obra, trouxe poucas contribuições para a formação do mobiliário do Brasil, atuando efetivamente como agente cultural em outras áreas da manifestação humana, como a religiosidade e a culinária.

Estes três elementos são, certamente, o ponto de partida para a compreensão dos primeiros fundamentos históricos formadores do móvel brasileiro. Sem dúvida, a visualização da

confluência de fatores que foram lentamente caracterizando um povo legitimamente brasileiro é extremamente importante para compreender a utilização dos artefatos da moradia e o seu real significado cultural na evolução da habitação brasileira. Não seria possível, pois, estudar a mobília contemporânea sem compreender sua origem histórica, o meio social e as principais características dos artefatos herdados de cada um dos elementos raciais que deram origem a essa teia de miscigenação e informações culturais múltiplas.

É bem verdade que, a moradia contemporânea em muito se distancia daquelas casas brasileiras, que são o fruto da reinterpretação local da influência do colonizador, assim como, *a casa-grande do engenho monocultor, primeira forma consolidada de moradia do colonizador. De partido variado, conforme a época e a geografia, mantinha em comum a presença da varanda como forma de vigília, controle e amenização climática.*⁴ Isto ocorre à medida que as necessidades do nosso tempo ditam o processo de transformação que altera definitivamente os hábitos e costumes, a convivência com os objetos do uso cotidiano e sua simbologia. Este processo histórico percorrido pelo móvel, desde o momento da colonização do Brasil até a entrada na era da modernidade, estabelece as bases do referencial teórico para a interpretação de sua materialidade na contemporaneidade.

O Moderno na arquitetura é, sem sombra de dúvida, o fator principal para a afirmação do móvel residencial como elemento fundamental no projeto arquitetônico. Especialmente, a partir da década de 30, quando o móvel, inserido numa nova estética arquitetônica, é revisto como elemento integrado no espaço da habitação, devendo, portanto estar condizente funcional e estilisticamente. Para Loschiavo, *quase todos os pioneiros da modernização da arquitetura desenharam, pelo menos, um modelo de cadeira, objeto que se tornou uma síntese emblemática da expressão dos ideais modernistas.*⁵ É o momento em que, o meio cultural fomenta as primeiras discussões sobre a legitimidade da identidade nacional brasileira e o móvel, enquanto elemento da cultura material, se insere na construção física deste pensamento que irá ampliar sua abrangência depois dos anos 50.

No momento contemporâneo, aqui assinalado ao final do século XX, um multifacetado panorama no design da mobília estabelece a convivência temporal entre diferentes tipos de soluções projetuais - variantes conceituais - de utilização da matéria-prima, das técnicas produtivas empregadas e de experimentações estéticas. Esse processo tem início nos idos anos 70, época

em que se observa o princípio de uma mudança significativa na abrangência do design em diversas esferas da cultura, especialmente, na difusão das Escolas de Desenho Industrial pelo país e, no crescimento do interesse e valorização do profissional ligado à configuração de objetos de uso. Estes fatores, possibilitam, em conseqüência, o surgimento de uma nova geração de designers. Loschiavo referenda essa idéia ao dizer que, *o desenvolvimento do design do móvel durante esse período se insere num contexto mais amplo, de implementação do design no próprio país, em vários âmbitos. O ensino no desenho industrial foi se institucionalizando e, até fins dos anos 80, existiam cerca de 26 escolas, públicas e privadas, espalhadas por todo o país, principalmente no eixo Rio - São Paulo.* ⁶

É bem verdade que, à medida que o design propagou sua fundamentação entre teoria e praxis, cresceu também o debate em torno da legitimidade de uma identidade brasileira veiculada pela cultura material; tendo o designer como mediador no processo de configuração do objeto, ao produzir conhecimento a partir de uma materialidade visível. A polêmica gerada, em torno da busca de um modelo material, simbólico da brasilidade, atinge não só os profissionais atuantes, mas e principalmente o meio acadêmico, que trata do conhecimento e dos princípios fundamentais da atividade. Existiria na contemporaneidade a legitimidade da identidade nacional no desenho da mobília?

Bonsiepe considera, *a procura dessa identidade um fenômeno obsessivo dos latino-americanos, que tem muito a ver com a história de suas colonizações, no fundo este desejo desenfreado de ter uma certa autonomia revela uma sensação de deficiência. Para este autor, a identidade cultural nos países da periferia é uma categoria orientada para o futuro, no qual será possível primeiro inventar identidade no design. As tentativas nostálgicas de preservar as qualidades culturais existentes, como se fosse uma reserva natural são inadequadas para reduzir a negligência contra esses países e a carência global de balanço econômico?*

Em contraponto a esta afirmação, Loschiavo pergunta, *qual o sentido desta busca de especificidade na história da cultura material brasileira? Seria pensar num design verde-amarelo. É certo que o peso do design não concerne a este aspecto étnico de arte "turística" ou de "aeroporto", mas a uma certa persistência histórica de determinadas técnicas de produção, da disponibilidade e utilização de matéria-prima e da habilidade da própria mão-de-obra envolvida. E ainda, uma das instâncias da pesquisa desta identidade refere-se ao conhecimento da história*

*social do trabalho envolvido na produção da cultura material, as práticas diferenciadas segundo diversas categorias de produtos e diferenças regionais dentro do próprio País.*⁹

Referindo-se especificamente ao desenho do móvel, Lina Bo Bardi, arquiteta e designer, ícone da reinterpretação da cultura popular brasileira, coloca que, *o verdadeiro desenho industrial do móvel brasileiro advém da produção de autores desconhecidos, aqueles móveis feitos no Rio Grande do Sul e Santa Catarina, que são comercializados na Rua Teodoro Sampaio, São Paulo. Esses móveis tem certa tradição popular, apresentam elementos retirados do colonial e são simplificados ao máximo; é uma produção coletiva consumida pela classe média baixa, classe c e lumpen.*⁹

Tais argumentos, divagados entre estudiosos e profissionais não fecham a questão, que sempre persistirá e indiscutivelmente estará relacionada aos objetos da cultura material da cada povo há seu tempo. A tentativa de se auto referenciar estaria, então, deslocada do cenário contemporâneo?, tanto que os processos históricos cumulativos do conhecimento material e social perdessem sua importância na legitimação da identidade de um povo? Borges acredita que *muita gente considera a questão da identidade brasileira no design um anacronismo totalmente ultrapassado. Particularmente, penso que é um tema mais atual do que nunca. A globalização traz em seu bojo, paradoxalmente, o desejo da particularidade, a necessidade de encontrar raízes e pertinências, a busca da originalidade em vez das 'recriações' e das 'adaptações', eufemismos usados para designar projetos calcados em similares europeus.*¹⁰

O aparente contraste destas impressões, remete ao centro do debate contemporâneo da mobília: a industrialização, o artesanato, a cultura popular, a formação acadêmica nas escolas de desenho industrial e a identidade nacional. Neste sentido, recorreremos à semiótica e a relação do signo e seu objeto, como descritos por Lucrecia D'Aléssio Ferrara no livro "Leitura sem palavras". A partir de textos de Charles Sanders Peirce, a autora define os signos – ícone, índice e símbolos, correspondentes à três categorias da experiência humana – primeiridade, secundidade, terceiridade. *Um ícone é sempre o signo de uma qualidade do objeto, e sua representação é sempre possível e não necessária, porém única, intransitiva e intraduzível; um índice é realmente afetado pelo objeto que representa e tem, portanto, com ele uma relação direta; o símbolo liga-se ao objeto que representa com a força de uma convenção, de uma lei, uma associação de idéias obrigatórias.*¹¹ Segundo a autora, para qualquer investigação sobre os padrões

característicos de uma linguagem, verbal ou não, é indispensável à compreensão da lógica da semiótica.

Assim, para dar vazão a interpretação dos atributos do objeto, entendido como elemento da cultura material, referendamos que os objetos desempenham um papel que é signico, assumido por sua forma e conteúdo. Bonfim esclarece que, *um objeto configurado é uma unidade entre forma e conteúdo. O conteúdo é a essência do objeto, isto é, o conjunto de elementos que definem sua natureza e utilidade. A forma é a expressão da essência, constituída por fatores tais como material, forma geométrica, textura, cor, etc. Forma e conteúdo dependem dos processos de produção (custos, fabricação, tecnologia, legislação, etc.) e uso nos níveis objetivo, biofisiológico, psicológico, sociológico, etc.*¹²

Se entendermos o design, como arte utilitária, e o designer, enquanto sujeito social compartilhando do processo de produção de informação que redesenha hábitos e comportamentos, o móvel, objeto configurado, é signo, produzindo a materialidade de um universo formal instituído no imaginário coletivo, por meio da percepção de outros signos da cultura material. Neste sentido, conteúdo e essência se traduzem em materialidades cujo suporte físico constituem os signos de épocas e momentos sociais. A identificação do universo visível apresentado pela mobília contemporânea pode, sob este aspecto, fornecer indicadores para a compreensão do papel do design na cultura material brasileira.

Partindo destes preceitos, toda a pesquisa seguiu uma intenção primeira, de legitimar a idéia de que o móvel contemporâneo brasileiro de autor é caracterizado, sobretudo, pela diversidade de soluções projetuais e por códigos visuais representativos da cultura material nacional e universal. Esta afirmação partiu do questionamento formulado: quais peculiaridades da cultura material caracterizam o mobiliário brasileiro contemporâneo de autor?, entendendo como peculiaridades da cultura material, as características próprias de um processo de sincretismo cultural que povoa e interfere na materialidade dos objetos configurados e produzidos; e como denominação – móvel de autor – a aceitação pela constatação pública da autoria do projeto, a identificação do traço e assinatura da obra.

Assim, é que a abrangência da pesquisa envolve todo o escopo do que se poderia chamar de MÓVEIS RESIDENCIAIS, àqueles destinados ao espaço interno da moradia com foco nos *setores sociais*

e íntimos. O setor de serviços ¹³ é excluído do cenário contemporâneo nesta pesquisa, muito embora se afirme como referência histórica, porque seu processo de configuração envolve fatores específicos e distanciados dos outros setores, seja em relação à utilidade ou a tecnologia de produção. Na verdade, tanto um quanto os outros, representam o processo de transformações ocorridas durante o percurso histórico do homem e sua relação com o habitar. Assim como é fato que, fruto das transformações nos hábitos sociais e no morar brasileiro contemporâneo, muitas vezes, estes setores fundem-se, integram-se, completam-se, transformando estas designações em meros referenciais teóricos e tipológicos, apenas reconhecidos para delimitar o espaço investigado, como é caso de sua utilização neste trabalho.

Móveis para guardar, de descanso, de refeição e decoração, de higiene, de devoção – tipologias adotadas por Flexor em *Mobiliário Brasileiro: Bahia*¹⁴ ou, móveis de guardar e de repouso – apresentadas por Rocha em *Mobiliário Antigo na Bahia*¹⁵ e mesmo, àquelas apresentadas por Bayeux em *O Móvel da Casa Brasileira - mobiliário de repouso, de guarda, de descanso e de utilidades*¹⁶; são exemplos de tipologias de uso aplicadas à mobília, àquelas diretamente associadas à função imediata e restritiva do objeto. A despeito disso, parecem se apresentar deslocadas na contemporaneidade, onde a aplicação do atributo de utilidade é experimentada, subvertida, multiplicada e ampliada, permitindo ao móvel assumir diversas funções – utilitárias e de contemplação - dentro do espaço da moradia. Baseado neste argumento, abandonamos o emprego de tipologias de uso em favor da valorização das relações mediadas entre designer/ objeto utilitário/ produção, estabelecidas durante o processo de configuração.

Relações que Bonfim, argumentando sobre a teoria do design, define para o estudo da configuração, apreendendo três áreas: *a relação entre objeto e designer (criação, planejamento, comunicação), a relação entre objeto e meios de produção (tecnologia, processos, materiais) e a relação entre objeto e usuário (aspectos objetivos, biofisiológicos, psicológicos e sociológicos do uso)*.¹⁷ Neste trabalho, utilizaremos, como fonte de estudo, as duas primeiras relações, por que se referem, de fato, ao processo criação e materialização do projeto. A última relação, neste caso, será desconsiderada, por envolver, também, elementos mercadológicos específicos e procedimentos operacionais distintos daqueles aplicados às demais.

A relação mediada entre designer e obra foi, sem dúvida, o esteio para o ajuste da seleção da amostragem. Num panorama onde pesquisador e objeto de estudo convivem temporalmente,

não se tem à complacência do olhar imparcial à história passada; os parâmetros de abordagem devem ser, portanto, referendados tecnicamente. Do mesmo modo, a escassa literatura disponível sobre a mobília contemporânea fazia entrever as dificuldades em se obter fontes de primeira mão. A amostragem se baseou, então, na significância para a cultura material brasileira das obras + designers identificados no reconhecimento público da crítica especializada, difundido, especialmente, através das principais publicações e premiações do setor no Brasil. A seleção da amostragem apresentada no corpo teórico é o resultado de um processo reflexivo que gerou o agrupamento das principais soluções projetuais visualizadas na contemporaneidade.

Já a relação entre objeto x meios produtivos está representada, em especial, pelos tipos de técnica produtiva: manufatureira, artesanal e industrial. A produção manufatureira ou em pequena escala, diz respeito às técnicas e operações desenvolvidas, basicamente, manualmente mediante um projeto executivo; a produção em larga escala ou produção industrial, utiliza técnicas e operações com força mecânica e acabamento técnico, permitindo a padronização dos objetos; a produção artesanal resgata arte e técnica do trabalho manual não industrializado, feito por artesão, que realiza o processo do início ao fim. Bonfim, em 1995, descreve: *na realidade brasileira os três tipos de produção (artesanato, manufatura e indústria) são atuais e economicamente expressivos e mesmo que se verifique o recuo da atividade artesanal e o desenvolvimento da produção industrial, como sucedeu em outras nações industrializadas, é importante observar novas variantes de produção, como no caso das "micro-empresas", com poucos funcionários, produção limitada, mas muitas vezes com utilização de tecnologias bastante complexas.*¹⁶

Ao adotar, para a pesquisa, o método de abordagem histórico e comparativo, referendamos que para entender o momento contemporâneo é preciso investigar os acontecimentos e processos históricos, enquanto a comparação fica por conta da verificação de similitudes e explicação de divergências entre os índices mais representativos das soluções projetuais contemporâneas. Nesta escora, enquadrámos a formulação de grupos de categorias, que são conjuntos seletivos de soluções projetuais, com características semelhantes e, fundamentados na experimentação estética e na manipulação de materiais e meios produtivos. Estas têm o propósito de identificar, na diversidade, a comprovação da legitimidade da identidade nacional contemporânea na mobília. Além de permitir, o entendimento de um panorama da mobília contemporânea e estruturar o corpo teórico deste trabalho.

A PRIMEIRA PARTE da tese, pretende acompanhar o alicerce material e social, fundamentalmente histórico, que desvela o processo contemporâneo de transformações no habitar e na mobília. ANTECEDENTES DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO – PARTE 1 é o alicerce para o desvelamento dos códigos visuais e elementos de configuração que fundaram os referenciais materiais da cultura brasileira. As influências da miscigenação cultural dos elementos raciais – branco, negro, índio – no processo de articulação da colonização do país e, que resultaram num conjunto de conhecimentos subjetivos e objetivos responsáveis pela formação dos principais elementos tradicionais da cultura material brasileira. A transmissão do fazer manual e do uso de matérias-primas, legando de geração a geração os ritos de produções técnicas e de artefatos que originou, em parte, o arcabouço da cultura dita brasileira; terminologia que deverá ser discutida a partir do enfoque sobre a cultura material e sua transformação dentro do espaço da moradia.

Há ainda, que se considerar a introdução do movimento moderno no Brasil e sua aplicação ao desenho da mobília. A influência dos *pioneiros do desenho do móvel moderno brasileiro* com a determinação de novas linguagens e a ligação que estabeleciam com os signos mais tradicionais da cultura brasileira. Além da importância do movimento de brasilidade que se instaurou em diversos setores da cultura e que estabeleceu um divisor de águas na linguagem visual da mobília brasileira.

A SEGUNDA PARTE é construída, de fato, para a demonstração do panorama contemporâneo que compõe o design do móvel brasileiro, lastreado sob o formato de categorias que apontam para as principais soluções projetuais, identificadas sob o foco da configuração do objeto. O MÓVEL CONTEMPORÂNEO – CATEGORIAS E PROPRIEDADES – PARTE 2, está dividido em dois agrupamentos principais de categorias na amostragem: A ESTÉTICA DA FORMA – CATEGORIAS GRUPO A e MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS: DO ARTESANATO À INDUSTRIALIZAÇÃO – CATEGORIAS GRUPO B. Nestas, a autoria da obra sobressai na chamada ao objeto à medida que a matéria é criada, conformada e produzida pelo elemento mediador, o sujeito intermediador e sintetizador entre teoria e práxis.

A ESTÉTICA DA FORMA – CATEGORIAS GRUPO A, revela o mapeamento da relação entre a estética e a contemporaneidade, segundo a redução de sua enunciação figurativa a: CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA – CATEGORIA A.1; EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO – CATEGORIA A.2; IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A TRADIÇÃO DA BRASILIDADE NO MÓVEL – CATEGORIA A.3; LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN: OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO-FUNCIONAIS – CATEGORIA A.4.

CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA – CATEGORIA A.1, são à referência aos exemplos de tradição, modernidade e contemporaneidade. EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO – CATEGORIA A.2, representa a relação estabelecida entre a modernidade e a revolução do morar, reflexo das transformações humanas em lidar com o novo meio social e produtivo. Suas principais características apontam para a adaptação da mobília aos hábitos contemporâneos do habitar, tanto em relação aos espaços internos quanto ao perfil do usuário, mas principalmente, se refere à multiplicidade funcional que a mobília tende a adquirir. IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A TRADIÇÃO DA BRASILIDADE NO MÓVEL – CATEGORIA A.3, apresenta obras cujo conceito de projeto se sedimentam sob as bases da valorização de imagens simbólicas e de referência da cultura brasileira tradicional, incutidas no imaginário social coletivo, sob a esfera dos códigos visuais e de tradição construtiva. LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN: OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO-FUNCIONAIS – CATEGORIA A.4, perambula por entre os objetos utilitários reconhecendo o seu atributo escultórico e artístico e, sinaliza a dualidade ao estabelecer o limite nebuloso que separa o objeto de arte da funcionalidade e o objeto de design de uma característica pura ou artística. Discute a relação de contemplação ou de posse que se confundem em nossa contemporaneidade em expressões ambíguas, limitrofes do conceito de utilidade e dimensão cultural que carregam os objetos.

MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS: DO ARTESANATO A INDUSTRIALIZAÇÃO – CATEGORIAS GRUPO B, procura mostrar como a produção técnica do design do móvel é fruto de uma ambigüidade de caráter histórico no Brasil, que sinaliza, de um lado para a produção industrial, em sua maioria, portadora de desenho repetitivo e pouco original e de outro, para o design com produção ainda, normalmente, sedimentada na pequena escala ou artesanal. Este panorama apresenta, também, uma recorrência ao designer exercendo o papel de produtor e/ ou distribuidor de seu mobiliário com a estruturação de oficinas ou indústrias próprias que se assemelham, em viabilidade produtiva, àquelas adotadas pelos pioneiros do design do móvel moderno. A representação da ambiência da produção técnica da mobília contemporânea é assim sintetizada: O RESGATE AS TÉCNICAS MANUAIS E O FAZER ARTESANAL – CATEGORIA B.5; MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN – CATEGORIA B.6 e, O PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN – CATEGORIA B.7.

O RESGATE AS TÉCNICAS MANUAIS E O FAZER ARTESANAL – CATEGORIA B.5, indica a utilização de técnicas artesanais como instrumento primordial no processo produtivo. A MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN – CATEGORIA B.6, caracteriza a produção em pequena escala e a produção industrial. O

PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN – CATEGORIA B.7, apresenta empresas brasileiras produtoras e/ou distribuidoras de mobiliário que investem no design nacional.

As considerações finais da pesquisa, enfim, sinalizam para a diversidade de soluções projetuais como veículo de identificação legítima do DESIGN DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO, entendido como um composto simbólico, fruto da miscigenação cultural brasileira e das influências da cultura, a seu tempo, dita universal. Este enfoque é sempre feito sob o olhar do processo de configuração do objeto e das relações estabelecidas entre designer/objeto/ meios produtivos. De um lado, a chamada CULTURA BRASILEIRA e no seu interior os repositórios simbólicos de suas expressões materiais, fruto da suave mistura de elementos africanos, europeus, nativos e, da influência, a posterior, da cultura proveniente da imigração; de outro, a CULTURA UNIVERSAL, signo da transmissão e influência de informações materiais simbólicas de épocas e de expressões particulares de povos e de momentos históricos. Diante desta ambigüidade, o designer, produto de formação profissional teórica/ prática, e a mobília *síntese emblemática* do design contemporâneo, inseridos num contexto portador da idéia da identidade brasileira e de sua autenticidade veiculada, sobretudo, nas raízes da diversidade descrita no cenário cultural das três últimas décadas do século XX.

Enfim, se a história material e social foi de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa, é preciso esclarecer que a sucessão de capítulos não conduz a uma evolução cronológica de fatos, antes privilegiamos a coerência de representações e práticas que se ligavam de modo a demonstrar não só o valor de seu agrupamento, mas a força de sua influência. Ao tomarmos como objeto de estudo - o MÓVEL BRASILEIRO – lidamos com o desafio de abranger uma área geográfica por demais extensa e, a seu lado, as peculiaridades sociais e culturais próprias de cada região. Ora, se o objetivo primeiro, sempre foi reconhecer o que de brasileiro encorpa o móvel contemporâneo e não se trata de mais um estudo de caso, a extensão da pesquisa percorre, em intenção, todo o território nacional, muito embora a maior concentração de expressões singulares recaia sobre o eixo Rio – São Paulo, pólos centralizadores de desenvolvimento criativo e produtivo do mobiliário brasileiro. Não é a intenção, portanto, abranger, de modo incontestável e absoluto, todas as produções contemporâneas, pretendemos uma representação simbólica sob a visualização, esta sim significativa, das mais importantes soluções projetuais pertinentes a este intervalo histórico.

O mais importante, contudo, foi ter, como fonte de primeira mão para o entendimento do móvel contemporâneo, a possibilidade de desenvolver a pesquisa de campo, onde foram levantadas as informações – em forma de depoimentos, mais de 40 ao todo – com os designers selecionados para a pesquisa, então locutores e personagens de sua própria história. Não poderia deixar de mencionar, também, outras fontes importantíssimas com que tive o privilégio de trabalhar - textos científicos, artigos de jornal, revistas especializadas, livros, teses e exposições - referentes a um ou outro tema, com suas linguagens próprias que, de um modo ou de outro, assumiram também o papel de veículos de disseminação do design brasileiro, numa ampla contribuição a discussão de sua teoria e prática. São estas fontes, que enunciam o embasamento teórico das idéias, aqui, adotadas.

De uma maneira mais geral, este trabalho resume um panorama do móvel brasileiro desenvolvido na contemporaneidade, não é uma história com começo, meio e fim, mais um panorama ilustrativo da diversidade de expressões projetuais que o caracteriza. O que procuramos mostrar, é como as influências históricas acumuladas na cultura material trouxeram para as últimas décadas do milênio suas características indiciais e como estas são passíveis de identificação – pelos códigos visuais que representam – no design da mobília, denotando um formato de brasilidade, próprio e elucidativo, do momento da contemporaneidade na cultura material. Enfim, a intenção é também valorizar a nossa materialidade, os nossos rituais e símbolos – brasileiros - únicos de nosso modo de ser, de viver e de morar.

- 1 CORONA & LEMOS. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: EDART – São Paulo livraria editora Ltda, 1972.
- 2 MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio. Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores/ Stella Rodrigo Octavio; [fotografia, Paulo Arthur ... et al.; ilustração, Luiz Cláudio Gonçalves Gomes]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Tele Centro Sul Projetos Culturais, 1999.
- 3 ROCHA, Carlos Eduardo. O mobiliário antigo na Bahia. Salvador, p. 9.
- 4 VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p.22.
- 5 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. O arquiteto e o móvel. In "Design & Interiores". São Paulo, 1994. ano 8. n.42.
- 6 SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo. Móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1995.
- 7 e 8 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. Brasil século XX: design e utopia. In: Estudos em Design. Rio de Janeiro: Anais P & D Design 94. 1994. v.2. p.16-17.
- 9 SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo. Móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, 1995. p.92.
- 10 BORGES, Adélia. Um balanço do Prêmio. In: Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996. p.183
- 11 FERRARA. Lucrecia D'Aléssio. Leitura sem palavras. 4ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1997. p.10 e 11.
- 12, 16 e 17 BONFIM, Gustavo Amarante. Sobre a possibilidade de uma teoria do Design. In: Estudos em Design. v.2, n.2, nov.1994, Anais P & D Design 94. 1994.
- 13 Na introdução de seu livro, dedicado aos 500 anos da casa no Brasil; Francisco Salvador Verissimo tentando demonstrar a evolução histórica e cultural do habitar brasileiro, opta pela divisão da residência nos tradicionais setores da moradia: social, íntimo e de serviço. Sendo que associa cada setor a seu aposento principal – social/ sala; íntimo/ quarto – banheiro; serviço/ cozinha, enquanto agrega os espaços coadjuvantes nesta divisão. VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p.14.
- 14 Maria Helena Ochi Flexor, apresenta a tipologia de classificação do mobiliário brasileiro com nomenclatura da época, 1700 – 1850. FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário brasileiro: Bahia. São Paulo: Espade, 1978.
- 18 BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do design: uma investigação estética. Universidade Federal da Paraíba, 1995. p.144.

NOTAS

antecedentes contemporâneos
antecedentes contemporâneos
antecedentes contemporâneos
antecedentes contemporâneos
antecedentes do móvel contemporâneo
antecedentes do móvel contemporâneo
móvel móvel

PARTE I

ANTECEDENTES

DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO

A HISTÓRIA revela que o ser humano tem coletado

e conservado objetos, causadores de prazer,

provedores da vaidade, mas também do conhecimento.

A CULTURA MATERIAL, após sobreviver a morte do

coleccionador, desafia a própria finitude,

e assim elabora o luto e simula a ETERNIDADE.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO



Surgimos da **CONFLUÊNCIA, DO ENTRECHOQUE E DO CALDEMENTO**
do invasor português com índios silvícolas e campineiros
e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos.
Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses,
matrizes raciais dispares, tradições culturais distintas,

O **MÓVEL** E A

CULTURA BRASILEIRA

formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para
dar lugar a **UM POVO NOVO**, num novo modelo de estruturação
societária. Novo porque surge como uma etnia nacional,
diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras,
fortemente mestiçada, dinamizada por uma **CULTURA SINCRÉTICA**
E SINGULARIZADA pela redefinição de traços culturais
dela oriundos. Também novo porque se **VÊ A SI MESMO**
E É VISTO COMO UMA GENTE NOVA, UM NOVO GÊNERO HUMANO
diferente de quantos existam.

DARCY RIBEIRO



Não é de se estranhar que a historiografia brasileira tenha sempre reservado um espaço para menções à antropologia cultural, especialmente, em relação a ambiência material do convívio social, não só porque reflete nitidamente o modo de viver do homem em sociedade mas, fundamentalmente, pelo papel documentário que exerce ao registrar os processos de transformação da humanidade. Assim é que, desde tão cedo, quanto nos tempos da colonização do Brasil, temos o reporte descritivo dos espaços das primeiras moradas brasileiras e das características principais dos objetos utilizados no seu interior.

Desde os primeiros relatos de Pero Vaz de Caminha, em expedições científicas a terra conquistada, temos notícias de sua impressão sobre o habitat nativo dos índios brasileiros, sendo o uso e costumes detalhadamente descritos sobre a referência dos equipamentos domésticos e sua função na moradia.

Eram de madeira, e das ilhargas de tábuas, e cobertas de palha, de razoada altura; todas duma só peça, sem nenhum repartimento, tinham dentro muitos esteios; e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam²⁰

Pero Vaz de Caminha

Muito tempo depois, Gilberto Freyre escrevendo sobre a *formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* ²¹ busca na representação dos modos de habitar sua síntese simbólica - Casa Grande & Senzala ²², tipos de moradia dos séculos XVII e XVIII, são muito mais que espaços de convívio social, são signos emblemáticos da monocultura latifundiária e escravocrata, divisora da sociedade brasileira em duas classes: senhores e escravos, representação material de todo um sistema econômico, social, político.

A verdade é que em torno dos senhores de engenho criou-se o tipo de civilização mais estável na América Hispânica; e esse tipo de civilização, ilustra-o a arquitetura gorda, horizontal, das casas-grandes. Cozinhas enormes; vastas salas de jantar; numerosos quartos para filhos e hóspedes; capela; puxadas para acomodação dos filhos casados; camarinhas no centro para a reclusão quase monástica das moças solteiras; gineceu, copiar; senzala. O estilo das casas-grandes - estilo no sentido spengleriano - pode ter sido empréstimo, sua arquitetura, porém, foi honesta e autêntica. Brasileira da Silva. Teve alma. Foi expressão sincera das necessidades, dos interesses, do largo ritmo de vida patriarcal que os proventos do açúcar e o trabalho eficiente dos negros tornaram possível. ²³

Gilberto Freyre

De fato, a história do homem pode ser contada pelo estudo das objetivações materiais de sua cultura enquanto significado de representação simbólica de suas relações sociais. Assim é que diversas ciências instrumentalizam seus estudos, investigando as relações estabelecidas através dos objetos de uso cotidiano, a arqueologia é o exemplo mais evidente disto. Na definição do conceito de cultura porém, várias ciências discutem, sob enfoques específicos, a melhor redução explicativa de seu significado e desdobramentos teóricos. A sociologia e a antropologia fornecem, entretanto, as argumentações de que dispomos para o entendimento da mobília desempenhando o papel de elemento da cultura material brasileira.

A utilização contemporânea do conceito de cultura, segundo a antropologia, foi formalizada pela primeira vez no final do século XVIII, quando ainda o termo germânico *Kultur* simbolizava os aspectos espirituais de uma comunidade e a palavra francesa *civilization* indicava às realizações materiais de um povo, quando Edward Taylor sintetiza estes termos num único vocábulo - o inglês *culture* - que amplia o significado incluindo conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. ²⁴ Desde então, os antropólogos refletem sobre o conceito de cultura e sua

abrangência diante do mundo contemporâneo, porque *uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana.* ²⁵ De outro lado, a sociologia associa a aquisição de cultura como um processo social intimamente relacionado a satisfação das necessidades humanas através de uma linguagem. Em enunciado de dicionário específico, o vocábulo cultura está assim definido: *sistema de idéias, conhecimentos, técnicas e artefatos, de padrões de comportamento e atitudes que caracterizam uma sociedade.* ²⁶

O próprio Nelson Werneck Sodré em seu reconhecido e brilhante livro - Síntese de História da Cultura Brasileira - aceita como definição de cultura a constante do Dicionário Filosófico Abreviado, de M. Rosental e P. Iudin, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideu, 1950, página 104. O verbete cultura do referido dicionário endossa a idéia de que o Brasil possui sim uma herança cultural e abre com o parágrafo seguinte:

*Cultura – Conjunto de valores materiais e espirituais criados pela humanidade, no curso de sua história. A cultura é um fenômeno social que representa o nível alcançado pela sociedade em determinada etapa histórica: progresso, técnica, experiência de produção e de trabalho, instrução, educação, ciência, literatura, arte e instituições que lhes correspondem. Em um sentido mais restrito, compreende-se, sob o termo de cultura, o conjunto de formas da vida espiritual da sociedade, que nascem e se desenvolvem à base do modo de produção dos bens materiais historicamente determinado. Assim, entende-se por cultura o nível de desenvolvimento alcançado pela sociedade na instrução, na ciência, na literatura, na arte, na filosofia, na moral, etc., e as instituições correspondentes. Entre os índices mais importantes de nível cultural, em determinada etapa histórica, é preciso notar o seu grau de utilização dos aperfeiçoamentos técnicos e dos desenvolvimentos científicos na produção social, o nível cultural e técnico dos produtores dos bens materiais, assim como o grau de difusão da instrução, da literatura e das artes entre a população.*²⁷

Todas estas definições, amplas que sejam do conceito atribuído ao vocábulo cultura, servem para consolidar o entendimento de que os objetos do cotidiano, dos espaços internos da moradia, são em verdade, produtos culturais, formadores de uma cultura dita material. *A cultura é convencionalmente dividida em material (ergológica) e não material (imaterial, espiritual). A primeira abrange o conjunto de todas as objetivações materiais (artefatos); a segunda consiste em todas as maneiras de sentir, pensar e agir, padronizadas e socialmente aprovadas. É preciso frisar, porém que a separação não existe de fato; a sua única justificativa reside em necessidades*

metodológicas.²⁸ Neste estudo, adotamos o termo cultura material como o descrito e entendemos o móvel como elemento de referência, a partir do qual é possível estabelecer as relações inerentes à evolução da história e cultura brasileira que estão em sintonia com as suas transformações estéticas e tecnológicas.

O Museu da Casa Brasileira, na verbalização de Glória Bayeux, inicia o livro *O Móvel da Casa Brasileira* dizendo: *no universo do mobiliário está registrada a história do cotidiano do homem: a sua maneira de viver, a sua relação com o habitar, seus usos e costumes, suas condições sociais e econômicas, seus conhecimentos técnicos e seus valores artísticos*.²⁹ Complementamos esta afirmação ao dizer que o móvel é uma parte do todo que é a cultura material, particular e significativa da manifestação humana. Não à toa, que as transformações na mobília refletem os hábitos culturais de sua sociedade, estando a função estética e de utilidade intimamente relacionadas ao papel atribuído à moradia, porque ao alterarem-se as relações sociais dos indivíduos, a cultura material acompanha estas transformações.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA BRASILEIRA

Alguns fatos são relevantes para entender a história da cultura brasileira quando se busca demonstrar um panorama geral sobre suas influências e elementos constituintes. Antes de tudo, em primeiro lugar, que o traço a destacar-se é a sua origem colonial, quando surge, de fato, o BRASIL para a história com a sua "descoberta" e a instauração de uma *civilização transplantada*.³⁰ O Brasil é apresentado oficialmente a historiografia assim, marcado por um processo de colonização que o utiliza como objeto de produção *atado genesicamente à matriz portuguesa, cujas potencialidades de ser e de crescer só aqui se realizariam plenamente*.³¹

Em seguida, e como prosseguimento, a confluência das três matrizes étnicas que vão dar constituição ao que posteriormente Darcy Ribeiro chama de *povo brasileiro*.³² O índio, o branco e o português, correntes humanas cada qual com características culturais próprias: diferentes linguagens verbais, hábitos, comportamentos, religiões, regimes de sociedade. No entanto, é a cultura transplantada economicamente principal, o português, que estabelece a supremacia na imposição do regime feudal com predomínio das relações escravistas. Da mistura destas três correntes humanas surge um processo de adaptação, que de caráter transitório ou não, vai

estabelecer associações e divergências na configuração de uma nova nação. *Cada uma dessas correntes humanas carrega essa cultura anterior para o Brasil, onde se encontram. Disto decorre um processo que a Sociologia empírica batizou, e a Antropologia consagrou, como "aculturação".*³³ Aculturação é um termo utilizado desde o início do século pela antropologia alemã e parte do princípio que existem dois tipos de mudança cultural, a primeira *resultante da dinâmica do próprio sistema cultural* e a segunda que é o *resultado do contato de um sistema cultural com outro*³⁴, esta última dita correntemente como aculturação.

Em seguimento as noções de *cultura transplantada* e *aculturação*, Nelson Werneck Sodré adota como argumento para o entendimento da cultura brasileira, em termos de evolução, a divisão em três fases do período circundado pelo início da colonização até meados do século XX: a cultura colonial, a cultura de transição e a cultura nacional. A primeira fase – *cultura colonial* – pertence à época em que a classe dominante no Brasil é escravista ou feudal e referencia-se, principalmente, na ausência de uma classe intermediária. É no fim do século XVI que os sintomas do isolamento rural pelos latifúndios – *núcleos autônomos* – se fazem sentir, únicos elementos dotados de cultura "erudita", os religiosos foram responsáveis pela catequese, ensino e bilingüismo – o tupi, o português e o latim - deste século, que é também o retrato do esmagamento da cultura indígena e da iniciação de uma cultura *que não podia evidentemente ser chamada de nacional.*³⁵

*A respeito do desenvolvimento do artesanato e da arquitetura, não é nas grandes cidades que o artesanato se desenvolve, mas nas grandes propriedades rurais, à semelhança do que ocorria no medievalismo com os castelos. As artes que encontram alguma possibilidade de manifestação são aquelas próximas dos ofícios, meramente artesanais, e valem pela utilidade... Mas nem a escultura ou a pintura, nem mesmo a arquitetura, apresentam trabalhos dignos de menção, tal como acontece no domínio das letras. As casas são rústicas, inclusive as dos senhores mais destacados, pesados os móveis, pobres as capelas, distinguindo-se apenas as fortificações. A casa típica, que marca a paisagem social, é a sede de engenho ou fazenda que, pelas dimensões enormes que suas múltiplas finalidades imoõem, fica logo conhecida como casa grande; de simplicidade rústica, de pedra e cal, com cobertura de palha ou de telha, e a varanda de tipo alentejano ou árabe, apresentava "o aspecto de uma construção castrense". A esse aspecto externo, acrescentava-se "a simplicidade rústica e a pobreza dos interiores". Assim era Pernambuco, mas também São Paulo, onde "as casas de pau-a-pique ou de taipa, de pedra e cal, cobertas a princípio de palha e, mais tarde, de telhas, quando esse tipo de cobertura já se havia difundido pelo litoral, são geralmente térreas"; os móveis são simples e escassos.*³⁶

A segunda fase é peculiar ao desenvolvimento histórico brasileiro, porque indica o aparecimento de uma camada intermediária entre a classe dos senhores e a classe dos escravos, é a fase da cultura de transição que experimenta o aparecimento da burguesia. *A referida camada desempenha, entretanto, um papel muito importante, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindicações e postulações que constituem o núcleo da ideologia da burguesia em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no Ocidente europeu.*³⁷

É o período em que a mineração rompe com o equilíbrio em que se mantinha o regime colonial e provoca um aumento demográfico com possibilidades de desenvolvimento individual, amplia-se rapidamente a divisão do trabalho e a partir desta, aparecem atividades ligadas à cultura. *A camada intermediária apresenta o espaço em que giram os elementos dotados de cultura; como é numerosa e tem condições para satisfazer suas necessidades, gera, pela primeira vez entre nós, um público, pelo menos para aquelas atividades culturais de sentido mais utilitário.*³⁸

Sucedem-se a propagação da classe "cultura" e já no século XIX, lento quanto ao desenvolvimento de relações capitalistas, visualiza-se a segmentação social e cultural entre classes – dominante e dominados. Com a eclosão da primeira grande guerra mundial abre-se uma nova etapa reformadora tanto no campo da política como no da cultura, a indústria nacional é compelida a produzir aquilo que antes era importado. *No campo da cultura, a contestação ao estabelecido, ao dominante, é comandada, naturalmente, pelo elemento intelectual, e mais particularmente pelos artistas, com os escritores à frente, nos episódios que definem o Modernismo... O Modernismo, nas artes plásticas particularmente, reflete aqui, nos primeiros momentos, a mistura dessas influências externas, geradas por condições inteiramente diversas, e das influências internas, que começam a se impor, aquelas predominando e até indispensáveis, na forma e nas técnicas, e estas manifestando-se principalmente nos motivos, nos temas.*³⁹

A revolução industrial de 1930 é o marco da terceira fase histórica – *cultura nacional* – e representa a aceleração no desenvolvimento das relações capitalistas e o crescimento da burguesia e do proletariado. Cresce a desigualdade entre áreas urbanas e áreas rurais acompanhando a desigualdade entre as diversas regiões do país. *Novas relações de produção, relações capitalistas de produção em desenvolvimento cada vez mais acelerado geram novas e*

*crescentes exigências culturais, em quantidade e em qualidade. Atinge-se, no Brasil, a etapa de desenvolvimento capitalista em que os produtos da cultura se transformam em mercadorias... É impossível, assim, ou errôneo estudar a cultura brasileira sem considerar essa mudança qualitativa: suas manifestações aparecem, agora, como mercadorias*⁴⁰ Ao transformar em mercadoria as criações artísticas, o desenvolvimento das relações capitalistas amplia as áreas do trabalho intelectual. Já em 1945, a cultura dos meios de massa se difunde no Brasil e a sua capacidade de influenciar o grande público consolida-se definitivamente.

Todo esse processo de transformações econômicas, políticas e culturais se realizam sob a égide de um povo miscigenado e constituído a partir de três correntes humanas geradoras. *A confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras poderia ter resultado numa sociedade multiétnica, dilacerada pela oposição de componentes diferenciados e imiscíveis. Ocorreu justamente o contrário, uma vez que, apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes de autonomia frente à nação.*⁴¹ Darcy Ribeiro descreve com maestria, as matrizes do povo brasileiro e sua conformação enquanto etnia básica submetida a três forças: *a ecológica, a econômica e a imigração.*⁴² Para ele, no entanto, *essas vias plasmaram os diversos modos rústicos de ser dos brasileiros, que permitem diferenciá-los, hoje, como: sertanejos do Nordeste; caboclos da Amazônia, crioulos do Litoral, caipiras do Sudeste e Centro do país e gaúchos das campanhas sulinas.*

Os Brasis de que fala Darcy Ribeiro começaram a se formar, segundo a historiografia, poucas décadas depois da colonização, uma verdadeira *protocélula étnica neobrasileira diferenciada tanto da portuguesa como das indígenas.* O *Brasil crioulo* se atem a configuração cultural formada em torno da economia açucareira na faixa litorânea do Nordeste brasileiro que abarca do Rio Grande do Norte à Bahia. É o mundo da casa-grande e senzala citado anteriormente, *ao lado da casa-grande, contrastando com seu conforto ostentatório, estava a senzala, constituída de choças onde os escravos viviam uma existência subhumana, que só se tornava visível porque eles eram os escravos.*⁴³

O *Brasil caboclo* abrange toda a Amazônia e tem como correspondente econômico ao engenho açucareiro uma empresa extrativista florestal – o seringal. Do processo histórico da Amazônia

desenvolvido por lusitanos e até mesmo alguns *neobrasileiros mestiços*, Darcy afirma terem sido geradas três classes de pessoas, *essas três categorias eram formadas pelo índio tribal, refugiado nas altas cabeceiras, lutando contra todos que quisessem invadir seus núcleos de sobrevivência para roubar mulheres e crianças e condená-las ao trabalho extrativista. A segunda, pela população urbanizada, muito heterogênea, mas que tinha de comum já falar predominantemente o português e a capacidade de operar como base de sustentação da ordem colonial... O terceiro contingente era formado de índios genéricos, oriundos principalmente das missões e da expansão dos catecúmenos sobre toda a área, na gestação de outros tantos índios genéricos.* ⁴⁴

O Brasil sertanejo é aquele do agreste, caatingas e cerrados, com economia predominantemente voltada ao pastoreio e quase sempre dependente. A cultura sertaneja tem muito fortemente marcados os traços culturais próprios na organização da família, na vestimenta típica, na alimentação e imensa religiosidade. *O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. (...) Suas duas formas principais de expressão foram o cangaço e o fanatismo religioso, desencadeados ambos pelas condições de penúria que suporta o sertanejo, mas conformadas pelas singularidades do seu mundo cultural.* ⁴⁵

O Brasil Caipira avança sobre toda a região paulista que, após um século e meio de implantação, ainda mantinha um modo de vida rude e pobre, com casebres de taipa e adobe cobertos de palha e utensílios domésticos semelhantes aos utilizados em aldeias indígenas; eram indígenas também as técnicas de lavoura, caça, pesca e coleta de frutos. Os ciclos da mineração e do café são os principais responsáveis pelo desenvolvimento político, econômico e cultural de São Paulo, que se vê demograficamente expandida pelo grande número de imigrantes que ali fincam raízes. *São Paulo surge, por isso, com uma configuração histórico-cultural de povo novo, plasmada pelo cruzamento de gente de matrizes raciais díspares e pela integração de seus patrimônios culturais sob a regência do dominador que, a longo termo, imporá a preponderância de suas características genéticas e de sua cultura.* ⁴⁶

O Brasil sulino destaca-se das outras áreas culturais pela sua característica de heterogeneidade cultural. *Os modos de existência e de participação na vida nacional dos seus três componentes principais não só divergem largamente entre si como também com respeito às outras áreas do*

*país. Tais são os lavradores matutos de origem principalmente açoriana, que ocupam a faixa litorânea do Paraná para o sul; os representantes atuais dos antigos gaúchos da zona de campos da fronteira rio-platense e dos bolsões pastoris de Santa Catarina e do Paraná, e, finalmente, a formação gringo-brasileira dos descendentes de imigrantes europeus, que formam uma ilha na zona central, avançando sobre as duas outras áreas.*⁴⁷ No imaginário coletivo, os gaúchos originais caracterizam-se pelo consumo do chimarrão e tabaco, a vestimenta típica, o uso da rede e o consumo de carne vermelha e vinho.

Diante de tal segmentação regional, Darcy Ribeiro insiste em dizer que o Brasil é uma *etnia nacional*, um *povo-nação*, que é capaz de reconhecer-se a si mesmo e sentir-se brasileiro por suas características natas. *Conquanto diferenciados em suas matrizes raciais e culturais e em suas funções ecológico-regionais, bem como nos perfis de descendentes de velhos povoadores ou de imigrantes recentes, os brasileiros se sabem, se sentem e se comportam como uma só gente, pertencente a uma mesma etnia. Vale dizer, uma entidade nacional distinta de quantas haja, que fala uma mesma língua, só diferenciada por sotaques regionais, menos remarcados que os dialetos de Portugal*⁴⁷ Visto sob este ângulo, considerando sua origem étnica e histórica, que significa o termo cultura brasileira?

CULTURA BRASILEIRA E CULTURA UNIVERSAL

A relação estabelecida entre a cultura nacional e a cultura universal é sempre, antes de tudo, uma relação dialética, a mesma que se mantém entre o geral e o particular, o popular e o erudito, só que sob um enfoque, comparativamente, mais abrangente. Esta, tem fornecido a diversos estudiosos, os argumentos para a discussão teórica sobre uma temática controversa: a autenticidade da identidade nacional e suas manifestações culturais. A cultura brasileira, como objeto de estudo central, tem como um de seus principais repositórios a cultura popular, já a cultura universal é fonte de repertórios que nutrem de informações múltiplas os agentes produtores da cultura.

A cultura material, cultura dos objetos, que invasivamente me atrevo a classificar como – “cultura do móvel” - produzida materialmente sob o olhar atento do pesquisador, é portadora de um papel duplo perante a historiografia; de um lado, como instrumento de condensação de

informações estéticas, técnicas, econômicas, sociais e, de outro, pela inversão, geradora de uma imagem indicial que conduz semelhante tipologia de informações. Assim, o entendimento entre o nacional e o universal na cultura material serve, neste estudo, para buscar as fontes geradoras desta função dúbia, também desempenhada pelo móvel ao longo da história, ao mesmo tempo em que é possível rastrear os caracteres próprios de identificação da contemporânea brasilidade.

Se, Nelson Werneck Sodré com toda a sua sabedoria sobre a temática, no final dos anos 70, chega a afirmar categoricamente que *só é nacional o que é popular*, indicando neste sentido que não é possível separar uma coisa da outra; De resto o que entender? Para ele, o legítimo referencial da cultura brasileira estaria sob o alicerce da cultura popular? Segundo consta, não se pode colocar a questão sob estes termos, já que o próprio autor complementa, a posterior, sua afirmação, ao dizer: *de modo geral, a cultura brasileira autêntica está na incorporação dos valores autênticos da cultura universal, aquilo que é patrimônio do homem, aos valores específicos, e particulares, portanto, da cultura popular brasileira*.⁴⁸ A visão dúbia, entre o universal e o nacional, aparece claramente e com isso aceita a idéia de uma convivência dialética entre os valores da cultura universal e os nossos próprios valores.

Ferreira Gullar, no mesmo momento histórico, também referenda a idéia de uma relação dialética, movida por oposições e contrastes, existente dentro do processo interno de manifestação da cultura brasileira, a qual afirma existir e justifica; *ela existe porque existe uma história que se desenrola dentro dos limites geográficos do país, sob condições econômicas, políticas, administrativas e "culturais" específicas. Ela é tanto produzida pelo povo alfabeto como pelas camadas alfabetizadas e pelas elites intelectuais, é um produto ideologicamente confuso e contraditório, marcado na maioria dos casos pela alienação cultural e política em que vivem as grandes massas populares, e não só elas. Portanto, se "cultura brasileira" não é sinônimo de "cultura da classe dominante", tampouco é sinônimo de cultura revolucionária ou "cultura nacional-popular"*.⁴⁹ A referência de uma cultura nacional *pura* destituída de influências é verdadeiramente uma abstração para o autor, a medida que é um complexo fenômeno que interage interna e externamente num processo contínuo e incessante.

Um terceiro autor, Carlos Nelson Coutinho, discursando sobre a mesma temática, justifica que a história do Brasil colonizado está intimamente relacionada a absorção da cultura universal. *No caso brasileiro, a penetração da cultura européia (que estava se transformando em cultura*

universal) não encontrou obstáculos prévios: não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização, que pudesse aparecer como o "nacional" em oposição ao "universal", ou o "autêntico" em oposição ao "alienado"... A história da cultura brasileira, portanto, pode ser esquematicamente definida então como sendo a história dessa assimilação – mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal (que é evidentemente uma cultura altamente diferenciada) pelas várias classes e camadas sociais brasileiras.⁵⁰ Para ele, a relação entre nacional e popular pode ser entendida como um modo de articulação entre a realidade brasileira e a cultura tida como geral. A essência desse modo de articulação, para nos expressarmos em termos categoriais, poderia ser resumida dizendo-se que o nacional-popular designa aquele processo pelo qual, concretizando-se os elementos abstratos da cultura universal, mas evitando-se ao mesmo tempo o fetichismo das singularidades nacionais, consegue-se descobrir (na ciência) ou figurar (na arte) a concreta particularidade de nossa vida social. O nacional-popular é um percurso necessário do processo dialético de passagem do abstrato ao concreto.⁵¹

O discurso destes historiadores, com efeito, todos de reconhecida competência por suas obras, convergem, de uma forma ou de outra, sob certo aspecto, para um único ponto: à concordância na existência de uma relação dialética calcada na dualidade entre o universal e o nacional. Se o entendimento do que seja, em definição, o universal, parece esclarecido, a noção da temática do nacional ainda estabelece divagações; se para Sodré, só é nacional o que é popular, para Gullar e Coutinho, o nacional é tanto popular quanto erudito. Salvo o jogo traiçoeiro de palavras que não cabe aqui alongar, não é pretensão finalizar a discussão ou propor uma solução válida, mesmo porque todos os citados autores têm a propriedade para examinar a questão com a profundidade que lhe é pertinente, adoto, no entanto, esta relação dialética como suporte teórico para discutir o móvel sob o escopo da cultura material.

Certa vez, à referência a uma definição de cultura brasileira, simples e despretenciosa, me pareceu sintetizar perfeitamente esse discurso. O professor Ubiratan Rosário, do departamento de antropologia da UFPA, afirmou:

Cultura brasileira é antes de tudo, tudo o que nos caracteriza como expressão própria, peculiar de nossa maneira de ser, de viver e de sentir. É cultura brasileira tudo aquilo que o brasileiro elaborou ou reelaborou, criou ou assimilou, recriando-o à maneira e à conveniência brasileira. É a cultura brasileira tudo aquilo que o povo brasileiro tornou seu. É como evolui a nação brasileira, integrando raças, unindo-as num processo de

unificação da sociedade e propiciando características brasileiras à nossa maneira de viver... A cultura brasileira é a soma das criações populares, das técnicas inventadas, das concepções criadas, das maneiras comuns de viver e de conviver de toda população vivendo no país. É tudo aquilo que traduz o modo de ser dos brasileiros, no conjunto de sua linguagem, sua visão de mundo, suas criações poéticas, suas escolas literárias, sua ciência, suas leis, suas técnicas de trabalho, seus tipos e estilos de habitação, seus vestuários, seus hábitos de alimentação, suas manifestações religiosas e filosóficas, seus cultos populares e oficiais, seus falares diversos e característicos metropolitanos e regionais, sua organização social e sua evolução política. ⁵³... Não há no mundo uma cultura genuinamente nacional, pelo menos em termos de originalidade, visto que toda cultura dita nacional compõe-se de elementos oriundos de outras culturas, dentro do processo seletivo e cumulativo, próprio da dinâmica cultural... Não há, entretanto, contraste algum em termos ao mesmo tempo universais e nacionais. Pelo contrário, é positiva, às vezes inevitável, a integração do nacional com o universal... Há portanto, o fator exógeno atuando permanentemente no processo de elaboração da cultura brasileira, sem que isso signifique fundamentalmente sua desidentificação. ⁵³

Assumindo, pois a legitimidade das argumentações descritas, estão estabelecidos os parâmetros teóricos para o entendimento dos termos cultura nacional/ cultura brasileira/ cultura universal e, no seu interior, a manifestação da materialidade na cultura, àquela que nos diz respeito e que é entendida como *produto cultural* ⁵⁴ da humanidade. Quanto à preservação da identidade nacional, configura, na contemporaneidade, o relacionamento que se faz no limiar entre o que nosso meio social legitima como culturalmente característico do nacional ou do universal, numa época em que o processo integralizado da globalização permeia todas as nações.

Agassiz Almeida Filho em seu livro sobre a Globalização e identidade nacional adverte que, *a pós-modernidade caracteriza-se por meio de elementos que denunciam o grande intercâmbio cultural verificado entre os povos. A distância e as dessemelhanças entre as nações tornam-se minimizadas. Os dias que antecedem o século XXI consagram um modelo econômico em que prepondera a integração internacional.*⁵⁵ Assim, considera que é a fronteira de assimilação ou de preservação cultural que determina as legítimas características dos elementos formadores da identidade nacional. Em tempos de *globalização* ⁵⁶, quando a assimilação cultural extrapola *os limites que a identificam como processo necessário ao aprimoramento de múltiplos organismos sociais, torna-se veículo de dominação econômica.*⁵⁷ Por outro lado, argumenta que a preservação do regionalismo, *antes de representar apego apaixonado às tradições da terra natal, constitui meio por intermédio do qual a integridade da identidade cultural pode ser mantida em relação às nocivas conseqüências da aculturação.*⁵⁸ Com efeito, é de se considerar que o

equilíbrio, que seja limitrofe entre este dualismo, é que de fato poderá garantir a manutenção da identidade sem a perda para a nação dos benefícios advindos da integração cultural mundial.

Cultura material, cultura brasileira, cultura universal, globalização e identidade cultural; com certeza a partir do instrumental teórico fornecido pela sociologia e antropologia é possível visualizar, em ampliação, os sintomas das principais transformações ocorridas na casa brasileira durante o decorrer dos séculos e a partir da colonização do Brasil. Em seqüência, às mudanças nos padrões de comportamento – de uso e estéticos - adotados no nosso morar, é preciso enquadrar o que, de fato, é constituinte da tradição brasileira do habitar, as organizações dos espaços internos e sua relação com os hábitos familiares e sociais de cada tempo. Estas referências, certamente, trarão significativas contribuições para o aprofundamento do estudo sobre o processo das transfigurações do desenho da mobília, decorridas no espaço de tempo anterior ao século XX, as quais transportam indicialmente particularidades da herança histórica e cultural de nosso povo.

TRANSFORMAÇÕES NA CASA BRASILEIRA

Desde sempre, a casa é, acima de tudo, um reduto familiar e é sobre esta função primeira da habitação brasileira que se desenvolve toda a história de suas transformações no decorrer dos séculos. Morada, vivenda, residência, habitação, significados primários do vocábulo cuja origem no latim provém de verbetes como acasalado, acasalamento, acasalar, que está historicamente ligada à idéia de lar, de família, no sentido mais tradicional; àquela que durante os séculos serviu de referência à sociedade, constituída basicamente pelas figuras paterna e materna como sinônimo na solidez do lar. Cenário que apresenta a importância do papel desempenhado pela mulher no cuidado aos ambientes interiores destinados à moradia e ao mobiliário que este acomodava.

Na contemporaneidade, muito dos hábitos "modernos" sinalizam para outros modos de encarar o habitar, as atribuições da vida contemporânea, onde homens e mulheres passam a assumir a responsabilidade sobre a manutenção econômica do lar, alteram profundamente as relações com a moradia; que aparece, agora, também concretizada em outras tipologias de uso, geralmente, portadoras de espaços menores e múltiplos. Ao percorrer a evolução da habitação brasileira

caminhamos ao lado das transformações sociais fundamentadas na relação familiar e, sinalizamos para as diversas feições estéticas e utilitárias assumidas pelo móvel do Brasil.

*Família brasileira. Não só a família portuguesa transferida para o Brasil, pois, assim como a casa, não podemos limitar culturalmente esta família, que encontrou o habitante da terra, o índio, do qual incorporou tradições desconhecidas, fossem os hábitos alimentares ou mesmo construtivos. E encontrou ainda o negro africano, trazido como escravo para substituir o nativo, que mais do que trabalho trouxe todo um arsenal de conhecimento composto por deuses, hábitos, mezinhas para curar cobreiro, mau-olhado, nervo torcido, quebranto, cantigas de ninar, vigor sexual e formas comportamentais hoje atávicas que correm nessas artérias e veias latino-americanas.*⁵⁹

A partir da colonização e sob a influência dos elementos raciais negros e índios, a casa portuguesa não é simplesmente importada para a colônia e mantém inalteradas suas características, ao menos, no que se refere ao seu estereótipo – *casinha caiada, estreita*. Acontece com a formação da casa brasileira, àquilo mesmo que ocorre com a formação do seu povo, a miscigenação cultural, ainda que em maior ou menor parte, a habitação portuguesa é reinterpretada segundo, primeiramente as condições materiais e climáticas para depois se enquadrar socialmente no novo modelo econômico da colônia – o patriarcalismo latifundiário, cujo principal representante espacial é a casa-grande. *Assim podemos encontrar as construções em pedra aparente, oriundas do norte de Portugal, as chaminés do Algarve ou as paredes caiadas de branco com esquadrias coloridas do Sul mediterrânico, porém abasileiradas ou tropicalizadas.*⁶⁰

A casa-grande é, para o colonizador, a primeira forma emblemática de poder na moradia. Advém daí, também, a rigorosa herança formal dos rituais utilizados nos setores sociais – amplos na demonstração das posses do dono - quando do recebimento de hóspedes ou estranhos. Nessas casas, as varandas e a sala de visitas fazem às vezes da transição entre o mundo exterior e o interior doméstico, obviamente ainda sem a presença física da mulher recolhida aos setores mais íntimos da casa. Também, contemporânea dos engenhos, a residência urbana, inicialmente térrea e menos espaçosa, começa a modificar-se para o modelo assobradado português e serve também a instauração do comércio.

Aos poucos, os espaços internos vão-se multiplicando em tamanho e funções e, já no final do século XVIII, é possível verificar a segmentação da sala de estar em dois ou três ambientes destinados a receber e fazer as refeições. Bibliotecas e salas de música, também, aparecem nesta época. No século XIX, com a chegada da Família Real ao Brasil, antigos hábitos patriarcais sedem lugar a *nova casa palaciana*, signo de mudança no comportamento social com a permanência dos salões de festas nas salas requintadas, de materiais e móveis importados, onde a presença da figura feminina começa a aparecer no meio social.

A Abolição da Escravatura e a Proclamação da República são também fatores de modificação dos hábitos no morar, pois não há mais o escravo para realizar todas as tarefas domésticas e, de uma forma ou de outra, a responsabilidade recai sobre o papel desempenhado pela mulher. Surge também, em decorrência da aceleração no processo de urbanização e adensamento demográfico, um novo tipo de moradia popular que vem a ser conhecido como "cortiços", além de casas de cômodos e vilas operárias. As habitações vão-se segmentando segundo as classes sócio-econômicas de seus moradores com a classe média ocupando, em geral, as casas de aluguel e a elite latifundiária continuando a desfrutar de seus palacetes, refletindo o ecletismo de linguagens estilísticas e mobílias requintadas.

O século XX é o palco de transformações definitivas nas formas de morar do brasileiro. Logo nas primeiras décadas, em evolução aos cortiços, surgem as "avenidas" compostas por uma sucessão de habitações semelhantes, térreas ou assobradadas. *O ecletismo está a pleno vapor, não apenas na preocupação formal dos detalhes da fachada como também no mobiliário e em peças de uso, em que encontramos o art nouveau fazendo-se presente com suas curvas femininas e sensuais, decorando e criando um novo espaço.* ⁶¹

Os anos 20, que chegam introduzindo as sementes do movimento moderno, já em ebulição no mundo, atingem no Brasil, inicialmente uma pequena elite disposta a integrar-se à uma nova estética, surgem os edifícios de apartamentos - construções verticais com algumas unidades por andar. *As casas apalacetadas francesas, remanescentes ou persistentes da Belle époque, começam a perder terreno para um movimento que valoriza a arquitetura luso-brasileira... Enfim, ser moderno nos anos vinte, significava prezar o nacionalismo e a tradição e, apesar das propostas "modernizadoras" encontradas neste período, esse vocabulário ganha significado e se*

*expande por toda a década, chegando mesmo aos anos quarenta, já com versão popular, recebendo reflexos da então emergente indústria cinematográfica americana.*⁶²

Segue-se o concreto armado, no início da década de 30, a casa modernista de Gregory Warchavchik e os anos 40, apresentam uma sociedade brasileira influenciada pelo *american-way-of-life*, afirmam-se os edifícios de apartamentos, os espaços começam a ser reduzidos e valoriza-se seu funcionamento. Nos anos 50, as habitações apresentam fachadas retilíneas com formas geométricas simples e as grandes casas são luxuosas, com mobiliário requintado, bar iluminado e jogos de sofás; também são produzidos os grandes conjuntos habitacionais. No final da década, cresce a frota de automóveis e a garagem, geralmente na frente da casa, significa símbolo de status.

A década de 60 consagra a utilização de edifícios de apartamentos como a forma “moderna” de morar, agora também ocupando as regiões suburbanas. *Quase que se constrói o mesmo número de casas e apartamentos nesse período, e já percebemos que esse novo espaço impessoal será personalizado através da escolha da cor da tinta para os interiores, decoração retirada de revistas nem sempre especializadas, luminárias adquiridas em lojas da moda, pois não há mais o projeto do espaço necessário para as múltiplas funções da habitação, mas uma estimativa média, um padrão que deve ser produzido em série.*⁶³

Na década de 70, explode a especulação imobiliária com a grande novidade dos condomínios fechados, oferecendo segurança e conforto, estes grandes conjuntos habitacionais pretendem satisfazer todas as necessidades dos moradores: diversão, moradia, estudo, alimentação; os equipamentos sofisticam-se: salas de jogos, saunas, ciclovias, jardins, piscinas. Em alguns momentos, os edifícios trazem em suas fachadas uma “volta ao passado” incluindo as varandas como símbolo. Neste período, também, as favelas proliferam rapidamente por todas as regiões do país e a segurança vai se tornar fonte de preocupação constante nas moradias que aparecem refletidas em muros altos com sistemas eletrônicos de segurança e circuitos fechados de TV.

A partir dos anos 80, ocorre a expansão dos flats, mas o setor social muda muito pouco em relação às décadas anteriores, à exceção dos espaços chamados “híbridos” que acumulam as funções de repousar/ estudar/ receber, todos com equipamentos domésticos mais “modernos” e versáteis. A casa incorpora mais uma função – trabalhar em casa - profissionais liberais ou

prestadores de serviços, homens e mulheres, multiplicam os espaços domésticos, agora também com a introdução de um novo elemento – o microcomputador. *Hoje para várias camadas da população, o quarto é sala de visitas, escritório, sala de estudos, local de trabalho e, ocasionalmente, lugar de descanso e de amor. A diminuição do espaço útil, inversamente proporcional a esse aumento de atividades, requer malabarismos na concepção de novos interiores, com propostas inovadoras de design de mobiliário, de preços nem sempre acessíveis a camadas mais baixas da população.* ⁶⁴ São estes, os anos 80, que consolidam definitivamente as principais características da última década do milênio - de multiplicidade de funções de ambientes e equipamentos domésticos em espaços cada vez mais reduzidos.

Enfim, como resumo deste processo de transformações, a redução clara e sintética do livro 500 anos da casa no Brasil, que sinaliza para a questão da identidade brasileira materializada nas formas de habitação - *casas-grandes, casas térreas, sobrados, palacetes, vilas, apartamentos, conjuntos habitacionais, condomínios horizontais, condomínios verticais, flats – enfim, várias formas de morar, porém todas guardando inter-relações semelhantes, mesmo com o passar do tempo, deixando entrever que a sociedade brasileira tem uma face.* ⁶⁵

Face que o móvel contemporâneo revela, a partir de sua origem histórica e cultural, e que poderá ser tanto mais compreendida a partir da visualização da materialidade dos primeiros móveis do Brasil colônia, àqueles que entendemos formados segundo a miscigenação das três matrizes raciais: o negro, o branco e o índio. É que, de fato, as transformações que a casa brasileira sofreu, durante seu processo histórico, estão estritamente ligadas às suas origens culturais primeiras, que são a fonte para o repertório dos usos, costumes e arranjos dos ambientes internos das moradias. Assim, permitamo-nos enveredar pela memória histórica da cultura material e conhecer um pouco mais sobre os equipamentos domésticos dos primeiros períodos de formação do povo brasileiro.

19 RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.19.

20 SANTOS, Maria Cecília dos. Rede: um equipamento de todos os tempos, incorporado à paisagem brasileira. In: Design & Interiores. São Paulo: Arco Editorial, 1994. ano7. n.40. p.109.

21 O subtítulo do célebre Casa-Grande & Senzala é justamente *formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*.

22 Gilberto Freyre referenda que a casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater familias, culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o "tigre", a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 37ª tiragem. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.liii

NOTAS

23 FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 37ª tiragem. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.lxii, lxiii.

24, 25 LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. 12ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p.25;65.

26 e 28 Dicionário de Sociologia. Org. Departamento Editorial da Editora Globo. 1ª edição. Rio Grande do Sul: Editora Globo S.A., 1963.

27 SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970. p.3,4.

29 O móvel da Casa Brasileira. Texto Glória Bayeux; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p.12.

30 Nelson Werneck Sodré adota o termo "civilização transplantada" para descrever a situação inicial do Brasil colônia. *Os elementos destinados à empresa de "colonização", isto é, de ocupação produtiva – na caso do Brasil – provem do exterior, são para aqui transplantados, tanto os senhores – os que exploram o trabalho alheio – como os trabalhadores – os escravos. Uns vem da Europa, em reduzido número; outros vem da África, em avultado número,*

quando a empresa produtora aparece acabada, quando em pleno funcionamento. Assim, provem do exterior tanto os elementos humanos como os recursos materiais. (...) A contribuição da nova área é apenas a terra – abundante e inculta. A colônia torna-se objeto porque, para a produção, só pode proporcionar o objeto. Numa produção transplantada, e montada em grande escala, para atender exigências externas, surge naturalmente uma cultura também transplantada. SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970. p.5.

31 RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.20.

32 Título de livro e que se inicia com o entendimento da confluência das três raças para a formação do povo brasileiro. RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

33 SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970. p.6.

34 LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. 12ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p.100.

35 *cultura importada em bloco do Ocidente, internacionalista de tendência, inspirada por uma ideologia religiosa, católica, e a cuja base residiam as humanidades latinas e os comentários das obras de Aristóteles, solicitadas num sentido cristão.* SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970. p.13.

36, 37, 38, 39 e 40 SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970. p.12, 20, 22, 51, 53, 60 e 62.

41 RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.20.

42 *Essa unidade étnica básica não significa, porém, nenhuma uniformidade, mesmo porque atuaram sobre elas três forças diversificadoras. A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses.* RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.21.

43, 44, 45, 46 e 47 RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 285,320,355,371 e 22.

48 SODRÉ, Nelson Werneck. Cultura nacional: esmagada, mas viva. In: Escrita Ensaio Cultura Brasileira. Ano1. N 1. São Paulo: Editora Abril, 1977. p.20,21.

49 GULLAR, Ferreira. Considerações em torno do conceito de Cultura Brasileira. In: Escrita Ensaio Cultura Brasileira. Ano1. N 1. São Paulo: Editora Abril, 1977. p.37.

50 e 51 COUTINHO, Carlos Nelson. Notas sobre a questão cultural no Brasil. In: Escrita Ensaio Cultura Brasileira. Ano1. N 1. São Paulo: Editora Abril, 1977. p. 7 e 11.

52 e 53 ROSÁRIO, Ubiratan. Cultura brasileira. 2ª edição. Belém: CEJUP, 1993. p.27,28 e 23,24.

54 Teixeira Coelho define como produto cultural, *como aqueles que expressam idéias, valores, atitudes e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (historiografia) ou o futuro (prospectiva, cálculo de probabilidade, intuição), quer tenham origem popular (artesanato), quer se tratem de produtos massivos (discos de música popular, jornais, histórias em quadrinhos), quer circulem por público mais limitado (livros de poesia, discos e CDs de música erudita, pintura). Embora desta definição participem conceitos vagos, como "idéias" e "criatividade artística", ela exprime um consenso sobre a natureza dos produtos culturais*. COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário. 2ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. p.318.

55 FILHO, Agassiz Almeida. Globalização e identidade cultural. São Paulo: Editora Cone Sul, 1998. p.77.

56 Agassiz Almeida Filho em seu livro Globalização e identidade Cultural, explica o que vem a ser globalização ou integração econômica global: *É um sistema de medidas político-econômicas que se implementaram como meio de concretização do processo de transferência de tecnologia e aproximação da comunidade internacional. (...) O desenvolvimento econômico globalizado é uma consequência natural do aproveitamento dos recursos tecnológicos disponíveis. Os conceitos introduzidos pelo fordismo deram lugar à sistemática desenvolvida pela cibernética, cuja produtividade e eficiência galgaram patamares nunca antes experimentados pela industrialização. As modificações impostas pela Revolução da Informática atingiram todos os fatores de produção. A tecnologia determina o ritmo a ser alcançado pelo progresso*. FILHO, Agassiz Almeida. Globalização e identidade cultural. São Paulo: Editora Cone Sul, 1998. p.90,91.

57 e 58 FILHO, Agassiz Almeida. Globalização e identidade cultural. São Paulo: Editora Cone Sul, 1998. p.48 e 63.

58, 59, 60, 61,62,63,64 e 65 VERÍSSIMO, Francisco Salvador, BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 21,66,70,80,95,96 e 28.



PILARES DE

FORMAÇÃO DO MÓVEL BRASILEIRO

A cultura material indígena vai exercer uma influência

marcante na vida dos PRIMEIROS POVOADORES DO BRASIL.

Estes, no processo de adaptação à nova terra, passaram a adotar

muitos dos hábitos e costumes dos aborígenes com os quais viviam

em estreita convivência. Com relação AO MOBILIÁRIO, A REDE E O JIRAU

passaram a figurar entre os principais elementos que vão

compor o interior das primeiras casas construídas.

TILDE CANTI



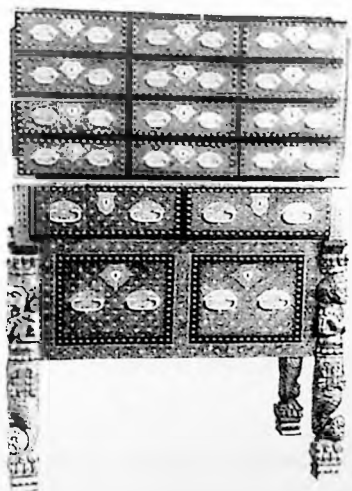
Na narrativa histórica do móvel no Brasil, o ponto de partida é, de fato, compreender suas raízes primeiras, àquelas referentes ao processo de miscigenação cultural dos três elementos étnicos – português, negro, índio - formadores das peculiaridades próprias do povo brasileiro. Cada qual destas correntes culturais portadoras de sua própria tipologia de equipamentos domésticos e hábitos de uso é, por força das circunstâncias que envolvem a colonização do Brasil, impelidas a enquadrarem-se num momento cultural “sui generis”, que condiciona o entrecchoque de seus valores mais tradicionais e particulares. Obviamente que, com a pré-disposição de papéis hierarquizados e impostos pela colonização, este processo de aculturação ocorre com a hegemonia evidente do elemento português sobre os demais. No entanto, com efeito, os primeiros moradores do Brasil são os povos indígenas que reconhecem, de modo ímpar, as condições climáticas e geográficas de seu habitat nativo. Enquanto que o elemento negro, trazido como escravo, conservou de sua cultura muito mais os hábitos religiosos e culinários do que propriamente as manifestações materiais. É desse caldeamento único de nossa formação cultural primeira que surgem os primeiros passos para a produção do mobiliário no Brasil.

Criado-mudo, cristaleira, namoradeira, preguiceiro, contador - vocábulos atribuídos à peças de mobília cujo sentido de utilidade confundem-se com sua própria imagem, resíduos culturais dos antecedentes históricos do mobiliário contemporâneo carregados de índices e significados

inerentes à sua época, artefatos que narram histórias numa linguagem não-verbal e, compactuam a um só tempo do silêncio e da verbalização da forma. Adentremos, então, neste universo histórico fascinante e que nos servirá de referência para uma análise objetiva do mobiliário contemporâneo.

Para isso, à referência as principais fontes bibliográficas em cujas informações bebemos e sem as quais não seria possível a elaboração deste capítulo: **O móvel no Brasil: origens, evolução e características** de Tilde Canti, que apresenta a evolução do mobiliário brasileiro desde o século XVI a princípios do século XIX, assinalando inclusive as principais influências estilísticas herdadas pela nossa mobília; **Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro** de Lúcio Costa, que sintetiza sob o olhar crítico do historiador de arte, a história do mobiliário no Brasil também entre os séculos XVI e XIX; e finalmente, **O Móvel da Casa Brasileira** com textos de Glória Bayeux que, utilizando o Acervo do Museu da Casa Brasileira, conta a história do móvel no Brasil desde o século XVI ao século XX. A evolução cronológica e a definição de tipologias são referendadas nestas obras, cujo trabalho minucioso é de suma importância para a preservação da memória material de nossa cultura e, se constitui em competente e precisa fonte de informação sobre o assunto.

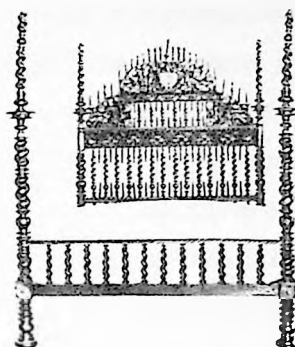
CARACTERÍSTICAS GERAIS DO MÓVEL PORTUGUÊS



Contador indo-português.
Século XVII. Confeção em teça, marfim e metal; pernas de suporte com representação de divindades hindus. (Tilde Canti, 1999)

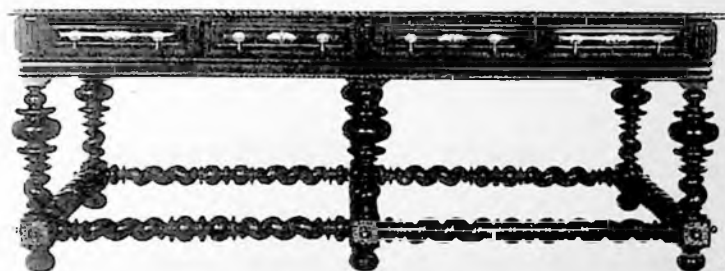
Segundo consta, entre os séculos XVI e XVIII, o mobiliário português apresenta transformações significativas tanto em relação à estética quanto aos meios produtivos. Num primeiro momento, sofre influências estilísticas de outros países para só então readaptá-las e desenvolver uma feição com características propriamente nacionais. A primeira grande influência é de origem árabe e ocorre por volta do século XVI, período em os móveis eram escassos e começa a ser utilizada a técnica do *alfarje*⁵⁶, executada principalmente, em incrustações e embutidos nos móveis, seguida pelo arco e flor de lotus.

Cadeira de sola. Final do século XVII.
Confeção em madeira e couro gravado.
(Tilde Canti, 1999)



Leito de biros. Segunda metade do século XVII. Cabeceira com biros e talha com figuras humanas à influência oriental. (Tilde Canti, 1999)

Mesa de centro. Século XVIII.
Confeção em madeira pau-santo e metal;
pernas e travessas torneadas em forma de torcidos, bolachas e discos; molduras em corda. (Tilde Canti, 1999)



A segunda grande influência, se inicia com o descobrimento do “caminho para as Índias”, no ano de 1498 e da China em 1516, o que, de um modo ou de outro, permitiu a Portugal uma abertura sobre estas rotas comerciais e, cuja expansão ultramarina portuguesa irá contribuir para o aparecimento de um estilo denominado por Tilde Canti de *Indo-português*. Os móveis Indo-portugueses, cujo apogeu acontece no século XVII, tem ascendência, principalmente, nos elementos de configuração e produção indianos e chineses.

Da Índia, assimilou os entalhes recortados e vazados, os baixos-relevos com preenchimento de elementos exóticos, o emprego de colunas internas vazadas e esculpidas e o uso de talhas douradas sobre fundo vermelho. Da China, assimilou as técnicas do *charão* e da *laca* que permitiram a utilização de fundos pintados em cores escuras e vermelhos, as aplicações em folhas de ouro e desenhos com motivos chineses, florais e de animais.

De fato, talvez a principal característica dos móveis indo-portugueses seja a utilização de encaixes e espigões de madeira em substituição aos pregos e cola, também as pernas dos móveis em formas antropomórficas e os embutidos ou incrustações que tendem a preencher todos os espaços vazios com marfim, teca, ébano, madrepérola e tartaruga.

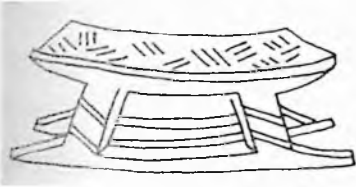
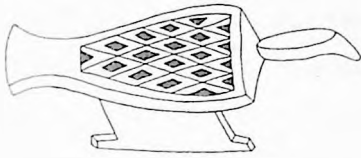
No final do século XVII, porém, o móvel indo-português começa a ser ocultado por outras influências de origem externa, especialmente as italianas, marcadas pela renascença e barrocas, com os torcidos nas peças torneadas. É na transição para o século XVIII, entretanto, que a mobília portuguesa começa a desenvolver atributos que a historiografia vai descrever como *estilo nacional português*, com a farta utilização da madeira como matéria-prima, entalhada ou trabalhada, descrevendo móveis de formas retas, retangulares e robustas com pernas e pés das mesas torneados, *goivados* ⁶⁸ em espinha de peixe, losangos como elementos decorativos e molduras de tremidos; principais características do mobiliário português considerado pela historiografia como portador de características genuinamente nacionais.

EQUIPAMENTOS DOMÉSTICOS DO POVO INDÍGENA NO BRASIL

A historiografia nos conta que as tribos indígenas encontradas no século XVI, no Brasil, apresentavam características culturais distintas entre si; tanto em relação à linguagem verbal, quanto ao tipo de regime social, com estágios de civilização diferentes e distribuídas desigualmente sobre todo o território. Algumas ainda possuíam características nômades e dispunham de poucos utensílios pessoais, dormindo normalmente de modo improvisado sobre folhas; outras tribos haviam desenvolvido habilidades manuais, conheciam a agricultura e a técnica da tecelagem, o que lhes permitia produzir alguns equipamentos domésticos cuja simplicidade formal compactuavam com a possibilidade de usos múltiplos.

No geral, em síntese, os principais equipamentos domésticos representativos da cultura indígena são, em princípio, se classificados segundo uma tipologia baseada na utilidade, equipamentos para: descanso/ trabalho; repouso; guarda.

No entanto, o principal equipamento de repouso indígena é, sem sombra de dúvidas - a rede, incorporada pela grande maioria das tribos indígenas que conheciam a técnica da tecelagem. As redes podiam ser confeccionadas em fibras ou em fios de algodão entrelaçados, formando tramas "abertas" utilizadas para a pesca ou em tramas "fechadas", à aparência de tecidos.



Banco indígena. Alto Xingu. Formato de animais/ pássaros. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997)

Banco indígena. Grupo Tucano, rio Uaupés, Alto Rio Negro. (Tilde Cantí, 1999)

Algumas tribos indígenas, conservavam também, hábito de manter fogo sempre a baixo ou ao lado da rede para garantir o aquecimento durante a noite. *Suspendiam-nas por meio de cordas que passavam nos punhos e eram amarradas nas traves horizontais da choça ou nos troncos livres da ocará. O comprimento da rede tupinambá era de dois metros e quarenta centímetros, e a largura de pouco mais ou menos um metro e quarenta.*⁶⁹ Com a mesma função utilitária, a maca de repouso denominada por alguns historiadores de *catre* ou *leito*⁷⁰, servia também, em algumas tribos como mesa e banco. Podia ser produzida a partir da fixação de quatro apoios de madeira, um retângulo, que ligados por uma haste fixada por cordas era encoberta por folhas de palmeira de buriti e revestida por uma esteira ou pele de animais. Outras

Tribos construíam quatro forquilhas com duas travessas e sobre elas dispunham ramos de buriti, formando um estrado e coberto com esteiras.

Para o descanso e o trabalho, além de algumas tribos utilizarem as macas de repouso, eram produzidos os bancos. A matéria-prima utilizada, a madeira, trabalhada de diversificadas formas, apresentava desde simples toros, usados como assento, a formas entalhadas numa única peça, geralmente sugerindo um desenho simplificado de forma animal com aplicação de desenhos geométricos coloridos em vermelho ou preto. Em algumas tribos, o privilégio de utilizar os bancos era reservado somente aos homens, as mulheres utilizavam a maca de repouso; já para outras, os bancos eram reservados unicamente para os chefes – caciques – como sinônimo de hierarquia, poder e ainda, existiam bancos, cuja finalidade era exclusivamente religiosa, sendo considerados, inclusive, como peças sagradas.

CARACTERIZAÇÃO DO MOBILIÁRIO LUSO-BRASILEIRO

Desde os primeiros momentos do encontro do elemento português – colonizador – com a nova terra – Brasil, ocorreu um processo de adaptação cultural, especialmente, em relação às condições climáticas/ geográficas e a cultura dos povoados indígenas nativos. Certamente que, durante os primórdios da colonização foram trazidos para o Brasil, além de gêneros de primeira

necessidade e utensílios domésticos, mestres de vários ofícios, incluindo àqueles responsáveis pela produção de móveis; no entanto, a influência advinda da convivência com os nativos determinou a adoção de muitos de seus hábitos. No mobiliário, a utilização da rede difundiu-se rapidamente e será equipamento constante na casa dos primeiros colonos do Brasil, assim como o costume de utilizar esteiras para sentar-se ao chão e o uso do *jirau*⁷¹. É que, de fato, as casas dos primeiros colonos no Brasil, atestavam uma discreta sobriedade com a utilização de poucas peças de mobília e uma organização bastante modesta, entre os móveis executados na colônia, além da rede, podiam-se encontrar camas, cadeiras, tamboretas, mesas, arcas e baús. Lúcio Costa considera que estas características e particularmente, *esta sobriedade mobiliária dos primeiros colonos se manteve depois como uma das características da casa brasileira.*⁷² De outro lado, entretanto, nas residências mais abastadas, era possível encontrar móveis vindos diretamente da metrópole portadores de desenho mais detalhado, assim como as cadeiras de sola, as camas de bilro, contadores, arcas, armários.

Não é de se estranhar e é bem verdade, que o mobiliário produzido no Brasil fosse, antes de tudo, *um desdobramento do mobiliário português*, isto porque, principalmente, os artesãos produtores destas peças eram, em sua maioria, portugueses ou descendentes de portugueses e àqueles, outros, mestiços ou nativos, apenas repetiam o mesmo desenho e técnica que lhes era ensinado. O fato é que, até meados do século XIX, à exceção da missão francesa e da importação direta, as influências externas advindas de outros países – italiana, espanhola, francesa, moura, inglesa - vinham normalmente intermediadas por Portugal; já que o Brasil se manteve como colônia até o ano de 1822. Em consequência, o Brasil seguiu, mediado pela influência do colonizador, a evolução e transformação corrente do mobiliário residencial europeu.

Lúcio Costa, ao analisar a evolução do mobiliário brasileiro, em *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro*, além de justificar e referendar a adoção da denominação luso-brasileiro, aponta para uma classificação - a despeito de características estilísticas - segmentada em três grandes fases, que contemplam os períodos compreendidos entre os séculos XVI ao XIX. A primeira situa-se entre os séculos XVI e XVII, prolongando-se até princípios do século XVIII; a segunda grande fase, caracteriza o século XVIII considerado como essencialmente barroco e a terceira fase, é atribuída a primeira metade de século XIX e sintetizada pela reação acadêmica e liberal iniciada em fins do século XVIII.

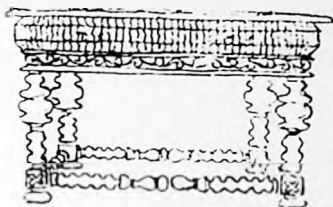
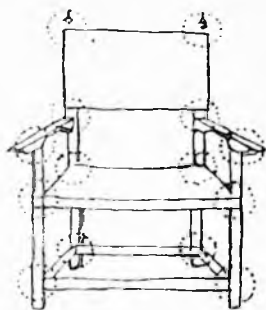
OS SÉCULOS XVI E XVII

Os primeiros séculos da colonização no Brasil são, sem dúvida, representantes de grandes conflitos. Inicialmente, a fundação das primeiras povoações e a dominação sobre a cultura nativa, depois a formação de vilas e cidades, a instalação dos colégios e ordens religiosas responsáveis pela catequização, o comércio de escravos e, especialmente, o desenvolvimento da cultura da cana-de-açúcar, reduto onde se desenvolve grande parte do mobiliário brasileiro do período muitas vezes produzido no próprio engenho. *O mobiliário é executado nas próprias casas-grandes. Emprega-se, para tal, a melhor madeira de lei e os melhores marceneiros e entalhadores de que os senhores-de-engenho e das fazendas possam dispor, em geral portugueses que, algumas vezes, vinham para construir e entalhar os interiores das igrejas e conventos locais e que, ajudados pelos escravos, passam a formar uma permanente indústria caseira.*⁷³ É também o período da cultura do algodão, da extração de madeiras e da criação de gado, cenários econômicos e sociais que vão contribuir para o desenvolvimento da mobília, principalmente entre as residências dos senhores mais abastados da colônia.

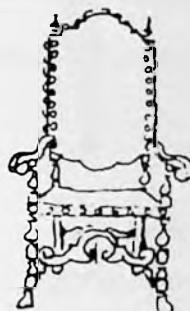
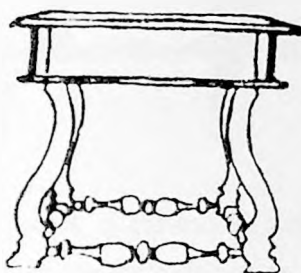
As principais características no desenho do mobiliário, desta fase, são a identificação imediata de uma estrutura formal nitidamente rígida, apresentada enfaticamente através de composições retangulares; tanto que, *as pernas torneadas ou torcidas, as almofadas formando desenhos geométricos, os tremidos, a ornamentação corrida ao longo das abas ou de florões marcando a amarração das trempes – tudo concorre para acentuar o aspecto construído, "tectônico".*⁷⁴ Em princípio, as formas curvas introduzem no desenho das peças, aparentemente, muito mais o sentido decorativo do que propriamente interferem em seu caráter estrutural e na relação da proporção entre os elementos componentes. Tanto é verdade, que tais estruturas retilíneas não propiciavam aos móveis de descanso, o conforto, assim como o entendemos hoje, na comodidade do sentar reclinado e sim, induziam a uma postura ereta e com poucas possibilidades de mobilidade. Só no século XVII, o uso de curvas começa a se generalizar, quase que introduzindo as características vindouras do século seguinte.

Segundo Lúcio Costa, *o material empregado era, isto sim, bem brasileiro*⁷⁵; produzidas em madeiras nativas, as peças de mobília desta fase utilizavam, segundo Tilde Canti, o cedro, a canela preta ou branca, o jacarandá e o vinhático, como principais espécies de madeira. As peças de mobília de maior reprodução nesta época são, segundo a mesma autora, as redes,

normalmente empregadas como cama, as cadeiras de espaldas e rasas, os bufetes e catres, armários e contadores, os baús e as arcas.



Desenhos de Lúcio Costa (acima). Mobiliário do Brasil do século XVI. Estruturas de aparência rígida e de composição retangular, os elementos torneados se inserem como elementos decorativos. (Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro, 1975)



Desenhos de Lúcio Costa. Mobiliário do Brasil do século XVII. As curvas aparecem constantemente na composição, embora não interfiram na estrutura ainda de aparência rígida. Os pés de mesas são recortados na madeira. (Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro, 1975)

Cadeira de braços. Primeira metade do século XVII. Confeção em couro lavrado e decorado com desenho de animais, testeiras vazadas e recortadas. (Tilde Canti, 1999)



Cadeira de sola. Século XVII. Confeção em couro lavrado com elementos fitomorfos, travessas laterais e frontais recortadas na madeira. (Tilde Canti, 1999)

O SÉCULO XVIII

O século XVIII, em Portugal, marca uma fase que caracteriza um mobiliário movido, principalmente, pela grandiosa riqueza de entalhes. O período é iniciado com o reinado de D. João V e o estilo, que leva o seu nome, se caracteriza, principalmente, pela presença constante de curvas: nos pés das peças, que saem logo abaixo do corpo do móvel, ou na aba do assento;

elementos decorativos também aparecem nas formas de conchas, folhas e feixes de plumas. O período abrange também, o estilo do reinado de D. José I, quando os móveis se tornam mais leves e menores, substituindo a talha alta e cheia pela talha rasa na madeira, assim como, as amarrações nas peças vão perdendo-se até sumir completamente. Já o estilo de D. Maria I, também contemplado nesta fase, se caracteriza, principalmente, pelas incrustações, marchetarias e filetados de madeira clara sobre fundo escuro, os ornatos são normalmente baseados em motivos florais.

Preguiceiro. Século XVIII. Confeção em madeira jacarandá, couro e metal; pernas e travessas torneadas e pés tipo bola.

Tripeça Século XVIII. Confeção em madeira, assento com vazado central.
(Tilde Canti, 1999)



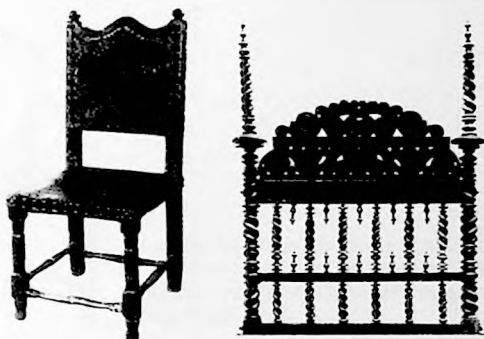
No Brasil, o cenário econômico e social prossegue com a cultura da cana-de-açúcar e do algodão, desenvolve-se a indústria pastoril e ocorre um surto econômico advindo do desenvolvimento da mineração na região central do país. Os centros urbanos começam a progredir e segundo Lúcio Costa, ocorre o desenvolvimento também *às manifestações inequívocas, tanto de caráter individual como coletivo, da formação de uma consciência independente, nacional.*⁷⁶

Na primeira metade do século, os móveis do Brasil sofrem, como os portugueses, um período de transição onde se percebe ainda nitidamente, a rigidez característica da fase anterior, para só então, na segunda metade, apresentar claramente as influências dos estilos D. João V, D. José I e D. Maria I. A argumentação de Lúcio Costa, ao entender o período como o reflexo de transformações fundamentais, *verdadeiramente revolucionárias*, que vão apresentar uma nova forma de composição na mobília faz sentido, se aceitarmos a idéia de que a rigidez estrutural do período anterior passa a ser substituída por uma certa mobilidade, produzida na apresentação de curvas sucessivas. O autor afirma, *enquanto as peças dantes se formavam de quadros de aparência rígida, a composição passa a ter agora um núcleo central de onde parte – quase se poderia dizer: de onde*

crece - o resto do móvel. De onde cresce, sim, porque desse ponto, ela vai se abrindo e desdobrando em ondas sucessivas, passando com agilidade de filete em filete e de uma voluta a outra, até atingir os contornos extremos da peça, para daí, então, voltar ao ponto de partida, onde o movimento toma novo impulso e recomeça. Essa impressão de movimento e de vida - em contraste com a feição estática característica do movimento anterior -, como se fosse organismo e não uma coisa fabricada, é o traço comum que distingue de um modo geral a produção do século XVIII. 77 Esta característica estrutural "móvil" possibilita, também, uma diferenciação em relação à questão do conforto, que passa a proporcionar um melhor ajustamento no sentar e no recostar-se.

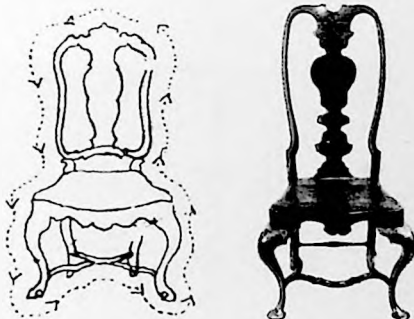
Cadeira de sola. Primeira metade do século XVIII. Confeção em madeira Jacarandá, couro lavrado decorado e metal; pernas e amarração em torneados cilíndricos.

Leito de bilros. Primeira metade do século XVIII. Confeção em jacarandá, colunas de torneado misto especialmente o torcido. (Tilde Canti, 1999)



Desenho de Lúcio Costa. Cadeira da segunda metade do século XVIII. A composição do móvel passa e ter um núcleo central de onde parte a forma do móvel. (Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro, 1975)

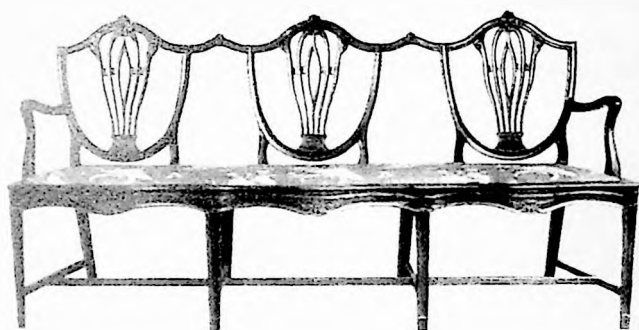
Cadeira. Segunda metade do século XVIII. Confeção em jacarandá e couro; representação material dos códigos visuais identificados por Lúcio Costa. (Tilde Canti, 1999)



O SÉCULO XIX

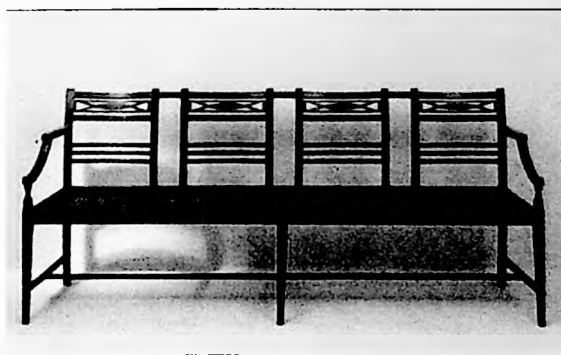
O século XIX no Brasil é assinalado, principalmente, no plano social e econômico, pela vinda de D. João VI para o país, fato que desencadeou um processo de transformações significativas na mobília, iniciado a partir da abertura dos portos às nações amigas, com o aumento significativo da importação de todo o tipo de produtos. A chegada das missões de artistas franceses apresentou a intenção em desenvolver no Brasil, às ciências, as artes e os ofícios, estabeleceram-se no país marceneiros, artistas e comerciantes. *Trazidas de fora, essas novidades foram aos*

poucos sendo absorvidas pelas elites brasileiras que, tomando como referência os costumes e a cultura européia, passaram a ter, no consumo de seus produtos, uma forma de ostentar superioridade financeira e destaque social. Assim, o despojamento até então predominante nos interiores das casas brasileiras mais abastadas foi sendo substituído pelo desejo de um novo padrão de moradia, no qual se incluía a aquisição de um maior número de móveis, inclusive de peças supérfluas simplesmente decorativas.⁷⁸ É o período onde se começa a vislumbrar o ainda modesto aparecimento da indústria e um surto verdadeiramente expressivo da cultura do café, que abrange também uma parte do reinado de D. Pedro II.



Canapé. Transição dos séculos XVIII ao XIX. Confeção em madeira jacarandá e tecido; espaldar formado por três encostos em forma de escudo. (Tilde Cantí, 1999)

Canapé sheraton brasileiro. Século XIX. Confeção em madeira jacarandá e canela; espaldar formado por quatro encostos retilíneos. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997)



Esta última fase é caracterizada, principalmente, pela volta ao partido de linhas mais retilíneas e em parte, pela ausência de detalhes. Primeiro, aparecem em interpretações bem mais simples, as características do estilo Luís XVI, com embutidos de madeiras claras e também a utilização de talhas e aplicações de bronze. Em seguida, as curvas voltam a ter lugar de destaque seguindo uma linha mais elegante na composição, ao mesmo tempo em que, compactuam com móveis de desenho basicamente simples e liso, onde a talha reaparece grande e angulosa. Lúcio Costa conclui a caracterização do período: *é a época dos bonitos e majestosos sofás de palhinha e das mobílias de sala de visita de aspecto às vezes sóbrio, outras, pretensioso e rebuscado, em todo*

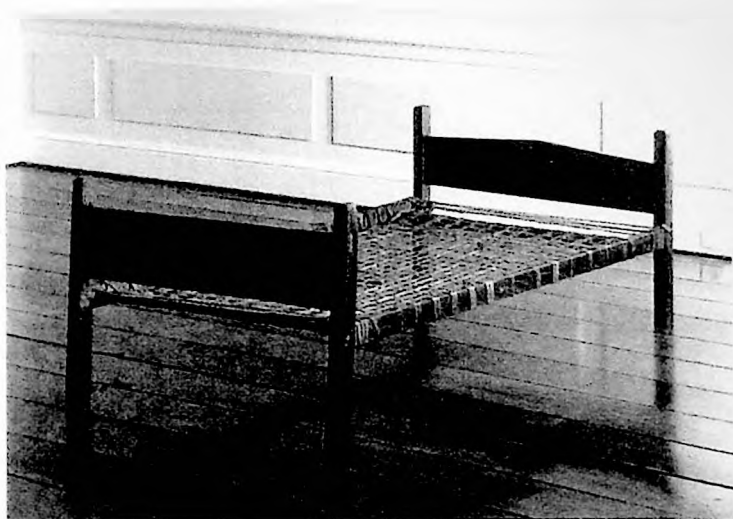
caso sempre formalístico. Nota-se, finalmente, na segunda metade do século, quando se generalizam, em mesas e consolos, os tampos de mármore branco, certa tendência para a volta à linha barroca.⁷⁸ Importante citar que, a partir de 1890 passam a ser produzidos no Rio de Janeiro, pela Companhia de Móveis Curvados, os móveis Thonet, também chamados “móveis austriacos”, exemplo significativo de simplicidade formal e construtiva e que se adaptou perfeitamente às necessidades brasileiras.



Mesa de cavalete. Século XIX. Proveniente do artesanato popular mineiro, confeccionada em madeira jacarandá foi utilizada durante longo tempo no Brasil. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997).

Cadeira Beranger. Século XIX. Estilo de procedência de Pernambuco; assento em palhinha e estrutura com entalhes e vazados. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997).

Mesa giratória. Século XIX. Confeção em madeira caviúna; com tampo giratório. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997).



Catre. Século XIX. Proveniente do artesanato popular paulista; possui estrutura estreita e estrado em tiras de couro trançadas. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997)

O século vindouro – séc. XX traz em seu bojo, transformações significativas para a cultura, sociedade e economia do Brasil; e estas irão, sem dúvida, se refletir no desenho de sua mobília. É, contudo, o movimento moderno e sua nova linguagem estética, aplicada inicialmente à arquitetura, que traduzem para a mobília o cenário cultural do novo século. Especialmente, a partir da década de 30, quando o movimento ganha força no Brasil e o mobiliário residencial se afirma como elemento fundamental no projeto arquitetônico.

66 Alfarje *em marcenaria é a técnica de embutidos e encaixes, de origem árabe, caracterizada pela ausência de pregos e cola na estrutura do mobiliário. Aplicava-se o alfarje em arcos, contadores, cofres, cadeiras, tronos, etc.* CANTI, Tilde. O móvel no Brasil – origens, evolução e características. Edição abreviada por Fernanda Castro Freire. Lisboa: Editora Agir/ Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999. p.253.

67 Charão *técnica oriental (sobretudo na China e Japão) de envernizar com laca artigos de madeira ou papelão, utilizando aplicação de madrepérola e outros materiais nobres; Laca verniz-da-china, utilizado para a obtenção do charão.* CANTI, Tilde. O móvel no Brasil – origens, evolução e características. Edição abreviada por Fernanda Castro Freire. Lisboa: Editora Agir/ Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999. p.255,258.

68 Goivado *elemento decorativo em forma semicircular reentrante, muito empregado na madeira do mobiliário seiscentista português. Podia ser vertical, espinhado ou enviesado.* CANTI, Tilde. O móvel no Brasil – origens, evolução e características. Edição abreviada por Fernanda Castro Freire. Lisboa: Editora Agir/ Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999. p.257.

NOTAS

69 RAMOS, Arthur. Introdução à antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Ceb, 1943. p.87.

70 Catre *cama de origem oriental, entalhada ou lacada; leito armação de madeira, ferro ou outro material, destinada a sustentar os enxergões e colchões da cama. Móvel de repouso noturno com armação e colunas para dossel.* CANTI, Tilde. O móvel no Brasil – origens, evolução e características. Edição abreviada por Fernanda Castro Freire. Lisboa: Editora Agir/ Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999.p.255 e 258.

71 Jirau *cama indígena que consiste num estrado feito de varas sobre forquilhas fixadas no chão.* O móvel da casa brasileira. Texto Glória Bayeux; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p.38.

72 , 74, 75, 76 ,77 e 79 COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. In: Arquitetura Civil III – Mobiliário e Alfaias. São Paulo: FAU-USP/ MEC-IPHAN, 1975. p.137,139,135,146,141,143 e 144.

73 CANTI, Tilde. O móvel no Brasil – origens, evolução e características. Edição abreviada por Fernanda Castro Freire. Lisboa: Editora Agir/ Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1999.p.64.

78 O móvel da casa brasileira. Texto Glória Bayeux; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p.71.



Podemos dividir a história do móvel moderno no Brasil em duas fases bastante distintas: **ANTES E DEPOIS DE 30.**

Antes de 1930, seguindo a tradição colonial, o que imperou foi a cópia dos velhos estilos, a cartilha foi eclética, misturaram-se aos luíses e marias o nosso colonial,

O MODERNO NA

MOBÍLIA DO BRASIL

o barroco, o inglês e, até mesmo, o árabe, que aqui chegou de segunda mão, via Portugal. A partir dos anos 30, com a emergência da **ARQUITETURA MODERNA**, com a ressonância e o assentamento das principais idéias e polêmicas levantadas pelo modernismo no âmbito da literatura e das artes plásticas, do decênio anterior, enfim, com o desejo de modernização geral do país, configurou-se um conjunto de fatores que desempenhou importante papel no processo de **MODERNIZAÇÃO DA MOBÍLIA BRASILEIRA.**

MARIA CECÍLIA LOSCHIAVO DOS SANTOS



É emblemático que o século XX tenha nascido, sem dúvida, como o berço do movimento moderno no mundo, se no momento certo ou tardiamente em alguns países, o fato é que exerceu influência em todas as áreas da manifestação artística humana. Obviamente, é incongruente pensar que o período percorrido por entre estilos ocorra sistematicamente, pelo contrário, o processo é gradativo e muitas vezes lento. Em se tratando do estilo moderno, não poderia ser diferente, visto que suas raízes começam a ser forjadas já no final do século XIX. Quando o movimento de Artes e Ofícios finalmente une arte e artesanato na figura do artesão-artista ou quando o estilo Art Nouveau apresenta a ornamentação, não simplesmente como acréscimos sobrepostos à forma do objeto, *mas como resposta à finalidade do móvel como a própria expressão do conjunto, conferindo às superfícies dos móveis um certo dinamismo onde cada detalhe adquirisse uma razão de ser do ponto de vista plástico, construtivo e funcional.*⁷⁹; o moderno começa a dar os primeiros suspiros de vida, a partir de uma evidência cada vez mais forte da necessidade de união entre arte e técnica.

Se a era da máquina tinha trazido consigo formas incoerentes à produção, numa repetição de estilos passados sem a real dimensão transformadora deste instrumento e, o Art Nouveau propunha a ornamentação como elemento integrado ao objeto, mas a produção se viabilizava ainda de modo artesanal; existia o desejo de construir uma linguagem nova, com formas

integradas às condições da era industrial. A fundação da Deutscher Werkbund no início do século XX, na Alemanha, foi um exemplo claro deste desejo que unia arquitetos, artistas e fabricantes no intuito de promover experimentações de vanguarda que finalmente fizessem a ponte entre a arte e a indústria. Com a fundação da Bauhaus, cujo objetivo principal era formar designers capazes de *imprimir qualidade estética e construtiva aos produtos industriais*⁸⁰, o fazer artesanal assumiu o papel didático, como um modo capaz de instrumentalizar os profissionais a reconhecerem e utilizarem as técnicas produtivas. Apesar do seu fechamento em 1933, o mobiliário produzido pela Bauhaus tornou-se reconhecido internacionalmente, sendo integrado à indústria e comercializado amplamente.



Detalhe da Cama Patente. Década de 20. Confeccção em madeira torneada pela Indústria Cama Patente S. A. foi segundo Maria Cecília Loschiavo *uma experiência pioneira na racionalização do desenho e da produção de móvel no Brasil.* (O móvel moderno no Brasil, 1995)

Cadeira Cimo. Década de 20. Fabricada pela Companhia Industrial de Móveis – CIMO, possui assento regulável. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997)

O estilo Art Deco surgido, inicialmente, como uma derivação do Art Nouveau, pretendia *resgatar, de forma simbólica, o passado e conjugá-lo ao que havia de mais moderno*⁸¹, de certa forma integrando as idéias da Bauhaus, visava a produção industrial. Assumia contornos mais retilíneos com a combinação de formas geométricas, inspirava-se na arte africana, pré-colombiana, egípcia, e de um modo geral apresentava duas versões, *uma, mais pesada, que recorre ao geometrismo das formas e ao uso predominante da madeira, e outra, mais leve, despojada e flexível, em que prevalece o uso das estruturas em tubos de metal.*⁸²

No Brasil, as primeiras décadas do século XX, foram marcadas pela ainda continuada dependência econômica e por tímidos indícios no processo de industrialização; é que não tinham chegado até nós os ecos das manifestações artísticas ocorridas na Europa. O mobiliário ainda seguindo uma estética eclética continuava a reproduzir vários estilos, quando não era importado e comercializado nos principais magazines do país. Merecem destaque duas iniciativas pioneiras: a linha Patente criada pelo espanhol Celso Martinez Carrera, pela simplicidade do desenho e racionalidade na produção e a CIMO – Companhia Industrial de Móveis – criada pela família Zipperer,

que conseguiu comercializar amplamente seus móveis, feitos em madeira maciça vergada a partir de moldes padronizados num processo de comprovada agilidade racional da produção. E segundo, Glória Bayeux, *embora os modelos fossem importados, os móveis Cimo contribuíram para disseminar um padrão de mobiliário cuja principal marca era a simplicidade, a funcionalidade e a economia.*⁸³

O MODERNISMO NO MÓVEL:

DÉCADA DE 30 E A REVOLUÇÃO ESTÉTICA

Maria Cecília Loschiavo em seu livro *O móvel moderno no Brasil*, obra já consagrada como referência para a história da cultura material brasileira, acredita que se possa dividir a história do móvel moderno no Brasil em duas fases principais – antes e depois da década de 30. Segundo a autora, no período que antecede os anos 30 e seguindo a tradição colonial, *o que imperou foi a cópia dos velhos estilos, a cartilha foi eclética, misturaram-se aos luíses e marias o nosso colonial, o barroco, o inglês e, até mesmo, o árabe, que aqui chegou de segunda mão, via Portugal.*⁸⁴ É que os modelos dos ideais voltados às primeiras iniciativas de reflexão sobre o moderno aconteceram num círculo extremamente fechado de alguns grupos de intelectuais. Não se pode, contudo, deixar de referendar as principais ações empreendedoras do período e que criaram as bases para o florescimento de uma nova estética.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi, sem dúvida, um marco e uma referência, na demonstração dos novos caminhos que despontavam no sentido de buscar uma linguagem artística antenada com as vanguardas européias e em paralelo, a sintonia com a realidade brasileira. Um de seus principais representantes, em busca da materialização dos preceitos do movimento moderno, Mário de Andrade, *acabou dando uma colaboração muito singular ao móvel brasileiro, no início dos anos 20, desenhando alguns móveis para sua próxima casa. Ainda que sua produção seja pequena e pouco original, muito próxima do Art-Déco, já prenunciava novos padrões estéticos para o móvel.*⁸⁵ Não se pode deixar de mencionar, também, as iniciativas que partiram de pioneiros do projeto modernista como o suíço John Graz, chegado ao Brasil em 1920, que além de artista plástico desenhou móveis com características situadas bem ao gosto do estilo Art Déco; o arquiteto russo Gregori Warchavchik, simpatizante da idéia de inserir o

racionalismo da indústria na arquitetura moderna e o alemão Lasar Segal, artista transferido para o Brasil em 1923.

É a partir da década de 30, entretanto, que a mobília sente amplamente a interferência do projeto moderno alavancado pela arquitetura. É nesse ano, por exemplo, que Gregori Warschavchik constrói, em São Paulo, a Casa Modernista. A mesma autora, justifica assim, sua afirmação de que a década de 30 seria um marco da inserção do móvel no espírito moderno: *dos anos 30, ... com o desejo de modernização geral do país, configurou-se um conjunto de fatores que desempenhou importante papel no processo de modernização da mobília.*⁶⁶

De fato, os anos 30 trazem significativas modificações, especialmente, nos padrões estéticos apresentados pela mobília até então. Todo o processo de modernização, das diversas expressões artísticas brasileiras, acaba por ecoar na elaboração de uma eminente linguagem que agora seguirá, obviamente com atraso, algumas das trajetórias das vanguardas européias. O *Art-Déco*⁶⁷ como instrumento difusor de um *estilo internacional* é, digamos, o representante de um primeiro momento, onde os seus preceitos principais – linhas puras e retas, ausência de ornamentos – passam a prevalecer.



Poltrona Jonh Graz. Século XX. Fabricada pela Casa Teperman em interpretação atualizada da designer Delia Beu. Madeira, alumínio e tecido. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997).

Poltrona Art Déco. Década de 30. Estofado em veludo e estrutura em madeira. (O móvel da casa brasileira/ MCB, 1997).

Interior da Casa Modernista. (abaixo). Década de 30. Projeto de Gregory Warchavchik que apresentou a construção geométrica para espaço e mobiliário. (500 anos da casa no Brasil, 1999).

Fachada da Casa Modernista. (abaixo). Década de 30. Projeto de Gregory Warchavchik. (500 anos da casa no Brasil, 1999).



É importante salientar ainda, uma prestimosa contribuição para o desenvolvimento do moderno no mobiliário brasileiro lançada nessa década, são os arquitetos-designers que, normalmente, após terem passado pela *fase eclética*⁸⁸ da arquitetura, investem na elaboração do estilo moderno em suas obras arquitetônicas e, paralelamente, desenvolvem o mobiliário para o espaço interno dessas construções. Assim, é que trazem para o desenho da mobília os mesmos preceitos estéticos empregados na arquitetura, profissionais, entre outros, como Oswaldo Arthur Bratke, Rino Levi e Vilanova Artigas. O interesse demonstrado por pioneiros da moderna arquitetura brasileira sobre o projeto do objeto – a mobília, serviu como novo impulso ao fortalecimento do design do móvel no meio artístico.

Em fins dos anos 40, despontam para o mobiliário brasileiro o eco da produção de alguns profissionais que trouxeram significativa contribuição a instauração de um momento de visível transição, pautado numa revisão as influências externas e à valorização das formas e materiais caracteristicamente nacionais. Sem sombra de dúvida, os principais representantes deste processo que viria, nas décadas seguintes, se consolidar e disseminar, podem ser representados na obra de Joaquim Tenreiro e Lina Bo Bardi.

Tenreiro, que chegou ao Brasil em 1928, tem o volume de sua obra voltada ao mobiliário moderno principalmente a partir de 1942, ano de fundação da Langenbach & Tenreiro Móveis e Decorações, loja especializada em móveis e baseada, sobretudo, na produção artesanal. A obra de Tenreiro é de extrema importância para a história do mobiliário deste período porque representa o apuro estético na habilidade com a madeira, ao mesmo tempo em que resgata em nossa história o uso de materiais como as fibras e a palhinha. Glória Bayeux comenta:

*Pela afinidade com as nossas tradições portuguesas, pelo seu talento artístico e pelo profundo conhecimento da matéria-prima com que trabalhava, Tenreiro pode explorar todas as possibilidades da madeira, sua organicidade, sua maleabilidade, as cores e a textura de suas fibras, extraindo dela formas que, finalmente, nos remetiam às nossas raízes culturais. Recuperando o uso de materiais como o jacarandá e a palhinha e atribuindo-lhes uma nova linguagem marcada pela eliminação do supérfluo, seus móveis são formalmente leves, funcionais e caracteristicamente brasileiros.*⁸⁹

Lina Bo Bardi chegou ao Brasil em 1946, arquiteta de formação, desenvolveu já no ano seguinte a primeira obra de repercussão na mobília – a cadeira de auditório para o Museu de Arte de São

Paulo, mas foi o desejo de compatibilizar arquitetura e espaços interiores dentro do estilo moderno, o que a levou fundar, em 1948, juntamente com Pietro Bardi e Giancarlo Palanti, o Studio de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil. A partir de então, seguiu-se a experimentação de materiais de emprego incomum no mobiliário, como a utilização da madeira compensada recortada em folhas paralelas para a estrutura das peças, enquanto que no assento e encosto via-se lona, couro e até mesmo a chita. A obra de Lina é, no entanto, sobretudo, uma referência para o mobiliário moderno, da linguagem sintonizada, fundamentalmente, com a busca das nossas raízes culturais, enquanto representação de elementos populares na cultura.

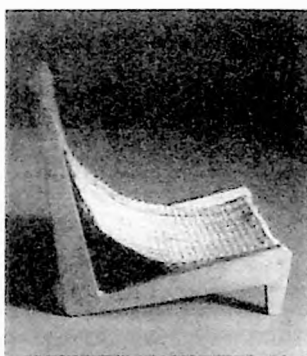


Cadeira de balanço. Joaquim Tenreiro. Década de 50. (ao lado) Confeção em madeira jacarandá e palhinha. (O móvel moderno no Brasil, 1995)

Cadeira de três pés. Joaquim Tenreiro. (ao lado) Exposta no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1961. Confeção em madeiras jacarandá e amendoim. (O móvel moderno no Brasil, 1995)

* Cadeira Pregulçosa. Lina Bo Bardi. Década de 50. (abaixo). Fabricação Studio Palma. Confeção em madeira compensada, cedro e sisal; apresenta utilização de materiais genuinamente de uso vernacular. (O móvel moderno no Brasil, 1995)

Poitrna Bardi's Bowl. Lina Bo Bardi. (abaixo). Década de 50. confeção em estofado revestida de tecido. (O móvel moderno no Brasil, 1995)



OS ANOS 50 E O CONCRETISMO: EFERVESCÊNCIA CULTURAL

Discorrendo sobre a *Análise da Forma dos Produtos na História do Design*⁹⁰ no Brasil, o Professor Gustavo Amarante Bonfim, pesquisador de estética e história do design, afirma que até a década de 50 ainda vigoravam os princípios propagados pela Semana de Arte Moderna de 22 e, é a partir de um novo cenário de modernização, concretizado nos anos 50, que os meios intelectuais promovem novas concepções estéticas. Segundo o autor, este processo de

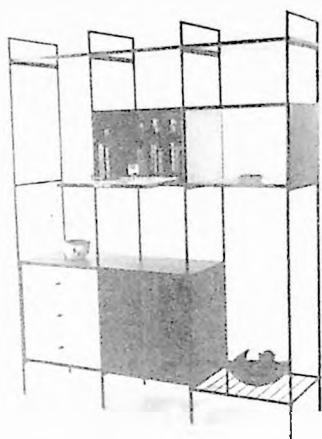
renovação estética se fundamentou em dois conceitos básicos principais: *o neo-positivismo político-econômico do governo e o "concretismo", uma proposta estética de racionalização e socialização da arte. ... O concretismo foi um movimento de intelectuais e artistas que tinham contato freqüente com os acontecimentos políticos, científicos, culturais e artísticos da Europa, em particular com o Construtivismo e o Neo-Plasticismo, que parecem ter fornecido a célula geradora do movimento brasileiro. O programa do Concretismo defendia o desenvolvimento de uma linguagem geométrica que promovesse a união entre arte e produção industrial.*⁹¹

Sobre a polêmica gerada acerca do mérito do *concretismo* e da influência de seus principais representantes no Brasil, para a formação de uma corrente estética no design e, especialmente, no mobiliário, Loschiavo acredita que se deve reconhecer, *nas origens do desenho industrial brasileiro esse compromisso decisivo com o concretismo, seja como ideologia, seja como prática*⁹². De fato, como a própria autora referenda, tratar-se de um processo, por si, mais abrangente que envolve as diversas manifestações artísticas, enquanto expressão de um momento histórico e que traduz também no mobiliário sua enunciação.

Ocorre que, neste período, o mobiliário moderno vivência um momento bastante favorável quanto a sua aceitação e, principalmente, volta-se para a valorização dos elementos ditos *nacionais*⁹³. É o período da consolidação da modernização da arquitetura e do mobiliário brasileiros, neste momento também voltados às particularidades culturais do país.

A pesquisadora Glória Bayeux sintetiza bem este momento histórico para a mobília brasileira:

*Embora os designers brasileiros não deixassem de acompanhar as inovações do design dos principais centros europeus, durante esse tempo de amadurecimento, muitos deles dedicaram-se à pesquisa de formas ligadas às nossas tradições culturais e à exploração das possibilidades de nossos materiais, criando soluções originais mais de acordo com a realidade, as condições econômicas, a tecnologia, o clima e o cotidiano do brasileiro. Pode-se dizer que desse processo resultaram peças em que a linguagem e técnica modernas se aliaram as características nacionais, contribuindo, assim, para a caracterização de um design brasileiro.*⁹⁴



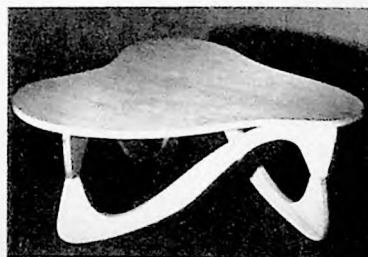
Estante. Geraldo de Barros. Década de 50. Fabricada pela Unilabor. (Unilabor – desenho industrial e racionalidade moderna, 1998)

Exemplos que representam o período com propriedade, especialmente, no que se refere as principais experiências a despeito do processo de industrialização na mobília, são feitos por iniciativas empreendedoras e que desempenharam papel legitimador do desenho moderno do móvel. Sem dúvida, a obra de Geraldo de Barros e da Indústria de Artefatos de Ferro, Metais e madeira Ltda. – Unilabor – é da mais característica da fase. A indústria partia de um sistema de organização cooperativa, que permitia dividir participativamente os benefícios e as deliberações; o seu mobiliário pretendia harmonizar as questões relativas à forma, função e a produção industrial. Segundo Mauro Claro, em

Unilabor – desenho industrial e racionalidade moderna, a Unilabor desenvolveu produção voltada exclusivamente à mobília residencial e, por volta de 1959, fabricava um total de 77 peças a partir da combinação de um conjunto de componentes cujo desenho permitia o encaixe recíproco em virtude de a maioria das medidas obedecerem a um certo número de padrões comprimento-largura-altura fixos.⁹⁵

A Fábrica de Móveis Z – Zanine, Pontes & Cia. Ltda. sociedade de Sebastião Pontes e José Zanine Caldas é um outro exemplo, produzia móveis destinados à classe média com o objetivo principal de racionalizar a produção com aproveitamento integral da matéria-prima utilizada, em geral, chapas de compensado amplamente estudadas pelo próprio Zanine e que, juntamente com a utilização de formas curvas, principalmente àquelas em forma de “Z” transformaram-se nos índices visuais mais expoentes de seus móveis.

Mesa de centro. Década de 50. Fábrica de Móveis Z. Confeção em compensado recortado; lateral das pernas de sustentação em forma de “Z”, característica simbólica da marca. (O móvel moderno no Brasil, 1995)



Espreguiçadeira. Fábrica de Móveis Z. Confeção em madeira para a estrutura e fitas plásticas trançadas para o assento/ encosto; lateral em forma de “Z”. (O móvel moderno no Brasil, 1995)



Poltrona MF5 Branco & Preto.
 Década de 50. Confeção em
 madeira, palhinha e tecido listrado em
 cores branco e preto, um ícone
 característico da marca. (Branco &
 preto, 1994)

Interior da residência de Roberto
 Aflalo 1955. Ambientação e móveis
 da equipe Branco & Preto.
 (Branco & preto, 1994)



Do mesmo modo, o Branco & Preto, loja surgida da associação entre Carlos Millan, Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Chen Hwa colaboraram na difusão do mobiliário moderno brasileiro. A proposta estética do Branco & Preto era produzir, segundo Marlene Milan Acayba, autora do livro Branco & Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50, *móveis de design racionalista e apurado acabamento artesanal*⁹⁶, idéia germinada inicialmente para a utilização das peças em seus próprios projetos de arquitetura. Utilizavam-se materiais tais como a madeira, o ferro, o

plástico partindo de uma produção basicamente artesanal, fator que no final dos 50 com a escassez da mão-de-obra especializada levou ao fechamento da empresa. Ainda dentro do espírito da época, não poderia deixar de citar a empresa L'Atelier, sob a regência do arquiteto polonês Jorge Zalszupin, empresa surgida inicialmente a partir de uma produção artesanal, que ao ingressar na produção industrial passou a se dedicar ao móvel para escritório utilizando sempre as novas tecnologias disponíveis no mercado.



Cadeira Hille. Robin Day. Década de 50 e 60. Fabricada pela L'Atelier
 Móveis em plástico polipropileno o assento/encosto e metal a estrutura de suporte.
 (O móvel moderno no Brasil, 1995)

ANOS 60 E O NACIONALISMO NO MÓVEL

A década de 60 se insurge como signo da grande comoção que tomou o meio artístico e cultural brasileiro, tendo como objetivação à propagação de uma linguagem estética autenticamente

nacional. O período em referência ao móvel brasileiro, é um dos *mais expressivos de sua história, que reflete um pouco do ritmo intenso do processo cultural brasileiro em sua vivacidade, suas inquietações e também em seus limites*.⁹⁷ É que a esta época esquenta, entre outros, o debate sobre as questões voltadas ao nacionalismo e sua relação com a cultura popular brasileira. Na mobília, o discurso permeado por esta polêmica – *design nacional* - ecoa na obra de alguns profissionais que se estabelecem como legítimos representantes de sua síntese.

A obra de Sérgio Rodrigues é, segundo a enunciação de diversos estudiosos, talvez a que mais amplamente tenha estado em permanente sintonia com *as raízes brasileiras*⁹⁸. Sua intenção era



Poltrona Mole. Sérgio Rodrigues. 1957. Vista frontal e posterior. Confeção em madeira torneada, correias de couro e almofadões de couro para assento e encosto. Peça ícone do trabalho do designer e do mobiliário brasileiro. (O móvel moderno no Brasil, 1995)

conceber móveis portadores de uma nova linguagem com representação nos valores culturais da terra. Dois grandes exemplos materializam este interesse pela cultura brasileira: a criação da Oca, loja de móveis inaugurada em 1955, e que tinha intenção primeira de comercializar sua produção de mobiliário e, o desenho e lançamento da Poltrona Mole que lhe conferiu o primeiro prêmio na Bienal Concorso Internazionale del Mobile na Itália. Assegurando a esta peça a anuência da representação legítima da cultura brasileira não só pelo seu desenho peculiar, mas também pelo emprego de materiais como o jacarandá e o couro.

O fato é que sua obra acabou por ditar o que se chamou de “estética da grossura”, uma linguagem refinada e até certo ponto mais perceptiva do que material e, cujo caráter “grosso” se configurou como uma de suas características mais marcantes.

Baseada em outra vertente, a obra de Michael Arnoult, um francês radicado no Brasil em 1951, perseguia a racionalização e produção de mobiliário a baixo custo e capaz de atingir uma classe mais popular de consumo. A modulação de elementos e adequação dos móveis à nova condição de redução dos espaços internos das moradias foi, entre outras, características de sua produção. Assim como, a criação da Mobília Contemporânea, numa associação com Normam Westwater e Abel de Barros, empresa caracterizada pela produção em série cujo tipo de mobiliário produzido

permitia compor diversos ambientes partindo dos princípios de modulação de componentes e flexibilidade. O reconhecimento da contribuição da Mobília Contemporânea para o desenvolvimento da indústria do mobiliário brasileiro, aconteceu em 1964, especialmente por meio do Prêmio de Desenho Industrial Roberto Simonsen – VI feira de Utilidades Domésticas (UD) – São Paulo, quando uma poltrona desenhada por Michael e Normam foi contemplada com o prêmio referendado pelo júri, principalmente, segundo suas características técnicas de produção em série e compatibilidade entre o uso de materiais e o atributo estético. Outra iniciativa pioneira do designer foi a implantação dos móveis desmontáveis Peg-Lev, um sistema de componentes que poderia ser montado pelo próprio usuário. No ano de 1973, a Mobília Contemporânea encerrou suas atividades, mas a obra do designer continua na contemporaneidade.

Poltrona Peg-Lev. Michael Arnould.
1972. Vista posterior + embalagens e vista frontal. Confeção em madeira pau-ferro para estrutura de suporte e couro natural para assento/ encosto.
A ideia foi lançar um mobiliário desmontável e de fácil transporte, armazenamento e venda.
(M.C. Loschiavo, 1995)



Não é possível deixar de situar no período, também, contribuições que, de um modo ou de outro, serviram para disseminar a idéia do móvel moderno no Brasil. Entre outras, a Hobjeto Indústria e Comércio de Móveis S.A., fundada por Geraldo de Barros; a Forma, surgida da fusão da Móveis Artesanal e da Knoll International; a Arrendamento fundada por Cesar Wasserfirer; a Probjeto de Leo Seincman e a Escriba Indústria e Comércio de Móveis Ltda.

Enfim, assim encerramos o panorama, fundamentalmente histórico, percorrido desde o primeiro momento da colonização do Brasil até o início da segunda metade do século XX, período em que ocorre o estabelecimento do movimento moderno no país. Este é o referencial histórico para o entendimento do processo contemporâneo de transformações, ocorridos na moradia e na mobília brasileiras nas três décadas seguintes e, ao qual percorremos a partir de agora.

79, 80,81,82, 83 e 89 O móvel da casa brasileira. Texto Glória Bayeux; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p.85, 89,91, 92 e 96.

84,85, 86, 92 e 97 LOSCHIAVO, Maria Cecília. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP/ Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.21,19, 22, 27, 123.

Sobre o Art Deco e a década de 30, Nara Martins afirma: *este é o momento, bem marcado em termos de atividades artísticas, pois é quando, realmente, o estilo das curvas e sinuosidades do Art Nouveau cede campo às retas multiplicadas e paralelismos*. MARTINS, Nara Sliva Marcondes. O art deco e poético em cartazes. São Paulo, 1995. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. p.67,71.

88 Loschiavo referenda a idéia da fase eclética da arquitetura. LOSCHIAVO, Maria Cecilia. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP/ Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.63.

NOTAS

90 Capítulo do trabalho publicado pelo autor na Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial, em 1995. BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial, 1995.

91 BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial, 1995. p.122.

93 Loschiavo apresenta os materiais reconhecidos como nacionais: *os tecidos, as fibras naturais e o uso de outros materiais da terra*. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP/ Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.22.

94 A autora admite que este momento, marcado *pela euforia do "desenvolvimentismo"* foi fértil para a difusão do mobiliário moderno no Brasil. O móvel da casa brasileira. Texto Glória Bayeux; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. p.96.

95 CLARO, Mauro. Unilabor – desenho industrial e racionalidade moderna numa comunidade operária em São Paulo. São Paulo, 1998. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. p.14.

96 ACAYABA, Marlene Milan. Branco & preto: uma história de design brasileiro nos anos 50. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. p.68.

98 Segundo a autora, *as raízes brasileiras estão contidas no conjunto da obra de Sérgio Rodrigues*. GALVÃO, Tânia Nunes. Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móvel. São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. p.39.

NOTAS

categorias e propriedades do móvel

Categorias do móvel
Propriedades - Brasil
propriedades

O MÓVEL
CONTEMPORÂNEO

CATEGORIAS E PROPRIEDADES

PARTE 2

A HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO AINDA

É UM TEMA A PROCURA DE AUTOR: notícias espalhadas

em jornais diversos, fotos, catálogos de exposições

e a memória de alguns profissionais são fragmentos

de um COMPLEXO MOSAICO INACABADO...

GUSTAVO AMARANTE BONFIM



Durante o século XX, logo após a efervescência nacionalista que marcou o período anterior, a década de setenta acontece mediante um cenário político e econômico propício ao desenvolvimento do design no Brasil. Logo no início dos 70, o *“milagre econômico brasileiro” trouxe novas perspectivas para o design* ⁹⁹, especialmente, com o investimento em pesquisa e ensino nas áreas ligadas à tecnologia, o que ocasiona a disseminação de cursos de desenho industrial em todo o território brasileiro. Segundo o Professor Gustavo Bonfim, entre 71 e 75 foram instituídos 13 novos cursos de graduação, é o período da institucionalização do desenho industrial no Brasil. Entre os 70 e 80, o desenvolvimento do design do móvel *se insere num contexto mais amplo, de implementação do próprio design no país, em vários âmbitos.* ¹⁰⁰ É que o design, propagado pelas escolas de Desenho Industrial, começa a ser entendido e aceito socialmente como uma atividade profissional baseada na relação iminente entre a arte e a técnica.

Para Gustavo Bonfim, é a partir deste cenário novo, calcado numa prática efetiva do design no país, que se pode admitir a definição de duas correntes estéticas importantes dentro do design. *A primeira delas, uma adaptação do funcionalismo europeu, dirigiu-se para a “humanização da técnica” e formação do bom gosto da população. A segunda tendência surgiu a partir da decepção com o design, enquanto meio para a superação dos problemas sociais e econômicos de*

uma sociedade sob o regime de ditadura militar. ¹⁰¹ Instrumento primeiro, a estética é sem dúvida o maior pilar de controvérsia das duas correntes definidas pelo autor, já que o período é nitidamente marcado pela pluralidade de expressões projetuais, cada qual em referência a um propósito, seja o de incorporação de preceitos ou de contestação de princípios.

Independente de tais ou quais ascendências estilísticas possam ser identificadas e aceitas pela teoria do design, de fato, se a história dos antecedentes do móvel contemporâneo nos reporta suas origens e núcleos formadores, é bem verdade que o panorama configurado no período retido entre os anos 70 e 90, e que veremos a partir de agora, apresenta características bastante peculiares. Tanto que, para a autora do *Móvel Moderno no Brasil*, a produção, entre os 70 e 80, admite-se eclética e propõe várias vertentes: *o móvel de autor, assinado, com canais de venda e faixa de clientela próprios; o móvel de massa, que inundou o mercado para consumo popular, sem preocupações com o design; o móvel reciclado, um certo revival da mobília do passado, em que cópias e obras verdadeiras coexistem em antiquários e lojas de móveis usados, em geral.* ¹⁰² Dentre estas, adotaremos para o estudo, dos 70 aos 90, àquela definida como *móvel de autor*, porque representa mais nitidamente a incorporação do design ao objeto utilitário móvel; referenda a idéia da elaboração de um projeto, de configuração do objeto, de uma assinatura impressa pelo desenho a partir da formalização de uma idéia e, neste caso, a identificação do design autoral permite, certamente, a abrangência do entendimento da relação entre designer e obra.

Sobre o *móvel de autor* paira uma nuvem chamada *diversidade* ¹⁰³, não mais vinculada tão somente a esta ou àquela influência estilística, mas acima de tudo sintonizada com proposições projetuais específicas, baseadas, sobretudo, no diálogo que se estabelece entre o objeto – móvel e a sua estética, entre o móvel e a matéria-prima de construção ou os meios produtivos empregados na sua materialização final.

É um período, para o design do móvel, que clama pela chamada liberdade de expressão, esta que aparece respaldada pela convivência temporal, como aquilo que é do mesmo tempo e não menos peculiar, dito - o contemporâneo. Sobre o contemporâneo Teixeira Coelho argumenta em seu livro "Moderno Pós Moderno": *grande parte da modernidade nada tem em comum com a contemporaneidade, assim como... o moderno não é necessariamente contemporâneo. Nem essa*

*é a real questão. Interessa é saber o que é contemporâneo do que, qual moderno é contemporâneo de qual "outra coisa".*¹⁰⁴

Segundo consta, a historiografia é normalmente demarcada segundo uma designação atribuída à palavras-chave que, legitimadas por historiadores, passam a ser símbolos representativos de seu tempo. Assim sendo, o contemporâneo é, como o entendemos, antes de tudo e primariamente, segundo a língua portuguesa e sua significação, aquilo que é do mesmo tempo ou da mesma época, o que estabelece uma convivência temporal com o objeto em questão. E, se não é atribuição definir uma caracterização estilística, entender e aceitar o termo contemporâneo para o mobiliário configurado e produzido entre os anos 70 e 90, é sintomático para a configuração de uma visão panorâmica do móvel, a medida que se viabiliza mais amplamente sua categorização analítica. O contemporâneo é assim, primariamente, muito mais um índice desta época, um termo que significa e demarca este período sem, contudo atribuir-lhe qualquer rótulo, estilístico ou não, que seja pré-determinado. Sob esta função, isentamo-nos.

Os anos 90 circunscrevem características peculiares que os diferenciam das décadas anteriores. Segundo a avaliação de Adélia Borges, jornalista de reconhecida competência por suas incursões para o registro do design, em artigo publicado na revista Projeto Design/ fev.2001, *a "abertura dos portos" em 1990 desencadeou uma avalanche na economia, com conseqüências difíceis de avaliar em toda a sua extensão. Mas, com todas as dificuldades, a última foi a melhor década para o design de produtos no Brasil.*¹⁰⁵ É que sob sua ótica, o design de produtos ganha novo impulso tanto pela influência das condições políticas e econômicas do país, quanto pela disseminação da intensa globalização mundial. A acessibilidade aos produtos de design às várias classes sociais começa a acontecer em diversos setores; a experimentação de materiais e a preocupação ecológica difundem-se; a reciclagem e o reaproveitamento de materiais e objetos em contextos inusitados, torna-se marca registrada de algumas obras; o conceito de "amigabilidade" aplicado ao produto é aceito e, mesmo em momento de globalização, persiste a idéia de atribuir uma "cara de brasilidade" aos objetos utilitários. A autora ainda conclui que, é um momento em que existe uma aproximação patente entre designers e artesãos e, ao mesmo tempo, verifica-se uma descentralização da atividade profissional do tradicional pólo produtor de design – o eixo Rio - São Paulo para as demais capitais do território nacional.

Estas constatações se contrapõem ao ceticismo insistente de alguns autores a respeito da significância cultural da produção material das três últimas décadas do design no Brasil. A crítica recai, principalmente, a despeito da pouca originalidade apresentada no Brasil, em benefício da cópia de produtos consagrados em países do chamado "primeiro mundo". No entanto, tais argumentações perdem o sentido, quando é passível de verificação, na contemporaneidade, o desenvolvimento de designers talentosos com produções extremamente bem cuidadas e, cujos atributos os qualificam como representantes legítimos do período, tanto quanto de suas sintomáticas experimentações projetuais. Mais coerente se torna esse raciocínio, quando se trata do escopo da produção do mobiliário brasileiro, ícone incontestado das transformações e evoluções do design no Brasil.

Obviamente que, cada década possui características estéticas próprias assim como contextos sociais, econômicos e políticos específicos, fatores determinantes no processo de configuração e execução do objeto. Não se pode, entretanto, desconsiderar as especificidades dos códigos visuais que já prenunciam o estabelecimento de uma linguagem própria e identificadora deste período, demarcado entre os 70 e 90, que consideramos ser absolutamente legítimo denominar de "contemporâneo".

Na verdade, o recorte temporal a partir dos anos 70, se insere num momento característico, para alguns estudiosos, da permanência do pós-modernismo. Para Lúcia Santaella, *o pós-moderno corresponde ao limiar de uma outra era cuja configuração estamos longe de poder delinear. E isso deve assim se dar, porque uma das características desta era está provavelmente na impossibilidade de se representar o mundo como totalidade unificada por categorias rígidas que gravitam em torno de um centro.*¹⁰⁶ Se fizermos uma revisão bibliográfica sobre a temática, encontraremos diversas referências que associam o final do século XX, ao que os estudiosos denominam como pós-modernismo e sua significação.

O professor Gustavo Amarante Bonfim data o surgimento do pós-moderno enquanto estilo, *no início dos anos 70, em diversos setores da cultura, mas principalmente na arquitetura e no design, uma nova tendência estética, hoje denominada como pós-modernismo.* Definido como "tendência estética", o pós-modernismo referenciado, é entendido como um "estilo" identificado nas diversas esferas da cultura humana, inclusive na arquitetura e no design. *A linguagem estética do design pós-moderno é principalmente portadora de mensagens simbólicas. Enquanto*

*que no funcionalismo o efeito estético é dependente da função prática – a forma segue a função – o Pós-Moderno é um meio para a super-codificação do objeto – a forma segue a fantasia. De fato, para o pesquisador, mais importantes são as contribuições do pós-moderno, tais que permitiram alterar o relacionamento entre forma e conteúdo do produto. A dupla libertação da estética do Pós-Moderno... abriu novos caminhos para o design: de um lado, o efeito estético ganhou maior importância com a valorização do belo... De outro lado, a estética do Pós-Moderno se desenvolve como uma espécie de revolta contra os princípios que orientaram a estética do moderno. Ironia, citação de diferentes formas do passado, contraste, banalização de valores, valorização do banal são algumas características dessa revolta.*¹⁰⁷

Já, o Professor Rafael Cardoso Denis ao introduzir argumentos sobre a história do design, afirma que *a marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo, ou seja, a abertura para posturas novas e a tolerância para posições divergentes. Na época pós-moderna, já não existe mais a pretensão de encontrar uma única forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre todas as pontas.*¹⁰⁸ O pluralismo e a multiplicidade são também, segundo Teixeira Coelho, um dos aspectos da vida contemporânea, *que é pluri e não unidimensional*, ao que reserva, para esboçar a etimologia da expressão, *com o qual a palavra "pós-moderno" guarda grande proximidade, na forma e no conteúdo*¹⁰⁹, que é o pós-industrial.

Todas estas considerações sobre o pós-modernismo e sua identificação, nas décadas finais do século XX, segundo a referência destes autores, são absolutamente necessárias para o entendimento da abrangência de sua significação. Primeiro, enquanto "tendência estética" ou "estilo" diante das artes, da arquitetura e do design, responsável direta pelas características de "conspiração" e "subversão" da linguagem estética em contraposição ao moderno. Segundo, pelo seu "caráter transformador" no sentido de assumir a singularidade de uma época associada ao "pós-industrial", "pós-cultura de massas", a era da informática e das novas linguagens de expressão e comunicação humanas. Abrangências que não só elucidam seu significado, mas também, propõe estas duas interpretações do termo, que são amplamente compartilhadas pelos estudiosos da temática.

Fato, é que a pós-modernidade permeia a ambiência temporal da contemporaneidade no design, tanto assumindo um significado atribuído ao "estilo", quanto ao de "era transformadora". No

entanto, não impede, a convivência com outras “tendências estéticas” que se sucedem ao pós-modernismo, entendido como estilo, às quais são atribuídas denominações como desconstrutivismo e supermodernismo. Sobre este último, Nara Martins o insere na cultura dos anos 90, afirmando que uma *perspectiva super moderna é a aparição de uma atitude diante do movimento moderno. A versão dos pós-modernos e desconstrutivistas diante do moderno conduziu a um renovado e atual interesse pela estética moderna; assim, restaura a idéia de que os processos de modernização são a força condutora das inovações arquitetônicas, urbanistas, visuais e tácteis.*¹¹⁰

Como se vê, convivem, na contemporaneidade, movimentos/ estilos artísticos – moderno, pós-moderno, desconstrutivista, super moderno. Para a pesquisa, contudo não faz sentido a demarcação de tal ou qual procedência estilística como ponto de partida para a definição de categorias. Interessa, é visualizar o panorama, da ambiência estilística, apresentado na contemporaneidade, dentro do contexto histórico da arquitetura e do design. Afinal, é nisso que se baseia a diversidade do período e que insistimos afirmar, é sua principal característica, não infundada ou incoerentemente entendida, a já mencionada - multiplicidade. A diversidade na contemporaneidade que consideramos estar apoiada em três pilares de construção, sobre forma e conteúdo do objeto: a estética, os meios produtivos e a experimentação dos materiais.

Sobre esta diversidade, estabelecer categorias é sempre digamos, trabalhar com “as duas faces de uma mesma moeda”. Se, de um lado estabelecemos os parâmetros para um determinado agrupamento, valorizando aspectos particulares do objeto de estudo, de outro, diminuimos, inevitavelmente, suas tantas outras propriedades específicas e, não é esta, a nossa intenção.

Esta segunda parte da tese utiliza, como abordagem para o mapeamento das categorias, sua divisão dois agrupamentos principais: A ESTÉTICA DA FORMA – GRUPO CATEGORIAS A e, MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS: DO ARTESANATO À INDUSTRIALIZAÇÃO – GRUPO CATEGORIAS B; como descrito no quadro esquemático a seguir. Ambas sinalizam para conjuntos de categorias, definidas segundo as similaridades de suas soluções projetuais. Seguindo essa idéia, serão considerados durante todo o processo de descrição e avaliação das obras em questão, os diversos atributos do objeto, ressaltados de acordo com sua locação dentro das categorias. Assistamos, então, a partir de agora, a demonstração categórica das principais soluções projetuais identificadas sob o foco da configuração do objeto.

O DESIGN DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO CATEGORIAS E PROPRIEDADES





A ESTÉTICA

DA FORMA CATEGORIAS GRUPO A

O OBJETO: este figurante humilde e receptivo,
esta espécie de escravo psicológico e de confidente
tal como foi vivido na cotidianidade tradicional e ilustrado
em toda a arte ocidental até os nossos dias, tal objeto refletiu
uma ordem total ligada a uma concepção bem definida do
cenário e da perspectiva, da substância e da forma.
Segundo esta concepção, sua forma é a demarcação absoluta
entre o interior e o exterior, é continente fixo,
o interior é substância. OS OBJETOS TÊM ASSIM
– OS MÓVEIS ESPECIALMENTE – ALÉM DE SUA FUNÇÃO PRÁTICA,
UMA FUNÇÃO PRIMORDIAL DE VASO, QUE PERTENCE AO IMAGINÁRIO
E A QUE RESPONDE SUA RECEPTIVIDADE PSICOLÓGICA.

JEAN BAUDRILLARD



A estética é, segundo a descrição promovida por André Lalande, em dicionário de filosofia, tida como *a ciência que tem por objetivo o juízo de apreciação enquanto se aplica à distinção entre o feio e o belo. A estética é dita prática ou particular quando estuda as diferentes formas de arte.*¹¹ ou ainda, como descrito em dicionário de artes, *a ciência e o sentimento do belo na natureza e na arte*¹². Sabe-se, também, que a etimologia da palavra tem sua origem no grego "aisthesis" que significa percepção, sensação. Na verdade, a estética considerada como ciência é utilizada como ferramenta de estudo e instrumento de trabalho em várias disciplinas contemporâneas, assim é, entre outras, com a arquitetura e o design. Para este propósito é necessária a sua compreensão teórica e aplicada.

O enfoque, neste estudo, recairá, no entanto, sobre a relação que estabelece com os atributos do design e que permite a formação de uma abordagem para a análise da forma do objeto. Assim, como referenciado anteriormente, adotaremos o pressuposto teórico que se origina a partir de um relacionamento entre design e estética estabelecido por Gustavo Bonfim no texto **IDÉIAS E FORMAS NA HISTÓRIA DO DESIGN: UMA INVESTIGAÇÃO ESTÉTICA**, no qual aceita que o **OBJETO CONFIGURADO É UMA UNIDADE ENTRE FORMA E CONTEÚDO** assumindo a particularidade de que a forma deve ser entendida como "a expressão do conteúdo" deste objeto.

Segundo esse pressuposto e admitindo sua validade, assume que para a avaliação estética do objeto devem ser consideradas duas relações dialéticas no processo: a dialética entre indivíduo e sociedade e a dialética entre real e ideal. A dialética entre indivíduo e sociedade responde, segundo o autor, *ao grau de objetividade ou subjetividade do valor estético, pois na relação estética entre sujeito e objeto podem ocorrer dois casos de processo de avaliação: o primeiro é orientado através de critérios "objetivos" (sociais) – as normas estéticas – que pretendem ser universais e o segundo é dirigido por critérios "subjetivos", o gosto. Nos processos de avaliação estética, gosto e norma se misturam de tal maneira, que nenhuma avaliação subjetiva poderá estar isenta de normas estéticas do passado ou do presente, do mesmo modo como nas avaliações "objetivas", quando as normas são constantemente subvertidas pelo gosto.* ¹¹³

Segundo o autor, as normas estéticas são fruto de um processo de legitimação social promovido pelas academias de arte, galerias, museus, instituições de ensino, meios de comunicação. O gosto é resultante do repertório individual do sujeito, que não está somente relacionado ao meio social, mas também, se molda segundo fatores como educação e vivência estética. Portanto, é constante a *interrelação* entre gosto e normas e, tal como a norma, que contém elementos de tendências do gosto; o gosto se influencia segundo as normas estéticas.

A dialética entre real e ideal é a que, na visão do autor, se faz determinante para o resultado da avaliação estética, quer seja utilizando critérios relativos ao "gosto" ou relativos às "normas". *O ideal é a imagem antecipatória, individual ou social, de uma situação desejável; enfim, de uma utopia. O ideal determina o valor desejável de um objeto ou situação ao qual é confrontado o valor real. Se o valor real de um objeto ou situação se aproxima do valor ideal, então o resultado da avaliação será positivo. Se, ao contrário, o valor do objeto se distancia da projeção ideal, ele será avaliado negativamente.* ¹¹⁴

Obviamente, é admissível que na relação do homem com o seu meio ambiente, o entendimento do belo não seja, absolutamente, o único valor estético aceitável, tanto que o próprio autor, em suas análises, lança mão de fundamentação na teoria neo-marxista de Mossej Kagan para uma tipologia dos valores estéticos, subdividida que está entre: *valores fundamentais, valores complementares e valores sintéticos.* ¹¹⁵ Aceitamos, que tais teorias são, de fundamental importância para o conhecimento da ciência estética e para o processo de avaliação estética, assim como o descrito por Bonfim, a partir do relacionamento entre design e estética. E neste

caso, fornecem o alicerce para a discussão sobre a composição de categorias contemporâneas do mobiliário sob o foco da "Estética da Forma".

Portanto, estar em evidência a, aqui adotada como terminologia simbólica, ESTÉTICA DA FORMA, não significa a desconsideração dos demais atributos inerentes ao objeto utilitário. Na verdade, estes atributos, o caracterizam como um todo; mas fundamentalmente, significa a identificação dos valores mais expressivos da forma do objeto, utilizando-os como instrumento para a sua análise e visualização na contemporaneidade.

Assim é que será a incursão sobre obras de referência agrupadas, sob o enfoque da ESTÉTICA DA FORMA, em categorias – segundo seu conteúdo - aparentemente tão em desacordo quanto à sua denominação: CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA – CATEGORIA A.1; EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO – CATEGORIA A.2; IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A BRASILIDADE NO MÓVEL – CATEGORIA A.3 e LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN: OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO-FUNCIONAIS – CATEGORIA A.4. Navegando no limiar entre a função utilitária do móvel e sua outra função, não menos significativa, a estética, se estabelecem os signos que identificam e qualificam cada uma das categorias propostas.

CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA - apresenta os representantes do desenho do móvel moderno a partir da obra de Sérgio Rodrigues, Michael Arnoult e José Zanine Caldas, que continuam, na contemporaneidade, desenvolvendo e executando projetos de mobiliário. São exemplos de tradição, modernidade e contemporaneidade. EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO - sinaliza para as transformações da moradia e dos equipamentos domésticos contemporâneos, apresentando suas principais características.

IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A BRASILIDADE NO MÓVEL - identifica obras que utilizam, como argumento de projeto, imagens simbólicas e de referência à cultura brasileira tradicional e popular. LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN: OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO-FUNCIONAIS - sugere obras que agregam ao objeto, além da funcionalidade, o valor escultórico e, assim, situam-se limitrofes entre o conceito de utilidade e de sua característica artística.

Ao compor estas categorias, entendemos ainda, que a estética da contemporaneidade informa, cada vez mais, o elemento simbólico aparente no design. Não se teria como explicar, caso

contrário, o sentimento de afeição que nos une aos objetos do uso cotidiano ou mesmo àqueles cuja empatia imediata chama-nos a atenção. Norma e gosto, neste caso, se *interrelacionam* e os elementos simbólicos do objeto, trazem à tona o repertório cultural do observador, numa atitude de percepção seletiva do olhar. O simbólico, nesse momento, estabelece a comunicação entre o objeto e o observador.

Gillo Dorfles considera a importância do elemento simbólico encontrado na grande maioria dos objetos, um tipo de simbolismo que define como "funcional". Isto porque, o objeto é levado, *desde a fase de projeto, a "significar a sua função" de um modo perfeitamente evidente através da semantização de um elemento plástico capaz de por em relevo o gênero de figuratividade que de quando em quando serve para nos indicar a função específica do objeto.*¹⁶

Para este autor, o simbólico é entendido como *uma característica do objeto criado pelo homem em todo tempo (dos fragmentos das rochas vulcânicas, às ânforas, às armaduras)... Além de sua função prática, qualquer objeto teve e terá uma conotação que poderá ser: agressiva, preventiva contra o azar, mágica, persuasiva, sagrada, etc, e essa conotação o mais das vezes será desenganchada de sua utilitariedade funcional e será intimamente ligada a uma utilitariedade psicológica e estética, que varia com o variar dos estilos e das modas, mas das quais os homens de toda época observaram a urgência.*¹⁷

O autor traz à tona, a explicação sobre a *utilidade funcional* e a *utilidade estética* dos objetos. Assim, referenda que a natureza e/ ou utilidade do objeto pode também ser definida, não apenas segundo o seu aspecto funcional, mas também, segundo o seu aspecto estético. E, enquanto que, para os mais racionalistas, isto possa parecer inconcebível, na contemporaneidade, a mobília também denota elementos simbólicos que expressam muito mais que do que, apenas, sua funcionalidade.

O simbólico, enquanto instrumento para instigar o imaginário coletivo, revela que a comunicação entre o sujeito configurador de um objeto e o seu receptor, acontece através de uma *leitura sem palavras*, na linguagem dos objetos. Assim, como descreve a fala de Lucrecia D'Alessio Ferrara, *o desenho industrial já não comunica uma função inserida numa forma, mas representa o ágil processo de associação de idéias que caracteriza o usuário dos nossos dias... a função dos*

produtos dos nossos dias é a sua capacidade de informar sobre tecnologias, materiais, outro modo de viver, outros comportamentos, outra ideologia. ¹⁶

Enfim, baseados na relação que se estabelece entre design e estética, como descrita por Bonfim e, na relação dialética mediada entre a *utilidade funcional* e a *utilidade estética*, assim como, na importância do elemento simbólico dos objetos; é que apresentamos as categorias enquadradas em - **A ESTÉTICA DA FORMA**. Assim, pretendemos discutir, em que medida, as soluções projetuais, selecionadas na amostragem, se inserem no panorama do design do móvel brasileiro contemporâneo.

99 e 101 BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial, 1995. p.127 e 128.

100 A autora afirma que *o ensino do desenho industrial foi se institucionalizando e, até fins dos anos 80, existiam cerca de 26 escolas, públicas e privadas, espalhadas por todo o país, principalmente no eixo Rio-São Paulo*. LOSCHIAVO, Maria Cecília. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP/ Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.189.

102 LOSCHIAVO, Maria Cecília. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP/ Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.155.

103 Consideramos o termo diversidade, a partir de sua derivação do vocábulo diverso, que significa distinto, variado, discordante, divergente.

104 COELHO, Teixeira. Moderno Pós Moderno. São Paulo: L&PM Editores S.A, 1986. p.39.

NOTAS

105 A autora avalia a década de 90 sob ótica otimista de crescimento visível para o design de produtos, especialmente para aqueles segmentos pouco explorados pelos designers até então. BORGES, Adélia. Design de produtos nos anos 90 – década da abertura econômica foi também a melhor para o design de produtos. In: Projeto Design. Fevereiro de 2001. n.252. São Paulo Arco Editorial, 2001. p.98.

106 Em foco, a autora expressa a síntese de sua concepção sobre o pós-moderno: *1) a idade moderna ou modernidade estende-se do Renascimento até por volta de meados de do século XIX; 2) segue-se uma fase de transição e demolição ou desconstrução dos valores da modernidade, esta fase correspondendo àquilo que foi batizado de Modernismo nas artes, incluindo a música, literatura e arquitetura, vigente até por volta dos anos 60 ou 70 do nosso século; 3) sem uma demarcação de data muito bem definida, e muitas vezes superposta em relação ao modernismo, inicia-se a idade pós-moderna ou pós-modernidade, a qual tem recebido várias denominações complementares, tais como era da informática, telemática, pós-cultura de massas, era pós-industrial, pós-histórica etc.* SANTAELLA, Lúcia. Pós-moderno e semiótica. In: Pós-moderno & semiótica, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. p. 23 e 26.

107 Trechos de capítulo sobre a estética do pós-modernismo aplicada ao design e que busca esclarecer seus limites, definições e contribuições. BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial, 1995. p.112, 115 e 117.

108 O autor complementa a afirmação dizendo que, *talvez pela primeira vez desde o início do processo de industrialização, a sociedade industrial esteja se dispondo a conviver com a complexidade em vez de combatê-la*. DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. p.208 e 209.

109 Na visão de Teixeira Coelho, (...) *A sociedade pós-industrial é a que sucede aquela resultante dos tempos "heróicos" da Revolução Industrial do século XIX em seus primórdios, a revolução de uma pré-história das máquinas, das grandes máquinas sujas e das relações sociais por ela geradas. (...) O que sucede a esta era, os tempos da Segunda Idade da Máquina, é a época da sociedade pós-industrial, amparada não apenas por mais tecnologia como, principalmente, por uma tecnologia de outra qualidade*. COELHO, Teixeira. Moderno pós-moderno. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 1986. p.58 e 59.

110 MARTINS, Nara Sílvia Marcondes. A reinvenção do art déco: design gráfico nos anos 90. São Paulo, 2000. Tese de Doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. p.10.

111 LALANDE, André. Vocabulário técnico e crítico da filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.343,344.

112 MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio; PRADO, Rúbia Braz Bueno do; LONDRES, Ruth Rodrigo Octavio. Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Tele Centro Sul Projetos Culturais, 1999. p.140

113 e 114 BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial, 1995. p.42 e 43.

115 O autor explica a diferença entre os valores fundamentais, complementares e sintéticos. *Os valores fundamentais se diferenciam entre si pela sua natureza e podem ser classificados em três pares: belo – feio, sublime – vulgar, trágico – cômico. (...) Os valores complementares são os que pertencem ao mesmo grupo dos valores fundamentais, mas que se diferenciam por nuances. A graça e a formosura são, por exemplo, variantes do belo. (...) Finalmente, existem ainda os valores sintéticos, que são apenas combinações de valores fundamentais, como, por exemplo, o heróico, da fusão entre o sublime e o belo*. BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do Design: uma investigação estética. Campina Grande:

Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/
Departamento de Desenho Industrial, 1995. p.44 e 45.

116 DORFLES, Gillo. O design industrial e sua estética. Tradução de Wanda Ramos. 3ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 1991. p.45.

117 DORFLES, Gillo. Il feticcio quotidiano. Milano: Feltrinelli, 1988. p.160.

118 Trecho do capítulo "Desenho Industrial: objeto e valor".
FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p.198.



EXEMPLO E
REFERÊNCIA

CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS

CATEGORIA A.1

Um homem não desaparece se dele se conserva

qualquer MEMÓRIA. Mas, se somos o que fazemos,

mesmo que se perca a memória dos indivíduos, **PELAS OBRAS,**

PELO NOSSO TRABALHO, SOMOS HUMANAMENTE ETERNOS.

JÚLIO KATINSKY



A contemporaneidade traz à tona, em sua narrativa, a convivência temporal entre duas gerações de designers de objeto: uma NOVA GERAÇÃO - PÓS 70, formada a partir dos anos 70 pelos centros educadores de design e arquitetura, disseminados pelo país a partir de então e, uma outra GERAÇÃO PIONEIRA - PRÉ 70, demarcada por designers ícones do desenho moderno da mobília brasileira. Estes pioneiros, como ficaram conhecidos, com reconhecida atuação nacional e internacional trouxeram, para o momento contemporâneo, a significativa importância da configuração e produção de sua obra. Portanto, é impossível referir-se ao móvel contemporâneo brasileiro, sem aludir a estes personagens, cujos nomes estão gravados na história do design brasileiro e que, ao tornarem-se signos simbólicos de uma época, continuam a ser referencial importante, seja do moderno ou do contemporâneo, para a cultura material brasileira.

A justificativa de sua inserção dentro da abordagem contemporânea da mobília se dá: primeiro, pela CONTRIBUIÇÃO MATERIAL DE SUA OBRA, colaboradora e construtora da valorização do design nacional; segundo, PELA QUALIDADE DE SUA CRIAÇÃO/PRODUÇÃO estendida para a contemporaneidade numa nítida exemplificação da relação estabelecida entre forma e conteúdo do objeto; terceiro, pelo VALOR SIMBÓLICO DO CONJUNTO DAS OBRAS para a representação da legitimidade na cultura material brasileira, ao instalar o diálogo vivo entre o universal e o particular, numa referência às raízes culturais brasileiras.

Assim, a título de exemplo e, diante da inegável contribuição cultural para o design do móvel brasileiro, estabelecemos uma "saudação contemporânea" a esta categoria de profissionais PIONEIROS E CONTEMPORÂNEOS ícones de EXEMPLO E REFERÊNCIA. Isto feito, através da representatividade da obra de **SÉRGIO RODRIGUES, MICHAEL ARNOULT e JOSÉ ZANINE CALDAS**.

Representantes, cada qual a seu modo, de um momento histórico de consolidação dos signos simbólicos da cultura material brasileira, contribuíram para carregar de autenticidade a idéia de buscar as raízes matriciais do país. Para isso, se instrumentalizaram, principalmente, do uso de materiais "da terra" – a madeira, o couro e a fibra - e de códigos visuais simbólicos da cultura vernacular brasileira, disseminados no imaginário coletivo – a rede, o banco caipira, entre outros. Na contemporaneidade, estes designers, continuam utilizando estes artificios projetuais, ao mesmo tempo em que, situados num novo panorama social e econômico, redirecionam seus projetos profissionais e o curso de sua contribuição para o design brasileiro.

Se, durante o período consagrado como "moderno", estes pioneiros constituíram, através de sua obra, referência para a cultura material brasileira e, serviram como exemplo para muitos designers da nova geração, esta dita contemporânea; a partir dos 70, continuam investindo no processo criativo e produtivo no Brasil, seguindo com o percurso de sua obra e integrando o competitivo mercado consumidor.

Nesta amostragem, cada obra, e respectivo designer, representa um tipo de abordagem particular do processo de configuração do móvel. **SÉRGIO RODRIGUES** - simboliza a sintonia com os valores mais legítimos da cultura material brasileira, apresentada, sobretudo, na utilização de ícones visuais como a palhinha, o couro, a madeira, a rede, o sentar relaxado. **MICHAEL ARNOULT** - é a representação máxima da perseguição de uma triade já simbólica para o desenho industrial, baseada: design + produção em série + custo. **JOSÉ ZANINE CALDAS** - incorpora o papel do espírito criador que se manifesta, tanto ao produzir móveis em escala industrial, como ao configurar peças artesanais classificadas como "móvel denúncia".

Para nossa visão da contemporaneidade, estes "mitos" do design do móvel brasileiro trazem, não apenas sua contribuição profissional, desenvolvida durante o período moderno, mas também integram, no cenário contemporâneo, o quadro de designers protagonistas e responsáveis pela criação e produção da mobília brasileira.

SÉRGIO RODRIGUES E O SIGNO DA BRASILIDADE

Não me considero o que o Delta Larousse colocou como um verbete: "Sérgio Rodrigues, o criador do móvel brasileiro". Primeiro, não sou o criador do móvel brasileiro, existiram outros que partiram na minha frente, nesse sentido. Faço desenho de móvel. ... Então, quando a garotada me pergunta "você é um designer?" respondo: não, não sou um designer, sou é desenhista de móveis. E móvel de madeira. Para mim, o Joaquim Tenreiro é, realmente, o pioneiro nesse gênero todo, o pioneiro do móvel moderno no Brasil.

Sérgio Rodrigues

Segundo diversos estudiosos da cultura material brasileira, Sérgio Rodrigues é um dos maiores expoentes entre os criadores do legítimo móvel brasileiro. Na fala de Maria Cecília Loschiavo, *é o arquiteto, o "fazedor de móveis", o misto de artesão e designer que revolucionou o móvel brasileiro. Dos primeiros passos nos anos cinquenta ao pleno reconhecimento atual da maturidade, é fora de dúvida que a mobília encontrou nele a sua mais alta expressão. Sérgio Rodrigues criou objetos inesquecíveis, próximos da terra, da rede, do catre, do sentar do caipira, do singelo objeto indígena, do trabalho daqueles dois artesãos que fizeram a cruz. Em meio às vicissitudes deste momento da história brasileira, a obra de Sérgio é um exercício apaixonado de redescoberta do Brasil.*¹¹⁹

Já, Lúcio Costa, em sua competência e entendimento sobre o design, avalia: *Sérgio Rodrigues com a criação da OCA integrou a ambientação interior no movimento de renovação de nossa Arquitetura. Por sua mão conheci as duas casas do Zanine na Joatinga. Generoso, em vez de refestelar-se na sua fabulosa poltrona, continua ativo, não pára.*¹²⁰

Todos estes elogiosos reconhecimentos, entretanto, não bastariam para consagrar a obra do mestre Sérgio Rodrigues e, muito embora, ele não reconheça a validade da afirmação da enciclopédia Delta Larousse, esta sintetiza sua importância para o design brasileiro ao enunciar: *Sérgio Rodrigues, o criador do móvel brasileiro.*¹²¹ Na verdade, contudo, o próprio Sérgio prefere a alusão realizada por Michael Arnoult sobre a sua obra, que sintético resumiu: *Sérgio Rodrigues, você é o criador do móvel Sérgio Rodrigues.*¹²²

Não resta dúvidas, portanto, que a obra realizada por Sérgio Rodrigues é de fundamental importância, tanto para a instauração do movimento moderno no móvel, quanto para a valorização da mobília contemporânea brasileira. No entanto, sua maior contribuição recai,

indiscutivelmente, nos argumentos projetuais que utiliza durante o processo de configuração. A linguagem estética, utilizada nos exemplares de sua mobília, aponta códigos visuais característicos, a um tempo, da particularidade repertorial do criador e, a outro, da referência aos signos materiais mais simbólicos da cultura tradicional e popular brasileira. Assim é que trata a matéria-prima - a madeira, o couro, a palhinha - e os ícones simbólicos de inspiração - a rede, o sentar relaxado, a robustez e "grossura" dos elementos.

Designer de vanguarda, nos anos 50, Sérgio Rodrigues antecipou as principais propostas do nacionalismo no móvel que viriam aparecer nos anos 60. Anos 60 que se apresentariam efervescentes no nível artístico e cultural brasileiro, decorrente de uma série de acontecimentos políticos que marcaram época e despertaram, especialmente, os artistas a olharem com mais atenção os problemas econômicos e sociais do país. Postulado como "criador do móvel brasileiro", *Sérgio iniciou sua trilha de absoluto sucesso, com a criação da cadeira Lúcio Costa, em 1956, tendo sido batizada pelo nome de seu mestre e maior incentivador, que almejava alcançar um design mais compatível com os interiores.*¹²³

SÉRGIO RODRIGUES (1927 -) formou-se pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro no ano de 1952, mas enquanto estudante, estava antenado com o desenvolvimento da arquitetura brasileira e sua relação com os ambientes internos das moradias. Este fato contribuiu, ainda mais, para aguçar sua curiosidade sobre o mobiliário e as técnicas da marcenaria. Neto de um descendente de escocês, habilidoso "fazedor" de móveis; em sua infância, começou a estabelecer o contato com a marcenaria e a criação de objetos, no início simples barquinhos ou aviõezinhos de madeira. Na verdade, seu ambiente familiar, de contato constante com as artes - seu pai era pintor, escultor e ilustrador, serviu-lhe como formação primeira, que seria complementada a posterior na academia.

Trabalhou, no início da carreira, com seu professor David Xavier Azambuja no projeto do Centro Cívico de Curitiba, onde conheceu Carlo Hauner, com quem, em 1953, associou-se a Móveis Artesanal Paranaense - loja de equipamentos de interior de Curitiba. No entanto, as dificuldades de aceitação de móveis de estilo moderno no início dos anos 50 eram um obstáculo. Com a associação de Ernesto Wolf e Martin Eisler, a empresa passou a se chamar Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte. Sérgio Rodrigues foi então, convidado a chefiar o setor de planejamento de interiores da empresa, empenhado, que estava, em produzir móveis com desenho moderno. No final de 1954, desligou-se da empresa.

Com muita vitalidade e exuberância, em maio de 1955 Sérgio criou a Oca, para dar vazão a todo seu desejo de pesquisar e criar móveis modernos. Ele já havia bordejado por este tema, mas agora o espaço era próprio, o laboratório de idéias converteu-se em realidade, com requintes absolutamente inovadores para a época. Não se tratava simplesmente de desenvolver uma linha de móveis modernos, ele queria manifestar as coisas da terra pelo desenho e pelo uso de materiais. Tinha que ser um móvel genuinamente brasileiro. Aliás estes valores já estavam fortemente arraigados em suas concepções. E não eram só as coisas do Brasil indígena, que Lúcio Costa tão bem caracterizou ao definir o novo empreendimento de Sérgio Rodrigues. De fato, neste momento ele fez coexistir o Brasil – brasileiro, com o Brasil – de Ipanema, cantado mais tarde, em 1962, por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, na célebre Garota de Ipanema¹²⁴. A instauração da Oca, segue-se à criação da consagrada Poltrona Mole, premiada na Bienal Concorso Internazionale Del Móbile, em 1961, na Itália, e que viria a se tornar o símbolo mais significativo de sua linguagem estética, cuja principal e consagrada característica, seria reconhecida como “estética da grossura”.

*O nome “mole” não fui eu quem deu, foram os operários que a chamaram de poltrona molenga, poltrona mole. Depois, quando houve o prêmio, os italianos chamaram de poltrona sheriff, porque mole, lá, não quer dizer nada e eles queriam vender internacionalmente.*¹²⁵

Sérgio Rodrigues

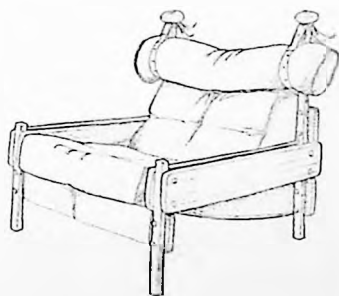
Nos anos 60 ainda, Sérgio criou a Meia-Pataca, loja que pretendia vender móveis a custo reduzido. Isto lhe possibilitou, a experiência de produzir móveis a partir de processos industriais, já que até então utilizava, basicamente, a produção artesanal. Neste mesmo período, após vender a Oca, começou a investir em outros tipos de projetos, entre eles, desenvolveu planejamento de interiores e estudos de casas pré-fabricadas. Atividades que, ainda, integram sua atuação profissional.

Na contemporaneidade, continua a desenvolver projetos de mobiliário, exemplos são: a poltrona Kilin (f.1.4.), produzida pelas Indústrias Reunidas Oca S.A. e premiada pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, no ano de 1975, e, a poltrona Xikilin, produzida sob a supervisão da Sérgio Rodrigues Arquitetura Ltda. Já, no início dos anos 90, Sérgio Rodrigues foi homenageado com a mostra “Falando de Cadeira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Evento que mobilizou todo o universo do setor do mobiliário e consagrou ainda mais sua obra, especialmente junto ao grande

público. A importância da cadeira, como signo do mobiliário brasileiro, é traduzida na fala do próprio Sérgio: *a cadeira é a peça mais importante do mobiliário e a mais difícil de ser trabalhada*¹²⁶

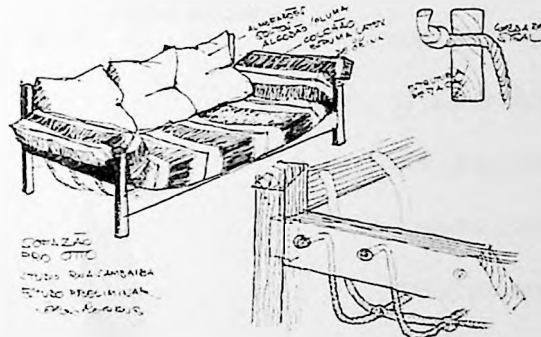
A despeito de sua produção contemporânea, Sérgio Rodrigues, em entrevista concedida a revista *Design & Interiores*, em 1987, diz continuar experimentando, sobre “o valor de uso do conforto às diversas possibilidades da forma”, especialmente, sobre o tema “poltrona mole”, *Continuo ainda querendo não aperfeiçoar, mas variar sobre o tema, porque realmente já tentei outras possibilidades e não encontrei alguma coisa mais simples do que a poltrona mole. Estou fazendo variações sobre o problema do conforto*.¹²⁷ Com essa intenção, ao chegar na década de 80, o designer intensifica sua produção, a exemplo das poltronas Júlia (f.1.3.) e Dadi (f.1.6.).

De fato, na contemporaneidade, a linguagem estética do conjunto da obra de Sérgio Rodrigues, pós 70, aponta para os mesmos códigos visuais utilizados durante o período moderno. O material principal de referência continua sendo a madeira, o couro, a palhinha. A “estética da grossura” e o enfrentamento dos pés palito, que marcaram sua mobília moderna, continuam, em maior ou menor proporção, a utilização. A referência aos signos simbólicos da cultura popular e tradicional brasileira – a rede, a robustez, o sentar “relaxado”, ainda são visíveis. Enfim, a idéia da estética de brasilidade da sua mobília, utilizada durante o moderno, continua a ser, por ele, aplicada no desenvolvimento de projetos contemporâneos.



f.1.1. Desenho de Sérgio Rodrigues. Poltrona MPB. 1963. Originalmente criada para a “Meia Pataca”. (catálogo – Sérgio Rodrigues: Falando de Cadeira, 1992)

f.1.2. Desenhos de Sérgio Rodrigues. Estudo preliminar de móvel encomendado por Otto Stupakoff. (*Design & Interiores*, 1978)



*Na época em que estava na faculdade eu dizia que achava que o desenho era a coisa principal, não dizia o desenho perfeito, ninguém é um Leonardo, ninguém é um grande artista do desenho, não precisava ser um artista, mas saber representar em duas dimensões o que é em três dimensões. Achava aquilo uma coisa maravilhosa. O poder representar para um cliente aquilo que você está imaginando me deixava sempre entusiasmado. Eu não tinha aptidão de venda nenhuma, e hoje sei por que. só sei vender aquilo que desenho, que crio. Sou o maior vendedor daquilo que faço.*¹²⁸

Sérgio Rodrigues

Permanecem, na contemporaneidade, a utilização dos mesmos códigos visuais de sua mobília moderna – os materiais, a “estética da grossura”, a referência aos signos simbólicos da cultura popular e tradicional brasileira.



f.1.3. Poltrona Júlia. 1980. (esquerda). Produção da estrutura em madeira maciça com assento e encosto confeccionado em palhinha. Desmontável. (O móvel moderno no Brasil, 1995)

f.1.4. Poltrona Klilin. 1973. (abaixo) Produção da estrutura em madeira maciça; assento/ encosto em lona, couro natural ou pele de boi. Fixação do assento/ encosto na estrutura feita por travessas laterais e cunhas. (O móvel moderno no Brasil, 1995)



f.1.5. Cadeira Menna. Década de 1978. (direita) Produção da estrutura em madeira com o assento e encosto em palhinha. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.1.6. Cadeira Dadi. 1978. (esquerda). Produção da estrutura em madeira com assento e encosto em palhinha de málaca. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)



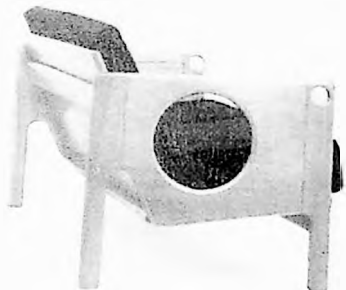
f.1.7. Cadeira Bule. 1990. Produção da estrutura em mogno maciço com assento e encosto estofados revestidos nas versões em tecido ou couro. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)



Sérgio Rodrigues

*Parece uma brincadeira, mas considero que, se você faz com alma, você consegue fazer os outros chorarem, fazer os outros sentirem aquilo que você quer transmitir. Você transmite não só em mensagem, palavra ou escrita. No que for, em objeto, uma arte, uma coisa qualquer. Isso daí é que é muito importante para o criador.*¹²⁹

Sérgio Rodrigues



f.1.8. Sofá Verga. 1996. Estrutura produzida em madeira de lei maciça, com desenhos circulares, de diferentes tamanhos, vazados nas laterais. O assento e o encosto são de almofadas soltas, estofadas em espuma de poliuretano e revestidas em tecido. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)

f.1.9. Sofá Cris 1. 1978. Toda a estrutura é produzida em madeira de lei maciça, com laterais recortadas em desenhos circulares. O encosto e o assento são feitos em almofadas soltas, estofadas em espuma de poliuretano e revestidas em tecido ou couro. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Sérgio Rodrigues



f.1.10. Desenho da Poltrona Xibô. 1990. O projeto prevê estrutura em madeira de lei, com assento e encosto em almofadas soltas de poliuretano revestidas em lona. Neste croqui, é possível observar a expressão gráfica do traço do designer. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)

f.1.11. Mesa de Jogo Milhazes. 1988. A estrutura é produzida em madeira maciça, com base cilíndrica produzida em madeira revestida em folheado. O tampo possui gavetas escamoteáveis e sua face superior é revestida em feltro. (Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móveis, 2001)



MICHAEL ARNOULT E A PERSEGUIÇÃO DE UM IDEAL

Desenvolver uma cadeira é um fenômeno de grande felicidade, como qualquer outro trabalho de criação: música, pintura, dança, literatura... filhos. Eu gostaria que meus móveis transmitissem o mesmo bom-humor com qual foram concebidos.

Michael Arnoult

No Brasil, quando se fala em racionalização da produção e modulação de componentes no mobiliário, indiscutivelmente, ocorre a associação com o nome do designer francês Michael Arnoult. Embora, na fala de Ethel Leon, ele seja, *um designer convicto que se tornou empresário apenas para pôr em prática idéias que os industriais não compravam*¹³⁰; suas incursões empreendedoras na fabricação do móvel moderno brasileiro, contribuíram para trazer, à contemporaneidade, o seu ideal de produzir móveis de design, a "baixo" custo e com alta possibilidade de reprodução industrial.

Hoje, Michael acredita que existe de fato esta possibilidade e, que ela está vinculada, principalmente, a um fenômeno característico da contemporaneidade e, desenvolvido no Brasil a partir dos anos 80. *O grande fenômeno mundial das lojas IKEA (Suíça) e HABITAT (Inglaterra), iniciado em 1970 atingiram o Brasil em 1980 (Tok & Stok). Esse móvel reto, simples, de bom preço, de bom desenho tomou conta do mercado jovem. É a fórmula vitoriosa no mundo inteiro. Mesmo nos países os mais conservadores, como os Estados Unidos, a IKEA entrou com um sucesso estrondoso. Surgiram, em seguida, outras formas de comercializar móveis, baseados sobre a concentração de venda dos grandes hipermercados de varejo (Pão de açúcar, Carrefour, etc) e dos grandes hipermercados de atacado (Makro, Wal-Mart, etc).*¹³¹ Esta fórmula é a síntese da triade de projeto perseguida por Arnoult, desde o período MODERNO - PRÉ 70 ao CONTEMPORÂNEO - PÓS 70, a relação entre design + produção industrial + baixo custo.

Formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, Michel Arnoult, chegou ao Brasil em 1951. No entanto, o seu primeiro contato com o universo do mobiliário aconteceu ainda na adolescência, quando foi obrigado pelo exército alemão que ocupava a França, na época, a cumprir o serviço militar. Enviado para o norte da Bavária, trabalhou em fábrica de móveis realizando diversas tarefas e, entre a limpeza e manutenção das máquinas foi aprendendo sobre a seleção e o corte de madeiras.

Michael Arnoult veio ao Brasil de passagem, interessado que estava em conhecer a arquitetura brasileira e a obra do mestre Oscar Niemeyer, com quem acabou por trabalhar como estagiário. Na verdade, sua intenção real sempre foi trabalhar com o design e, depois de percorrer diversas indústrias de móveis tentando produzir seus projetos, começou, por iniciativa própria, a produzir algumas peças em associação com os amigos Abel de Barros Lima e Normam Westwater. O sucesso imediato foi o incentivo para investir num empreendimento próprio.

A época era de crescimento da população, verticalização dos espaços e redução do espaço interno habitável. E a receptividade do mercado consumidor, justificava-se, principalmente, pela carência de móveis de desenho moderno, capazes de equipar, funcional e estilisticamente condizentes, os interiores da nova arquitetura. Assim foi criada a Mobília Contemporânea, em sociedade com Abel de Barros e Normam Westwater e, cuja proposta principal diferenciava-se não só pela qualidade do seu desenho, mas também pela forma inusitada de comercializar seus móveis. Entre os anos de 1955 e 1956, foram instaladas lojas em São Paulo e no Rio de Janeiro, com sucesso absoluto de vendas.

A Mobília Contemporânea caracterizava-se, principalmente, pela produção do móvel em série. Os móveis tinham os componentes modulados e, isso ampliava as possibilidades de composição de peças e a criação de inúmeros ambientes diferenciados. Além de ter, invariavelmente, múltiplas funções para cada modelo, os móveis ofereciam as vantagens de fácil desmontabilidade e reposição de peças. O fato é que, *durante duas décadas a Mobília Contemporânea chegou a ter um faturamento de mais de dois milhões de dólares, onze lojas próprias, uma fábrica com parte da produção automatizada de 4500m² e lançamento de novas linhas completas de três em três anos.*¹³²

A Mobília Contemporânea foi, também, há seu tempo, responsável por experiências pioneiras na comercialização de móveis: uma delas, em parceria com a Editora Abril, produzindo estantes da linha PEG LEV (f.1.12), comercializadas em bancas de revistas de todo o país; em outra, já em 1970, foi desenvolvida uma linha de móveis especialmente para venda na rede de supermercados Peg-Pag em São Paulo. O reconhecimento da contribuição da Mobília Contemporânea para a industrialização do móvel brasileiro aconteceu, em 1964, pelo Prêmio de Desenho Industrial Roberto Simonsen, na VI Feira de Utilidades Domésticas (UD), em São Paulo. No entanto e, apesar de todas as realizações, atingida duramente pela crise econômica de início dos

70, a Mobília Contemporânea encerrou, em 1974, sua contribuição para a história do mobiliário brasileiro.

A partir de então, Michael instalou seu escritório próprio e, finalmente, conseguiu desenvolver projetos para indústrias paulistas, cariocas, alagoanas e paranaenses. Em 1976, disposto a investir no mercado exterior, montou, juntamente com um sócio, a fábrica de móveis SENTA, destinada a produzir, especialmente, móveis estofados e desmontáveis (f.1.15). Em paralelo, por volta dos anos 80, associou-se ao arquiteto Joaquim Mello no escritório Arnoult/ Mello Desenho Industrial e Arquitetura, onde realizou projetos de móveis, também, voltados para exportação (f.1.17).

Em 1988, desligou-se da SENTA, mas permaneceu no mercado produtor de mobiliário, inclusive tendo desenhado móveis específicos para algumas redes de hotéis brasileiros. Segundo Ethel Leon, na época, Michael empenhava-se no projeto de exportar para o mercado norte-americano em sistema de marketing direto e projetar para pequenas empresas, *e é da união dessas duas pequenas obsessões que Arnoult imagina uma fórmula de sucesso. O marketing direto não depende de loja e reduz a gama de produtos em linha. A pequena empresa tem no máximo 15 trabalhadores pouco qualificados que trabalham com projetos simples, como a atual linha Tor de Arnoult. Pés torneados que se executam em 15 segundos com uma máquina barata e de uso do compensado curvo.*¹⁵³

Há este tempo, iniciou um projeto, juntamente com o Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) do Estado de São Paulo, para desenvolver mobiliário utilizando o eucalipto proveniente de áreas reflorestadas. O resultado é a Linha de Móveis Liptus (f.1.20) comercializada pela cadeia de lojas Tok & Stok. Segundo Michael, o eucalipto aliado a uma produção seriada consegue consagrar uma equação a muito buscada por ele, comercializar mobiliário portador de um "bom design" e a baixo custo. *A madeira é a minha religião. No dia em que o eucalipto for aceito, o Brasil será o principal fornecedor de móvel do mundo. Não é utopia, é previsão.*¹⁵⁴

A partir dos anos 90, no entanto, Michael admite que redirecionou seu enfoque sobre o público-alvo brasileiro, descobrindo faixas de mercado diferenciadas daquelas para as quais estava acostumado a projetar. *Desde o começo da minha vida profissional até, digamos, os anos 90, desenhei sempre para mim mesmo. Meu público era semelhante a mim = classe média*

*universitária internacional. O que os publicitários chamam de faixas A e B do mercado. De repente, em 1990, descobri que as faixas inferiores a B reuniam os ¾ da população brasileira e que representavam, na realidade, um enorme mercado, equivalente a população européia, enquanto que a classe média brasileira representava a população da Bélgica. Se quisesse quantidade, devia mudar meu rumo e atacar o mercado popular.*¹⁵⁵

Para João Carlos Cauduro, é marcante como característica de Michael Arnoult, estar sempre à frente de seu tempo: *O mercado brasileiro não estava preparado para o Michael Arnoult da Mobília Contemporânea. Ele estava dez a quinze anos à frente do que acontecia aqui. Seu desenho era adequado, sua visão de produção industrial correta e suas idéias comerciais pioneiras. Antes dele, não havia a proposição de comonibilidade dos móveis. Só se conhecia a alternativa do sofá e duas poltronas. A Mobília Contemporânea lançou novos conceitos.*¹⁵⁶

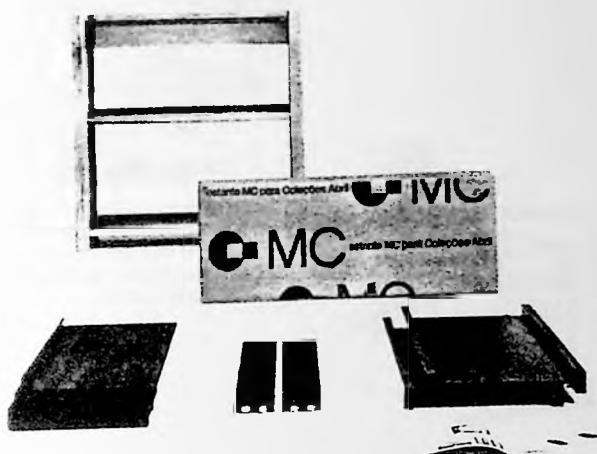
De fato, o percurso histórico de atuação profissional de Michael Arnoult, demonstra que o designer está sempre antenado para as transformações sociais, culturais e econômicas do tempo em que vive. É assim, que se insere, constantemente, em novos desafios para a criação e produção de mobília brasileira. No entanto, com efeito, sua maior contribuição para a contemporaneidade, é a insistência com que trata a pesquisa e a experimentação sobre a relação entre design e meios produtivos. Com a Mobília Contemporânea, no PERÍODO PRÉ 70, ou, com a fábrica de móveis SENTA, o escritório Arnoult/ Mello Desenho Industrial e Arquitetura, além de parcerias com instituições de ensino e pesquisa, no PERÍODO PÓS 70; Michael Arnoult sempre esteve empenhado em equacionar a triade máxima do desenho industrial: design + produção + baixo custo.

A estética de seus móveis, modernos e contemporâneos, é o resultado deste equacionamento: linhas sóbrias e simples, elementos modulados, racionalização de componentes, tudo isto, submetido a uma leitura própria da cultura brasileira. O conjunto da obra de Michael denota uma linguagem estética, assim como define Gillo Dorfles, baseada sobre o *simbolismo funcional*, aquele que é capaz de ressaltar a figuratividade do objeto e indicar, com clareza, sua função específica. A tipologia de sua mobília é, sobre este aspecto, de certa forma, minimalista, visivelmente óbvia em sua função e, ao mesmo tempo, racional em sua composição estrutural.



f.1.11. Poltrona. Michel Arnout e Normam Westwater. (abaixo) Produção em madeira maciça na estrutura e fios de nylon como sustentação para o assento e encosto de almofadas soltas estofadas e revestidas em couro. (O móvel moderno no Brasil, 1995)

f.1.12. Anúncio em revista da Abril Cultural e Estante Peg Lev. Mobília Contemporânea. Final dos anos 60. Projetada para coleções de livros da Abril Cultural era vendida por reembolso postal em bancas de jornais de todo o país. (Design & Interiores, 1992)



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Michel Arnout

O conjunto da obra de Michael Arnout demonstra, no período moderno e na contemporaneidade, a perseguição do ideal de equacionar a triade entre design + produção + custo. Quanto à estética, é baseada em formas simples e sóbrias, com elementos modulados e tipologia de imediata identificação.





f.1.13. Poltronas e anúncio demonstrando a montagem da peça. Mobília Contemporânea. Década de 70. Produção em madeira na estrutura e couro para o assento e encosto, desmontáveis. Projeto desenvolvido juntamente com uma linha de móveis para a Indústria Forene - Maceió e também, exportadas para os Estados Unidos. (Design & Interiores, 1992)



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

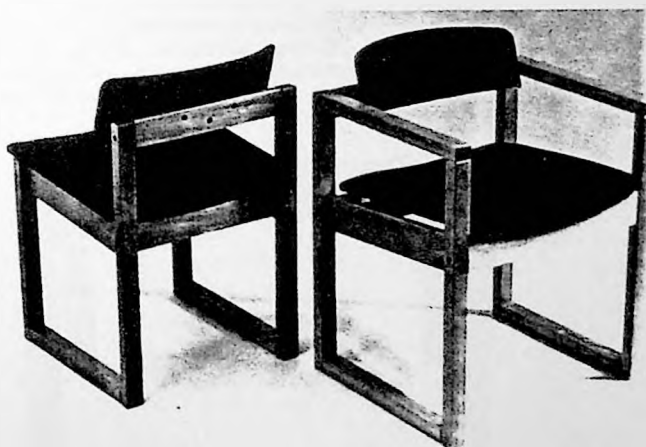
Michel Arnoult

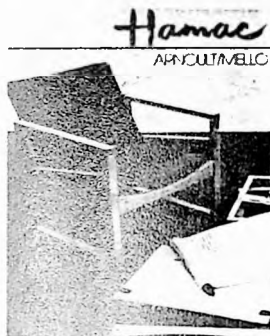
Marketing Direto Senta



f.1.14. Catálogo para marketing direto. SENTA. 1984. Exemplo de experiência realizada pela SENTA de marketing direto enviado para cerca de 400 clientes cadastrados. (Design & Interiores, 1992)

f.1.15. Cadeira. SENTA. Década de 80. Produção em madeira para a estrutura e assento, encosto em estofado revestido de tecido. Desenhada para o Maksoud Plaza Hotel e posteriormente comercializada na rede de lojas Tok & Stok. (Design & Interiores, 1992)





f.1.16. Catálogo da Linha Hamac. Escritório Arnoul/ Mello. Início dos anos 80. Fabricação da Artefama e comercialização da Brastrade – grupo Hansen, mercado norte americano. Exemplos do período em que Michel Arnoul desenvolvia os projetos para prestação de serviços às indústrias. (Design e Interiores, 1992).

f.1.17. Estante. Escritório Arnoul/ Mello, 1982. Produzida em madeira, a peça foi desenvolvida para o empresário João Malucelli – Curitiba.

f.1.18. Mesa TOR. Década de 90. Produção do tampo feita em compensado moldado folheado em mogno. Praticamente a última experiência realizada para a venda por marketing direto para o mercado externo. (Design e Interiores, 1992).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Michel Arnoul



f.1.19. Cadeira de braços da linha TOR. (esquerda). Década de 90. Produção do assento e encosto feito em compensado moldado e folheado em mogno. (O móvel moderno no Brasil, 1995).

f.1.20. Cadeira e mesa da linha LIPTUS. Década de 90. Produção em peças de eucalipto de 5cm de largura e 2,2cm de espessura, o que permite secagem uniforme e simplificação na montagem. Detalhe para o travamento da cavilha, que faz conexão entre os pés e as travessas da cadeira, executado artesanalmente. Facilidade de montagem, desmontagem e armazenamento. Comercialização da rede de lojas Tok & Stok. (Design & Interiores, 1994)



JOSÉ ZANINE E A EXPERIMENTAÇÃO DA MADEIRA

Vivo de formas e cores.

O primeiro momento é o do espaço

e do volume. Em seguida vem a textura.

Depois começo a perceber e analisar

a cor. Ai é que pergunto: e agora?

Vai servir para quê?

A primeira coisa para mim é a beleza. ¹³⁷

José Zanine Caldas

A obra de Zanine é o exemplo vivo da flexibilidade do espírito do criador. Em sua atuação nos diversos setores da arte utilitária, experimentou as infinitas possibilidades de manipular a madeira, como matéria-prima. Tanto que Ethel Leon chega a denominá-lo, em artigo da revista *Design & Interiores*, como o "mago da madeira"¹³⁸. Loschiavo também traz uma visão abrangente sobre a obra, ao enunciar suas principais atividades e importância para a cultura material brasileira:

ateando fogo aos próprios desenhos, na década de 50, para marcar o encerramento de sua participação na Fábrica de Móveis Z, denunciando a devastação de nossas madeiras, ou fazendo arquitetura com a reciclagem de sucatas de outras obras, Zanine sempre esteve dando vazão à sua capacidade expressiva; com suas mãos talentosas e mágicas "arquitetou" um capítulo importante da história do móvel brasileiro. ¹³⁹

De fato, é a importância dos argumentos projetuais que utiliza no trato com a madeira, em seus vários aspectos produtivos e criativos, que faz da obra de Zanine uma referência importante para a contemporaneidade. No mobiliário, é possível visualizar, sobre o enfoque do processo de configuração do objeto, duas fases principais de atuação profissional: A PRIMEIRA, enquanto permaneceu na FÁBRICA DE MÓVEIS Z, década de 50, projetando móveis adequados à racionalização da produção e, a SEGUNDA, a partir de 1968, quando inicia o processo de desenvolvimento artesanal do mobiliário, executando peças conhecidas como "MÓVEIS DENÚNCIA".

Zanine é representante também, a seu tempo, do profissional atuante no mercado consumidor cuja formação não foi estabelecida na vida acadêmica. Definindo-se como um "mestre de obras", não possui o título de arquiteto ou designer, o que certamente, não chegou a impedi-lo de lecionar em algumas das mais importantes escolas de arquitetura do mundo. A começar pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde ensinou Plástica de Arquitetura e Urbanismo na década de 50 e, também montou o Atelier de Maquetes. Na década de 80, lecionou em centros de valorização da madeira, enquanto matéria-prima, a Escola de Arquitetura de Paris-Tolbiac e a Escola Politécnica em Lausiane, na Suíça.

Na verdade, a obra do mestre Zanine, se inicia com o ofício de maquetista, desenvolvido entre os anos de 1941 e 1955, no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde trabalhou com grandes nomes de referência da arquitetura brasileira: Oscar Niemeyer, Rino Levi, Henrique Mindlin, David Libeskind. Na época, com o apoio do IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo, intensificou o estudo sobre a utilização de madeiras, entre outras, a madeira compensada, inicialmente destinada à confecção de maquetes para, logo em seguida, desenvolver a idéia de fabricar móveis com o processo de produção industrial. É assim que, em 1950, o baiano Zanine, juntamente com Sebastião Pontes, funda, em São José dos Campos, interior de São Paulo, a **Fábrica de Móveis Z**, dando início a PRIMEIRA FASE de sua obra.

Sobre a Fábrica de Móveis Z, Loschiavo, mais uma vez, referenda, a intenção de Zanine em instaurar o processo produtivo industrial: *em meio às sucessivas experiências de produção artesanal do móvel, as realizações de Zanine se destacaram pela preocupação explícita com os processos industriais. Enquanto Warchavchik e Graz estiveram preocupados em acompanhar o espírito da modernidade, e Lina especulou os materiais nacionais – as madeiras, as chitas e as fibras naturais -, o trabalho de Zanine possui características muito peculiares e adequadas ao processo de industrialização brasileiro à época.*¹⁴⁰

A Fábrica de Móveis Z atingia, como público-alvo, principalmente a classe média brasileira, isto através da comercialização, em geral, promovida pelos grandes magazines e centros de lojas, à época. No entanto, a principal intenção da empresa era, sem dúvida, a racionalização, seja da matéria-prima, do fluxo produtivo ou da mão-de-obra especializada. Os “móveis Z” eram configurados de forma a possibilitar a modulação de componentes e o máximo aproveitamento do material – chapas de madeira compensada. A estrutura da fábrica possibilitava uma produção quase que totalmente mecanizada, o que, invariavelmente, isentava a participação efetiva de mão-de-obra especializada. Com essa equação, a Fábrica de Móveis Z conseguia produzir móveis de boa qualidade, com design e a preços de venda competitivos.

A linguagem estética do mobiliário foi, em decorrência, se constituindo particular e diferenciada. A estrutura era feita normalmente, em madeira compensada recortada em linhas curvas e de aparência pouco convencional. No entanto, o maior código visual da marca era, na verdade, os recortes em formato de “Z”, juntamente com as “tachinhas”, utilizadas para fixar o tecido, que revestia o assento e encosto de madeira. *As forrações de lona ou lonita eram pregadas com*

*tachinhas, sem costuras. O sistema de mola era simples, pregado ao quadro de madeira. Os móveis eram todos desmontáveis.*¹⁴¹ Ademais, este tipo de fixação do estofamento também fazia parte do plano de racionalização da fábrica para evitar a dependência a tapeceiros especializados, o que, de outro lado, acabou criando signo de referência dos "móveis Z".

A SEGUNDA FASE de sua obra tem início, a partir do seu desligamento da Fábrica de Móveis Z, quando, num ato de protesto, gera polêmica ao queimar os próprios desenhos. Sem Zanine, a "Z" decaiu e finalizou suas atividades num grande incêndio. É o princípio de uma nova vertente em sua obra, marcada por DUAS ABORDAGENS, de certo modo opostas, mas que utilizaram em comum a experimentação do valor escultórico da madeira "bruta", sempre apresentada em grandes dimensões e, com a utilização de recursos naturais. Este trabalho é desenvolvido, a partir de 1968, em Nova Viçosa, na Bahia.

A PRIMEIRA ABORDAGEM caracteriza-se pelo desenvolvimento de "móveis denúncia" (f.1.25), produzindo o que se poderia chamar de esculturas utilitárias brutas, *que vão mostrar aos homens do futuro as provas de existência dessas madeiras, provavelmente extintas, se a raça humana continuar do jeito que está.*¹⁴² São peças de proporção e tamanhos inusitados, produzidas a partir de grandes "toras" de madeira. A SEGUNDA ABORDAGEM mantém o valor escultórico e de protesto, só que utiliza, como matéria-prima, restos de madeira encontradas nos desmatamentos e queimadas. (f.1.28). Com estes "refugos" e sua habilidade natural, produz pés de mesas, cadeiras, luminárias; todas portadoras de desenho derivado de suas formas naturais, aliadas à habilidade criativa do designer.

No ano de 1982, Zanine desenvolveu outras atividades e, montou uma escola destinada a formar profissionais de marcenaria e carpintaria, a Escola do Fazer, mais um dos empreendimentos de seu espírito inquieto e inovador.

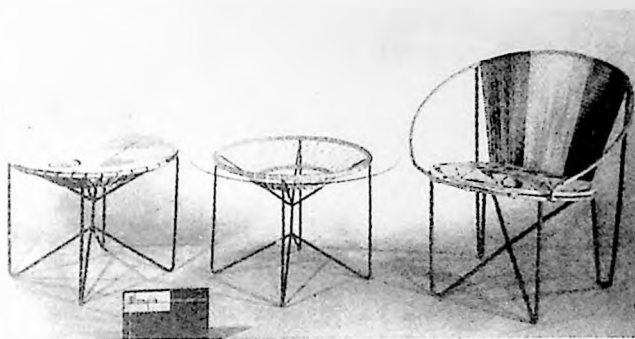
De fato, o conjunto da obra de Zanine traz para a contemporaneidade sua contribuição legítima. Ora, no pioneirismo da produção em série no Brasil, no PERÍODO MODERNO, ora, agregando à mobília um valor escultórico e de protesto, NA CONTEMPORANEIDADE. Esta última, com o aproveitamento dos recursos naturais, Zanine acabou por sinalizar para um "grito ecológico", referência para os designers contemporâneos da nova geração. Assim é Zanine, "mago das madeiras", "mestre de obras", paisagista, maquetista e designer, "arquitecto nato", como a ele se referiu Lúcio Costa.



f.1.21. Cadeira. Fábrica de Móveis Z. Década de 50. Produção em compensado recortado com assento/ encosto em fitas plásticas trançadas. (O móvel moderno no Brasil, 1995).

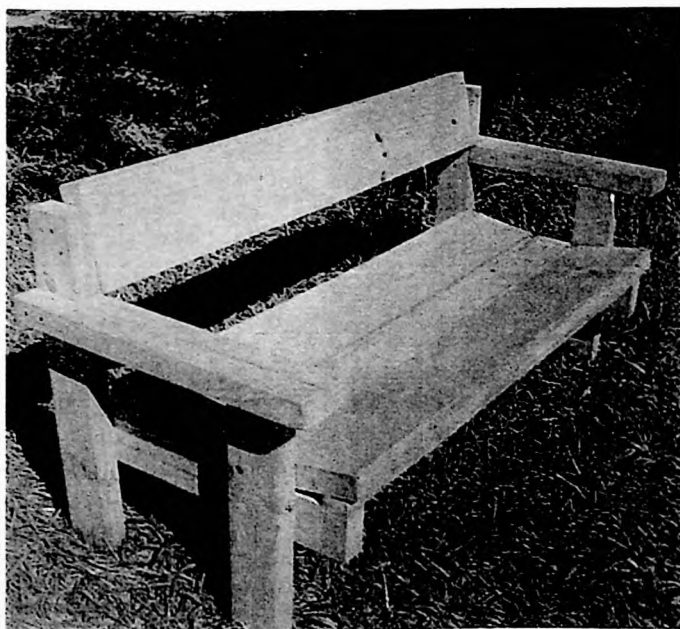
f.1.22. Cadeira. Fábrica de Móveis Z. Década de 50. Produção em compensado recortado com assento e encosto estofado revestido de tecido. (O móvel moderno no Brasil, 1995).

f.1.23. Móveis de ferro. José Zanine Caldas. IMFA – Indústria de móveis de ferro Ltda. 1950. Peças produzidas em metal dobrado a frio. Experiência do designer logo após o desligamento da Móveis Z. (O móvel moderno no Brasil, 1995).



MÓVEIS MODERNOS

José Zanine Caldas

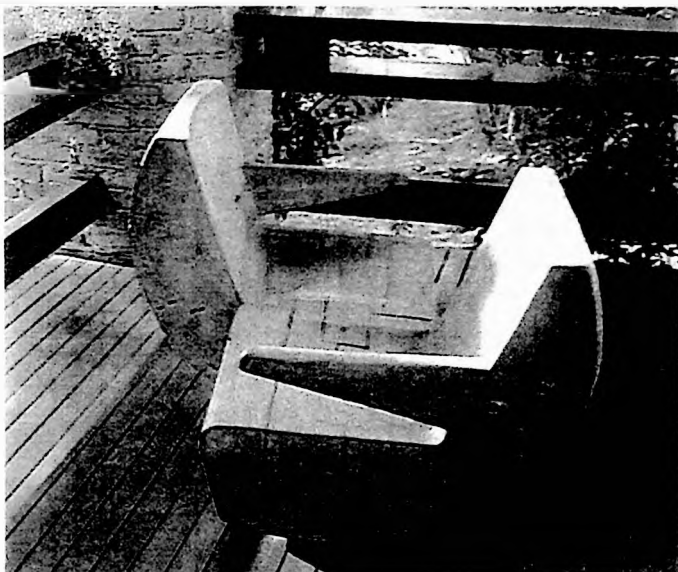


f.1.24. Poltrona e sofá. José Zanine Caldas. Peças que deveriam ser montadas pelo usuário. Exemplos do programa de móveis desenvolvido especialmente para habitações populares. (Design & Interiores, 1989)



f.1.25. Cadeira dobrável. 1973. (abaixo). Confeção em madeira maciça. Mais uma peça produzida durante o período que permaneceu em Nova Viçosa – Bahia. (Design & Interiores, 1989)

f.1.26. Vista interna da Capela da Alcoa - Recife. 1971. (abaixo). A produção foi realizada em Nova Viçosa – Bahia, desmontada e refeita no local. (Design & Interiores, 1989)

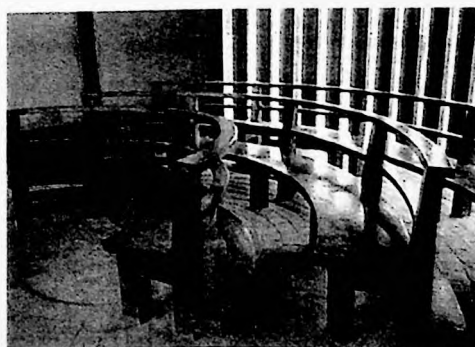


f.1.27. Cadeira Namoradeira. Década de 80. Versão em mogno (acima) e versão em madeira recuperada de destroços na mata atlântica (ao lado). (Design & Interiores, 1989)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

✧ José Zanine Caldas

O conjunto da obra contemporânea de Zanine, que utiliza o aproveitamento dos recursos naturais, sinaliza para uma preocupação ecológica, que vem intensificar-se entre os designers nos anos 90. Zanine é pioneiro e contemporâneo, *um dos poucos designers que até hoje produz móveis.*¹⁴³



f.1.28. Mesa de Centro. (ao lado). Década de 80. Aproveitamento de destroços da mata atlântica. (Design & Interiores, 1989).

f.1.29. Maquete do Projeto de Habitação Popular para Pondônia. 1985. A estrutura da casa é suspensa para proteção contra humidade. (Design & Interiores, 1989).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

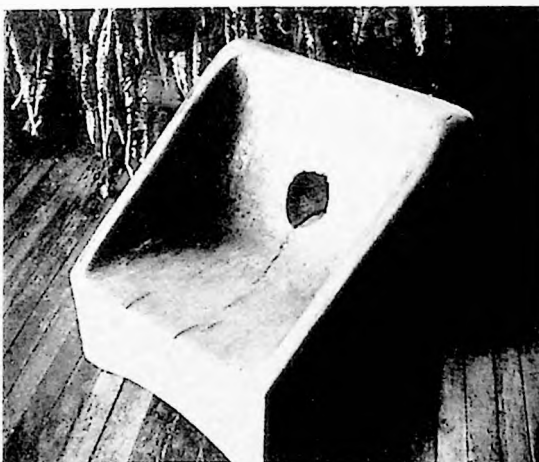
José Zanine Caldas



f.1.30. Mesa. (ao lado). Década de 80. Utilização no pé da mesa da aquariquara desprezada pelas madeiras. (Design & Interiores, 1989)

f.1.31. Banquinho. Década de 80. Produção em madeira maciça, sem encaixes. (O móvel moderno no Brasil, 1995).

f.1.32. Poltrona com furo. (abaixo). Década de 80. Produção em madeira maciça. (O móvel moderno no Brasil, 1995).



DEMAIS CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONTEMPORANEIDADE DA OBRA DOS PIONEIROS

O conjunto da obra contemporânea de Sérgio Rodrigues, Michael Arnoult e José Zanine Caldas, demonstra que, em se comparando o PERÍODO MODERNO – PRÉ 70 e o PERÍODO CONTEMPORÂNEO – PÓS 70, existem aspectos comuns entre forma e conteúdo do objeto. O principal deles é, sem dúvida, a permanência de uma mesma proposta de configuração projetual. Em se tratando, de forma e conteúdo, a “essência” do conteúdo é sempre mantida.

SÉRGIO RODRIGUES, reitera a estética da brasilidade e utiliza os mesmos códigos visuais que consagraram sua linguagem estética no período moderno. Os materiais são os nativos, especialmente, a madeira, a palhinha, o couro. O resgate dos elementos simbólicos da cultura material brasileira, tradicional e popular, continua servindo como argumento de projeto. A “estética da grossura”, uma das principais características de sua mobília moderna, ainda é, em maior ou menor escala, utilizada. Enfim, os signos e o simbolismo, modernos e contemporâneos, são os mesmos, altera o processo natural de desenvolvimento da criação do designers e a adequação à uma nova ambiência cultural, social, econômica.

MICHAEL ARNOULT, sempre teve o conjunto de sua obra voltado para a pesquisa da relação entre o design e seus meios produtivos. Investigou a exaustão, tanto no período moderno quanto no contemporâneo, a solução para a equação clássica do desenho industrial – design + produção + custo. Assim foi com a Mobília Contemporânea, com a fábrica de móveis SENTA, o escritório Arnoult/ Mello Desenho Industrial e Arquitetura, além de parcerias com instituições de ensino e pesquisa. Sua maior preocupação continuou presente com o desenvolvimento de um móvel de baixo custo e sua estética manteve-se racionalista e linear. São linhas sóbrias e simples, elementos modulados e racionalizados, estruturas aparentes e a madeira é, sua matéria-prima de experimentação, redirecionando para uma preocupação ecológica. No extremo da racionalização de seus móveis, sinaliza para uma linguagem minimalista, contribuindo para uma reaproximação dos preceitos modernos e para uma racionalização da atualidade social.

JOSÉ ZANINE CALDAS, dentre a amostragem, é o único que, na contemporaneidade, redireciona o teor do conteúdo de sua obra. Se, no período moderno, apostava na produção industrial com a Fábrica de Móveis Z; na contemporaneidade, investe na produção artesanal com os “móveis

denúncia". De fato traz, para o PERÍODO PÓS-70, o aproveitamento dos recursos naturais e a alusão para o movimento ecológico, que se difunde nos designers na nova geração. A madeira é, no entanto, sua matéria-prima principal, manipulada sob várias formas de experimentação projetual.

A síntese da obra destes designers permite a visualização, não apenas de seu percurso histórico, mas sobretudo, dos signos mais importantes delimitados entre a forma e conteúdo dos móveis. Estes são sintomáticos dos processos de transformação cultural, ocorrido entre o período moderno e contemporâneo, ao mesmo tempo em que indicam a permanência dos elementos simbólicos de sua estética. Para a cultura material brasileira, o conjunto destas relações mediadas entre designer e obra, são referência e fonte de esclarecimento sobre a linguagem estética do móvel brasileiro.

DESIGNERS/ CARACTERÍSTICAS	SÉRGIO RODRIGUES	MICHEL ARNOULT	JOSÉ ZANINE CALDAS
MATERIAIS/ PRODUÇÃO	Uso de materiais nativos, especialmente madeiras e couro. Produção industrial	Uso de materiais nativos, especialmente madeira e couro. Móveis produzidos em série. Racionalização e modulação no processo de produção.	Matéria-prima – madeira. Produção em série na Fábrica de Móveis Z e produção artesanal após 1968.
ESTÉTICA	Resgate de elementos da cultura material brasileira, como a rede. Busca da aproximação entre o desenho da mobília moderna e elementos da cultura brasileira. "Estética da grossura".	Utilização de elementos estruturais. Estruturas abertas e claras. Incorporação de valores da cultura material brasileira.	Fábrica de Móveis Z: modulação de componentes, instauração dos ícones da marca – curvas sinuosas e em forma de "Z" na estrutura das peças, acabamento dos estofados em "tachinhas". "Móveis denúncia" e móveis de reaproveitamento de madeira – grandes peças de madeira maciça.
ABORDAGEM DE CONFIGURAÇÃO DO OBJETO	Intencionalidade em conceber desenho de móveis sintonizados com as características da cultura nacional.	Preocupação do móvel popular, através da intenção de diminuição do preço final com a racionalização da produção.	Dualidade entre a intenção da produção industrial e a experimentação da madeira como forma de protesto social e cultural.

119, 120 e 124 Sérgio Rodrigues – Falando de cadeira: retrospectiva 1954/1991. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Texto – Sérgio Rodrigues: redescobrimo o Brasil pelo móvel - de Maria Cecília Loschiavo dos Santos. Rio de Janeiro, 1992.

121, 122, 125 e 126, 128, 129 Sérgio Rodrigues: desenhista de móveis, designer, criador. Entrevistadores convidados: Freddy Van Camp e Pedro Luís Pereira de Souza. In: Design & Interiores n.4, set./out. 1987. São Paulo: Arco Editorial, 1987. p. 13, 60, 17,19 e 56.

123 e 127 Falando de Sérgio Rodrigues. In: Moveleiro Móveis e Design, ano11, n.113. São Paulo: Editora Moveleiro, 1992. p.9.

130, 132, 133 e 136 LEON, Ethel. Arnoult, o estrategista da produção seriada. In: Design & Interiores ano 5. n.28. São Paulo: Arco Editorial, 1992. p.62, 64, 67 e 69.

NOTAS

131 e 135 Entrevista concedida à autora. São Paulo, 1997.

134 BORGES, Adélia L. Eucalipto, uma alternativa ecológica. Com design de Michel Arnoult, a Tok & Stok lança a Liptus, linha de cadeira e mesa com madeira reflorestada. In: Design & Interiores ano 8. n.42. São Paulo: Arco Editorial, 1994. p. 99.

137, 138, 141 e 142 LEON, Ethel. Zanine, o mago da madeira. Famoso por sua arquitetura, José Zanine Caldas se revela pioneiro no design de móveis populares. In: Design & Interiores ano2, n.14. São Paulo: Arco Editorial, 1989. p.140, 137 e 138.

139,140 e 143 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 110 e 107.



RESPIRANDO
MODERNISMO

EMBLEMA DO DESENHO
CONTEMPORÂNEO CATEGORIA A.2

E como todos consideramos anomalias não só a fabricação em série de móveis "de estilo antigo", mas também as grotescas produções do falso modernismo, e bem poucos nos podemos dar ao bom gosto ou, talvez melhor, à extravagância de adquirir, para uso próprio, móveis de antepassados dos outros, esperemos que essa confusão contemporânea se esclareça brevemente e a CASA BRASILEIRA, hoje tão atravancada, se vá aos poucos "desentulhando", até readquirir, mobiliada com peças atuais e de fabricação corrente, aquela SOBRIEDADE QUE FOI, NO PASSADO, UM DOS SEUS TRAÇOS MAIS CARACTERÍSTICOS, SENÃO MESMO O SEU MAIOR ENCANTO.

LÚCIO COSTA



A mobília contemporânea, desde os anos 70, começou a adquirir características específicas próprias há seu tempo social, cultural e econômico. Não à toa, passou a definir tipologias de uso mais atentas com as transformações ocorridas nos espaços internos das formas de moradia que começaram a disseminar-se por esta época. A primeira destas características é, sem dúvida, a redução dos espaços internos advinda, principalmente, da proliferação avassaladora de prédios de apartamentos; quando os setores sociais, íntimos e de serviços passam a interagir, compartilhando inclusive, sua função utilitária. Os chamados "flats" são a consolidação dessa nova forma de habitat, assim como os condomínios fechados de apartamentos que oferecem aos usuários a satisfação "cômoda" de suas principais necessidades: a moradia, o repouso, o estudo, a diversão, esportes, entre outras.

É indiscutível, que a conformação destas tipologias de moradia se deve a diversos fatores, tais como os econômicos, geográficos, sociais; a exemplo disso, o aumento visível da violência urbana impelindo o meio social a proteger-se em ambiências que possibilitem a talvez, ilusória, sensação de proteção. É nesse contexto que a moradia assume uma outra função na contemporaneidade, além daquelas que ditam a tradição – repousar e receber – cada vez mais é comum o "trabalhar" em sua própria residência, recurso utilizado, especialmente, por profissionais liberais que encontram nesta, a solução, para as particularidades da vida chamada "moderna". O principal

instrumento nesta transformação, responsável pelo “trabalhar em casa”, é a inserção no ambiente doméstico do microcomputador, *individualizando cada vez mais o ex-social-homem*.¹⁴⁴

Os espaços híbridos são, assim, cada vez mais comuns no cenário contemporâneo, incluindo também, dentro das moradias, uma outra função, o lazer. A disseminação de equipamentos como o vídeo, o “home theater” e até mesmo o computador, que também assumem um papel lúdico; sinalizam para a prática de utilizar o tempo livre, dentro do espaço da própria moradia.

De certo, a mobília doméstica segue, de perto, as transformações da moradia contemporânea e é impelida a ajustar-se, provém daí três das principais características do mobiliário desse período. A PRIMEIRA resulta na **COMPACTAÇÃO DIMENSIONAL DA PEÇA**, que significa a adequação física dos móveis às novas dimensões dos ambientes internos. Em termos do processo de configuração, prevê a revisão de aspectos relativos a, por exemplo: proporção, material, acabamento, desmontabilidade. A SEGUNDA, diz respeito AO **ACÚMULO DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO**, quando uma mesma peça adensa mais de uma função utilitária. É o tipo de mobília que prevê o aproveitamento máximo entre forma e utilidade. A TERCEIRA, dita o **DESPOJAMENTO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA SERVIENTIA**, isto é, quando as tipologias correntes de utilidade são subvertidas ou multiplicadas e, permitem ao usuário utilizar uma mesma peça para diversas funções dentro do ambiente doméstico.

Características marcantes do desenho contemporâneo na mobília, também, a MOBILIDADE e a FLEXIBILIDADE, retomam da palavra “móvel” sua acepção original, no sentido de “móvil, mover”. Estas se situam entre as particularidades que podem ser observadas pelo uso constante e disseminado, até em alguns casos, com uma valorização exagerada, de elementos para movimentação das peças, múltiplas ou não – a exemplo dos rodízios. Ocorre que, das funções desempenhadas pelo móvel contemporâneo, uma possível síntese, prevê a compatibilidade entre as exigências dos espaços internos, ditados pelos padrões aceitos de moradia e a “estética da forma” dos equipamentos domésticos de uso.

A configuração do mobiliário desafia assim, a essa passagem, a tradicional estrutura patriarcal brasileira típica dos interiores, àquela formada por: sala de jantar, quarto de dormir, sala para receber. Os móveis que guardavam e ostentavam este simbolismo - de relações de hierarquia e autoridade, já não mais se sustentam como “onipotentes” instrumentos para a família no meio

social, insubordinam-se, propagando novos modos de moradia para os indivíduos da modernidade. Na fala de Jean Baudrillard:

Ao mesmo tempo em que mudam as relações do indivíduo na família e na sociedade, muda o estilo dos objetos mobiliários. Cossys, camas de canto, mesas baixas, prateleiras, elementos suplantam o antigo repertório de móveis. A organização também muda: o leito dissimula-se em sofá-cama, o buffet e os armários em armários embutidos escamoteáveis. As coisas dobram-se, desdobram-se, são afastadas, entram em cena no momento exigido. ¹⁴⁵

No entanto, de outro lado, a subversão da função utilitária cede lugar ao resgate histórico da mobília. Assim, reinventa-se a função de peças de mobiliário originárias de nossa herança colonial portuguesa e, cristaleiras, marquesas, namoradeiras e buffets aparecem no cenário contemporâneo, assumindo outros contornos formais e de uso, acenando para uma retrospectiva histórica com nova roupagem projetual. Não são poucos, é desejável salientar, os designers contemporâneos que se utilizam deste artifício, como instrumento de configuração e elemento de caracterização de sua obra material. A exemplo da libertação da função do objeto, Jean Baudrillard escreve:

Esta mesa neutra, leve, escamoteável, esta cama sem pés, sem caixilho, sem dossel, que é como que o grau zero da cama, todos esses objetos de linhas "puras" que não tem nem mesmo a aparência do que são, ficam reduzidos à sua nudez e como que definitivamente secularizados: aquilo que neles se liberta, e que, libertando-se, libertou algo no homem (ou que o homem, libertando-se, neles libertou) é a sua função. Esta não é mais obscurecida pela teatralidade moral dos velhos móveis, desembaraçou-se do rito, da etiqueta, de toda uma ideologia que faziam do ambiente o espelho opaco de uma estrutura humana reificada. ¹⁴⁶

A esse despeito, da subversão e reinvenção da função do objeto e, em relação ao modernismo, é necessário entender o enfoque de sua conotação e, no mais das vezes, reconhecer em que aspecto insere-se dentro do cenário contemporâneo. Teixeira Coelho ao esboçar definições sobre o modernismo assinala:

O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato... O modernismo parece ser, assim, um signo produzido por um indivíduo ou grupo de indivíduos, signo de toda uma geração ou apenas de um recorte dela. Se adotada a tese de que a obra cultural é produto de toda uma sociedade tal como ela se

expressa através de um indivíduo, o criador, e não produto de uma personalidade singular e isolada, o modernismo poderia ser o signo de uma época. ¹⁴⁷

Sob este ângulo, se o modernismo é entendido como signo de seu próprio tempo, é possível associar ao emblema do desenho do móvel contemporâneo, o modernismo como descrito em conceito, e que representa sua época num processo de adaptação sobre si mesmo. Processo em que, numa associação com a contemporaneidade, o desenho da mobília se reescreve como signo, revisando seu papel utilitário e estático dentro das moradias, numa adequação, constantemente alimentada, à visão do design contemporâneo sobre si mesmo.

O criador é, então, neste caso, o mediador, aquele que, portador do repertório social e cultural de sua sociedade, exprime, embebido em uma visão particular e geral, o produto cultural que servirá como ícone, talvez símbolo, de seu tempo. Assim o fizeram, os pioneiros do móvel moderno no Brasil e estão fazendo/ou por fazer os designers contemporâneos da nova geração.

Enfim, **EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO** discute, a partir do entendimento da unidade entre forma e conteúdo do objeto, o conjunto da obra de designers contemporâneos, cujas principais soluções projetuais, em relação à *utilidade funcional e a utilidade estética*, estão baseadas, sobretudo, nas características fundamentais da mobília contemporânea: a **COMPACTAÇÃO DIMENSIONAL DA PEÇA**, o **ACÚMULO DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO**, o **DESPOJAMENTO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA SERVENTIA**.

Estas características estão presentes, em maior ou menor proporção, na obra dos designers **FÚLVIO NANNI JR**, **QUINTER PARSCHALK**, **JAQUELINE TERPINS**, **PEDRO USECHE**. Representantes desta amostragem e que, através do conjunto de sua obra, sinalizam para as principais transformações contemporâneas ocorridas nos espaços internos domésticos e em seus equipamentos móveis.

A amostragem, sob o conjunto destas obras, é o veículo material para a visualização da diversidade de soluções projetuais, apresentadas na categoria **EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO**, e cuja principal síntese prevê, sobretudo, a **SUBVERSÃO E REINVENÇÃO DA FUNÇÃO DA MOBÍLIA** dentro dos espaços internos das moradias deste período.

A CASA CONTEMPORÂNEA

NA VISÃO DE FÚLVIO NANNI

Por trás de sua elegância irretocável,

Fúlvio escondia um humor

agil e cortante,

guardado so para os mais íntimos,

mas despudoradamente

explícito em seus trabalhos.

Gianfranco Vannucchi

Se a transformação dos espaços internos das moradias é uma das principais características da ambiência do design do móvel contemporâneo brasileiro; Fúlvio Nanni foi um dos seus representantes mais legítimos. Consciente das particularidades ditadas pelas novas necessidades dos usuários, implementou com pioneirismo, a utilização de elementos de configuração próprios, capazes de responder satisfatoriamente a conformação social e cultural que se estabelecia. Apesar da morte precoce em 1995, a materialidade do conjunto da sua obra deixou o exemplo de um espírito criador que soube antecipar-se há seu tempo.

Cláudio Ferlauto é categórico quando se refere ao designer como *um típico representante da geração que definiu uma linguagem peculiar para o design brasileiro do final do século XX* ¹⁴⁸, enquanto que Adélia Borges afirma que ele *foi o primeiro a perceber e a traduzir a casa brasileira moderna* ¹⁴⁹, mas Fúlvio Nanni (1952-1995) é representante, sobretudo, de uma geração de designers contemporâneos, marcada pela atuação efetiva no mercado consumidor brasileiro e que possui, como formação acadêmica, uma bagagem teórica e prática voltada especificamente para o desenho do objeto.

Formado no ano de 1973, em Desenho Industrial, pela Universidade Makenzie, desde cedo buscou se especializar e assim, viajou à Itália para fazer um curso na Scuola Politecnica di Design de Milão, experiência que durou até 1974, quando retornou ao Brasil. O contato com a mobília italiana e seus designers, especialmente com o designer Franco Frattini, instigaram-lhe, desde logo, o interesse e paixão pelos móveis. Sua bagagem entre teoria e práxis passou a adensar então, além da formação acadêmica, a vivência com elementos da cultura material "universal", mas o fator determinante para a formação do perfil do designer começou a ser construído ainda em sua infância. Neto de italianos e sobrinho de Brecheret, conviveu durante muito tempo com *uma das alas modernistas da cidade*, os amigos de seu pai: Plínio Croce, Flávio de Carvalho, Miguel Fortes.

*Era o universo de Fúlvio e formou sua base cultural para ser um dos principais designers dessa São Paulo forjada por imigrantes.*¹⁵⁰

A vocação para a habilidade manual, o desenho e o traço são, assim, primorosamente descritos pelo arquiteto Gianfranco Vannucchi:

Eu me considerava um bom desenhista - pelo menos na Itália os meus professores assim diziam - até conhecê-lo. A facilidade era tamanha que de certa forma o envergonhava, impedindo-lhe qualquer tipo de fácil exibicionismo. Era irritante ver o Fúlvio desenhar. Seus dedos compridos quase não deixavam espaço para o lápis, que, dócil ao comando do Jovem Mestre, imprimia com rigor cartesiano as folhas pautadas dos cadernos escolares. Disputadas quase a tapa, pelo desejo adolescente dos colegas do Colégio Dante Alighieri, as 'mulheres do Fúlvio' eram perfeitas. Olhar insinuante, proporções milimétricas, cabelos sedosos e os seios ... Os seios eram um capítulo à parte. Acentuadas pelo chiaroscuro renascentista, saltavam, mais alvos que o próprio papel, do plano da folha espiralada. Mas era nos seus desenhos de cavalos - sua grande paixão - que se poderia antever o futuro designer. Em 1963, na 1ª série do ginásio, ele era o número 13 e eu o 15. Sentávamos perto, e, feito um voyeur, eu o via rabiscando disfarçadamente. O processo era claro. O imponente equino era construído pela lógica de sua estrutura, alcochoado em seguida por fortes feixes de músculos e revestido finalmente por uma camada fina e lustrosa de pele. A crina, o rabo e o olhar tenso do animal entravam no fim, destacando o eleito do resto da manada. É diferente o (sério) projeto de um móvel?¹⁵¹

É a partir de 1978, que Fúlvio Nanni começa, efetivamente, a atuar como designer de interiores e objetos, participado ativamente, inclusive, de exposições e feiras internacionais: "Una Citta Per Tutti", Palestra Carducci, em 1976 e a "Ritmo e Visão/Comune di Moderna na Galeria Della Salla Di Cultura", em 1975, na Itália. Desde então começa a experimentar formas e materiais, num trabalho de constante reflexão sobre a mobília contemporânea, e é somente em 1981, como produto deste processo, que funda a Nanni Movelaria.

Com a empresa, inicia o que seria a sua interpretação da casa e do mobiliário residencial contemporâneos. Instrumento, também, que viria sinalizar para um novo tipo de inserção do designer no mercado consumidor - a apresentação de móveis com design autoral em formato de "show room". Muito mais do que simplesmente uma loja, a Nanni Movelaria foi um laboratório de experimentações: do desenvolvimento de móveis, do relacionamento com o consumidor/ usuário, da valorização do design brasileiro de vanguarda; do processo de configuração do

próprio Fúlvio e de tantos outros designers de sua geração. Na década de 80, foi uma das lojas de móveis mais importantes de São Paulo e, em seu espaço, muitos designers mostravam produtos e se inseriam no mercado. Na verdade, Fúlvio fazia da empresa o reflexo de sua figura pessoal e profissional.

*Figura elegante, discreta, extremamente doce, nas palavras dos amigos, eram características também das vitrines da movelaria nas quais apenas uma peça encantava o olhar dos desavisados paulistanos que transitavam pela Rua Augusta. Nada de decoração. Nada de exageros. Apenas idéias modernas. Sua visão milanesa enriqueceu a casa paulistana contemporânea. Hoje, onde funcionava sua Nanni Movelaria, existe uma dessas marcenarias que fazem armários de cozinha sob medidas. Não há mais as vitrines despojadas nem encantos e surpresas.*¹⁵²

Cláudio Ferlauto

Por esta época, o designer Fúlvio participa de em uma série de exposições e feiras que irão colaborar para divulgar o conjunto de sua obra: em 1981, 'Design Brasileiro' no Museu de Arte de São Paulo; em 1982, 'Design no Brasil: história e realidade' no SESC Pompéia, São Paulo e 'Feira Internacional Neocon 14, Chicago; 1984, 'Tradição e Ruptura', São Paulo; 1985, 'Cadeira: evolução e design, Museu da Casa Brasileira, São Paulo; 1986, 'Panorama Del Disenô Brasileiro', Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires e 'Espaço Expressão', Galeria de Arte do Rio de Janeiro; 1990, 'Design Brasileiro' em San Francisco, EUA; em 1993, '1º Edição de Lançamentos 94, no Núcleo Paulista de Decoração e 'III Studio Internacional de Tecnologia de Imagem', no SESC Pompéia, São Paulo.

A Nanni Movelaria tinha como objetivo principal, corroborar para a legitimação do designer contemporâneo através da experimentação, entre outras, de linguagens projetuais que deveriam estar em sintonia com o modo de vida contemporâneo. Projetando mobiliário para diversos fins, Nanni mantinha contato direto com o cliente e não raro sentava em sua mesa na movelaria e rabiscava ali mesmo alguns croquis de acordo com as necessidades de seus usuários. *Nanni foi um típico representante da geração que definiu uma linguagem peculiar para o design brasileiro do final do século XX.*¹⁵³

A linguagem era despojada e baseada na simplicidade de linhas, nas peças de tamanhos pequenos e na leveza do conjunto; mobiliário adequado com as particularidades da vida contemporânea

dos pequenos apartamentos e da necessidade de praticidade. Segundo estes preceitos, antecipou o uso de rodízios que permitiam ao usuário compor diferentes ambientes e funções de uso para o móvel. Exemplos são o criado mudo Trizio (f.2.3), o sofá Bora (f.2.4) e a bancada Multi (f.2.5). *Foi o primeiro a utilizar o rodízio - não um rodízio discreto e pequeno, mas o rodízio industrial - no mobiliário e isso foi o seu jeito de peculiar de responder às exigências da casa contemporânea... Apartamentos menores exigiam equipamentos menores, leves e mais móveis, no sentido amplo da palavra. Com isso, Fúlvio antecipou em dez anos a febre das rodinhas que recentemente dominou as principais feiras mundiais: primeiro, em Milão, em 1995; e depois na Orgatec de 1996 em Colônia, na Alemanha.*¹⁵⁴

A produção empregada na Moveleira era quase toda artesanal, terceirizada em pequenas oficinas que produziam as peças sob sua supervisão e rigoroso controle de qualidade. Apesar de utilizar, normalmente, técnicas artesanais, atrevia-se a ousar nos materiais, associando cores e texturas, proporcionando efeitos lúdicos e bem-humorados. As madeiras, borrachas, fibras de cimento amianto, lonas, telas, metais, laminados e rãdicas, estão na lista dos materiais utilizados, demaracadores, juntamente com características estéticas peculiares, da construção de uma linguagem própria. Exemplo patente é a estante Íris (f.2.10).

Na fala de Cláudio Ferlauto, o designer Fúlvio Nanni foi *um dos primeiros pós-modernos do nosso design de mobiliário, no uso das cores, de forma extraordinariamente elegante e forte, em suas decomposições minimalistas, por meio de aplicações cromáticas em rãdica importada da Itália.*¹⁵⁵

Se designer pós-moderno ou não, de fato, seu mobiliário, reescreve, em códigos visuais singulares, o desenho do móvel moderno, adensando e compondo com novos elementos, ao mesmo tempo em que, experimenta os diversos tipos de matérias-primas. Se por um momento, revisita a linguagem primeira do estilo Art Deco, a exemplo da cadeira Aro (f.2.6) e da poltrona Raio (f.2.8), por outro, escreve uma linguagem atenta às necessidades dos espaços internos das moradias contemporâneas e dos comportamentos de seus usuários, a exemplo dos móveis da família Onda (f. 2.11, 2.12, 2.13, 2.14).

O reconhecimento resultante de suas incursões no design do mobiliário brasileiro é respaldado em premiações: em 1984, Primeiro Lugar no Concurso Art Design com a Poltrona Shushi - Rio de Janeiro e Primeiro Prêmio IAB/SP para Arquitetura de Interiores com o mobiliário criado para o restaurante Praça Paulista - São Paulo; em 1986, Primeiro Prêmio Design Museu da Casa Brasileira

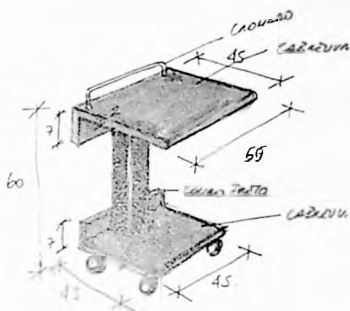
com o Criado-Mudo Tridzio - em São Paulo e em 1989, Primeiro Lugar no Prêmio Movesp com o Gaveteiro Tuca - São Paulo.

De fato, o conjunto da obra de Fúlvio Nanni é um dos ícones da categoria denominada como EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO. Os seus móveis são a materialização de uma linguagem contemporânea, que sinaliza para as transformações dos espaços internos das moradias das últimas décadas do século XX. Neles, é possível identificar os códigos visuais referentes as três principais características do período: a COMPACTAÇÃO DIMENSIONAL DA PEÇA, O ACÚMULO DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO, O DESPOJAMENTO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA SERVENTIA.

Muitas das peças de mobília, desenhadas por Fúlvio, possuíam DIMENSÕES COMPACTAS e, adequadas aos espaços cada vez mais reduzidos dos apartamentos, em alguns casos, eram redimensionadas de acordo com as necessidades do cliente (f.2.1). Também, para possibilitar o maior aproveitamento do espaço, algumas peças assumiam DIVERSOS USOS e, dispunham de elementos versáteis e escamoteáveis. Outras vezes, os móveis despojavam-se de suas REFERÊNCIAS DE UTILIDADE e, permitiam ao usuário a possibilidade de usos e composições múltiplas nos ambientes. É o caso, por exemplo, do Mr. Goodbar (f.2.7), típico móvel compacto, projetado para servir a diversos usos e que, por sua forma e dimensões, acomoda-se em diferentes tipos de ambientes e espaços.

Além destas, uma outra característica marcante tornou-se um dos índices de sua obra - o uso de rodízios. Estes permitiam a mobilidade do móvel pelos espaços e, a flexibilidade de sua utilização nos ambientes. A utilização de rodízios vai aparecer nos móveis de diversas funções; além do que, sinaliza a incorporação de códigos visuais da cultura dita "universal". É que há esse tempo, os rodízios já haviam sido experimentados por outros designers, especialmente os italianos.

Certamente, todas estas características indicam a demonstração de nitidas transformações, tanto dos espaços internos das moradias, quanto do seu mobiliário. Por isto, a obra de Fúlvio Nanni é tão significativa para o entendimento da linguagem estética contemporânea e de seus principais signos, por que possibilita, em sua forma e conteúdo, a demarcação do período.



f.2.1. Croqui com dimensões. Fúlvio Nanni Jr. Década de 80. Segundo consta, o designer costumava desenhar na hora, na Nanni Moveleira, os projetos especiais solicitados por seus clientes. (Design & Interiores, 1990).



f.2.2. Poltrona Sand. 1981. Produção da estrutura em madeira; assento e encosto estofados em poliuretano revestido com manta acrílica e tecido. Encaixe do assento/encosto à estrutura realizado por cinto de couro. (Arquivo Museu da Casa Brasileira)



f.2.3. Criado mudo Trízio. 1984. Estrutura em madeira revestida com laminado plástico. Alça, puxadores e rodízios em ferro com acabamento em pintura eletrostática. Premiado no Museu da Casa Brasileira em 1984. (Arquivo Museu da Casa Brasileira)

f.2.4. Sofá Bora. 1984. (abaixo). Objeto e desenhos. Produção da estrutura em madeira com revestimento estofado e almofadas soltas em espuma de poliuretano. (Catálogo de Exposição, In memoriam, produzida pelo Museu da Casa Brasileira - 1997)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Fúlvio Nanni Jr.

A morte precoce de Nanni privou

o design brasileiro não só de um

profissional brilhante, mas

também de uma de suas figuras

*mais doces e elegantes.*¹⁵⁶

Adélia Borges



f.2.5. **Bancada Multi.** 1988. Produção da estrutura em metal com tampos em madeira maciça. Aplicação de rodízios, elemento utilizado amplamente pelo designer. (Arquivo Museu da Casa Brasileira)



f.2.6. **Cadeira Aro.** 1989. Produção da estrutura em ferro pintado com assento e encosto em ripas de madeira maciça revestidos com laminado plástico. (Arquivo Museu da Casa Brasileira)



f.2.7. **Mr. Goodbar.** 1989. Produção de toda a estrutura em madeira com porta corredeira em madeira maciça, gavetas para pequenos utensílios e prateleiras de apoio para servir bebidas, utilização de puxadores. Exemplo de móvel compacto projetado para servir a múltiplos usos. Sua forma e dimensões possibilitam a utilização em diversos tipos de ambientes e espaços. (Arquivo Museu da Casa Brasileira).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

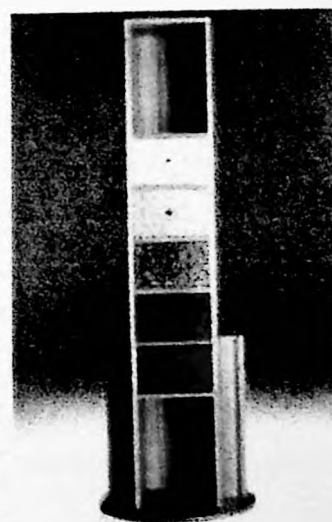
f.2.8. **Poltrona Raio.** 1989. Produção da estrutura em madeira maciça, com braços em compensado e bordas de madeira maciça. (Arquivo Museu da Casa Brasileira)

f.2.9. **Cadeira Raio.** 1989. Braços, assento e encosto em madeira compensada com pés em madeira maciça. Acabamento em pátina, ebanizado ou natural. (Arquivo Museu da Casa Brasileira)

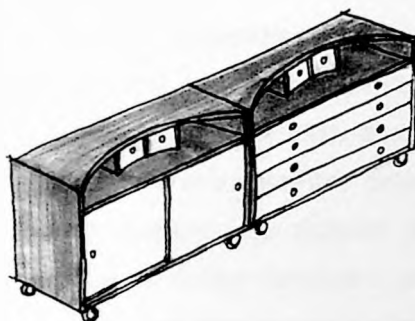
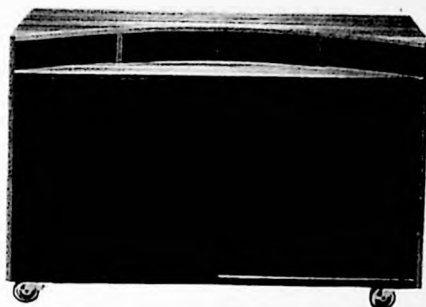
f.2.10. **Estante Íris.** Estrutura produzida em madeira prensada, apoiada sobre disco de madeira revestida com rãdica. Gavetas também revestidas em rãdica de diversas cores com puxadores cromados. Peça de visível intenção lúdica ao mesmo tempo em que apresenta claramente sua função utilitária. (Arquivo Museu da Casa Brasileira).



Fúlvio Nanni Jr.



Móveis da Família Onda. 1993. Conceito de produção da "Linha Standard" desenvolvida como opção econômica a tradicional linha da Nanni Móvelaria. Móveis componíveis que mantêm a identidade visual na utilização de elementos em forma de onda e no contraste dos tipos de madeira utilizados, de tons claros e escuros. Matem em comum: portas de correr com orifícios na madeira substituindo os puxadores, o uso do louro e do marfim juntamente com laminados que reproduzem radículas ou madeira em diversos tipos de tingimento. (Design & Interiores, 1994)



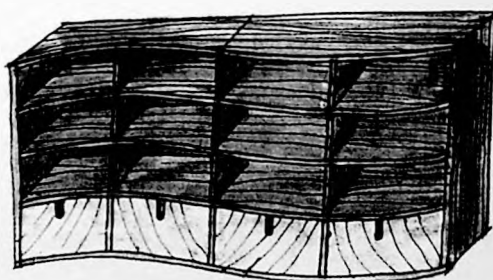
f.2.11. **Cômoda Onda.** 1993. Primeiro móvel da família Onda, com portas e gavetas revestidas com laminados em cor. (Design & Interiores, 1993)

f.2.12. **Desenho da Cômoda Onda.** 1993. Composição de dois módulos de cômodas: com portas de correr e com gavetas. (Design & Interiores, 1993)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.2.13. **Desenho da Escriivaninha Onda.** Projeto destacando o tampo curvo com gavetas revestidas em laminado de cor. (Design & Interiores, 1993)

f.2.14. **Desenho da Prateleira Onda.** 1993. Projeto com gavetas em laminados de cor e orifícios substituindo os puxadores. As prateleiras são recortadas em forma de onda, o signo de identidade da família de móveis. (Design & Interiores, 1994)



Fúlvio Nanni Jr.

O conjunto da obra de Fúlvio

Nanni apresenta as principais

características das

transformações dos

equipamentos domésticos

contemporâneos: A COMPACTAÇÃO

DIMENSIONAL DA PEÇA, O ACÚMULO DE

MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO, O

DESPOJAMENTO DAS REFERÊNCIAS EM

TORNO DA SERVIENTIA.

A VERSATILIDADE DO DESIGNER

POR GUNTER PARSCHALK

Design para mim é uma questão
comportamental, é a materialização
de uma necessidade comportamental.

Para mim design é rito,
ele é o suporte ritual.

A materialidade é a estrutura formal de
um conteúdo e, hoje em dia, me
interessa, buscar esse conteúdo.

Da mesma forma que o ser humano
é a materialização de uma alma,

o produto é a materialização de uma
certa necessidade comportamental.

Gunter Parschalk

O perfil profissional dos designers contemporâneos estabelecidos entre a teoria da academia e a prática do ofício, apresenta características, a partir dos anos 70, de certa forma, distintas daquelas enunciadas durante as décadas anteriores, berço do movimento moderno no Brasil. Por essa época, já é possível vislumbrar a nítida opção profissional voltada ao desenho do objeto, diferentemente de uma prática exercida a partir da necessidade de conjugar arquitetura e espaços internos. Além disso, são adensados, à prática do projeto, conhecimentos paralelos que contribuem para o entendimento de aspectos mercadológicos do produto. O designer Gunter Parschalk é, sem dúvida, exemplo significativo deste tipo de processo de transformação cultural.

Aliando a teoria da academia com estudos em marketing e administração de empresas, configura um repertório que se estabelece no limite entre o criador e o empreendedor, sempre, é claro, respaldado nas experiências profissionais

vivenciadas desde muito cedo, nos diversos setores de atuação do design de objetos. A formação eclética, no sentido de conjugar técnica e espírito inovador, instaura um processo criativo polivalente, multifacetado, que ora considera primordialmente a questão estética, ora privilegia as questões culturais, ora volta-se para as necessidades do mercado, denotando o formato de um novo perfil de designer contemporâneo.

De fato, o interesse pelo design surgiu ainda na infância, quando seu pai construía uma indústria de azulejos e material cerâmico, e o menino Gunter (1954 -) se interessava em acompanhar os desenhos técnicos da obra. Já por volta dos treze anos de idade, ansiava projetar carros e é assim, que seguindo o conselho do pai, vai trabalhar numa oficina mecânica, local que lhe possibilitou aprender, durante dois anos, os processos produtivos relacionados à funilaria,

mecânica, pintura. Neste ritmo de curiosidade e interesse, logo começou a trabalhar como desenhista técnico no departamento de projetos da Caixa Econômica Federal.

É por esta época que, decidido a atuar no design de produtos e, acima de tudo, norteado pelo entendimento das dificuldades que a atuação profissional enfrentava no Brasil, planejou trabalhar com comunicação visual e projetos de embalagens. *Não só desenvolver a parte gráfica da embalagem e sim projetar o produto embalagem.*¹⁵⁷

A formação acadêmica iniciou com o ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Brás Cubas, onde se formou arquiteto no ano de 1978. No entanto, antes mesmo de concluir a Faculdade, já trabalhava no Centro Cultural São Paulo, cujo nome, a época, era IDART - Instituto sobre Documentação de Arte Brasileira, ocupando o cargo de pesquisador de artes gráficas. Ali, fazia o reconhecimento e documentação de técnicas produtivas de diversas empresas, a exemplo da Editora Abril, onde produziu um trabalho sobre *embalagens recicláveis e reutilizáveis*.¹⁵⁸ O projeto rendeu, através da embaixada austríaca, o financiamento para realizar o curso de Pós-Graduação em Desenho Industrial na Hochschule Für Künstlerische und industrielle Gestaltung - Linz/ Áustria.

Uma vez na Áustria, atuou, como designer, na agência de publicidade MMS Werbeagentur GmbH - Linz. Para, logo em seguida, na Alemanha, em 1981, trabalhar na SIEMENS AG, segundo Guinter, uma das poucas empresas do mundo que tem uma diretoria formada, também, por designers. E ainda, desenvolveu atividades ligadas a configuração de objetos, no Schlagheck & Schultes Design, segundo maior escritório de design da Alemanha, da época. Enfim, todas estas incursões profissionais, permitiram-lhe desenvolver projetos de produtos incomuns, para o padrão dos designers brasileiros, a exemplo de produtos como: lanchas, sistemas eletrônicos para Esqui, máquinas fotográficas.

No entanto, foi só, em 1983, de volta ao Brasil e, ingressando no Escritório Forma Função, que começou a desenvolver, efetivamente, projetos de mobiliário contemporâneo. Por essa época, montou seu próprio escritório de design - o Radix Design, com o objetivo de desenvolver projetos nas áreas de produto, gráfica, arquitetura e iluminação. Assim é que, em 1989, promoveu a exposição, Umecendi - Objetos luminosos de Guinter Parschalk na Arquitetura da Luz, em São Paulo.

Nesta época, Ginter já é consultor da revista Design & Interiores e, em seu escritório, presta serviço para várias empresas do setor de mobiliário brasileiro. Para a SECURIT¹⁵⁹, por exemplo, estrutura o departamento de design. Para a Remantec (f.2.19, 2.21, 2.26), a Casa Teperman (f.2.18) e a Arrendamento (f.2.25, 2.27), desenvolve mobiliário de escritório e residencial. Assim, é que estrutura um sistema de parcerias com empresas produtoras e viabiliza o projeto e execução de seus móveis. Na Arrendamento, por exemplo, Ginter assume a função de Art Director e coordena o departamento de design.

A partir de então, além de fazer parte do conselho editorial da Revista Projeto Design, o trabalho de Ginter tem tido reconhecimento profissional. Durante os últimos anos, participou de diversas exposições individuais e coletivas, tendo sua luminária "Balão", exposta em Milão e selecionada para o "The Internacional Design Yearbook 1996". Têm trabalhos publicados em diversas revistas nacionais e internacionais, e participa como jurado em diversos concursos na área do design gráfico, industrial e de interiores, cabendo destacar o 4º e 6º Prêmios Museu da Casa Brasileira e o XXI Prêmio Abril de Jornalismo.

Além disso, têm ministrado, constantemente, palestras, cursos e workshops para estudantes e profissionais em faculdades, eventos comerciais, congressos e Secretarias de Cultura. Ainda assim, foi curador, juntamente com Adélia Borges, da exposição "Cadeiras Brasileiras" no Museu da Casa Brasileira, em 1994/95 e, curador da área de design e interiores da exposição "John Graz - Vida e Obra" no Museu de Arte de São Paulo, em 1996. Em 1997, lecionou a disciplina de luminotécnica, no curso de Pós-Graduação em Arquitetura Comercial da UNISINOS, em São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

Com esta formação teórica e prática, o designer Ginter Parschalk estabelece, na contemporaneidade, um novo modelo de designer, àquele portador de repertório múltiplo e capaz de atuar nos diversos segmentos de atuação do design de objetos, inclusive, com o domínio de tecnologias, que vão desde a produção em pequena escala, à produção, efetivamente, industrial. A mobília entra neste contexto, como o produto de um processo particular de criação que instrumentaliza o desenho como a síntese do conhecimento.

A despeito de seu processo de configuração, normalmente, a partir de objetos portadores de características tão distintas, Ginter esclarece:

O básico dos bons projetos é a boa formatação de perguntas, por que caminha automaticamente para boas respostas. Neste sentido, cada projeto tem um tipo de questionamento, saber quem é o público-alvo, identificar este público-alvo, quais são as características que ele tem, quais são os costumes que ele tem, que tipo de inovação ele deseja. Isto por que, tradição meramente não funciona, inovação absoluta também não funciona, no sentido mercadológico da apreensão do produto, do projeto enfim, você tem então que saber qual o grau de tradição e inovação que deve equilibrar. Tanto num projeto pragmático como num projeto lúdico, o público-alvo sempre existe... se ninguém for provocado, para que eu vou fazer o projeto? Entre o preto e o branco, existem noventa e nove escalas de cinza. O desafio, o trabalho é, exatamente saber qual o tom, qual a escala que é mais adequada para aquele tipo de problema, qual é a solução mais equilibrada para aquele tipo de formulação. ¹⁰⁰

Certamente, o conjunto da obra de Guinter é o produto de um percurso profissional múltiplo, tanto em relação à tipologia dos objetos, quanto em relação às parcerias desenvolvidas com empresas. Os móveis apresentam, de fato, uma linguagem estética direcionada a um tipo de público-alvo específico, normalmente, enquadrado dentro do perfil traçado por cada empresa. Por outro lado, é determinante, também, o tipo de meio produtivo disponível para a execução do projeto. O exemplo visível está na comparação entre os móveis desenvolvidos para a Casa Teperman (f.2.16, 2.17, 2.18) e os móveis desenvolvidos para a Arrendamento (f.2.22, 2.25). Enquanto que o primeiro, enfoca um consumidor abastado economicamente e adensa feituças artesanais, o segundo, sinaliza para uma "classe intermediária" e obedece a um sistema produtivo industrial.

No entanto, a obra de Guinter, também pontua experiências para o desenvolvimento de projetos *lúdicos*, a exemplo da estante Aparas (f.2.20) e da mesa auxiliar OXI (2.15), resultado da auto-produção. Apesar *da utilidade funcional* dos móveis, Guinter adensa, principalmente, argumentos projetuais para o DESPOJAMENTO EM TORNO DA SERVIENTIA, possibilitando ao usuário permutar funções dentro dos espaços domésticos. Assim é a linha MIMESIS (f.2.22, 2.23, 2.24), um sistema de modulação de componentes que permite, não só diversas combinações de materiais e texturas, como estimula o usuário a desenvolver sua própria versão na composição dos móveis e ambientes internos.

Não por acaso, este designer tem a exata convicção de sua acertada opção profissional, consciência que, precisa de seu papel enquanto designer e formador de cultura, confere um caráter contestador e instigante a sua obra *polivalente*.



f.2.15. Mesa Auxiliar OXI. 1991. Auto-produção. Estrutura formada por três pés em madeira maciça e tampo em metal. Detalhe para o equilíbrio e simplicidade da peça que ressalta o encaixe do tampo nos pés. (Arquivo Guinter Parschalk)

f.2.16. Mesa Duo. 1992. Casa Teperman. Estrutura em madeira multilaminada nas versões mogno ou pau-marfim, tampo da mesa em madeira compensada com revestimento também em mogno ou pau-marfim e tampo superior em cristal. (Arquivo Guinter Parschalk)

Eu acho que é o sentido, meio de observação, não só pragmática, mas também poética e filosófica e, antes de qualquer coisa comportamental. Aquilo que falei anteriormente, e que é extremamente importante, para mim, design é ritual. É como a materialização de uma Igreja, a idéia toda da igreja, a substância, está na questão da alma, seja em Cristo, seja em Buda,... agora, como ela descreve formalmente, como ela faz essa casa cor para servir como um caminho, como um degrau, uma fonte de inspiração para chegar nesta idéia, é outra, esse é o ritual. »

Guinter Parschalk



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.2.17. Cadeira Prosit. 1992. Casa Teperman. Estrutura produzida em placa e contra-placa de madeira laminada a quente, assento e encosto estofados com manta de espuma e revestidos em couro ou tecido. (Arquivo Guinter Parschalk)

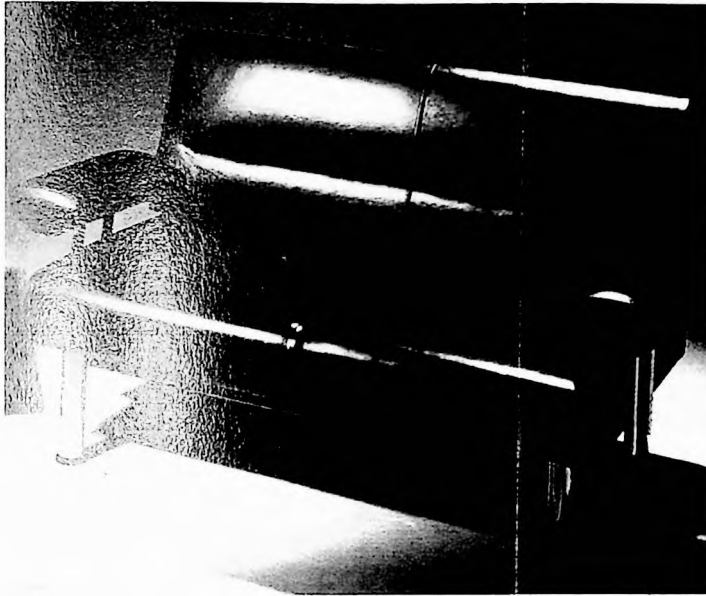
f.2.18. Mesa Archi. 1992. Casa Teperman. Estrutura e tampo produzidos em madeira multilaminada na versão pau-marfim com encabeçamento em madeira maciça. (Arquivo Guinter Parschalk)



Guinter Parschalk



Destaque para o detalhe do desenho em arco dos pés da cadeira Prosit, similar aquele utilizado nas mesas Duo e Archi, sendo esta última acrescida de elementos circulares vazados.

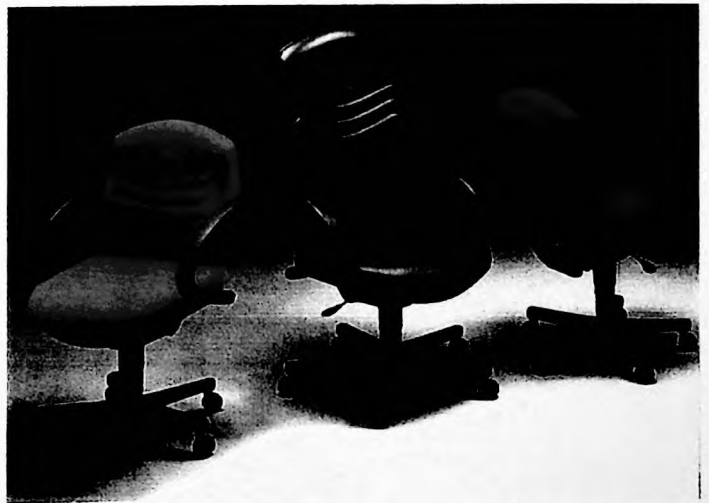


f.2.19. Sofá SARAU. Linha de sofá e mesas auxiliares SARAU. 1993. REMANTEC. Estrutura produzida em metal com acabamento cromatizado e assento/ encosto e braços de apoio estofados revestidos com couro. (Arquivo Guinter Parschalk)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Guinter Parschalk

f.2.20. Estante APARAS. 1993. Auto-produção. Estrutura produzida com aproveitamento de aparas de madeira e prateleiras em metal com acabamento cromatizado. (Arquivo Guinter Parschalk)



f.2.21. Cadeiras SKILL. Linha de móveis SKILL. 1993. REMANTEC. Exemplo de mobiliário desenvolvido para escritório. O assento e encosto são de espuma de poliuretano moldada revestida em tecido ou couro. Projeto que contemplou as características ergonômicas e tecnológicas como instrumento primordial para obter melhor desempenho, conforto e satisfação para o usuário.

Linha MIMESIS. Mesas de jantar, mesas auxiliares, buffet, aparadores. 1995.

Parceria com Fabíola Bérghamo e Lars Diederichsen. O sistema de modulação dos componentes permite diversas combinações de materiais e texturas. A estrutura pode ser em aço inox ou aço carbono pintado; o tampo e produzido em marfim, freijó, rãdicas, vidro jateado ou mármore e o encaixe em marfim, frakó ou radica. As "colunas" que se prestam à função de pés tem versões em marfim, freijó, imbuia e radica. O sistema MIMESIS é exemplo patente da versatilidade criadora do designer e do domínio absoluto das técnicas produtivas empregadas. (Arquivo Guinter Parschalk).

f.2.22. Mesa de Jantar MIMESIS. 1995.

Arrendamento. Parceria com Fabíola Bérghamo e Lars Diederichsen. Versão de estrutura em aço inox com tampo, coluna e bordas em imbuia. (Arquivo Guinter Parschalk).

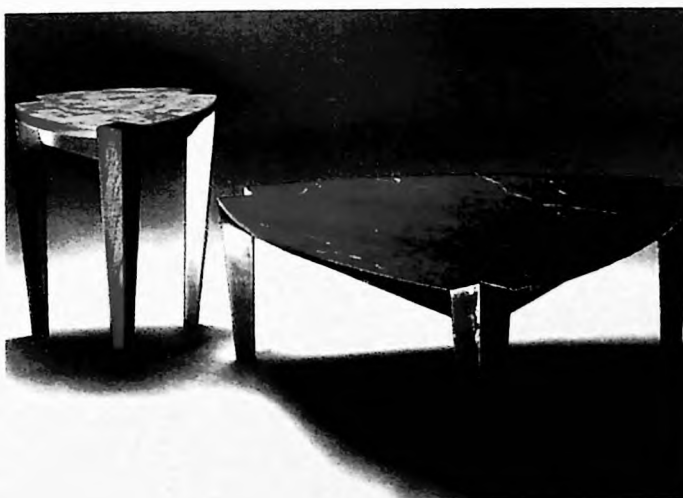


MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Guinter Parschalk

f.2.23. Cadeira MIMESIS. 1995.

Arrendamento. Parceria com Fabíola Bérghamo e Lars Diederichsen. A estrutura apresenta versões em marfim, freijó e imbuia, com assento estofado revestido de tecido. (Arquivo Guinter Parschalk).



f.2.24. Mesas Auxiliares MIMESIS. 1995. Arrendamento. Parceria com Fabíola Bérghamo e Lars Diederichsen. Versões com estrutura em aço carbono prata com tampos, colunas e bordas em radica. (Arquivo Guinter Parschalk).



f.2.25 Mesas Auxiliares **AXIS** 1996.
Arrendamento. A estrutura, que funciona como pés, é produzida nas versões em marfim e freijó; já o tampo também apresenta, além destas, a opção em radica.
(Arquivo Ginter Parschalk).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

A versatilidade na aplicação de materiais e tecnologias, assim como, a manipulação da linguagem estética contemporânea de acordo com a particularidade de cada projeto, dão à tônica do conjunto da obra do designer Ginter Parschalk.

Ginter Parschalk



f.2.26. Cadeira **SINNE**. 1996. **REMANTEC**. Exemplo de mobiliário para escritório. O assento/ encosto é produzido em espuma pré-moldada de poliuretano revestido em tecido. (Arquivo Ginter Parschalk).



f.2.27. Poltrona **BALLET**. 1997. Arrendamento. A base é produzida em alumínio polido com regulagem de altura feita a gás, é possível, também a opção de base fixa. O assento e o encosto são estofados e revestidos com tecido. (Arquivo Ginter Parschalk).

A SOLIDEZ DO MÓVEL DE

O meu trabalho, eu sempre digo
brincando que é Deus quem faz.
Por que de repente,
vejo-me criando uma cadeira!
E observo as minhas mesas de metal
que são completamente desequilibradas,
mas que não tombam, funcionam!
Então, olho para tudo e penso
foi para isto que eu vim
Eu acho que cada um tem algum tipo
de missão e acredito que enquanto você
reluta a isto, as portas não se abrem.
Mas, a partir do momento em que
você faz o que veio para fazer
tudo fica mais fácil.

Jaqueline Terpins

JAQUELINE TERPINS OPOSIÇÃO À TRANSPARÊNCIA DO VIDRO ARTÍSTICO

Exemplo sintomático do design na contemporaneidade, a transferência de conhecimento profissional de áreas afins para a configuração do projeto de mobiliário é uma característica significativa da obra de diversos designers desta geração, assim como, é traço marcante da designer Jaqueline Terpins. Transitando sua expressão artística por entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, sua incursão no design de objetos pode ser dividida em dois momentos principais: a MANIPULAÇÃO DO VIDRO – matéria-prima utilizada na confecção de pequenos objetos utilitários e o PROJETO/PRODUÇÃO DE MOBILIÁRIO contemporâneo brasileiro.

Formada em 1973, em Comunicação Visual pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e artes plásticas no Museu de Arte Moderna, também no Rio de Janeiro; a designer reconhece seu distanciamento profissional em relação à formação acadêmica e justifica: *a*

*Bidimensionalidade nunca me agradou, sempre fiz com muito esforço, apesar de ter começado a me expressar aos 18 anos, com desenhos. Eram desenhos livres, áreas grandes, eram desenhos de 2m ou 1m.*¹⁶² A idéia persistente – do objeto tridimensional, a impeliu, mesmo antes de concluir sua graduação, viajar para Londres, onde realizou, durante um ano, curso em artes cênicas e artes plásticas. De volta ao Brasil, em 1972, fez parte do Centro de Pesquisa e Arte de Ivan Cerpa, renomado artista plástico do Rio de Janeiro, através do qual tomou conhecimento da técnica de modelagem do vidro. *A incandescência, desta argila iluminada e fluindo, com esta vida própria, quase uma lava de vulcão, me encantou e me encanta até hoje.*¹⁶³

Em 1979, Jaqueline fez sua primeira peça em vidro, numa fábrica no Rio de Janeiro, utilizando a reciclagem de refugos - "cacos" - de garrafa. É a PRIMEIRA FASE de sua incursão no design de objetos. Já em São Paulo, desenvolveu peças numa outra fábrica de vidro, mas sua técnica ainda necessitava ser aprimorada. Começou a se especializar e, entre os anos de 85 e 87, realizou

cursos de vidro na Lampwork com Pierre Frisch, - São Paulo. Por esta época, descobriu que, desde 1963, havia nos Estados Unidos algumas comunidades vidreiras em Seattle, Carolina do Norte, inclusive com experimentos no desenvolvimento de vidrarias de ateliê. Jaqueline realizou, ainda, em 1987, o workshop de Glass Blowing, na Penland School of Art and Craft com Stephen Dee Edwards, Estados Unidos, e em 1991, um outro curso na Pilchuck Glass School com Diana Robson em Seattle - Estados Unidos. *Trabalhar com vidro é uma coisa meio alquímica, porque é a partir do calor que se transforma o material. É quase como um mel iluminado que tem vida própria, se mexe e tem um caráter e um gênio insuportáveis de controlar.*¹⁶⁴

Jaqueline começou a trabalhar efetivamente com a produção em série de objetos utilitários de vidro quando, por *um percurso de vida, necessidade de sobrevivência*, viu-se impelida a gerir um rendimento próprio. Assim, desenvolveu um sistema de parceria com "empresas vidreiras", nesta equação, o protótipo seria produzido juntamente com o vidreiro e depois, reproduzido em série. *Eu seria a única cliente desta indústria e, eu comercializaria e distribuiria esta minha produção.*¹⁶⁵

A entrada de Jaqueline no design de móveis se deu por meio da exposição "A Ferro e Fogo"¹⁶⁶; caracterizando a SEGUNDA FASE da sua incursão no design de objetos. Para a exposição, desenvolveu o projeto de uma mesa, que de início seria produzida em lâmina de vidro, mas sem a tecnologia disponível, rendeu-se ao alumínio como alternativa de matéria-prima. *É a mesa voadora* (f.2.28), *recebeu na época uma Menção Honrosa do Prêmio Museu da Casa Brasileira.*¹⁶⁷

Em seguida, já no ano de 1992, foi convidada a desenvolver, para Casa Teperman, uma nova linha de móveis. O resultado dessa parceria é a mesa Garça (f.2.30) e a cadeira Gazela (f.2.31), esta última, participante da exposição Cadeiras Brasileiras promovida pelo Museu da Casa Brasileira em São Paulo. Até o final da década de 90, Jaqueline desenvolvia projetos de móveis para a Casa Teperman, empresa responsável por grande parte da produção e comercialização de suas peças.

Na relação dúbia que mantém entre o design e as artes plásticas, a designer utiliza processos de criação semelhantes, baseados, freqüentemente, na manipulação de pequenos modelos ou maquetes. De fato, ela própria admite existir influência de seu trabalho de artista plástica sobre o design de objetos utilitários; tanto, que é possível fazer associações da linguagem estética utilizada em um e outro: a manipulação de curvas, o aspecto de leveza e a relação de equilíbrio

das peças. A noção de equilíbrio das peças é, com efeito, um dos índices significativos do conjunto de sua obra, tanto de pequenos objetos utilitários em vidro como do mobiliário de madeira e metal. A designer referenda essa idéia:

Tenho este limite, do escultórico e do design. É a minha linguagem. Por exemplo, as mesas curvadas de lâmina de alumínio, fiz a partir de uma lâmina de chumbo, por que minha abordagem no design, é de artista plástica, não é de arquiteta, não tem prancheta, nem compasso ou esquadro. A execução de um primeiro lay out vem do tridimensional, depois eu faço todos os estudos necessários. Não somos feitos de triângulos, retângulos ou quadrados, por isso eu não trabalho com segmentos de reta, mas com um movimento, uma linha, um traçado curvo. São estes "inputs", que nós vamos incorporando. Na verdade é isto que nomeia o trabalho, conceitua. É uma forma realmente autêntica de se expressar. ¹⁶⁸

A tipologia dos meios produtivos empregados na fabricação dos móveis, também é outra característica marcante no seu processo de configuração. Muito embora, em grande parte, viabilizado tecnicamente através do processo produtivo industrial ¹⁶⁹, a aparência do produto final remete ao trabalho artesanal, *do uso da goiva, do formão, que tem a memória de trabalhar a tora de madeira bruta, mas numa linguagem contemporânea. As pessoas, já têm tanto contato com a tecnologia, que elas querem encaixes, coisas mais calorosas, até como uma forma de humanizar o dia-a-dia. ¹⁷⁰*

A despeito da utilidade funcional dos móveis, é visível o emprego do ACÚMULO DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO e o DESPOJAMENTO DE REFERÊNCIAS EM TORNO DA SERVENTIA. Exemplos são os aparadores e mesas Sutra (f.2.36, 2.37), que partem de uma única estrutura básica, que se invertida, compõe duas versões de móveis. Além de permitir versatilidade na composição das peças, o sistema funciona como apoio múltiplo.

Enfim, o conjunto de sua obra, é sintomático de um processo de incorporação, para o design de objetos, de uma categoria de profissionais oriundos de formação artística. No período moderno, era comum arquitetos desenvolverem projetos de móveis, fato justificado também pelo reduzido número de escolas de Desenho Industrial no país. Na contemporaneidade, quando estão disseminados, por todo o país, cursos de design; obras, como a de Jaqueline Terpins, sinalizam para um "transitar" efetivo, entre profissões que, de um modo ou de outro, compartilham do instrumental teórico/ prático da arte.

Assim é Jaqueline Terpins.

Uma mulher forte como o metal,

brilhante como a prata, elegante

como a madeira, transparente

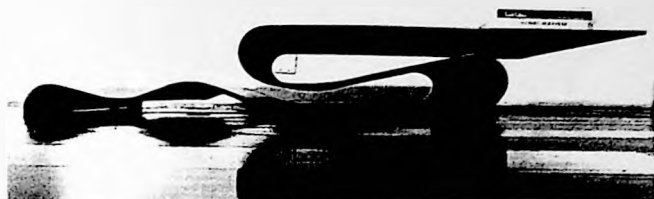
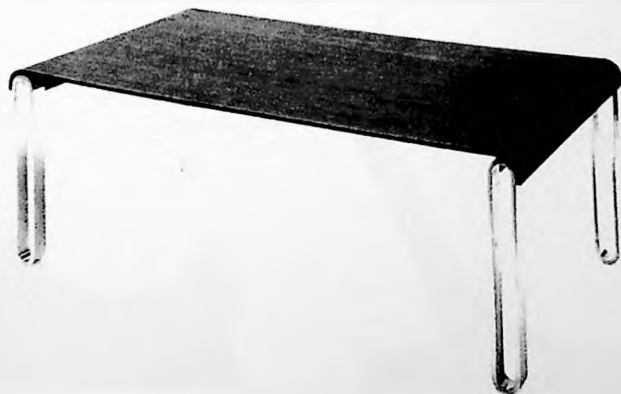
e sensível como o vidro.¹⁷¹

Valter Camargo

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.2.30. **Mesa Garça.** 1992. Produção da estrutura em aço pintado com pés em alumínio com acabamento polido. O tampo é produzido em multi-laminado moldado a pressão com acabamentos disponíveis em marfim, imbuia ou ebanizado. Um das primeiras peças desenvolvidas pela designer para produção pela Casa Teperman. (Arquivo Casa Teperman)

f.2.31. **Cadeiras Gazela.** 1992. Produção da estrutura em multi-laminado moldado com pés em madeira maciça. Versões com acabamento em marfim, imbuia e ebanizado. Execução da Casa Teperman. (Arquivo Casa Teperman)



f.2.28. **Mesa de Centro Voadora.** 1990. Estrutura e tampo formam uma peça única produzida em chapa de alumínio curvada a frio e pintada. A peça foi desenvolvida para a exposição "Ferro e Fogo" e marca o início da atuação da designer no desenvolvimento de mobiliário. (Arquivo Jaqueline Terpins)

f.2.29. **Mesa Lateral Besame Mucho.** 1991. Peça da mesma família da Mesa de Centro Voadora. Estrutura e tampo produzidos em chapa de alumínio pintado. (Arquivo Jaqueline Terpins)

Jaqueline Terpins



f.2.32. Móveis da Série Sutra desenvolvidos por Jaqueline Terpins para a Casa Teperman

f.2.33. Cama Sutra. 1996. Produção do estrado em mogno maciço e estrutura em multi-laminado moldado com acabamentos nas versões marfim, imbuia e ebanizado. (Arquivo Casa Teperman).

f.2.34. Marqueza Sutra. 1996. Produção da estrutura em multi-laminado moldado com acabamentos nas versões marfim, ebanizado ou imbuia. O assento é estofado e revestido em tecido ou couro. (Arquivo Casa Teperman)

f.2.35. Aparadores e Mesas Sutra. (abaixo). 1996. Desenvolvidos em duas versões que utilizam a mesma estrutura. Na primeira versão com tampo em madeira juntamente com a estrutura em multi-laminado moldado ou, na versão, em posição invertida, acrescentando o tampo de cristal de 20mm. Ambas com possibilidade de acabamento em marfim, imbuia ou ebanizado. (Arquivo Casa Teperman).



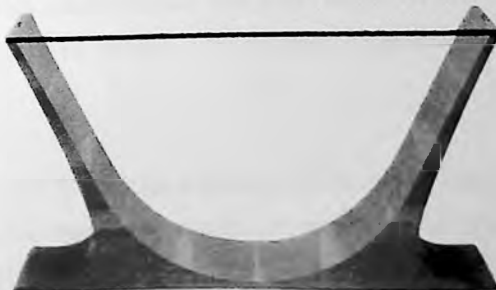
MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Jaqueline Terpins



f.2.36. Mesa e Aparador.
Primeira versão - tampo e estrutura em madeira.

f.2.37. Aparador e Mesa Sutra.
Segunda versão - com tampo de vidro.



O ESPÍRITO EMPREENDEDOR DE

Cada móvel é um universo em si.
É difícil equilibrar uma peça,
mas o resultado dela é satisfatório
quando ela vende. Quando uma peça
vende e continua vendendo,
é por que ela é bem resolvida.
É o resultado de uma estética,
de um equilíbrio formal,
uma característica de beleza que
não precisa ser explicada,
simplesmente agrada.

Pedro Useche

PEDRO USECHE A DESCOBERTA DE UMA NOVA NAÇÃO

Tal qual ocorria durante o movimento moderno no Brasil, protagonizado pelos "pioneiros do desenho moderno" que, munidos pela intenção de viabilizar produtivamente seus projetos, foram compelidos, principalmente pela rejeição empresarial, a montar oficinas próprias para este fim; na contemporaneidade, temos o reporte descritivo deste mesmo tipo de situação, em que o designer desenvolve atividades simultâneas entre criação e gerenciamento produtivo e comercial. A exemplo disto, temos como protagonista, o designer venezuelano Pedro Useche. Até o ano de 1990, quando abriu a Useche Arquitetura Design, seis anos após sua chegada ao Brasil, não havia sido reconhecido como profissional do design de objetos e da arquitetura. Para isto, foi preciso gerir uma empresa própria e produzir/comercializar seus projetos.

Pedro Useche (1956 -) formou-se arquiteto pela Universidade Central da Venezuela no ano de 1981 e, ainda estudante, pensou especializar-se em desenho urbano. Chegou ao Brasil, em 1984 e logo se integrou perfeitamente a ambiência local, começou trabalhando como arquiteto em pequenos projetos de reformas residenciais e de lojas e, com alguns trabalhos de fotografia.

Há esse tempo, começou a se interessar em manipular materiais, comprou algumas ferramentas - máquina de serra manual e serra "tico-tico" - e madeiras, e construiu as primeiras peças na garagem de sua residência, local que se transformou em seu "ateliê". Pretendia também, desenvolver profissionalmente projetos arquitetônicos, mas ainda estava instável no mercado, decidiu então procurar um espaço para se instalar e em paralelo, desenvolver o projeto de arquitetura.

A única forma de demonstrar a arquitetura é construindo. Arquitetura é um ente vivo, não consigo pensar em arquitetura separada de suas instalações, separada de um conjunto, de um universo. Há elementos que a compõe. Abri esse espaço como escritório de arquitetura e coloquei umas peças que eu tinha em casa para mostrar o trabalho completo. Com a abertura do espaço, o mercado absorveu o projeto do móvel.¹⁷²

A Useche Arquitetura Design abriu as portas em 1990, acompanhada de uma série de exposições e eventos que viriam ajudar na divulgação do mobiliário. Tornou-se, na época, um ponto de encontro cultural capaz de atrair a atenção do público, estratégia utilizada para a divulgação do trabalho. Sobre a estética da arquitetura, a jornalista Livia Pedreira comenta:

Com um estilo particular, o venezuelano Pedro Useche filtra em sua leitura várias referências clássicas, medievais, góticas e modernas. Implantada num terreno de esquina, no Morumbi, a casa provoca um impacto visual, pois lembra uma fortaleza ou as construções medievais. Paradoxalmente, no interior a casa se abre em espaços amplos, garantindo um perfeito domínio dos ambientes. Os espaços internos, detalhados à exaustão, traduzem uma simplicidade de refinada elegância. ¹³

Dando seqüência a sua atividade, Pedro Useche promoveu a exposição "Um oásis no deserto", juntamente com designers, artistas plásticos e fotógrafos. Logo em seguida, obteve o primeiro reconhecimento oficial de seu trabalho no design de objetos, com a Menção Honrosa do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira para a **Cadeira Mulher** (f.2.39). Desde então, começou a investir, efetivamente, no design de mobiliário e, principalmente, na manipulação de materiais. Atividade que realiza na oficina instalada na Useche Arquitetura Design. Dentre os materiais mais explorados estão os metais, suas características e propriedades, as espessuras e a relação entre volume/ peso.

O designer entende uma evolução visível do seu processo de configuração de móveis. Primeiro, com a herança da escola de arquitetura e seus "padrões" estéticos e, segundo, com a atenção voltada para o valor utilitário do objeto, sem o qual não entende o processo de criação. *A prática do desenho surge a partir da análise das próprias peças, da necessidade de ir reconhecendo a demanda do público em relação ao tipo de mobiliário. Minhas primeiras peças têm uma característica um pouco mais rígida, mais da escola de arquitetura, são mais fáceis de assimilar.* ¹⁴

A Useche Arquitetura Design acumulou, durante os anos 90, um volume de peças de mobiliário, desenhadas por Pedro Useche, incomuns para os padrões brasileiros. Para isto, dispunha de uma oficina mecânica com 10 funcionários e vários equipamentos e ferramentas, destinadas ao desenvolvimento de protótipos, acabamento e montagem da produção. Na verdade, os projetos, em sua maioria, são produzidos em sistema de terceirização normalmente utilizando técnicas artesanais para uma produção sob encomenda. O gerenciamento e supervisão da produção, é

feito pelo próprio designer, mas a comercialização não é feita apenas no Ateliê. São dez representantes que fazem a distribuição, em todo o país, através de onze pontos de venda.

Também nos anos 90, sua mobília foi apresentada em diversos eventos. Em 1991, com a 'Cadeira Eller' (f.2.40) e a 'Mesa Cônica' (2.38) no evento Design Brasil; em 1994 desenvolveu uma 'Mostra' de 14 novas peças no espaço Useche; participou da coletiva de design em Milão - 'O Brasil também faz design' com a cadeira 'Calatrava' (f.2.42). Em 1996, participou do Salão Internacional do Móvel de Milão - 'Brasil faz Design', com a espreguiçadeira 'Curiara'. Recentemente, na Premiação de Design do Museu da Casa Brasileira de 1998, recebeu o primeiro lugar na categoria mobiliário residencial com o revestido 'Eixo 7' (f.2.45).

Para o designer, o ponto de partida para o desenvolvimento de uma peça de mobília, começa sempre do entendimento correto de uma função, da identificação de uma necessidade de uso na rotina diária da vida das pessoas. Além do valor estético, o móvel deve trazer novas propostas em valores de uso e, em alguns casos, o ACÚMULO DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO, assim como no caso do criado mudo Luca (f.2.47) e no móvel de som e tv Tepui (f.2.51). Aliado a isto, outra característica marcante, do conjunto de sua obra, é a diversidade de materiais experimentados à exaustão, entre o ferro, madeira, pedra, vidro, couro ou borracha.

A estética é incorporada ao projeto, no sentido de estabelecer o equilíbrio entre os elementos componentes, que deverão estar sempre expostos, deixando claro o seu funcionamento. Assim, admite entender a estética como resultado de um processo criativo em constante evolução, que permite a familiarização com a noção de traço e proporção do próprio desenho.

*A minha necessidade de expressão acontece no sentido de criar constantemente coisas que ainda não tenham sido feitas. Cadeira: existem infinitas possibilidades de posições, de formas, que levam ao mesmo resultado. Todas tem formatos diferentes, mas a função delas é a mesma. Como uma folha em uma árvore. Há vários tipos de árvores, com formatos de folhas diferentes, mas a função delas é absorver a energia solar, realizar a fotossíntese. Há formas de folhas, mas a função delas é a mesma. Acredito que com uma cadeira é a mesma coisa. Você pode fazer milhões de cadeiras diferentes simplesmente para satisfazer uma necessidade estética. Mas se você analisa a função, ela é um suporte para o corpo. Se analisar 20 cadeiras, todas elas são diferentes na cor, forma, materiais, mas tem a mesma função. Cada vez sinto a necessidade de criar algo diferente, de ir um pouco além da simples necessidade estética.*¹⁷⁵

Muito embora, o designer Pedro Useche assuma, como premissa principal do processo de configuração, a *utilidade funcional*; o conjunto da materialidade de sua obra revela a manipulação constante com um outro tipo de *utilidade, a estética*. Tanto, que a jornalista Livia Pedreira referindo-se aos seus móveis, comenta: *com um estilo particular, o venezuelano Pedro Useche filtra em sua leitura várias referências clássicas, medievais, góticas e modernas. Usando cobre, ferro e madeira (principalmente o mogno), Pedro Useche desenha objetos de linhas puras, sem qualquer excesso. Essa pureza, no entanto, vem sempre acompanhada por uma certa irreverência e uma ousadia sutil.*¹⁶

Do mesmo modo, outra jornalista, Vitória Gomes, reitera: *Pedro perseguiu sem cessar um certo equilíbrio entre luz, formas e fluidez de espaço. Essa mesma atitude ele tem quando faz os móveis, em geral com muita madeira e muito ferro, trabalhados de uma maneira que bem poderia lembrar o que se fazia com o design na época de Frank Loyd Wright ou Mackintosh. Mas o detalhe ao extremo de Useche não remete, formalmente, a esses criadores; expressa, isso sim, um desenho muito próprio, distante inclusive do que fazem os designers hoje no Brasil.*¹⁷

Certamente que os móveis de Pedro Useche traduzem uma linguagem estética própria, mas estas não denotam apenas "formas puras", muito mais, adensam efeitos lúdicos e bem humorados, que por diversas vezes brincam com o imaginário coletivo. Assim é, por exemplo, com a cadeira Mulher (f.2.39) que qualifica o nome da peça em seu desenho singular; com a cadeira Calatrava (f.2.42) e sua estrutura dinâmica; ou mesmo, com o aparador Ícaro (f.2.49) cujo tampo simula o formato de asas.

Portanto, mesmo que partindo de uma lógica projetual, eminentemente funcional, o designer agrega referências materiais da cultura, em sua maioria universal, que dão à tônica da linguagem do conjunto de sua obra. Estas referências são patentes, também, nos nomes das peças – cadeira clip (f.2.41), cadeira cuíca (f.2.44), poltrona Lolita (f.2.48); que incorporam claramente as relações icônicas, entre forma e conteúdo, dos objetos a que fazem menção.

Enfim, o conjunto da obra de Pedro Useche é sintomático também, da similaridade visível entre a contemporaneidade e o período moderno, a despeito do papel que o designer tende a desempenhar para o mercado consumidor, àquele que conjuga as funções de criação, produção e comercialização.

f.2.38. Mesa Cônica. 1991. Estrutura produzida em metal com tampo em cristal. Peça apresentada no Evento Design Brasil - 1991. (Arquivo Pedro Useche)



f.2.39. Cadeira Mulher. 1989. (abaixo à direita). Estrutura produzida em perfis calandrados com acabamento de superfície eletrolítico, assento e encosto em mogno torneado. Recebeu Menção Honrosa no 5º Prêmio Museu da Casa Brasileira - 1990. (Arquivo Pedro Useche)



f.2.40. Cadeira Elvir. 1991. Estrutura e encosto produzidos em metal com assento estofado revestido de tecido. Peça apresentada no Evento Design Brasil - 1991. (Arquivo Pedro Useche)



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Pedro Useche

f.2.41. Cadeira Clip. 1993. Produção da estrutura em tubo calandrado unido por solda e encaixes, assento e encosto estofados em espuma e revestido em lona e tecido removíveis. (Arquivo Pedro Useche)



f.2.42. Cadeira Calatrava. 1994. Estrutura de pés e assento em madeira, encosto em tirantes de couro e elemento de estrutura do encosto em metal. Peça apresentada na primeira coletiva de design em Milão - "O Brasil faz também design" - 1995. (Arquivo Pedro Useche)

f.2.43. Cadeira Grillo. 1996. Estrutura produzida em aço inox com assento e encosto confeccionados em junco. Recebeu Menção Honrosa no 11º Prêmio Museu da Casa Brasileira - 1996. (Arquivo Pedro Useche).



f.2.44. Cadeira Cuíca. 1996. Estrutura produzida em aço inox com assento e encosto confeccionados em junco. Pés e apoio para braços em madeira maciça. (Arquivo Pedro Useche).

f.2.45. **Revisteiro Eixo**. 1998. Estrutura em madeira com prateleiras reguláveis em aço inox. Recebeu o primeiro lugar na categoria mobiliário residencial no 13º Prêmio Museu da Casa Brasileira - 1998. (Arquivo Pedro Useche).

f.2.46. **Cadeira Giulia com Braço**. Década de 90. Estrutura do assento produzida em madeira com assento estofado revestido em tecido; estrutura encosto e encosto em metal com apoio para braços em madeira. (Arquivo Pedro Useche).

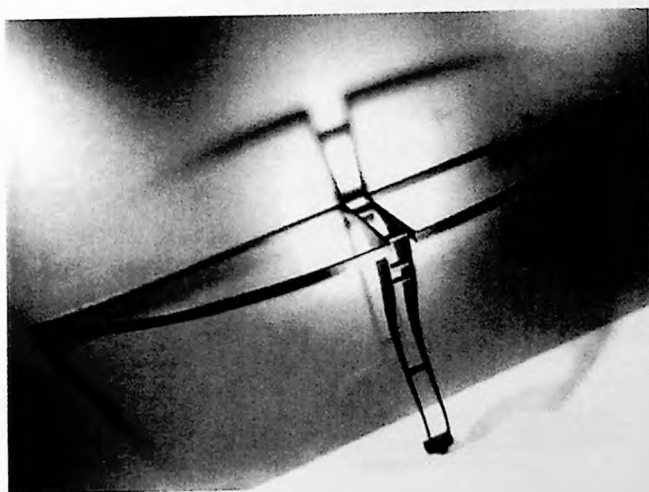
f.2.47. **Criado Mudo Luca**. Década de 90. Estrutura produzida em madeira e metal com gaveta e tampo em vidro. Detalhe lateral para apoiar revistas. Exemplo de acúmulo de múltiplas funções de uso. (Arquivo Pedro Useche)



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Pedro Useche

f.2.48. **Poltrona Lolita**. Década de 90. Peça estofada revestida em tecido com estrutura dos braços em metal e apoio para braços em madeira. (Arquivo Pedro Useche).



f.2.49. **Aparador Ícaro**. Década de 90. Toda a estrutura é produzida em aço inox e o tampo é de cristal. Detalhe para o desenho do tampo em forma de asas. (Arquivo Pedro Useche).

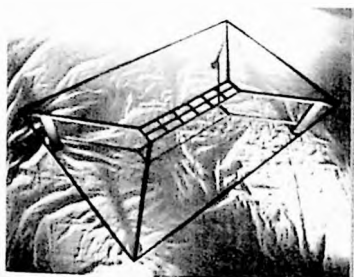
f.2.50. Cama. Década de 90. Estrutura e espelho em madeira maciça. Detalhe do espelho da cama em ripas de madeira torneada. (Arquivo Pedro Useche).

f.2.51. Móvel Sorn e Tv TEPH. Década de 90. Estrutura em metal com gaveteiro e tampo em madeira. Os orifícios frontais nas gavetas fazem às vezes de puxadores. Exemplo de acúmulo de múltiplas funções de uso. (Arquivo Pedro Useche).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Pedro Useche

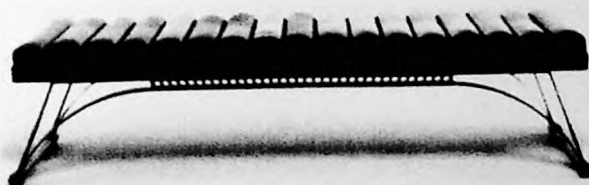


f.2.52. Mesa Mistela. Década de 90. Vista superior. Toda a estrutura é produzida em metal com tampo em cristal. (Arquivo Pedro Useche).

f.2.53. Banco Divo. Década de 90. Estrutura produzida em metal com apoio para o assento em madeira. Assento para o assento em madeira. Assento estofado e revestido em couro. Detalhe do assento sugerindo modulação. (Arquivo Pedro Useche).

A miscelânea de raças é enorme, em alguns países mais do que em outros, o Brasil é um desses países. Acho que a estética e a forma vem de uma tradição. Um móvel escandinavo, um móvel finlandês, você consegue identificar porque é uma técnica que a vários anos vem sendo utilizada. Laminados claros, a tonalidade da madeira, as formas de junção desses materiais, sempre feito do mesmo jeito e isso cria uma característica. Eu acho que o design é universal. As coisas se modificam porque se adequam a climas diferentes, a determinados locais. O mobiliário brasileiro pode ter uma idéia brasileira, mas o resultado final dele é universal. 178

Pedro Useche



DEMAIS REPRESENTANTES DO DESENHO CONTEMPORÂNEO DA MOBÍLIA

Dentre os designers contemporâneos cujo conjunto da obra é capaz de representar as principais características da linguagem contemporânea no desenho da mobília, estão tantos outros, de similar importância, àqueles apresentados nas descrições anteriores. Tais representantes, cada qual, de um modo ou de outro, tem também, contribuído efetivamente para compor um novo panorama – contemporâneo - para o design do móvel brasileiro. Entre similaridades e diferenças com as particularidades do período reconhecido como “moderno”, vão estabelecendo uma identidade própria a sua temporalidade.

Assim, é que para montar uma ambiência mais ampla do cenário contemporâneo e referenciar estes profissionais, apresentamos iconograficamente o teor material de sua obra numa abordagem sucinta, mas necessária.

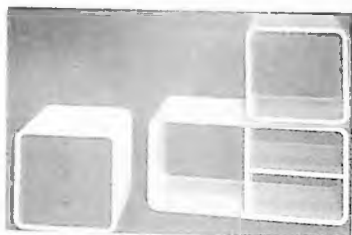
A intenção não é esmiuçar o todo do que o cenário contemporâneo apresenta como protagonistas da categoria - EMBLEMA DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO; seria necessário, para isso, uma visão específica apenas sobre essa temática, o que, sem dúvida, não é o nosso caso. Entretanto, muito embora, possa parecer desnecessário acrescentar mais alguns nomes de representação àqueles já anteriormente apresentados, parece incoerente falar sobre o design do mobiliário brasileiro contemporâneo sem sequer mencioná-los.

Profissionais que, talvez não tenham trabalhado, apenas sobre a temática da mobília residencial, mas que deram, de fato, uma contribuição significativa para o estabelecimento de uma linguagem caracterizadora da contemporaneidade. Seja atuando em setores paralelos ou mesmo projetando mobiliário para uso institucional, seja sob execução de uma produção em pequena escala ou sob a racionalização de uma tiragem industrial, seja recorrendo às matérias-primas mais tradicionais ou experimentando novos materiais, seja desenvolvendo projetos para empresas ou executando a própria produção.

O que importa, de fato, é que a linguagem identificada entre *forma e conteúdo* no conjunto de sua obra, pode ser entendida, também, dentro dos parâmetros estéticos definidos como emblemáticos para o cenário contemporâneo da mobília.

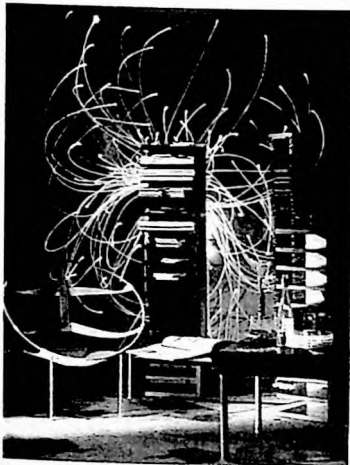
f.2.54. **Móveis Infantis.** Linha Modulada. 1971. Forma. Produzido em madeira com acabamento em pintura. Recebeu o Primeiro Lugar no Prêmio da Bienal de Desenho Industrial - 1970. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).

f.2.55. **Poltronas ABX.** Programa ABX de cadeiras. Década de 70. Forma. Sistema de cadeiras destinado ao usuário brasileiro. Estrutura em metal com assento e encosto estofados e revestidos em couro ou tecido. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).



f.2.56. **Cadeira I Ching.** Casa 1. Década de 80. Primeira cadeira produzida pelo escritório Casa 1, cada cadeira tem no encosto o hexagrama de I Ching apresentado em versões diferentes, individualizando cada peça. Estrutura tubular com encosto em varetas maciças possibilitam as composições em formas únicas. O assento é de madeira ou revestido em pele. (Design Decoração, 1986)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



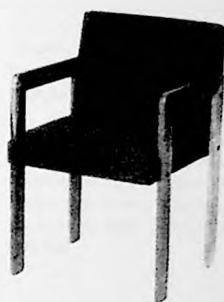
f.2.57. **Mobiliário e sistemas de iluminação da Arquitetura da Luz/ Nucleon 8.** Exemplos dos setores de atuação das empresas: design contemporâneo e iluminação. Porta-partitura, reedição da cadeira de Flávio de Carvalho e biombo lumino em fibra óptica. (Design & Interiores, 1992)

Adriana Adam

Formada em 1977, em Desenho Industrial pela Universidade Mackenzie - São Paulo, têm especialização em Ergonomia aplicada a projeto de produtos. Na década de 70, coordenou o Departamento de Desenho Industrial da Forma, onde desenvolveu uma linha modulada de mobiliário infantil premiada na Bienal Internacional de Desenho Industrial - 1970. Em seguida, fundou a Arquitetura da Luz, empresa destinada a desenvolver projetos nos setores de iluminação de interiores e design de mobiliário contemporâneo. Em 1968, criou a Nucleon 8, empresa com objetivo principal de reeditar a "Coleção Modernos Brasileiros" - mobiliário criado pelos pioneiros do design no Brasil, atualmente integrante da galeria Furniture of XXth Century - Nova York. Participou, também, do escritório Casa 1, juntamente com Paulo Milani, Caio de Medeiros Filho e Marina Sheetikoff, destinado a desenvolver design de vanguarda a partir de experimentações da estética e dos meios tecnológicos. A atuação multidisciplinar de Adriana Adam contribuiu efetivamente para a legitimação do design do móvel contemporâneo brasileiro.



f.2.58 Mobiliário de Escritório STX2. (acima). Década de 70. Indústrias Reunidas OCA. Sistema composto de mesas, armários, painéis, divisórias, cadeiras. A matéria-prima principal é a madeira e o revestimento de elementos estofados é o tecido. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).



f.2.59. Cadeiras. (direita). 1977. Versão com ou sem braço. Indústrias Reunidas OCA. Estrutura produzida em madeira com assento e encosto estofado revestido de tecido. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).



f.2.60 Cadeiras de Múltiplo Uso. (abaixo). 1990. ML Magalhães. Estrutura produzida em metal com assento e encosto em madeira ou estofado com revestimento em tecido. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Freddy Van Camp



Formado, em 1968, em Desenho Industrial pela ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Rio de Janeiro com especialização em Desenho Industrial – Estados Unidos e Alemanha. No mesmo ano, recebeu juntamente com Karl Heinz Bergmiller, o Prêmio Abreu Sodré com o projeto de mobiliário escolar para o Estado de São Paulo. Fundou em 1980, seu escritório de desenho industrial objetivando o desenvolvimento de projetos de produtos e a prestação de consultorias técnicas, assim desenvolveu parcerias de trabalho com a Escriba, a OCA – indústrias Reunidas S.A., o Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a M.L. Magalhães Indústria e Comércio de móveis S.A. Atualmente é diretor e docente da ESDI no Rio de Janeiro, atividade que implementa seu esforço para a legitimação do design brasileiro. No mobiliário, trouxe contribuições efetivas, especialmente, para o setor institucional, tendo também atuado no desenvolvimento de móveis residenciais.

*Nada na vida e muito menos o design,
entendendo o design como discurso do
produto, vale a pena, se você não
consegue emocionar um pouco as
pessoas e, uma das coisas que eu mais
gosto, é ver o brilho nos olhos das
pessoas. Na nossa atividade, se você fizer
alguma coisa que passa despercebida,
entenda, não é por aí, eu diria que somos
responsáveis por essa coisa da emoção.
Oswaldo Mellone*



f.2.61. Mesa de Centro Cubo. 1984. O Compasso. Estrutura de base em madeira com acabamento em laca ou laminado plástico e tampo em vidro. (Arquivo Oswaldo Mellone).



f.2.62. Sofá Light. Década de 80. Arrendamento. Peça estofada com revestimento em tecido e apoio para braços em madeira. Detalhe do encosto regulável. (Arquivo Oswaldo Mellone).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Oswaldo Mellone



Formado em 1986, em Desenho Industrial pela Faculdade Armando Álvares Penteado, têm especialização em Marketing pela Escola Superior de Propaganda e Marketing e Administração de Projetos pelo Japan Industrial Designers Association. Em 1982, fundou a MHO Design – Oswaldo Mellone Desenho Industrial com o objetivo de atuar na criação e desenvolvimento de projetos de produtos. Desenvolve projetos de produtos em diversos setores, com produção em pequena escala ou em escala industrial. No mobiliário, atua no setor institucional e residencial, tendo desenvolvido produtos para as empresas: Compasso, L'Atelier, Probjeto, Arrendamento, Rudinick. Recebeu, no setor de mobiliário, os Prêmios: ABDI – Poltrona-Cama Hobby, 1986; Gold Award in furniture international design magazine – Poltrona de auditório Clipper, 1992.

f.2.63. Cadeira de Auditório Clipper. 1991. Probjeto. Estrutura composta por duplo arco de aço de seção ablonga com acabamento em pintura eletrostática com base em alumínio fundido. Braços em poluretano expandido e assento/encosto estofados em espuma de poluretano flexível com revestimento em tecido. Prêmio Gold Award in furniture international design magazine. (Arquivo Oswaldo Mellone)

O designer só se realiza se trabalhar

junto a uma empresa

Caso contrário, não estará fazendo

desenho industrial, mas arte aplicada

A minha proposta de trabalho,

é criar para um grande número de

peessoas, fico muito insonegada quando

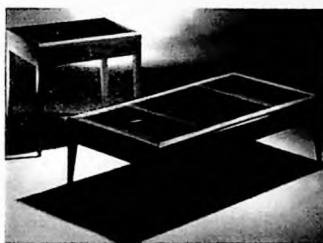
percebo que acertei, fui aceita

por um número expressivo de

consumidores. Essa abrangência é que dá

retorno ao meu trabalho

Beth Neves



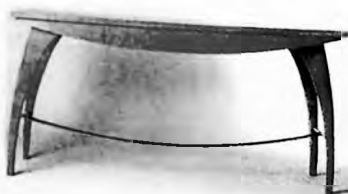
f.2.64. Mesas Nicola. Década de 90. Arrendamento. Estrutura em marfim ou freijó com aplicação de detalhes em radica. (Arquivo Arrendamento).



f.2.65. Cama Mellina. Década de 90. Arrendamento. Estrutura em marfim ou freijó. Detalhe de rasgo com desenho no espelho da cama. (Arquivo Arrendamento).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Beth Neves



f.2.66. Escrivaninha Marenka. 1995. Marcenaria Brasileira. Estrutura e tampo produzidos em imbuia com trava dos pés em metal cromado. Linha de móveis desenvolvida durante o processo de reestruturação da Vía Aurélio que passou a se chamar Marcenaria Baraúna. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

Formada, em 1974, em Desenho Industrial pela Fundação Armando Álvares Penteado com Curso de Pós-Graduação de Museologia realizado em Florença – Itália. Trabalhou como designer têxtil em empresas como a La Mode no Brasil e a BOUSSAC na França. No setor de mobiliário, desenvolveu projetos que envolviam o conceito de marketing e design integrados, colaborando na reestruturação da imagem de empresas como a Artefacto, a Arrendamento e a Marcenaria Brasileira. No início dos anos 90, montou um escritório de Design com o objetivo de desenvolver projetos de produto, identidade visual e prestar acessória a empresas, época em que trabalhou para as empresas Tabacow, Villa Ferg, Printer, entre outras. Após fechar o escritório, continuou exercendo as mesmas atividades com uma estrutura de trabalho versátil que permite a montagem de equipes de trabalho de acordo com as características do projeto.

O EMBLEMA DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO E A DIVERSIDADE DA CULTURA MATERIAL

Como visto, o design do móvel contemporâneo acompanhou, de perto, as transformações ocorridas nos espaços internos das moradias. Tanto em relação a readequação funcional dos espaços internos e dos seus equipamentos, quanto em relação a sua estética, que passou a definir características particulares e visíveis em sua forma e conteúdo.

A despeito das principais características emblemáticas das mobílias contemporâneas conformadas, a partir da adaptação dos equipamentos domésticos à nova ambiência das moradias, a amostragem estudada demonstra, a esta passagem, alguns aspectos da subversão e reinvenção da função do objeto na cultura material. A COMPACTAÇÃO DIMENSIONAL DA PEÇA; O ACÚMULO DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES DE USO; O DESPOJAMENTO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA SERVENTIA; além da MOBILIDADE E FLEXIBILIDADE DOS MÓVEIS DENTRO DE ESPAÇOS INTERNOS REDUZIDOS, são o elo de fundamental ligação entre as obras de Fúlvio Nanni Jr., Guinter Parschalk, Jaqueline Terpins, Pedro Useche.

Cada um destes designers, em maior ou menor proporção, manipulam no conjunto de suas obras, com os argumentos projetuais que vão condicionar uma delimitação da *utilidade estética* e da *utilidade funcional* do período. Se, de um lado, a mobília se desprende das tipologias correntes de utilidade e assume outras funções dentro dos ambientes, ou adensa numa única peça múltiplas funções, transgredindo as tradicionais divisões típicas dos interiores das moradias brasileiras: sala de jantar, quarto de dormir, sala de estar; de outro, reinterpreta a função de peças da mobília originárias e simbólicas de nossa herança colonial: marquesas, secretárias, criados-mudos, acenando para o resgate histórico revestido pela contemporaneidade. Tal como apresentado pelo criado-mudo Trizio (f.2.3)–Fúlvio Nanni; linha Mimeses (f.2.22)–Guinter Parschalk; mesa e aparador Sutra (2.37)–Jaqueline Terpins; revisteiro Eixo (f.2.45)– Pedro Useche.

A diversidade de soluções projetuais no design do móvel brasileiro na contemporaneidade é assim representada, sobretudo, pela SUBVERSÃO E REINVENÇÃO DA FUNÇÃO DA MOBILIA dentro dos espaços internos das moradias que, neste período, confundem-se e mesclam-se em ambientes e equipamentos domésticos cada vez mais singulares de seu tempo.

144 VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p.87.

145 e 146 O autor define o que denomina como *cosy: divã com prateleira, destinado a um ângulo da peça*. BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p.23 e 24.

147 O autor estabelece a diferença entre os termos - moderno, modernismo e modernidade, onde o modernismo é, antes de qualquer coisa, *uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação*. COELHO, Teixeira. Moderno pós-moderno. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 1986. p.10 e 11.

148, 149, 150, 152, 153, 154 e 155 FERLAUTO, Claudio. Exposição revela pioneirismo de Fúlvio Nanni. In: O Estado de São Paulo. Caderno 2. D-4. São Paulo, 1997.

151 VANNUCCHI, Gianfranco. A Itália dos Nanni e o Brasil dos Juniores. In: Exposição Museu da Casa Brasileira. Arquivo Museu da Casa Brasileira. São Paulo, 1997.

156 BORGES, Adélia. Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. Museu da Casa Brasileira. São Paulo, 1996. p.19.

NOTAS

157, 160 e 161 DEPOIMENTO de Guinter Parschalk à autora. São Paulo, 1997.

158 Sobre este projeto, o designer comenta: *era um conceito de embalagens que tinha um ciclo de vida útil mais longo, depois de servir como embalagem, iria servir como algum adendo de necessidade para grande parte do mercado brasileiro, que guarda arroz em saco plástico e não tem onde sentar*. DEPOIMENTO de Guinter Parschalk à autora. São Paulo, 1997.

159 Sobre sua atuação na SECURIT, Guinter esclarece: *três meses depois de contratado, eu já estava como supervisor de design e acabei entrando na área de propaganda e marketing, virei um executivo e não tinha tempo de desenhar, apesar de palpitar e estabelecer o briefing de todos os projetos*. DEPOIMENTO de Guinter Parschalk à autora. São Paulo, 1997.

162, 163, 164, 165, 167, 168 e 170 DEPOIMENTO de Jaqueline Terpins à autora. São Paulo, 1997.

166 Exposição "A Ferro e Fogo" realizada na Galeria Montessanti, em 1990, São Paulo.

169 A Casa Teperman, empresa produtora dos móveis de Jaqueline Terpins, dispõe de tecnologia industrial.

171 CAMARGO, Valter Marin de. De vida e de vidro. Do fogo, o vidro. Da arte, a utilidade. Entrevista. Arquivo pessoal da designer. p. 112.

172, 174, 175 e 178 DEPOIMENTO de Pedro Useche à autora. São Paulo, 1997.

173 e 176 PEDREIRA, Livia. Designer acidental. In: Casa Vogue, ano15, n.2. São Paulo: casa Editorial, 1991. p.28.

177 GOMES, Vitória Pedro Useche: forma em ação. Texto extraído de Arquivo Pedro Useche. p.11.

NOTAS



A TRADIÇÃO DA
BRASILIDADE
NO MÓVEL

IDENTIDADE NACIONAL
CONTEMPORÂNEA CATEGORIA A.3

Será que devemos bater continuamente na tecla

DO PARTICULAR PARA ATINGIR O UNIVERSAL?

Parece óbvio, mas é preciso dizer que sim.

É assim que a produção do conhecimento, verdadeiro,

se transforma em testemunho e herança

de toda a humanidade.

AS SINGULARIDADES, QUANDO GENUÍNAS,

ALCANÇAM VALOR UNIVERSAL.

MARCELO CARVALHO FERRAZ



Durante o período reconhecido pela historiografia e delimitado pelo estilo conhecido como moderno, por volta de meados dos anos 50 e 60 no Brasil, é de referência notória a instauração de um movimento cultural que se manifestou em diversos setores das artes aplicadas e, que tinha como principal sinal distintivo, a legitimação da identidade cultural da nação brasileira. Na mobília, como anteriormente citado, seus principais representantes foram: Joaquim Tenreiro, Lina Bo Bardi, Sérgio Rodrigues, Michael Arnoult. Protagonistas de um período no qual, cada um a seu modo, consagraram uma linguagem peculiar na cultura material e tornaram-se referência histórica da materialização na mobília, dos elementos mais simbólicos da cultura brasileira tradicional e popular.

As principais referências utilizadas como elementos de configuração reportam para: PRIMEIRO, OS CÓDIGOS VISUAIS LEGÍTIMOS DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA – a rede, o banco caipira e seu sentar próprio, o artesanato e suas técnicas manuais; SEGUNDO, OS MATERIAIS SIMBÓLICOS DO SENTIMENTO NATIVISTA – a variedade de espécies de madeira, o couro, a palhinha, os tecidos de algodão; TERCEIRO, AS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO acumuladas durante o processo histórico de formação da cultura brasileira – o fazer artesanal, os tipos de encaixes, as marchetarias, os malhetes; QUARTO, O TRABALHO MANUAL DO ELEMENTO HUMANO, como produtor de materialidade e tradição através do seu ofício.

A força da imagem destas referências, na cultura material e no mobiliário, sedimentou, no imaginário coletivo, uma associação imediata aos valores considerados como legitimadores das raízes culturais simbólicas da brasilidade.

Não à toa, obviamente, este sentimento é compartilhado, especialmente, durante o movimento moderno no Brasil, tanto pelo seu caráter contestador para os padrões vigentes da época, como pela valorização indiscutível à história da cultura material brasileira. Na contemporaneidade, muito embora, o momento social e cultural esteja sinalizado por características próprias, especialmente, no que concerne ao chamado advento da globalização; a relação dialética situada entre o que é universal e o que é particular, persiste e, não só atravessa as décadas, mas também, torna-se o centro de um debate que parece não querer se extinguir.

De fato, as imagens simbólicas de referência da cultura material brasileira tradicional e popular, permanecem como fonte de "leitura" para uma categoria de designers contemporâneos, legítimos descendentes do conceito de projeto que relaciona esta identidade nacional e a mobília. São soluções projetuais que se sedimentam sob as bases da referência signica aos elementos da cultura material brasileira, aqueles que se tornaram simbólicos da idéia de brasilidade durante o período moderno.

Transportando a argumentação teórica, identificada na obra dos "pioneiros do desenho moderno", da concretude material da idéia de brasilidade e sua relação com os imaginários coletivos; para a investigação do design contemporâneo do mobiliário, denominamos como categoria estética à - **IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A TRADIÇÃO DE BRASILIDADE NO MÓVEL.**

O aspecto mais relevante da questão em estudo é, no entanto, o processo de configuração do objeto e no seu interior, as referências simbólicas da idéia de nacionalidade. Referências que apresentam como principais sínteses de experimentação projetual da contemporaneidade: **PRIMEIRO, a UTILIZAÇÃO DE MADEIRAS BRASILEIRAS** e suas potencialidades, propriedades físicas, tipologia de espécies, cores e texturas; **SEGUNDO, a REFERÊNCIA AOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA - POPULAR E TRADICIONAL**, em especial os equipamentos domésticos; **TERCEIRO, o resgate das TÉCNICAS PRODUTIVAS ACUMULADAS NO PROCESSO HISTÓRICO DE CONSTITUIÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA**, especialmente o **FAZER ARTESANAL E AS TÉCNICAS DE MARCENARIA**, como meio de resgate do ofício e do

elemento humano na produção. Se, o fazer artesanal, em alguns casos, não é utilizado em todo o processo, nas produções em pequena escala, aparece em algum detalhe da composição.

A partir destas sínteses de referência, é que serão tratados a - *forma e conteúdo* - do conjunto da obra de design contemporâneo da Marcenaria Baraúna e dos designers Maurício Azeredo, Carlos Motta, Reno Bonzon e Cláudia Moreira Salles. Assim, como serão relacionados à - *utilidade funcional* e a *utilidade estética* - os principais elementos de configuração reportados.

Estes são os designers contemporâneos, cuja materialidade da mobília, mais remetem à idéia de brasilidade consagrada na obra dos "pioneiros do desenho moderno" do móvel brasileiro. Aqueles, que permanecem em sintonia com as nossas matrizes culturais, ligadas à tradição do fazer, da matéria-prima, dos hábitos e costumes mais tradicionais das nossas moradias - dos grandes espaços, dos bancos que acomodam muitas pessoas, das mesas das fazendas, do sentar caipira, da criatividade da popular cultura, dos jeitos de morar nossos regionalizados dentro de um único país.

Em contraponto, apresentamos também, em que medida, o conjunto de sua obra remete às referências da cultura dita universal. E como, soluções projetuais que traçam sua matriz nos códigos de referência à cultura brasileira popular e tradicional, sinalizam, para os signos referenciais da cultura material universal. É que de fato, nenhuma cultura, como foi dito, se constitui em processo sem a transferência de informações com outras culturas. Para isto, seria necessário o isolamento absoluto de seu povo, o que não é o caso. Ainda mais, na contemporaneidade, quando o advento da globalização, em desenvolvimento cada vez mais crescente, estimula esse "intercâmbio cultural".

Por isso, estabelecemos para a análise, sempre um processo dialético partilhado entre o universal e o nacional, o geral e o particular. Na mobília, categorizada como - IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA - esta relação está presente, em maior ou menor proporção, mas evidente, traçando uma trama singular, que sinaliza, de um modo ou de outro, para uma linguagem estética própria e característica da mobília contemporânea brasileira.

O RESGATE DA CULTURA POPULAR

Criar móveis que resistam ao tempo, seja por sua qualidade de elaboração, seja por seu desenho que não envelhece. este é o objetivo da Marcenaria Baraúna

Numa época em que tantos olhares estão voltados para as "tendências internacionais" e para as modas, a Baraúna busca sua matriz na cultura popular brasileira, sem folclorizá-la ou congelá-la no tempo, mas num diálogo entre universal e particular, entre passado e presente, que resulta num design contemporâneo, baseado na simplicidade formal. A construção dos móveis é sempre explícita, sem truncagens, dissimulações ou acréscimos decorativos.

Catálogo Marcenaria Baraúna

popular brasileira. É assim que seu nicho de mercado contempla pessoas que buscam por um diferencial do design, no sentido da qualidade e durabilidade, mas especialmente no conceito empregado no projeto do móvel.

Por volta do ano de 1996, o arquiteto Marcelo Suzuki se afastou do trabalho desenvolvido na Marcenaria e, em 1997, a Marcenaria incorporou um novo sócio, o arquiteto Paulo Alves da Silva Filho.

PELA MARCENARIA BARAÚNA

Ano de 1986, cidade de São Paulo, é fundada a Marcenaria Baraúna, uma marcenaria de móveis de design contemporâneo cuja principal característica é a de buscar sua matriz na cultura popular brasileira. A marcenaria foi concebida e realizada por três sócios, três parceiros e arquitetos, Francisco de Paiva Fanucci, Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki. A idealização deste projeto ocorreu como extensão das atividades desenvolvidas no Escritório Brasil Arquitetura fundado em 1979 e mantido pelos arquitetos. Escritório que, em princípio, desenvolvia projetos de arquitetura e interiores com a mesma tônica da proposta de trabalho que viria a ser aplicada à Marcenaria.

No início, os clientes eram provenientes do escritório de arquitetura ou de escritórios de arquitetos amigos e, foi essa clientela que reproduziu e divulgou o nome da empresa. A propaganda do "boca a boca" e, o encantamento produzido pela reconhecida diferenciação das peças, possibilitaram a multiplicação do público consumidor. Em pouco tempo, a Marcenaria Baraúna começou a ser reconhecida pelo design e qualidade de seu trabalho, definindo uma linguagem contemporânea própria e de referência nas "coisas" da cultura

A Marcenaria Baraúna referencia, no conjunto de sua obra, premissas de trabalho que o "olhar atento" revela, são os índices representativos de uma postura configurada diante do objeto e do trato às questões do design contemporâneo.

A PRIMEIRA GRANDE PREMISSE PROJETUAL foi adquirida no trabalho com a arquiteta Lina Bo Bardi, experiência dos fundadores da Marcenaria que trouxe repertórios profissionais posteriormente aplicados ao projeto de móveis. A arquiteta Lina Bo Bardi esteve sempre, em princípio, preocupada com os valores da cultura popular brasileira e estabeleceu, em sua obra arquitetônica e de mobiliário, uma referência extremamente forte aos elementos da cultura vernacular nordestina. É o caso da rede, do banco caipira e de uma certa forma de expressão brasileira espontânea; conjugada a utilização, como argumento projetual, da encantadora simplicidade característica dos utensílios encontrados nas feiras populares e casas caipiras. Sua contribuição para a arquitetura brasileira e para o design de móveis no Brasil é inegável, especialmente, por sua peculiar visão de encarar e observar às "coisas da terra".

Francisco de Paiva Fanucci referencia esta idéia, *talvez tenha sido mais escancaradamente o contato da Lina com o Nordeste, a leitura que ela fez de toda a, podemos chamar genericamente, arquitetura popular, não falo só da casa, mas dos objetos, roupas e tudo. A leitura que ela fez, descongelava um pouco a visão que se tinha no Brasil, folclorizada. Ela trazia um pouco para a vida atual, vida contemporânea, ela tentava se expressar contemporaneamente, e eu acho que isto fez talvez a diferença.*¹⁹ Idéia, que aparece, de modo evidente, na produção da Marcenaria Baraúna e, muito embora, agregada às contribuições pessoais de seus fundadores e sócios, traz, em seus objetos, um conceito de trabalho que reflete este "olhar" sobre às coisas, os objetos, a cultura popular brasileira.

O resgate de utensílios e equipamentos domésticos oriundos do interior do Nordeste aparece, em muitos momentos e de modo explícito, no mobiliário da Marcenaria; é o caso do Banco Caipira e do Banco Cachorrinho (f.3.10, 3.11). Outros utensílios remontam aos equipamentos domésticos do antigo "morar da casa brasileira"; assim como a Mesa Família (f.3.20), inspirada nas mesas das fazendas coloniais. Se, por um lado, estas referências se multiplicam na produção da Marcenaria e estão presentes, de diversas formas, na grande maioria do mobiliário; por outro, observam-se referências também a uma certa cultura dita universal.

Assim, é que as linguagens - contemporânea e universal estão presentes nos seus móveis, do mesmo modo que as alusões às raízes brasileiras. É o caso do Rack Riet (f.3.4), cujo nome é uma menção a Rietveld, exemplo de que a discussão entre o universal e o particular está sempre presente no conteúdo do trabalho e na produção material desenvolvida. Neste sentido, manifesta em seus objetos uma linguagem contemporânea que utiliza o momento histórico atual e suas influências, preservando "o olhar" na cultura brasileira e, manipula o diálogo entre o universal e o particular, buscando referências nestes dois pólos de inspiração.

Francisco de Paiva Fanucci discute a relação entre o nacional e o universal: *em que medida é ser regional ou universal? Tem algumas coisas que tem legitimidade e tem outras que não tem, que são "fake". Identificar isso, compreender porque um é e o outro não é, é o esforço que nós fazemos, e nós achamos que as coisas populares do Brasil têm muita legitimidade, muita dignidade. Temos que aprender a olhar para estas coisas, a olhar contemporaneamente para estas coisas.*¹⁸⁰

A SEGUNDA GRANDE PREMISA DE PROJETO, diz respeito à insistência na experimentação das madeiras brasileiras, a garimpagem entre as madeiras que se prestam a fazer mobiliário e o interesse em preservar àquelas ameaçadas pelo extrativismo constante. O respeito no trato com a madeira e a alusão à valorização das espécies, transparece no modo como são exploradas as suas potencialidades técnicas, estéticas e produtivas. Este sentido de relação com a matéria-prima reflete, até mesmo, no contato com os clientes, passando por um convencimento pelo uso da madeira em seu estado natural, sem o uso de artificios que possam esconder as características físicas do material.

Assim, é que são determinados os procedimentos de utilização da matéria-prima, a começar pela não descaracterização por tingimentos, pinturas ou outro tipo de beneficiamento que vele suas características físicas naturais. E a seguir, pela busca da experimentação de novas espécies de madeiras de usos incomuns, na tentativa de resguardar as madeiras já utilizadas à exaustão, como o mogno e a cerejeira. O uso de madeiras como angelim-pedra, cabreúva e cumarú, no mobiliário, são alguns dos experimentos que o trabalho da Marcenaria costuma desenvolver no seu dia-a-dia.

No Show-room, dispostas nas paredes, é possível encontrar uma infinidade de amostras de madeiras brasileiras das mais diversas cores, texturas e aplicações. *Das madeiras brasileiras, a grande maioria, mais de 60 a 70% se presta para fazer mobiliário, são madeiras que se secadas adequadamente, tratadas adequadamente são perfeitas e ainda, com texturas diferentes e densidades diferentes.*¹⁸¹

Do respeito, no trato com a madeira, ao tipo de produção artesanal, em sua maioria, na Marcenaria tudo reflete um modo próprio de encarar o objeto. A produção artesanal é justificada, primeiro, pela limitação dos equipamentos utilizados - máquinas básicas de marcenaria e segundo, pela necessidade em acompanhar de perto a produção de todos os móveis, um a um. A intenção em acompanhar todo o processo, desde o início do contato com o cliente até a produção final do móvel, traduz, de certa forma, a proposta que a Marcenaria tem diante do mercado e do design no Brasil. *O que nós temos? Nós não temos nada de concreto. Temos uma certa atitude, uma certa postura, um certo jeito de encaminhar o desenho que é muito diferente de outros. É o nosso jeito de fazer, e esse é o nosso patrimônio.*¹⁸²

A exceção de alguns poucos tipos de móveis, como as cadeiras (f.3.12, 3.13, 3.15), a grande maioria das peças é desenvolvida especialmente para cada caso, de acordo com as necessidades do cliente e, sob encomenda, cerca de 90% da produção. *Uma cadeira não dá para você fazer sob encomenda, é um objeto que supõe o desenvolvimento de protótipos, ajustes. Então é extremamente complexo e difícil.* Outros tipos de equipamentos domésticos, já extremamente estudados, acabaram por definir sínteses de soluções de componentes e elementos, que são revistos a cada novo projeto. É o caso das mesas (f.3.17, 3.19), *mesa é um objeto evidentemente mais simples de se pensar do que uma cadeira, nós já fizemos muitas variações e então é possível pensar numa síntese destas soluções. Nós usamos mais ou menos duas ou três sínteses destas soluções de estruturas de apoio e encaixes para mesas, e eu acho que é uma espécie de síntese desta experiência.*¹⁸³

A **TERCEIRA GRANDE PREMISA DE PROJETO** da Marcenaria aparece quando se constata a formação acadêmica em arquitetura partilhada pelos sócios e fundadores. A abordagem ao desenho do objeto se faz, segundo uma visão contextual do espaço e das circunstâncias e, não apenas no sentido de concepção do objeto isolado. A visualização do processo de configuração do objeto, o encaminha para formas com caracteres estruturais evidentes e intencionais, que apresentam

todos os encaixes, estruturas, acabamentos expostos ao observador. De certa forma, esta exposição explícita de todos os elementos remete, também, aos utensílios e equipamentos domésticos encontrados na cultura popular, que em essência não escondem nenhum tipo de encaixe ou estrutura.

A referência a estes três argumentos de projeto: o RESGATE DE ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA, o respeito no TRATO ÀS MADEIRAS BRASILEIRAS e a PERCEPÇÃO VISUAL ENTRE OBJETO E ESPAÇO, estabeleceram, durante a última década, a linguagem estética específica e representativa do conceito de projeto da Marcenaria Baraúna. Conceito materializado em equipamentos domésticos que associam, no imaginário coletivo, algumas referências ao "morar brasileiro", talvez uma alusão a um certo "bem estar", "acomodação", um "conforto visual" explícito e sem artifícios. A generosidade na apresentação de estruturas e encaixes lhes atribui uma certa "honestidade", onde nada é camuflado ou escondido, enquanto que, o resgate aos valores da nossa cultura favorece uma sensação do "estar em casa", que atrai o olhar à amplitude e limpeza característica dos utensílios populares. Estas associações, aos valores da "terra", provocam a empatia imediata.

Os móveis têm, como conteúdo, valores tão explícitos, que provocam uma reação imediata no observador, de identificação ou de rejeição à proposta. O fato é que tem algo a dizer, velado num falar mudo e, que percebido pela apreensão perceptiva - a "alma" do objeto, expressa uma visão de mundo frente ao design e à cultura brasileira. A contemporaneidade da linguagem estética agregada ao conjunto da obra, não permite sua transformação em mero "folclorizador" da expressão popular, mas possibilita uma interpretação desta cultura que é popular, mas que é universal e que é de todos nós.

A Marcenaria Baraúna hoje, além de manter um show-room permanente com algumas das mais significativas peças de sua produção, desenvolve trabalhos sob encomenda para seus clientes dentro sempre das premissas de projeto que a regeram desde a sua criação.

OS ARQUITETOS

FRANCISCO DE PAIVA FANUCCI (1952-) é formado arquiteto, em 1977, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Estudante, já estagiava no escritório do arquiteto

Júlio Roberto Katinsky. Em 1977 e 1978, trabalhou nos escritórios do arquiteto Abraão Sanovicz e do arquiteto Joaquim Guedes. Em 1981, participou da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi no Concurso Público Nacional de Projetos - Reurbanização do Vale do Anhangabaú, São Paulo e em 1991, no Concurso Público Nacional de Projetos para o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha.

Entre os anos de 1993 a 1995, exerceu a docência na disciplina de Projeto no Curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Braz Cubas em Mogi das Cruzes - São Paulo. Na seqüência, recebeu os prêmios: em 1993, na II Bienal de Arquitetura de São Paulo com o projeto - Fábrica Grisbi Nordeste S/A - Escritório Brasil Arquitetura; 1994, 1º lugar no concurso de projetos para a Faculdade de Odontologia da Universidade de Braz Cubas em Mogi das Cruzes - São Paulo; 1997, 1º lugar no concurso internacional do projeto para recharacterização do bairro Hellersdorff em Berlim - o Prêmio IAB/SP na categoria "Obra construída - melhor projeto 1996" e, Prêmio Rino Levi de Arquitetura pelo Teatro Polytheama de Jundi - Escritório Brasil Arquitetura.

MARCELO SUZUKI (1956-) é formado arquiteto em 1980, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Em 1990, dez anos depois, exerceu a docência universitária como professor convidado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/USP. Em 1994, lecionou a disciplina de Projeto no curso de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Bráz Cubas em Mogi - São Paulo.

De 1995 a 1997 lecionou como professor assistente do departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos/USP. Entre os projetos executados estão: ampliação e criação de novas instalações das áreas administrativas e dos auditórios do Museu da Casa Brasileira; residência do cantor baiano Caetano Veloso com projeto de supervisão da obra, projeto de interiores e mobiliário - Salvador/ Bahia; casa de campo da atriz Regina Casé - Mangaratiba/ Rio de Janeiro.

MARCELO CARVALHO FERRAZ (1955 -) é formado arquiteto, em 1978, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Em 1977, inicia estágio com a arquiteta Lina Bo Bardi nas obras do SESC - Fábrica da Pompéia. Graduado, passa a ser colaborador da arquiteta em todos os seus projetos até seu falecimento em 1992. Entre os projetos realizados com a arquiteta, está a revitalização e recuperação do centro histórico de Salvador na Bahia entre 1986 e 1990. Em 1991 torna-se conselheiro do Instituto Quadrante, atual Instituto Lina BO e P.M. Bardi a convite do casal Bardi. Entre os anos de 1992 e 1996 publica o livro - Arquitetura Rural na Serra da Mantiqueira, considerado o melhor livro de arte na Premiação Anual do Instituto dos Arquitetos do Brasil em São Paulo.

De 1993 a 1997 concebe e coordena o Projeto Lina Bo Bardi - livro, documentário em vídeo tape e exposição sobre a obra da arquiteta. Pela realização do livro recebe os prêmios: em 1993, Excelência Gráfica pela Associação Brasileira de Tecnologia Gráfica; Melhor Livro de Arte pela Associação Paulista de Criticos de Artes e em 1994, Melhor Livro de Arquitetura na IX Bienal Panamericana de Arquitetura de Quito, Equador. Em 1994, assume a diretoria executiva do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, ano em que passa a exercer atividades didáticas como professor da disciplina de Projeto no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Bráz Cubas - Mogi das Cruzes/São Paulo. Nos anos seguintes, publica artigos em revistas e jornais especializados, realiza conferências e participa de debates em Universidades e Museus do Brasil e do exterior.

PAULO ALVES DA SILVA FILHO (1965 -) é formado arquiteto, em 1992, pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo - São Carlos/São Paulo. Neste mesmo ano, inicia estágio no escritório da arquiteta Lina Bo Bardi, trabalhando na obra de recuperação do Palácio das Indústrias do estado de São Paulo. Entre os anos de 1993 e 1995, continua seu trabalho junto a arquiteta, colaborando na elaboração e edição do livro Lina Bo Bardi e participando da organização de arquivo e exposição Lina Bo Bardi. Em 1994, obtém o Prêmio no Museu da Casa Brasileira com a Luminária Ralador. Em 1995, começa a trabalhar na Marcenaria Baraúna e em 1997, torna-se sócio, juntamente com os arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.

O trabalho da arquiteta
Lina Bo Bardi é referência
para a configuração projetual
incorporada pela
Marcenaria Baraúna.



f.3.1. Croquis de Estudo da Cadeira Girafa. Vistas e perspectivas. Desenhos de Lina Bo Bardi. Década de 80. Primeiros desenhos da Cadeira Girafa projetada originalmente pela arquiteta Lina Bo Bardi. Exemplo do conceito de projeto herdado pelos arquitetos da Marcenaria Baraúna. (Instituto Lina Bo e P. Bardi).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Marcenaria Baraúna

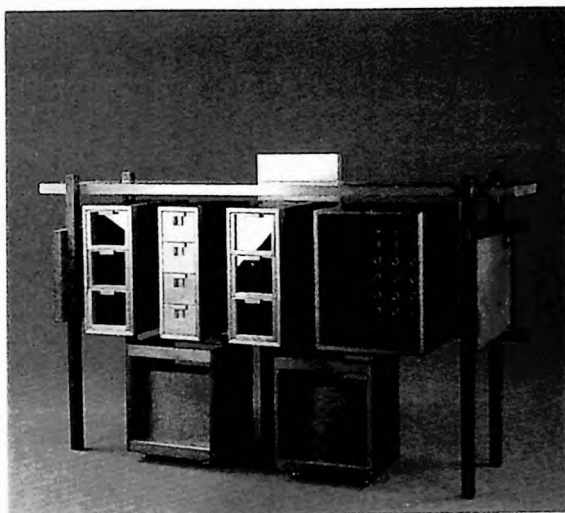


f.3.2. Cadeira e Mesa Girafa. Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki. Década de 80. Estrutura produzida em madeira maciça da espécie pinho do Paraná com cavilhas de fixação dos elementos em ipê. Peça de concepção construtiva formalmente simples, mas que garante estabilidade de sustentação do assento na cadeira e do tampo na mesa. Linguagem que remete a simplicidade da mobília encontrada na cultura vernacular brasileira e cuja elegância minimalista é uma das mais exemplares sínteses do trabalho desenvolvido pela Marcenaria Brasileira. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

f.3.3. Cadeiras Girafas Empilhadas. Demonstração da possibilidade de armazenamento da peça. (Arquivo Marcenaria Baraúna).



f 3.4 Móvel para TV. Paulo Aíves. 1996. A estrutura é produzida em madeira maciça das espécies pinho do Paraná e cumaru. A aplicação de rodízios industriais permite a facilidade de deslocamento da peça, característica típica da linguagem do mobiliário contemporâneo. (Arquivo Marcenaria Baraúna).



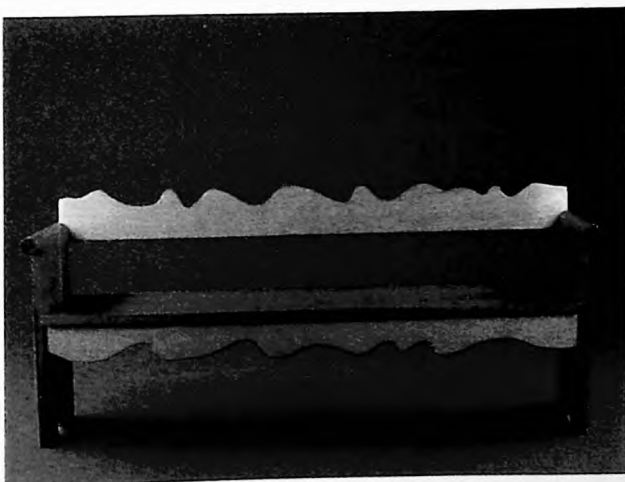
f 3.5 Rack Riet. Francisco Fanucci. 1993. O nome da peça faz menção a Rietveld. Executado em mogno e ipê possibilita múltiplos usos, tem uma estrutura-base na qual se encaixam diversos módulos destinados a abrigar equipamentos de som, discos, cds, fitas cassete. A quantidade e as dimensões dos módulos podem variar de acordo com necessidades específicas do cliente, já a estrutura permite variações de tamanho. Exemplo de móvel que conjuga o diálogo entre as linguagens características da cultura brasileira e universal. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Marcenaria Baraúna

f 3.6 Arca – Banco. (abaixo). Século XVIII. Barroco Brasileiro. Banco de sacristia ou alpendre. Espaldar recortado e contornado por friso. Assento com tampo móvel que escamoteia caixa/arca. Referência histórica da linguagem estética dos moveis utilizados nas igrejas/ conventos (O Movei da Casa Brasileira, 1997).

f 3.7 Banco Marola. Marcelo Ferraz. 1991. O Banco Marola foi inspirado nos bancos coloniais usados nos conventos brasileiros, mas empregando soluções construtivas modernas e formas livres, com curvas que não se repetem de um exemplar para o outro. Possibilita a execução em diversas madeiras de lei, entre elas, o cumaru maciço, com acabamento especial. Permite que seja usado em áreas internas e externas. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

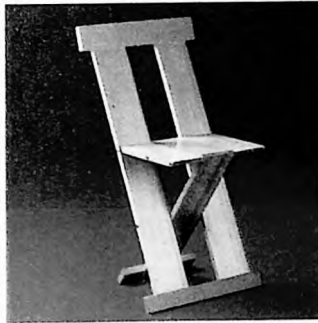


O Banco Marola faz referência aos bancos coloniais brasileiros utilizados nas igrejas e conventos, assim como mostra a arca-banco do barroco brasileiro, ao lado.



f.3.8. Cadeira de Campanha. Século XVIII. Artesanato popular brasileiro. Cadeira dobrável de execução popular que apresenta características do mobiliário português dos séculos XVI e XVII. Produzida em couro lavrado e pregaria miúda. Referência histórica de mobiliário brasileiro. (O Móvel da Casa Brasileira, 1997).

É possível observar as referências de utilidade estética e utilidade funcional do mobiliário brasileiro tradicional e popular nos móveis da Marcenaria Baraúna.



f.3.9. Cadeira Frel Egídio. Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki. Segundo catálogo da Marcenaria, o desenho deriva da cadeira franciscana do século XV, com construção simplificada e elementos estruturais reduzidos a três peças. O nome é homenagem a um frei franciscano. Produção em pinho do Paraná. (Catálogo Marcenaria Baraúna)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Marcenaria Baraúna

f.3.10. Banco caipira – Banco Cachorrinho. Francisco Fanucci. 1991 O Banco Caipira e a releitura de um banco encontrado na Serra da Mantiqueira e pode ser executado em vários tipos de madeiras, e também, em vários tamanhos. O objetivo desta proposta foi o de resgatar o "sentar brasileiro" cuja tradição vem dos índios. O Cachorrinho é uma reprodução de exemplar encontrado numa fazenda do Vale do Paraíba. Nitido exemplo de utilização, como instrumento de projeto, de elementos de configuração característicos da cultura popular brasileira. (Arquivo Marcenaria Baraúna)



f.3.11. Desenho da postura de "sentar de cócoras". Desenho do livro "Lina Bo Bardi", que demonstra o hábito de sentar dos "caboclos", cuja origem vem da tradição indígena. O banquinho Caipira correspondente a esta "postura de sentar" e era muito utilizado nas antigas fazendas de café. (Lina Bo Bardi, 1993).

f.3.12. Poltrona Pinho Bruto. Francisco Fanucci. (abaixo). Década de 90. Projeto desenvolvido a partir da medida padrão de comercialização da madeira no mercado, o que permite o aproveitamento da matéria-prima, a racionalização da produção e a redução de custos para a venda. O tratamento de superfície da madeira é feito com lixa grossa sem aparelhar. (Arquivo Marcenaria Baraúna).



f.3.13. Cadeira Borboleta. Marcelo Suziki. 1994. Constituída por quatro peças idênticas locadas no encosto e assento, cujo ângulo tem o objetivo de proporcionar o conforto desejado. Os planos são executados em pinho do Paraná e a estrutura em cabreúva ou amendoim, todos em madeira maciça. Esta composição permite versões da cadeira que pode ser empilhável de três a três e em banco alto para bar. Exemplo da proposta de projeto baseada no "conforto duro" da Marcenaria. (Arquivo Marcenaria Baraúna).



f.3.14. Cadeiras Borboletas Empilhadas. Demonstração da possibilidade de armazenamento da peça. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.3.15. Cadeira Brava. Marcelo Suziki. Década de 90. O assento e encosto são compostos por dois conjuntos de dois trapézios e dois triângulos, os ângulos dos elementos possibilitam o conforto ao usuário. A estrutura é delgada para aproveitar as propriedades da cabreúva, dispensando o uso de travamentos nas pernas. (Arquivo Marcenaria Baraúna).



Marcenaria Baraúna

Cadeira Borboleta,
Cadeira Brava e Sofá para
Sala de Espera - exemplos do
"conforto duro" utilizado como
premissa de projeto pela
Marcenaria Baraúna.

f.3.16. Sofá para Sala de Espera. Paulo Alves. 1995. Exemplo de projeto desenvolvido sob encomenda para o cliente. Estrutura em madeira maciça da espécie pinho do Paraná bruto. (Arquivo Marcenaria Baraúna).





f.3.17. Mesa Brasil. Francisco Fanucci
Marcelo Ferraz Marcelo Suzuki. 1993.
O Tampo da Mesa Brasil, desenvolvida
para sala de Jantar, é composto por três
pranchas de madeira em cabreúva
maciça. A prancha central se apoia num
pedaço de ipé que aflora na superfície
superior compondo um contraste entre
as duas diferentes tonalidades da
madeira. (Arquivo Marcenaria Baraúna).



f.3.18. Plano H40. Francisco Fanucci
Marcelo Ferraz Marcelo Suzuki. 1992.
Executado em cabreúva vermelha
maciça, as linhas que compõe a
superfície de apoio são fixadas
diretamente sobre os pés, com seus
avancos laterais, sem qualquer espécie
de travamento. Possibilita múltiplos usos
- banco, estrado, mesa de apoio,
divisória. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Marcenaria Baraúna



f.3.19. Marca da Marcenaria Baraúna. O
símbolo utilizado e a reprodução gráfica de
três "lascas" de madeira da espécie Baraúna,
que pode ser vista no Show Room da
Marcenaria. (Arquivo Marcenaria Baraúna).

f.3.20. Mesa Família. Francisco Fanucci
Marcelo Ferraz. 1992. Mesa quadrada
inspirada nas mesas das fazendas coloniais,
que tinham múltiplos usos - refeições, apoio
de cozinha, reuniões familiares - possibilita a
execução como peça inteira numa só
madeira ou com dois pranchões laterais num
tipo de madeira maciça que pode ser pinho do
Paraná, pau-marfim, amendoim. O desenho
central é feito com retalhos de várias madeiras
formando um sarrafeado que aproveita
refugos e, ao mesmo tempo, tira partido das
diferentes colorações da matéria-prima.
(Arquivo Marcenaria Baraúna).



A EXPRESSÃO DA BRASILIDADE

Um dos aspectos que sempre busquei e continuo buscando apresentar e ressaltar em meu trabalho é justamente a sua brasilidade. Quero, entretanto, grifar que as cores, os contrastes, o bom humor e, até, uma certa irreverência, ha muito fazem parte de nossa cultura, principalmente a chamada popular. Fazem parte da natureza que nos rodeia e da qual fazemos parte. Basta sentar à beira mar e, observando a luz do sol, a cor do mar, a mata que o tangencia, os passaros que a habitam, ver passar uma traineira e seu grafismo multicolorido como multicolorido é o ambiente em que ela está. Ver uma festa popular, suas fantasias, seu vestuário cerimonial, seus adornos e, até mesmo, o colondo dos doces e quitandas sobre a mesa. Entrar numa casa cabocla e observar-lhe as prateleiras, as fotos e pequenos quadros as paredes e suas colchas de retalho. Ver os tecidos de tear e observar o multicolondo de seus repasses. Uma Brasília amarela? Um prato de moqueca de peixe? O carnaval na avenida? As bandeirolas de São João? A plumária Kamaiurá? As miçangas que compõe bordadas tangas e colares de inumeras tnbos nossas? As pinturas corporais? ... Inesgotáveis exemplos nos quais tudo é profusão de cores e contrastes, tudo é muito brasilidade! É um pouco disso que procuro dizer em meu trabalho.

Maurício Azeredo

DE MAURÍCIO AZEREDO

Tal como a Marcenaria Baraúna, a convergência dos debates sobre a cultura material a despeito dos questionamentos da formação da identidade brasileira pode ter, no conjunto da obra de Mauricio Azeredo, seu objeto de estudo mais significativo. Unanimidade entre a crítica especializada, no meio artístico e cultural, seu mobiliário adquiriu "status" ao ser considerado, simbolicamente, como sinônimo de brasilidade, quando o assunto é design nacional.

O próprio arquiteto Marcelo Ferraz, um dos fundadores da Marcenaria Baraúna, referencia sua importância, *Maurício nos ajuda a fazer o levantamento do país. Neste caso, das técnicas de construir, dos costumes do "usar", dar formas e, principalmente, das nossas madeiras – suas possibilidades infinitas de uso, sua riqueza de cores e texturas. São Estas experiências "particulares" ou "locais" que nos encorajam a lutar contra a corrente avassaladora do consumo fácil, rápido e descartável, do mundo que nos é imposto, resgatando o verdadeiro "sentido das coisas". E resgatar o sentido das coisas é ter senso estético, que, cada vez mais, na era pós-industrial, é passaporte fundamental para todo cidadão no acesso a uma vida menos sofrida e mais justa. O trabalho de Mauricio Azeredo é um libelo contra a mediocridade, que hoje em dia está infiltrada em toda discussão, seja sobre a produção do industrial design ou sobre a preservação ecológica. Mauricio não se seduz pelo caminho fácil e batido, "é madeira que cupim não rói".¹⁶⁴*

Da mesma forma, comenta o paisagista e artista plástico, Roberto Burle Marx, *falar sobre o cuidado na execução, a*

técnica, o requintado acabamento seria reprisar o óbvio. Essas qualidades são fundamentais e indispensáveis para atingir a meta a que o artista se propôs. E ele sabia, desde o princípio, que elas são necessárias, mas não são suficientes. De que adianta um perfeito domínio técnico, se os resultados plásticos não são satisfatórios? O que me fez admirá-lo como artista é justamente sua percepção de que a técnica, em si, é mero instrumento. Maneja-lo bem, produzir com ele resultados que mereçam a chancela de obra de arte é privilégio de poucos. Mauricio é um deles.¹⁹⁵

Comunga em opinião com eles, também, a jornalista Adélia Borges, autora dos textos do livro "Mauricio Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário", ao que questionando, conclui: *existiria um modo especificamente brasileiro de projetar móveis? Em termos de pesquisa de uma linguagem nacional caracteristicamente nossa, um dos nomes mais significativos é Mauricio Azeredo, que vive numa pequena cidade histórica no Centro-Oeste do país, perto de Brasília.*¹⁹⁶

Todas essas considerações, elogiosas que sejam, referendam a idéia da eloquência material da obra de Mauricio Azeredo, enquanto símbolo de uma linguagem sintonizada como o sentimento de brasilidade na cultura. De fato, não é à toa que Mauricio é considerado um dos designers da nova geração mais representativos da contemporaneidade, capaz de conjugar, no conjunto de sua obra, um diálogo franco entre a tradição e a modernidade. Aponta para uma linguagem estética identificadora da identidade cultural brasileira, ao manipular com instrumentos de projeto, que lhe fornecem um conceito de trabalho próprio e fundamentado nas raízes da cultura nacional.

É comum observar na obra de Azeredo, o resgate e a valorização de elementos característicos da cultura popular; enquanto tantos outros designers experimentam sua criatividade em cadeiras, ele prefere revitalizar bancos e tantos outros exemplos de referências às origens brasileiras, indígenas e caboclas. Exemplos são os nomes atribuídos as séries de peças produzidas em seu ateliê: Casa Grande e Senzala (f.3.28), Águas de Março (f.3.25), Reinado e Congada (f.3.34).

Sobre o equipamento doméstico – banco e sua herança histórica para a cultura material brasileira, Mauricio Azeredo enuncia:

Antes mesmo que aqui chegassem os colonizadores, o banco já era parte do universo material dos habitantes do nosso território. Ora representações zoomorfas esculpidas sem uma só peça de madeira, a exemplo dos feitos pelos Kuikuro, os Uapé e os Karajá, ora nas talhas não figurativas como os do Assurini, dos Waiwai e dos Tukano, os bancos compunham, juntamente com a rede, o mobiliário indígena. Também o português do século XVI pouco mais possuíam do que isso. A casa portuguesa, à exceção dos espaços palacianos, raramente abrigava mobiliário diversificado. Além das alfaias, herança árabe, alguns catres, baús, cadeiras rasas e, principalmente, bancos coletivos constituíam sua mobília. Assim como no início da colonização, ainda hoje, no mais das vezes em lugares afastados dos grandes centros urbanos, a casa brasileira permanece despojada. Sempre, entretanto, o banco anônimo e coletivo. Tosco ou elaborado, à cozinha, à sala, junto à mesa ou no avarandado, é peça fundamental no mobiliário vernáculo brasileiro. Por esta razão buscamos revitalizá-lo e volvê-lo objeto de desenho.¹⁸⁷

A busca pela brasilidade na obra de Azeredo se faz também, por uma reflexão sobre os hábitos e costumes mais característicos de nosso povo, o "bom humor", a "tropicalidade", a "hospitalidade brasileira". Este espírito irreverente, que traduz de modo tão significativo nossas raízes e miscigenação cultural. Entretanto, é na madeira, sua matéria-prima "por excelência", que firma um outro argumento significativo de trabalho. As madeiras brasileiras que, representativas de nossas matas e florestas tropicais, são a expressão mais pura de uma utilização material de nossa matéria-prima natural.

O próprio Mauricio descreve o conceito de seus projetos e a relação com a matéria prima: *em nosso trabalho temos procurado os caminhos traçados pelas culturas que aqui, miscigenadas, desenvolvem linguagem própria e brasilidade. Temos estudado o vernáculo traduzindo-o contemporâneo, bem como ao novo, dado resposta e forma, com tecnologias apropriadas e identidade formal. Temos buscado a convivência e interação entre as dimensões funcional e emocional do objeto, como produto impregnado por arte. A madeira continua sendo a nossa matéria prima por excelência e a pesquisa de espécies alternativas, suas cores, tons e texturas, uma atitude cotidiana e com sua riqueza e diversidade ressaltamos a intenção plástica de nossos objetos.¹⁸⁸* A atual manipulação de cerca de vinte e cinco espécies de madeiras, é, entretanto, fruto de intensa pesquisa acumulada durante mais de vinte anos de estudos aplicados.

O designer Mauricio Azeredo (1948-) formou-se arquiteto em 1973, pela Universidade Mackenzie de São Paulo. E já no mesmo ano, começou a atuar profissionalmente, trabalhando individualmente e associado a outros arquitetos em atividades que englobavam entre projetos e

obras, pesquisas aplicadas ao Desenho Industrial. Desde o início de sua formação profissional despertou o interesse e o gosto pelo trabalho com a madeira e o ofício da marcenaria. Em seu primeiro "Ateliê de Arquitetura" em São Paulo, mantinha uma oficina de marcenaria para o desenvolvimento de pesquisas no design de móveis e madeiras brasileiras, tanto em projetos aplicados à produção em escala industrial como para a produção artesanal.

No ano de 1977, foi convidado pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília a integrar seu quadro docente, onde atuou como professor até 86. Período em que, além das atividades acadêmicas, deu continuidade às pesquisas em design de mobiliário contando com o apoio do Laboratório de Madeiras Tropicais do IBDF, hoje sob a sigla - IBAMA - Laboratório de Produtos Florestais do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente. A investigação junto ao acervo de espécies de madeiras cadastradas pelo IBDF contribuiu, enormemente, para a ampliação do conhecimento de Azeredo a respeito de novas diversidades de madeiras. Descoberta, que possibilitou a incorporação, em seu trabalho, antes limitada a um número de quatro ou cinco espécies de madeiras, de novas cores, tons, texturas.

É por esta época, que acontece uma outra grande descoberta para a construção profissional de Azeredo, a convivência com os carpinteiros de Pirenópolis, uma pequena cidade histórica situada a 140km de Brasília. Neste local, no ano de 1979, fazia a restauração da casa que lhe servia de ateliê nos finais de semana. *Se, por um lado o IBDF dava-me o suporte laboratorial para o conhecimento científico, principalmente espécies amazônicas, por outro, os velhos carpinteiros de Pirenópolis propiciavam-me o conhecimento informal, vivencial, sobre as madeiras do cerrado. Conhecimento científico formal e conhecimento sensível vivencial, se unem indicando caminho seguro.*¹⁸⁹

No princípio dos anos 80, Azeredo conseguiu aprovar, junto ao Instituto de Arquitetura da UnB - Universidade de Brasília, uma pesquisa sobre madeiras brasileiras. O produto desta pesquisa foi a sua primeira exposição na "Galeria A" da Fundação Cultural do GDF, onde apresentou cerca de trinta peças produzidas a partir de quinze espécies de madeira. *A expectativa em relação à aceitação dessa proposta foi muito grande, já que as tradições do móvel executadas em uma única madeira eram muitas arraigadas e essa exposição buscava romper com essa postura, apresentando, pela primeira vez, peças com diversas madeiras associadas, somando uma dimensão plástica, artística, a dimensão funcional do objeto móvel.*¹⁹⁰ A exposição teve uma

resposta extremamente positiva, tanto da crítica, como por parte do público em geral e, isto serviu como estímulo para que continuasse com suas investigações.

Foi assim que em 1986, transferiu-se definitivamente para Pirenópolis, local onde mantém, até hoje, seu ateliê e oficina, com uma equipe de dez marceneiros. A transferência para esta cidade histórica efetivou seu desligamento da Unb, no mesmo ano. O espaço de seu ateliê, em Pirenópolis, é por ele definido mais como espaço de criação do que como espaço de reprodução; o que justifica também, a escala de produção dos móveis, predominantemente executados artesanalmente, em peças únicas ou séries limitadas, que são assinadas e datadas uma a uma, fato que atribui em respeito à raridade de algumas madeiras empregadas.

Azeredo busca restaurar a dimensão humana do trabalho, abolindo a divisão técnica e assim somando emoção e identidade, por que acredita ser enriquecedor participar do ciclo completo do objeto, da criação ao consumo e a transformação. Produz entre 8 a 10 peças mensalmente e participa do processo de modo integral, *de forma dialética, entrelaçando prancheta e máquina e, enquanto me for possível, assim farei, não por necessidade material, mas por postura conceitual.*¹⁰ O apuro técnico que busca aliar ao trabalho artesanal, resulta em móveis com encaixes perfeitos e que, com absoluta precisão, recupera os tradicionais trabalhos de madeira onde se dispensava, nas junções, qualquer tipo de prego ou parafusos.

A produção limitada que desenvolve, possibilita que este controle de qualidade seja minucioso em todos os detalhes; características passíveis de observação em peças como o Banco Ressaquinha (f.3.23) ou as mesas das séries Águas de Março/ Reinado e Congada (f.3.24, 3.25). Resgata e reinventa, também, de forma lúdica, a técnica do malhete, brincando com as diversas colorações e texturas de madeira, ao mesmo tempo em que recupera antigas técnicas da marcenaria e absorve experiência na vivência dos antigos artesãos. O resgate a estes velhos mestres da marcenaria é também, um outro modo de valorizar a tradição do móvel em madeira no Brasil.

Enquanto o ritmo da produção industrial avança rapidamente, Azeredo busca restabelecer o valor do trato artesanal à madeira. Assim, sobre o conhecimento científico e vivencial adquiridos, o designer coloca: *se com o Varlone Alves aprendia os processos de secagem em estufa, com o*

Joaquim Bento aprendia a lua certa para o trato da madeira e isso foi, certamente, profundamente enriquecedor. ¹⁹²

De fato, o resultado de suas pesquisas, sobre o uso de madeiras diversas e sua relação com a dimensão cultural do design, tem tido um efeito multiplicador ao se transformar em referência para a produção contemporânea do móvel brasileiro. Referência reconhecida incondicionalmente na conquista de inúmeros prêmios. Apenas no Prêmio Museu da Casa Brasileira, uma das premiações mais significativas em design no país, recebeu: em 1988, a premiação na categoria móvel residencial com duas peças - o banco Ressaquinha (f.3.23) e a mesa Ubá (f.3.19).

Já o ano de 1990, foi segundo Adélia Borges, *de consagração de Mauricio Azeredo no Prêmio MCB, ao arrebanhar prêmios para três produtos e uma menção honrosa - um reconhecimento mais do que merecido a um profissional exemplar*⁹³. Ano em que recebeu prêmios conferidos para a Bandeja Abará - categoria utilidades domésticas, mesas Babanlá (f.3.20) e Ibeiji (f.3.21) - categoria mobiliário residencial e o Jogo de Xadrez - menção honrosa. Em seqüência, 1991, a mesa Cambogê e a coleção Porta-bandeira receberam uma menção honrosa. Em 1994, o Gaveteiro Piriápiriana (f.3.30) foi selecionado. Além disso, Azeredo recebeu o Selo de Excelência da Bienal Brasileira de Design.

Mauricio Azeredo experimenta hoje, em seus móveis, cerca de vinte e cinco espécies de madeira utilizando-se de suas cores, texturas e densidades naturais. Seus móveis e objetos são vendidos exclusivamente no ateliê de Pirenópolis ou em exposições dispostas em galerias de outras cidades. As peças podem ser encontradas em acervos de Museus, residências de embaixadores e diplomatas estrangeiros e brasileiros, residências de artistas plásticos e pessoas que as buscam como objeto de referência cultural legítima do país.

Para Mauricio Azeredo, o processo criativo está subordinado a uma série de condicionantes, dentre as quais destaca a *utilidade funcional* e a *utilidade estética* do objeto, que acredita, por um lado, se tratar de criação numa dimensão plástica, artística, emocional e, por outro, atender a pré-requisitos de função. *Vejo, aí, o papel desempenhado por aquele que projeta, como o tradutor de desejos. Como quem, fazendo uso dos meios e instrumentos de seu tempo, se coloca como agente da cultura à qual pertence e dá resposta contemporânea a uma necessidade material. Vinculado a esse papel de intérprete, considero de suma importância que se dê um*

*passo em direção à contribuição cultural que cada gesto pode representar, enquanto avanço e libertação dessa mesma cultura.*¹⁹⁴

A linguagem própria e brasilidade que busca, são frutos de um conceito de trabalho definidos, pensados e elaborados. Maurício Azeredo tem a exata consciência do propósito do seu trabalho e de seu papel como designer e formador de cultura, lucidez válida no universo do design brasileiro. A contemporaneidade das peças transparece na limpeza visual e amplitude que lhe são características, assim como a utilização primorosa das madeiras brasileiras e da linguagem própria que desenvolveu nestes anos de experimentação.

Com efeito, é na referência histórica à cultura brasileira - tradicional e popular, que se fundamenta o conceito de configuração projetual de Maurício Azeredo. Apoiado sobre a idéia da miscigenação e diversidade cultural brasileira, resgata o sentido de elementos de configuração simbólicos para a história material do país (f.3.27, 3.32, 3.33). Maurício reitera a idéia do valor histórico da diversidade cultural brasileira:

*Uma de nossas maiores riquezas é a nossa diversidade cultural. Tantas formas de expressão, de paisagem, de luz, de sons, de características regionais. Se observarmos atentamente a evolução das técnicas humanas, vamos encontrar engenhosas soluções de encaixes desde as culturas mais primitivas até nossos dias. Provável é que, muito antes de nossos mais distantes ancestrais trabalharem o sílex para a confecção de instrumentos, já faziam largo uso da madeira, quer na construção de seus abrigos, quer na produção de diversos objetos. Alguns exemplos, que podem assemelhar-se ao universo material de milênios, chegam até nós pelas mãos de inúmeras tribos brasileiras. Tramas, encaixes ou, muitas vezes simples forquilhas amarradas nos trazem significativos exemplos. Também na arquitetura colonial brasileira encontramos toda a estrutura de madeira, independente, formada quase exclusivamente por encaixes. Os antigos móveis rurais construídos com toscos ou delicados malhetes. Enfim, tudo isso informa meus projetos. Por que o fascínio? Pelo desafio constante na criação, pela necessidade de precisão construtiva na execução e pelo aspecto lúdico que essas soluções construtivas incorporam aos objetos.*¹⁹⁵

Enfim, o conjunto da obra de Maurício é, certamente, um dos ícones mais significativos da categoria que denominamos como IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA. Isto porque referenda, de modo singular, a UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA - POPULAR E TRADICIONAL, a EXPERIMENTAÇÃO DE MADEIRAS BRASILEIRAS e o RESGATE AO FAZER ARTESANAL.

f.3.17. Figura de madeira – signo da obra do designer.
(Arquivo Maurício Azeredo).

Memória Coloquial – de Maurício Azeredo. (abaixo). Texto explicativo do conceito de projeto aplicado no desenvolvimento de mobiliário. (Arquivo Maurício Azeredo).



Um dia tive em minhas mãos dois apitos de caça ao pombo. Um cosntruido em preciosa tornearia e precisa técnica industrial e outro lavrado à mão artesã, com rara forma e admirável maestria. Os sons, quase indistintos. Por diversas outras vezes a situação se repetiu: o caminhão brinquedo feito de lata de azeite e gesto intencional e o pequeno automóvel de plástico, de inigualável mecânica fidelidade; a colher de pau ou de osso e cabocla felção e o talher de aço e sólido industrial desenho; a cuja decorada, de coitê ou de barro e a refinada porcelana e muitos outros e inesgotáveis similares. Sempre me encantaram, em um a espontânea fantasia e a artesanian e em outro a exatidão técnica. Em comum, a função e a origem idealizada. Como diferenciação, os graus legíveis de trabalho, de identidade, de experiência e vivência humana. Transportados pelos objetos, o rompimento ou a unidade entre o pensar e o fazer.

MEMÓRIA COLOQUIAL

Maurício Azeredo

Em meu trabalho procuro assimilar, acolher as qualidades desses distintos universos de produção. Racionalidade e emocionalidade convivem, não se anulam nem se impedem. Somam-se em busca e tentativa de globalidade, alimentam-se em dialético processo de criação e produção.

Por tais razões e emoções desenvolvo meu trabalho da forma que se apresenta. De um lado o anseio pelo domínio técnico e o cuidado com a precisão, por outro, tendo como suporte a estrutura e o produto industrial – a individualização do desenho, a escolha da madeira, das cores e dos tons – veio a veio -, a procura da emoção a cada peça e a renovação como meio, como caminho para o prazer.

Ateliê e oficina de marcenaria se integram, se entrelaçam como mão, palheta, tinta, pincel e tela. Dialogam em franco cotidiano de intenções plásticas, riscos (em ambos os sentidos), descobertas, surpresas e realizações. Objetivo: incorporar ao objeto móvel, utilitário, ao desenho industrial, ao acuro técnico – muitas vezes não visível -, uma dimensão intencional, artística, nitida e pessoal, com a certeza de que é possível tratar o design como matéria cultural, impregnada por contemporânea brasilidade.

Maurício Azeredo

No conjunto da obra,

as Mesas Babanlá e Ibeiji,

são exemplos raros,

ao agregar outro material,

além da madeira,

na composição.



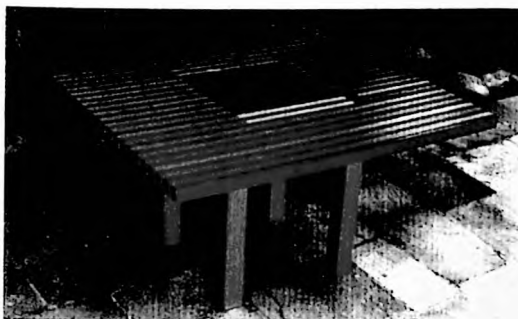
f.3.18. Marca do Atelê Maurício Azeredo. (Arquivo Maurício Azeredo).

f.3.19. Ubá. 1988. O tampo e a estrutura são produzidos em pau-ouro e pau pereira, o detalhe no centro é feito a alternância da muirapiranga. Recebeu o Prêmio Museu da Casa Brasileira na categoria mobiliário residencial - 1988. Exemplo de composição absolutamente harmônica com valorização ímpar das tonalidades de espécies de madeiras utilizadas. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Maurício Azeredo



f.3.20. Mesa Babanlá. 1987. Tampo em muirapiranga, bálamo com detalhe em pau-ouro, o detalhe no centro é de granito. A peça recebeu os Prêmios Museu da Casa Brasileira e Bienal Brasileira de Design - 1990. (Arquivo Maurício Azeredo).

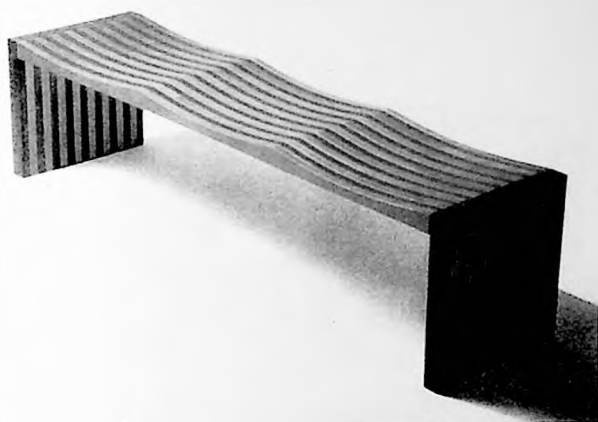
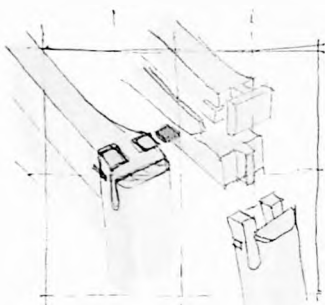
No culto jeje-nagô, babanlá é o título dado ao babalonixá mais velho ou mais graduado. (Texto do livro - Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).



f.3.21. Mesa Ibeiji. 1987. Estrutura e pés produzidos em mogno e muirapiranga, o tampo é de granito negro. A peça recebeu o Prêmio Museu da Casa Brasileira na categoria mobiliário residencial - 1990. (Arquivo Maurício Azeredo).

f.3.22. Sistema Construtivo – Junta Tridimensional. Patentado pelo designer. Os elementos são fixados e travados por encaixes sem a necessidade de pregos e parafusos. (Arquivo Maurício Azeredo).

f.3.23 Banco Ressaquinha. 1988. Assento e pés produzidos em muirapiranga e pau-ouro. Projetada, inicialmente, para a capela da fazenda/ Minas Gerais, a peça recebeu o Prêmio Museu da Casa Brasileira – 1988 - e se transformou em ícone do trabalho do designer. (Arquivo Maurício Azeredo).



f.3.24. Mesa. Série Reinado e Congada. (abaixo à direita) 1988. A estrutura é produzida em mogno. O detalhe no tampo tem cerca de 15 espécies de madeira formando mosaico, são refugos de madeira resultantes da produção de outras peças. O nome faz menção às festas populares. (Arquivo Maurício Azeredo).

f.3.25. Mesa de Centro. Série Águas de Março. (abaixo à direita). 1990. A estrutura é produzida em mogno e o tampo em pau-ouro, muirapiranga e vinhático. O nome homenageia o compositor Tom Jobim. (Arquivo Maurício Azeredo).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

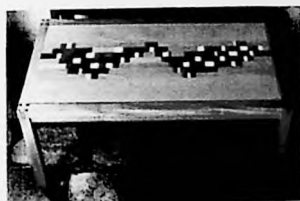
A decomposição de tramas encontradas em tecidos, cestarias e objetos indígenas gerou os desenhos da série Brasileiro, do que fazem parte estas peças. Duas, três ou quatro espécies de madeira são ordenadas segundo cores, tons e relações matemáticas muito exatas.

A composição com elementos geométricos simples – xadrezes e treliçados, por exemplo – resulta em peças com caráter construtivista.

(Texto do livro Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário. 1999)



Maurício Azeredo



f.3.26. Mesa de centro Mini Marxil. Série Brasileiro. (ao lado). 1991. A estrutura é produzida em mogno e o tampo em pau-ouro, mogno e muirapiranga. Oficina própria. (Arquivo Maurício Azeredo).

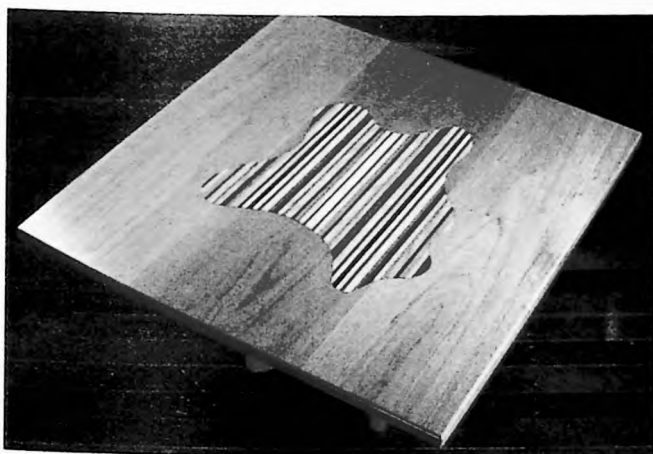
f.3.27 Borduna Kayabi. Elemento de referência da cultura material indígena utilizado para o desenvolvimento dos desenhos nos móveis compostos pelas diferentes espécies de madeiras. (Catálogo da Exposição Mobiliário Recente - Galeria A - Fundação Cultural de Distrito Federal/ Brasília, 1985)



f.3.28. Mesa Mutiyró. Série Casa Grande & Senzala. 1992. Tampo e estrutura de apoio produzidos em muirapiranga e pau ouro. Detalhe no centro da mesa em granito. Desenho de composição em tons de madeira semelhante àquele do Banco Ressaquinha. O nome da série homenageia o livro Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

 **Maurício Azeredo**

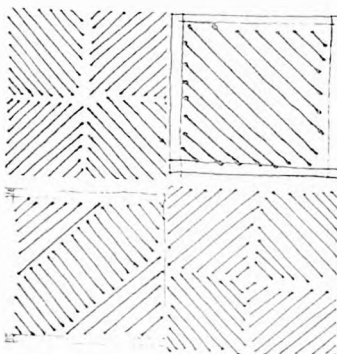


f.3.29. Mesa Gota. 1998. Tampo e pés em madeira maciça de uma única espécie. Detalhe no centro do tampo produzido em fitas de diversas espécies de madeira produzindo desenho com forma amebóide. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999)



f.3.30. Gaveteiro Piriápiriana. 1994. Palavra de origem Tupi, cada gaveta, 23 ao todo, é produzida com uma espécie de madeira diferente. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).

Detalhe para esta série de bancos e cadeira que revivem os tradicionais trançados de palha e de couro das rústicas cadeiras encontradas nas moradias da zona rural.



f.3.31 Banquinho Palha, Cadeira Taboca e Banco Taboca. 1996. Estrutura produzida em muirapiranga com assento em aproximadamente 16 espécies de madeira, em fitas, normalmente refugos de marcenaria, que são coladas e prensadas. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).



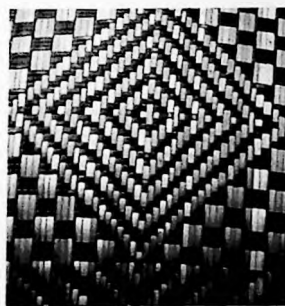
f.3.32 Croquis. Grafismos abstraldos de referências a trabalhos de trançados e tramas de fibras. (Catálogo da Exposição Mobiliário Recente - Galeria A - Fundação Cultural do Distrito Federal/ Brasília, 1985).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



Buscar desenvolver as superfícies com firme urdidura e interpretar a lógica doce dos tecidos e cestarias. Reforço à lembrança lúdica de encaixes visíveis.

(Texto de Catálogo da Exposição Mobiliário Recente - Galeria A - Fundação Cultural de Distrito Federal/ Brasília, 1985).



f.3.33. Detalhe de cesta. Trançados e tramas, fonte de referência da cultura material indígena para o desenvolvimento dos desenhos dos móveis. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).



f.3.34. Banco de Bar Arlequim, Cadeira Colombina e Banquinho Plerro. 1998. Estrutura e o assento são produzidos em muirapiranga e pau-ouro, o encosto é de pau marfim. A composição do desenho dos assentos remonta aos grafismos das vestimentas de palhaços. (Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário, 1999).

O MORAR DA CASA BRASILEIRA

POR CARLOS MOTTA

*Eu sou brasileiro de corpo e alma,
de moradia. Sinto que minha
obra é 100% brasileira.*

A cadeira São Paulo é um simples
banquinho, com um rasgo e o encosto
espetado. Meu método de trabalho para
projetar assentos é procurar a postura
que acredito ser a mais correta -
o conforto - uma vez resolvido, vou
pensar em estrutura e construir essa
forma. Usando a técnica construtiva
mais adequada, da combinação
desses elementos chego a um
resultado estético.

Carlos Motta

revive algumas peças de mobília antigas, que foram perdendo lugar para os espaços reduzidos dos apartamentos contemporâneos: as velhas cristaleiras, bufês e penteadeiras; os grandes bancos de varanda (f.3.42, 3.43) que acomodavam tal qual os sofás de hoje, duas a três pessoas confortavelmente; as grandes mesas de fazenda que tinham usos os mais variados e que serviam a várias gerações de uma mesma família.

Assim, tal qual a amplitude proporcionada pelas grandes dimensões da mobília, a maioria das peças é concebida para proporcionar o conforto físico e visual; ao mesmo tempo em que, não apresentam nenhum artifício capaz de esconder sua função primária, muito pelo contrário, se mostram na conjugação harmoniosa entre forma e conteúdo. Características perfeitamente observáveis no Banco Laranjeira (f.3.44) e na Poltrona Sabre (f.3.41).

A força expressiva do conjunto da obra do designer Carlos Motta reflete, incondicionalmente, a sua postura diante do desenho do objeto; que deve obrigatoriamente, conter honestidade e respeito com os seus valores e crenças pessoais, fundamentados especialmente, na referência a sua nacionalidade. Assim é que se define ser: *brasileiro de corpo e alma, e de moradia. Sinto que minha obra é 100% brasileira.*™

Para a pesquisadora Maria Cecília Loschiavo, *sua obra revela um pouco do espírito brasileiro do morar, da própria casa brasileira e, inclusive, reinterpreta não só as lições dos mestres artesãos e oficiais marceneiros, como também de alguns autores clássicos do moderno em nosso país, principalmente Joaquim Tenreiro e Sérgio Rodrigues.*™ Defensor fervoroso do minimalismo e da não adesão a modismos passageiros; a linguagem projetual elaborada no desenvolvimento de sua mobília apresenta, em sua materialidade, índices que remetem a lembrança mais tradicional do morar da casa brasileira. Motta

Para Carlos Motta, o processo criativo é dimensionado pela vivência pessoal e é livre de intelectualismos; por isso considera que a estética é um resultado final e não uma condicionante pré-concebida. Assim incorpora, em sua obra, uma visão extremamente utilitária do objeto, por entender que o desenvolvimento de um produto parte sempre da função a que se destina a peça. Se, agrega em algumas cadeiras, uma espécie de alça para serem transportadas mais facilmente, revelando o seu caráter utilitário; em outras, incorpora discretos elementos lúdicos geralmente em formas geométricas – estrelas ou círculos – que informam a irreverência do seu espírito de criador. Carlos Motta descreve seu processo criativo e a relação entre estética e utilidade:

A criação é a somatória de pré-requisitos que me levam a um estado final, se for sensível e delicado a tudo o que envolve o objeto, chegarei numa estética interessante, bonita, sincera, elegante, e mais do que tudo, duradoura, eterna. A cadeira São Paulo, desenhei em 82, ela nunca entrou na moda, mas também nunca saiu, é uma peça utilitária, usada em shopping center, casa de famílias, em bancos, enfim, em todo lugar. É uma cadeira, que é uma cadeira e, que é só uma cadeira.¹⁹⁸

Simplicidade e utilidade do objeto são atributos que definem sua abordagem projetual, especialmente para as cadeiras. Na verdade, cadeira é o equipamento doméstico em cujas soluções projetuais mais experimentou e o reflexo disso, é a variedade de produtos bem sucedidos no mercado. Assim como as poltronas Luna (f.3.39) e Sabre (f.3.41), e as cadeiras Flexa (f.3.42) e Estrela (f.3.35).

A outra grande paixão de seu trabalho é, sem sombra de dúvida, a madeira e a sua formação em marcenaria, fruto do “reverenciar” pela matéria-prima com a qual trabalha há vinte anos. Esta aproximação também é revelada ao abolir dos móveis quaisquer tipos de estofamentos que camuflam ou envolvam o material com um “conforto visível”. Motta incorpora os valores do conforto “duro” e do morar amplo da mobília das casas de fazenda. As Cadeiras São Paulo e Estrela são exemplos evidentes disto. *A pessoa senta na postura correta, ninguém aguenta ficar mais de uma hora e meia sentado, então você senta correto, uma coisa mais ou menos rígida, depois de uma hora no máximo você levanta, você anda, você articula, você respira, você oxigena.¹⁹⁹*

Um outro tipo de material que satisfaz os requisitos de seu conceito de trabalho é o couro. Isto se justifica, por considerar ser um tipo de revestimento capaz de envelhecer sem perder suas características naturais de resistência e beleza. *O couro, por exemplo, envelhece bonito e dura muito tempo*.²⁰⁰ Escolhas que revelam uma memória de referência histórica aos materiais, cujo simbolismo caracterizam a mobília tradicional brasileira, ao mesmo tempo em que, aliam uma linguagem estética contemporânea.

De fato, a experiência de cerca de vinte anos no mercado e o conceito do projeto de móveis trouxeram o reconhecimento incondicional de seu trabalho. Percurso iniciado ainda, em sua formação acadêmica de arquitetura, quando estudante na Universidade de Arquitetura de Mogi das Cruzes, projetou sua primeira cadeira. O material utilizado - sarrafo de pinho, corda de sisal, parafusos com porca e, o resultado final apresentou-se tão satisfatório que recebeu um espaço na revista Casa Vogue. Daí para a divulgação na KMT, revista holandesa, e o convite para a industrialização da peça, foi questão de tempo. O reconhecimento deste trabalho, desenvolvido ainda no nível acadêmico, despertou em Motta o interesse pelo design de objetos utilitários e especialmente pela marcenaria.

Em 1976, já formado arquiteto viajou para Santa Cruz, Califórnia/Estados Unidos, para estudar o ofício da marcenaria. No período em que esteve na Califórnia, sofreu forte influência da simplicidade encontrada nos móveis escandinavos e filandeses e, especialmente dos seguidores de seitas norte-americanas, como os Shakers. Movido por esta influência e interesse, Motta comprava cadeiras usadas de carvalho que ele adjetiva como "maravilhosas" e, muitas vezes quebradas, ele consertava, desmontava, restaurava e vendia, assim desvendava os processos construtivos das peças e aprimorava sua formação como marceneiro.

Em 1978, Carlos Motta voltou para o Brasil, *arquiteto e marceneiro, que é o que eu queria ser, e é o que eu sou até hoje*.²⁰¹ Neste ano, fundou sua primeira empresa - o Ateliê Carlos Mota - Projetos Execução de Móveis Arquitetura e Objetos de Arte - localizado na Vila madalena, em São Paulo. O objetivo do Ateliê era atender a um público diversificado e atuar nas áreas de arquitetura e design de mobiliário. Entre os projetos realizados pelo Ateliê estão: diversas unidades do SESC, espaços públicos, bares, residências. A execução dos móveis no Ateliê era feita, normalmente, pelo processo artesanal e utilizando madeiras maciças, com exceção da cadeira São Paulo, confeccionada em laminados de madeira.

A cadeira São Paulo (f.3.36) originou a segunda empresa de Motta – a Fábrica de Cadeiras São Paulo - e uma técnica construtiva que hoje, é aplicada a uma linha inteira de móveis, tendo já conquistado seu lugar como clássico do design contemporâneo. A empresa, de produção caracteristicamente industrial, distribuía as cadeiras para cerca de 32 representantes espalhados por todo o Brasil, entre eles, a rede de lojas Tok & Stok. No entanto, em determinado momento, o designer Carlos Motta sentiu estar absorvendo muito tempo no gerenciamento da fábrica e a partir de então, mudou a razão social da empresa, que passou a se chamar Ateliê São Paulo. *É um lugar que faz cadeiras de produção, se propõe a isso, porém feito à mão, o ritmo é lento, só vai comprar quem realmente entende do trabalho, é um perfil raro de cliente.*²⁰⁰

Esta insistência em manter uma relação prazerosa com o trabalho e o desenvolvimento dos móveis, faz parte de uma postura de trabalho que lhe rendeu reconhecimento e vários prêmios. Em 1985, recebeu o primeiro lugar no concurso Uniforma de Melhor Design; em 1987, recebeu o primeiro lugar na categoria de móveis do 2º Prêmio Museu da Casa Brasileira com as cadeiras Estrela (f.3.35) e São Paulo (f.3.36) e, no mesmo ano, recebeu o primeiro lugar no 5º Concurso Nacional de Desenho Industrial - Prêmio Aloisio Magalhães CNPq/ FIESP.

De fato, o conjunto da obra de Carlos Motta apresenta características singulares e de empatia com a categoria – IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA, que são fruto de seu percurso histórico profissional. Primeiro, a preferência na UTILIZAÇÃO DE MADEIRAS E MATERIAIS SIMBÓLICOS DO SENTIMENTO NATIVISTA, como o couro; segundo, o RESGATE AO OFÍCIO DA MARCENARIA E DAS TÉCNICAS ARTESANAIS; terceiro, a REFERÊNCIA AOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA TRADICIONAL - moradias e equipamentos domésticos. Para Adélia Borges, Carlos Motta construiu uma linguagem estética própria:

*Carlos Motta tem, desde 1978, um consistente trabalho de recuperação do melhor da tradição da marcenaria brasileira. Imune à pretensão do vanguardismo, seus designs primam pela inteligência e pela simplicidade.*²⁰¹

O próprio designer admite hoje, identificar um estilo particular, uma linguagem estética própria, que define como incontestavelmente brasileira. Certamente, o Ateliê Carlos Motta, após vinte anos de experimento e incursões no design de mobiliário, define, dentro do design contemporâneo, seu espaço de legítimo construtor da cultura material brasileira.

A Estrela é um dos mais

expressivos exemplos de seu

trabalho com a técnica tradicional

de marcenaria, resultando em

móveis de grande conforto,

solidez e durabilidade.

Adélia Borges



f.3.35. Cadeira Estrela. Versões com e sem braços. 1981. A Estrela foi uma das primeiras cadeiras desenhadas por Motta. A madeira é amendoim maciço lustrado com acabamento em goma-laca, encosto em réguas flexíveis. Detalhe do desenho, na forma de estrela, recortado no encosto da peça, confirmando a utilização de elementos lúdicos que caracterizam sua linguagem estética contemporânea em meio ao uso de linhas construtivas até certo ponto tradicionais. (Arquivo Carlos Motta).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

A São Paulo originou uma

técnica construtiva que hoje se

aplica a uma linha inteira de

mobiliário e já se tornou um

clássico, o que tem sua

contrapartida desfavorável: é um

dos modelos mais copiados em

todo o país. Best-seller de Carlos

Motta está em dezenas de

restaurantes, hotéis e residências.

(Texto do livro – Prêmio Design Museu da Casa Brasileira).



Carlos Motta

f.3.36. Cadeira São Paulo. 1982. A estrutura é torneada em mogno maciço com encosto em laminado, também, de mogno moldado. Detalhe do rasgo no encosto para permitir fácil deslocamento da peça. O assento apresenta as versões em madeira maciça ou em madeira revestida com laminado plástico. A peça possibilita múltiplos usos podendo ser utilizada em residências, escritórios, bares. Exemplo do que Carlos Motta denomina como "conforto duro". A Cadeira São Paulo gerou, nos anos 80, a segunda empresa do designer – Fábrica de Cadeiras São Paulo – tipo de produção caracteristicamente industrial. (Arquivo Carlos Motta).

f.3.37 Cadeira de Escritório Brasileira. Século XIX. Produzida em jacarandá e palhinha. Referência histórica do uso de braço contínuo. Também esta cadeira, acolhe o usuário com os braços abertos. (O Móvel da Casa Brasileira, 1997).



f.3.38. Mesa de Centro. Década de 80. Estrutura e tampo produzidos em mogno polido. (Arquivo Carlos Motta).



f.3.39. Poltrona Luna. Vistas posterior e frontal. 1989. A estrutura é produzida em mogno maciço, o encosto é composto de réguas laminadas com acabamento de goma-laca. O assento tem almofada de espessura mínima revestida em couro natural. Detalhe para a generosidade da amplitude proporcionada pelo desenho do encosto da Poltrona Luna, mais parece, em analogia, uma pessoa com os braços abertos em posição de abraçar. (Arquivo Carlos Motta).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



f.3.41. Poltrona Sabre. 1993. Estrutura e encosto produzidos em amendoim maciço e réguas encaixadas com acabamento de goma-laca lustrada. O assento é estofado e revestido em couro natural. Robustez e amplitude rememoram o conforto das espaçosas poltronas das casas de fazenda. Detalhe para o arco descrito pelos pés frontais. (Arquivo Carlos Motta).

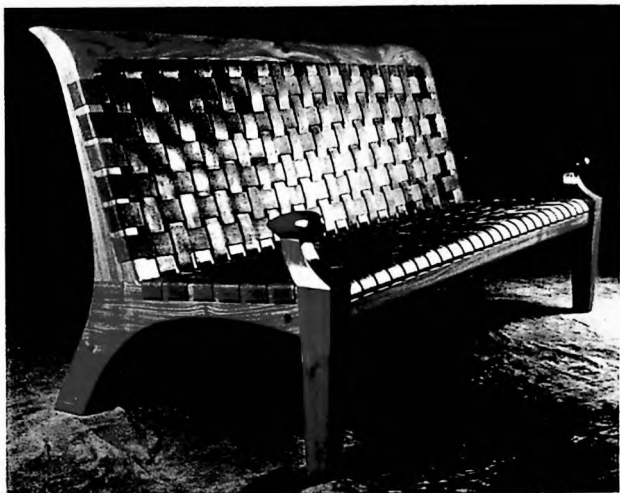


f.3.40. Cadeira Flexa. 1990. A Flexa é produzida de forma semi-industrial em mogno e amendoim maciço. Os arcos são executados em lâminas de mogno moldado a quente. Permite variações, aqui na versão "Flexa de Madeira", com assento em couro natural e laminado de mogno no encosto, e na versão "Flexa", com percintas de algodão colorido. (Arquivo Carlos Motta).

Carlos Motta

f.3.42. Desenho de Sofá Brasileiro. Pertencente à casa-grande, produzido em jacarandá. (Casa Grande & Senzala, 1992).

f.3.43. Desenho de Banco de Engenho. Pertencente a casa-grande e produzido em vinhático. (Casa Grande & Senzala, 1992).

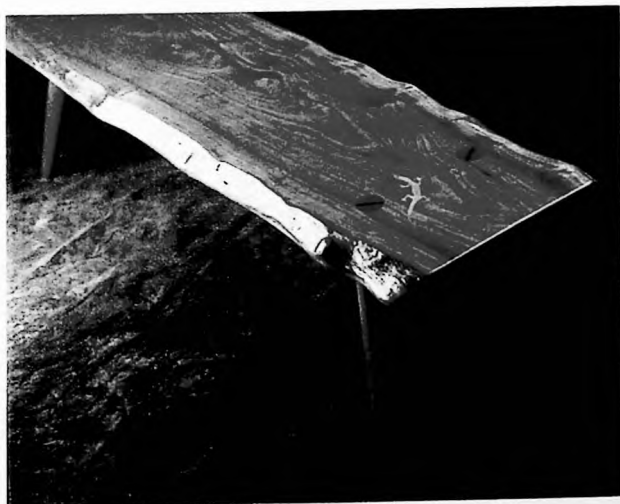


f.3.44. Banco Laranja. 1994. Estrutura produzida em amendoim maciço com apoio para braços em conduru. O assento e encosto são confeccionados em couro trançado. Banco sem braços com amplitude suficiente para acomodar de duas a três pessoas confortavelmente, revive em memória as grandes varandas das casas de fazenda e casas-grandes. O Banco Laranja é exemplo de referência patente à sensação visual de conforto e do "sentir-se em casa". (Arquivo Carlos Motta).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

O conjunto da obra de Carlos Motta revisita a mobília das antigas casas de fazenda e casas-grandes, assim como descreve Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala. Restaura o uso da madeira e do ofício da marcenaria. Assim é com o Banco Laranja e o Banco de Costaneira.

Carlos Motta



f.3.45. Banco de Costaneira. 1996. Estrutura e assento produzidos em amendoim maciço com acabamento polido no assento e rústico na lateral. O detalhe de marçhetaria, no Banco Costaneira, em cobre com forma em desenho de lagarto revela a irreverência criadora do designer. (Arquivo Carlos Motta).

A SEDUÇÃO PELA CULTURA BRASILEIRA

POR RENO BONZON

Para quem gosta, a madeira é uma
grande paixão. Para quem gosta
do toque, gosta do cheiro...
a madeira é um material sensual, é uma
coisa de toque, de sensualidade

Reno Bonzon

Ubatuba - São Paulo, busca o distanciamento que considera necessário dos grandes centros urbanos, numa postura pessoal de identificação com os valores mais simples e arraigados da nossa cultura.

Bonzon revive, no conjunto de sua obra, algumas peças históricas do mobiliário mais tradicional da cultura brasileira, a exemplo da NAMORADEIRA Dito Bento (f.3.54) e do BANCO Siri (f.3.52). No entanto, uma das características mais marcantes de sua mobília é o criterioso trabalho com a madeira - sua principal matéria-prima. Considera a manipulação da madeira no fazer manual, um ato, acima de tudo, prazeroso e capaz de expor as propriedades mais marcantes do material. Isto por que, segundo seu entendimento, a madeira é um material quente e sensual, como o são as regiões dos trópicos. Ao buscar valorizar ainda mais o material, adota em suas peças o partido da exposição explícita de encaixes e estruturas, nada é escondido ou camuflado, todos os componentes devem aparecer no conjunto, o que revela de uma certa forma, a honestidade típica das mobílias interioranas. Veja-se o exemplo da Cadeira Arco Íris, montada apenas a partir de elementos com encaixes aparentes.

De fato, a linguagem estética de seu mobiliário é povoada por índices de nossa cultura e, provocam no observador a empatia imediata do "sentir-se em casa". A simplicidade dos traços, a leitura da forma facilmente decodificável e a utilização da madeira, em sua forma mais nobre;

restauram o espírito das mobílias dos interiores e das fazendas. Assume, entretanto, uma linguagem estética contemporânea, onde convivem o velho e o novo, o universal e o particular, códigos visuais que norteiam seu conceito de projeto e percurso histórico profissional.

Num panorama, onde a busca pela informação é acelerada e difundida diariamente, a postura de Reno Bonzon, diante da configuração do objeto, desperta novas reflexões e estabelece uma tentativa de sintonia com os valores autênticos e mais expressivos da existência humana, a simplicidade, o respeito, a honestidade.

De naturalidade Francesa, o designer Reno Grégori Bonzon (1954-), ao contrário da maioria dos designers brasileiros de móveis, com formação em artes aplicadas ou arquitetura, especializou-se em Psicologia Social na Universidade de Paris, entre os anos de 1975 e 1978. Apaixonado desde a infância pelo trabalho de marcenaria fina, iniciou sua formação nesta profissão aos vinte anos de idade pelo contato com o restaurador André Bruno, grande ebanista parisiense de vasta experiência no ofício.

Ao mesmo tempo em que realizava seu curso superior de psicologia, habilitava-se em marcenaria e aprendia a restauração de móveis franceses, dos últimos cinco séculos, ao lado de seu mestre. Assim, se especializou na restauração de móveis do século XVIII, especialmente das épocas de Luis XIV e Luis XV, época em que passou a priorizar o ofício da marcenaria como opção profissional. *Na França, em qualquer momento da sua vida você pode aprender uma profissão. São escolas para crianças e adultos, abertas à noite e aos sábados, é gratuito, assim eu aprendi marcenaria artística.*²⁰⁵

Já em 1976, viajava para a Escandinávia, local onde descobriu a técnica do laminado de madeira aplicado em móveis, em francês "lamellé - collé", e que lhe desenvolveu, aliado à paixão pela restauração de móveis antigos, o desejo de criar projetos próprios. Entre os anos de 1978 e 1985, viajou pelo interior da França, na região das montanhas de Cévennes, no sudoeste do país e, também, em territórios franceses distantes como a Ilha da Reunião - Oceano Índico e a Guiana Francesa. Nestes locais, contratado por uma empresa francesa, trabalhou na reorganização de empresas de construção de casas pré-fabricadas em madeira.

A experiência, aprendida neste sistema arquitetônico, lhe permitiu aprimorar o conhecimento sobre as possibilidades de múltiplos usos da madeira e sobre a simplificação e racionalização das técnicas de produção de objetos destinados à industrialização. Além disso, apreendeu o valioso conhecimento das florestas tropicais e equatoriais, instrumental teórico e prático fundamental para a primeira incursão que faria, no ano seguinte, ao Brasil.

Em meados de 1986, Reno Bonzon veio em definitivo morar no Brasil, onde instalou seu Ateliê. *A oficina está no meio do mato, em Ubatuba, um galpão de 12 x 12, e mais a frente um outro menor. Em cima tem um show room e tem, também, um estoque de madeira e o meu escritório ao lado.*²⁰⁶ De início, teve dois sócios, a primeira sociedade durou pouco, seis meses apenas, e a segunda perdurou durante sete anos; nos últimos três anos, entretanto, comanda sozinho o próprio ateliê.

Em sua oficina, trabalham apenas três funcionários, escolhidos rigorosamente segundo seu conceito de qualidade e que produzem os móveis artesanalmente. O Ateliê desenvolve também projetos de marcenaria diversos e projetos especiais realizados sob encomenda. Apesar do meio produtivo artesanal que utiliza, lamenta que alguns de seus móveis tenham adquirido ares de "artesanal de luxo" e afirma que gostaria imensamente de conseguir viabilizar uma redução no custo final dos produtos.

Os móveis que vem criando, no entanto, refletem a escolha de uma linha de desenho pura e simples, que valoriza as madeiras nobres, inovando nas técnicas de utilização de suas potencialidades, ao mesmo tempo em que busca utilizar outros materiais renováveis ou recicláveis, como o MDF e o alumínio. Bonzon explica que as portas começaram a se abrir em sua carreira profissional com a conquista de Prêmios: *ganhei muitos prêmios no começo e, veio o reconhecimento neste pequeno mundo do design.*²⁰⁷

Os prêmios a que se refere: em 1988, Primeiro Prêmio no concurso do Salão de Design do Móvel Brasileiro organizado pela MOVESP - Associação das Indústrias de Mobiliário do Estado de São Paulo - com a cadeira de balanço Gaivota (f.3.46), que a seguir recebeu, também, o Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, na categoria Mobiliário Residencial.

A despeito da Cadeira de Balanço Gaivota, o júri deste último apontou *o sistema construtivo preciso, que ressalta grande leveza ao produto e a qualidade estética aliada ao parâmetro ergonômico*²⁰⁸; já em reportagem publicada na Folha de S. Paulo, o crítico Fernando Lemos observou: *a cadeira de balanço se apresenta nordicamente elegante e climatizada. A proporção do seu espaço e a sinuosidade que a envolve totalmente fazem, mesmo na inércia de uma foto, um movimento de balanço inequívoco. Revela sabedoria*²⁰⁹ O próprio Bonzon comenta, *queria utilizar as sobras de madeira que tinha na marcenaria e pensei que queria uma cadeira. Isso é quase uma síntese de tudo o que tem na sua cabeça. Eu sou uma pessoa que acho que estou sempre criando sem perceber, o fato de ficar atento com as coisas novas, as coisas diferentes, a observação.*²¹⁰

Na verdade, Bonzon acredita que a estética final de um objeto é o reflexo dos repertórios de cada designer e faz parte de uma maturação pessoal construída ao longo dos anos. *Quando projeto uma cadeira, (f.3.51) faço uma cadeira que seja bonita, que seja confortável, leve, forte e no meu estilo. É muito simples o meu estilo, é possível reconhecer que uma cadeira é minha, por que ela tem uma coisa que se repete, traços simples, curvas e leveza.*²¹¹

Assim, tem como verdade, que o fato de não ter formação específica em áreas afins ao design lhe possibilitaram seguir mais sua intuição e experiência pessoal. *Quando comecei a desenhar móveis não conhecia o nome de nenhum designer. Talvez por isso, me veio uma grande liberdade de pensamento e expressão. Isto deixa muito espaço para criar. Porque a criação deve ter um tempo de maturação. Se eu moro em Ubatuba, no meio do mato, sem a preocupação de ficar na moda, isto dá uma liberdade de criação fantástica.*²¹²

Certamente, que o processo de criação, em muito, se alimenta dos repertórios pessoais de cada designer, mas também é fruto da leitura da ambiência cultural que lhe rodeia e neste caso, das culturas brasileira e universal. Assim é que, se de um lado, volta o olhar para as referências dos espaços e equipamentos domésticos interioranos brasileiros – referências de Ubatuba e de sua natureza; de outro, agrega códigos visuais inerentes à cultura universal contemporânea – provenientes de sua formação profissional e do ofício da marcenaria, na França.

Reno Bonzon é assim, há um tempo, nacional e universal. Agrega no conjunto de sua obra: a UTILIZAÇÃO DE MADEIRAS BRASILEIRAS e suas potencialidades; a REFERÊNCIA AOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA

CULTURA MATERIAL BRASILEIRA – popular e tradicional, bancos e elementos construtivos simples e aparentes; A UTILIZAÇÃO DE TÉCNICAS PRODUTIVAS ARTESANAIS. Desta forma, parece seguir o caminho traçado pelos pioneiros do desenho moderno, não só a despeito de seu conceito de projeto, mas também, pela escolha do Brasil como nação e referência material para o desenvolvimento de seus projetos de móveis.

Ainda no final dos anos 90, Reno Bonzon continuava seguindo os valores fundamentais de seu processo de criação, mantendo-se afastado dos grandes centros urbanos e conservando-se avesso a modismos.



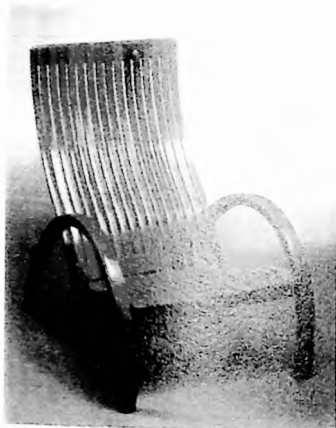
Com o passar dos anos, a Gaivota foi se tornando uma "cadeira cult", que as pessoas conhecem como um clássico do design brasileiro. É feita de laminado colado a frio com resina epóxi, técnica que Bonzon introduziu no Brasil. No início as lâminas eram de mogno, mas o preço desta madeira subiu muito e elas passaram a ser feitas com capa de mogno e recheio de cedro.

Adélia Borges

f.3.46. Cadeira de Balanço Gaivota. Vistas lateral e frontal. 1989. Estrutura, assento e encosto produzidos com a técnica do laminado em mogno colado a frio com resina epoxi. A peça recebeu vários prêmios: em 1988, 3º Prêmio MCB e Prêmio MOVESP; em 1990, foi escolhida na Bienal Brasileira de Design como o melhor mobiliário brasileiro. Em 1989, a Cadeira de Balanço Gaivota passou a ser produzida também pela empresa italiana Bernini. Detalhe para o desenho lateral que funde apoio para braços e estrutura de sustentação da peça. (Arquivo Reno Bonzon).



A seqüência de cadeiras, Gaivota e Arco-iris, demonstra como o designer é fiel a sua linguagem estética própria, com técnica construtiva experimentada à exaustão.



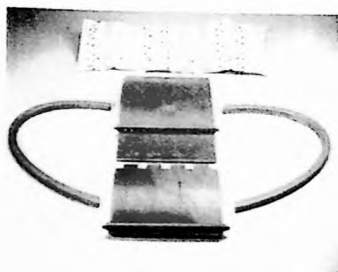
f.3.47. Cadeira Arco-Iris. 1989. A Arco-Iris foi concebida a partir da cadeira de balanço Gaivota. A técnica de produção do laminado de mogno curvado a frio é a mesma. Apresenta a possibilidade de ser confeccionada em MDF tingido para encosto e assento e, pés na versão em mogno ou alumínio. (Arquivo Reno Bonzon).

f.3.48. Cadeira Arco-Iris. Vista Lateral. Detalhe para o desenho lateral da peça, que harmoniza o assento e encosto com o arco que funciona como apoio para braços e estrutura. Apesar da peça ser produzida totalmente em madeira, as curvas, em sua simplicidade, proporcionam o conforto ao usuário. (Arquivo Reno Bonzon).

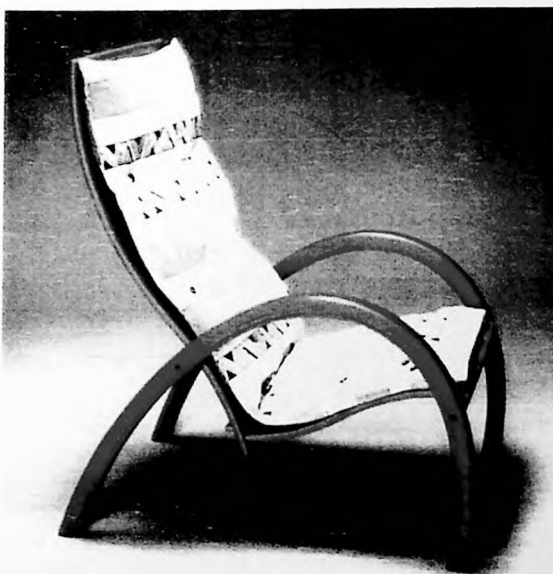
f.3.49. Cadeira Arco-Iris em MDF e Alumínio. (acima). Década de 80. Versão da Cadeira Arco-iris. A estrutura é produzida em alumínio, o assento e encosto são fabricados em MDF. (Arquivo Reno Bonzon).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Reno Bonzon



f.3.50. Cadeira Arco-Iris com Estofado. 1989. Variação da Cadeira Arco-Iris. A estrutura e os pés são produzidos em laminado de mogno curvado a frio. O assento e encosto estofados são revestidos em tecido e sobrepostos ao apoio de madeira. (Arquivo Reno Bonzon).





f.3.51. Cadeira Gabi. 1990. A Cadeira Gabi ganhou vários prêmios, foi considerada Hours concours pelo Júri do 5º Prêmio MOVESP. A técnica empregada é a mesma de laminado de mogno colado a frio. A Gabi é leve, pesa apenas 2,6 Kg, confortável e permite múltiplos usos, salas de refeições, restaurantes, pequenos auditórios. Pode também ser encontrada na versão alumínio com encosto/ assento em couro, ou na versão, toda em alumínio. (Arquivo Reno Bonzon).



f.3.52. Banco Srii. 1995. Estrutura e assento produzidos em laminado de mogno curvado a frio. Segue a mesma linha estética da cadeira Arco-Iris. (Arquivo Reno Bonzon).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Reno Bonzon

f.3.53. Banco Seculo XVIII. Produzido em madeira - sucupira. Referência histórica da amplitude proporcionada pelos grandes bancos de espaldar. (O Movei da Casa Brasileira).



f.3.54. Namoradeira Dito Bento. 1990. A Namoradeira Dito Bento guarda as mesmas características da cadeira Arco-Iris, só que nesta versão para dois lugares. A técnica de produção é a mesma, laminado de mogno colado a frio. Conta-se que Dito Bento era o nome de um senhor marceneiro extremamente gordo e que não conseguia sentar em nenhuma cadeira com medidas normais. A namoradeira Dito Bento revive a amplitude dos bancos das casas de fazendas interioranas. (Arquivo Reno Bonzon).

A AMBIGÜIDADE ENTRE FORMA E FUNÇÃO

POR CLÁUDIA MOREIRA SALLES

Gosto do desenho
Desenhar móveis, os seus detalhes,
descobrir uma linha pura e trabalhar
em cima dela, horas e horas
E o que me dá mais prazer
O que você faz em termos de design,
de interiores, tem de estar compatível
com a arquitetura, mas
sempre oferecendo um detalhe,
um toque humano e lúdico.
Cláudia Moreira Salles

É patente que, na contemporaneidade, especialmente no final dos anos 70 e início dos 80, a formação do designer brasileiro tenha sofrido a influência de correntes estéticas que se propagavam entre o dualismo de uma herança funcionalista "bauhausiana" e a contestação destes valores, como instrumento de instauração do novo. Não à toa, que tais características, ou pelo menos, suas particularidades, tenham permeado a obra de alguns designers da contemporaneidade. Assim como no caso de Cláudia Moreira Salles, designer formada em 1978 pela Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro e que exemplifica tão claramente, na materialidade de sua obra, todo este processo.

A **PRIMEIRA FASE** de sua atuação profissional, tem início antes mesmo do término do curso regular de graduação, quando trabalhou como estagiária no Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, coordenado à época, por Karl Heinz Bergmiller, um legítimo representante da formação proveniente da Escola Alemã de ULM no Brasil.

A atividade era dirigida ao desenvolvimento de mobiliário para comunidades, particularmente o mobiliário escolar, trabalho que exigia exaustivas pesquisas de normatização, estudos de ergonomia e processos produtivos. Esta influência se refletiu, não só no tema de seu trabalho de conclusão de curso - mobiliário para bibliotecas, mas também, durante a primeira fase de sua atuação profissional. *Foi um trabalho que me deu muita experiência, me dirigiu para a área de mobiliário. Abordava questões de funcionalidade, de ergonomia, da produção e influenciou minha formação de designer.*²¹³

Em continuação a este trabalho, já em 1981, residindo em São Paulo, Cláudia foi convidada por Karl Heinz Bergmiller, seu antigo professor, a trabalhar na Escriba Indústria de Móveis, onde desenvolveu mobiliário para bibliotecas, tendo permanecido na equipe de design até o ano de

1983. É o período em que reconhece ter seu processo de configuração limitado a racionalização estética do design. *Foi uma continuação dentro de um esquema de design dirigido para a indústria. Assim, durante muito tempo tive este tipo de atitude e achava que não existia no design nada, além disso.*²¹⁴

Ao se desligar da Escriba, em 1984, inicia um novo caminho, voltado para o desenvolvimento da ambientação de interiores, agora com o projeto de mobiliário residencial direcionado para as necessidades específicas dos clientes. Este trabalho é partilhado com o arquiteto Zeca Revoredo, numa parceria que se mantém até hoje. *São conceitos de calor, de objeto, de uma coisa que dura, que não é uma coisa descartável, de moda, que tenha qualidade para poder conviver muito tempo com o objeto.*²¹⁵

Há este tempo, por volta de 1988, começa a SEGUNDA FASE da atuação profissional de Cláudia, quando o designer Fúlvio Nanni comercializa, na Nanni Movelaria, algumas de suas peças. A Nanni Movelaria, como já foi dito anteriormente, era uma loja de design contemporâneo que, em muito, contribuiu para a divulgação do trabalho de jovens designers. O desenvolvimento de móveis contemporâneos a inseriram num novo nicho de mercado, mas é no ano de 1990, quando conhece a Etel Interiores²¹⁶, que sua obra adquire características que a qualificam dentro da categoria – IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA.

A Etel Interiores é uma empresa composta por loja e marcenaria de mobiliário contemporâneo. A marcenaria mantém uma infra-estrutura de altíssima qualidade e utiliza técnicas artesanais para o processo produtivo. Projetando móveis de execução artesanal e acompanhando, de perto, o ofício da marcenaria, é que o conjunto de sua obra inicia a SEGUNDA FASE de atuação profissional. A própria Cláudia descreve o conceito de projeto que desenvolve na Etel Interiores:

*A Etel Interiores tem uma marcenaria que permite um trabalho na madeira com os encaixes, marchetarias e todas estas coisas que estavam meio que abandonadas e que agora são utilizadas para fazer um design absolutamente simples, limpo, sem supérfluos, sem rococós, mas com uma construção sofisticada, ainda que artesanal. ... O que tenho na Etel, é um mobiliário que tenta atender a essa necessidade que as pessoas tem, de querer coisas duráveis, que tem uma idéia de qualidade e, ao mesmo tempo, que tem um presença tranqüila, que manipula os elementos do design, a função, as proporções e que seja ergonomicamente correto.*²¹⁷

Do contato com o artesão e as técnicas de marcenaria - encaixes, malhetes, marchetarias, Cláudia desenvolve um processo criativo, por vezes, muito próximo das referências da cultura brasileira tradicional. Estas referências, simbólicas à idéia de brasilidade, com efeito, permeiam a grande maioria das peças desenhadas a partir de então. De fato, o fazer artesanal e a manipulação com a madeira, redimensionam todo o conjunto de sua obra. *Um móvel de madeira trabalhado por um artesão, apresenta mais o calor do trabalho humano na peça, do que um móvel produzido industrialmente, que passou por um acabamento de máquina.*²¹⁸

Nesta nova fase, a designer começa a afirmar uma linguagem estética própria e contemporânea, povoada por signos característicos da dualidade existente entre o nacional e o universal. Se, de um lado, incorpora referências características da linguagem de outras culturas, como na mesa Ideograma (f.3.66) – referência japonesa; de outro, resgata peças da mobília tradicional brasileira, a muito extintas de nosso uso contemporâneo, a exemplo de marquesas – marquesa Dueto (f.3.55) e escritaninhas; ou até mesmo, estabelece referências a cultura popular, como no banco Iracema (f.3.60) e no banco Kip (f.3.62). *É uma tentativa de depurar as formas e ao mesmo tempo, de buscar uma sofisticação de materiais.*²¹⁹

Os móveis de Cláudia Moreira Salles resgatam também, muito da linguagem estética e dos materiais utilizados durante o período moderno, por mestres como Joaquim Tenreiro. Tal como a cadeira Lara (f.3.58), com o uso da palhinha, da madeira e de sua sobriedade e simplicidade características. Assim referenda Maria Cecília Loschiavo: *entre os muitos vetores da obra da designer; a referência a Tenreiro está presente, não apenas pelo uso dos materiais, mas pela luminosidade, leveza, serenidade e sobriedade que seus móveis criam. Na raiz desta postura está aquela mesma sobriedade que caracterizou o mobiliário dos colonos e que se manteve no interior da casa brasileira.*²²⁰

Certamente, a mobília que a designer desenvolve durante a segunda fase de atuação profissional, é o resultado de uma postura de projeto que alia contemporaneidade e referências à cultura material - brasileira e tradicional. E isto é visível, não apenas na UTILIZAÇÃO DAS MADEIRAS e DO OFÍCIO ARTESANAL, mas principalmente, nas inúmeras REFERÊNCIAS AOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE MÓVEIS BRASILEIROS DO SÉCULO XVIII/XIX (f.3.56) e na utilização de ELEMENTOS DE CONFIGURAÇÃO ABSTRAÍDOS DO VERNÁCULO DO PAÍS (f.3.61).

f.3.55. Marquesa Dueto. 1991. Eitel Marcenaria. A estrutura é produzida em madeira maciça - imbuia - com almofada e "roinhos" estofados e revestidos em nobuck marrom. Detalhe para o uso de distanciadores entre a estrutura lateral e o apoio para braços. (Arquivo Cláudia Moreira Salles).



f.3.56. Marquesa do século XIX. São Paulo. (abaixo). Referência histórica de mobiliário tradicional brasileiro do século XIX. Produzida em Jacarandá (O Móvel da Casa Brasileira, 1997).



A Marquesa Dueto tornou-se um clássico no conjunto da obra de Cláudia; na verdade, ela revisitou e transfigurou as elegantes marquesas dos tempos coloniais, tão presentes no imaginário coletivo da mobília e da moradia brasileira. As seções esguias das chapas curvas nas laterais e a presença dos distanciadores definindo as superfícies resultaram numa peça visualmente leve e elegante, capaz de integrar qualquer ambiente.²²¹

(texto do catálogo: tradição e transição - o design de Cláudia Moreira Salles)

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Cláudia Moreira Salles

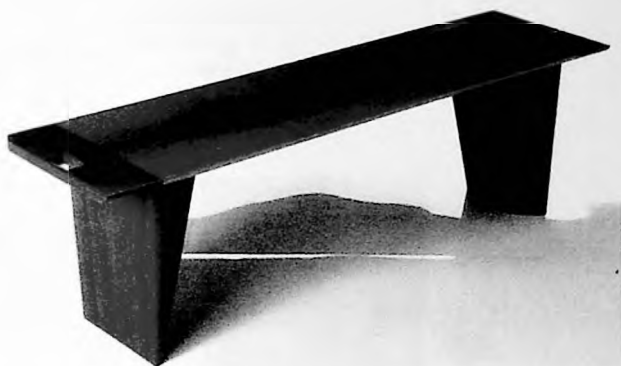


f.3.57. Cadeira. Década de 90. Estrutura produzida em madeira maciça - imbuia - com assento estofado revestido em tecido e encosto em palhinha. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998).

f.3.58. Cadeira Lara. (ao lado). 1992. Estrutura produzida em madeira maciça - imbuia - com assento e encosto em palhinha. Detalhe para o uso de materiais que remontam às tradicionais matérias-primas da cultura material brasileira. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998).

f.3.59. Mesa com Cadeiras Lara. Década de 90. Estrutura da mesa em madeira maciça - imbuia.





f.3.60 Banco Iracema. 1993. (acima). EteI Marcenaria. Estrutura produzida em louro faia com encabeçamento em cabreúva maciça. Os recortes nas laterais da peça possibilitam seu fácil deslocamento nos espaços internos. Detalhe para as laterais e os pés com acabamento ranhurado. Índice que revive elementos característicos do artesanato popular, especialmente nordestino, a exemplo das Carrancas do São Francisco. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998).

f.3.61. Carranca de madeira do Rio São Francisco. Figura utilizada nas embarcações do rio São Francisco com a finalidade mística de afugentar o "espírito das águas". Referência de elemento simbólico da cultura popular nordestina, utilizado como fonte de leitura para a configuração do mobiliário de Cláudia. Detalhe para a cabeleira da figura, com desenhos de ranhuras. (Dicionário de artes decorativas, 1999).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.3.62 Banco Kip. (acima). Década de 90. Estrutura produzida em sucupira com assento estofado revestido em nobuck. Assim como o Banco Iracema, possui recorte nas laterais para facilitar a locomoção da peça e incorpora, também, o detalhe de ranhura na parte superior das laterais. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998).

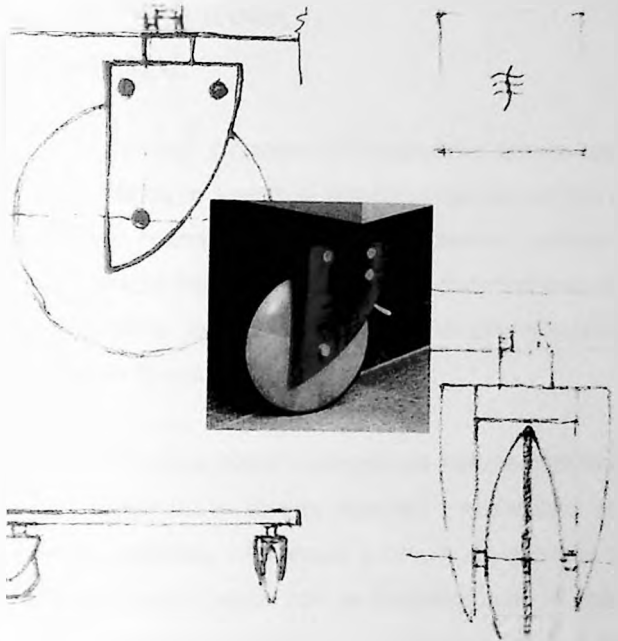
f.3.63 Papeleira com Gavetas. 1993. EteI Marcenaria. A peça é composta com gavetas frontais e superfície para trabalho exposta ao abrir as portas frontais. Estrutura produzida em Freijó escurecido com extrato de noqueira, com portas frontais revestidas em zebnano. A superfície de trabalho é de couro e os puxadores e rodízios são de latão oxidado. A peça é a síntese da cumplicidade entre a tradição e a contemporaneidade, ao revisitar as antigas secretárias simplifica sua estrutura ao mesmo tempo em que utiliza a linguagem contemporânea, inclusive no uso de rodízios, elemento característico da necessidade de mobilidade dos novos espaços internos. (Arquivo Cláudia Moreira Salles).

Cláudia Moreira Salles





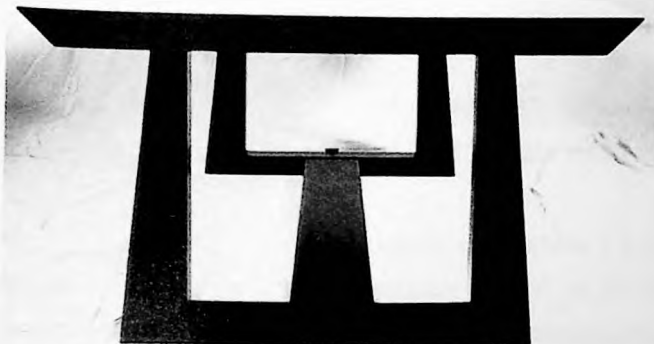
F.3.64. Carrinho de Chá. 1994. Etel Marcenaria. Peça produzida em madeira maciça. Detalhe para os rodízios fabricados totalmente em madeira, inclusive nos encaixes de sustentação. As bandejas laterais se deslocam ampliando a área de apoio enquanto a peça pode diminuir pelo sistema de fechamento. Exemplo de maestria do trabalho artesanal na madeira. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998)



F.3.65. Detalhe de Rodízio da Mesa Nômade. Década de 90. O rodízio é produzido nas madeiras ipê e marfim. Detalhe para a composição entre as tonalidades das madeiras. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

F.3.66. Mesa Ideograma II. 1998. Estrutura produzida em freijó escurecido, o tampo é de freijó clareado com encabeçamento em freijó escurecido. Detalhe para a simplicidade do desenho e para o travamento da estrutura inferior. (Catálogo - Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles, 1998).



Cláudia Moreira Salles

*Primeiro houve aquela utopia decorrente da arquitetura, foi a Bauhaus, onde se fazia tudo com o mínimo de elementos possíveis. Depois houve um movimento contrário, que foi os anos 80, um delírio da fantasia. Hoje o mobiliário está mais equilibrado.*²²¹

Cláudia Moreira Salles

A IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA E A DIVERSIDADE DA CULTURA MATERIAL

Como demonstrado, verificamos que, em síntese, a categoria contemporânea descrita como IDENTIDADE NACIONAL, fundamenta suas singularidades a partir de uma referência estreita com os argumentos projetuais, utilizados durante o período moderno, que buscavam legitimar a identidade cultural da nação brasileira. A geração pós-70, inscrita no período contemporâneo, em muito, assemelha suas principais características projetuais à obras, por exemplo, de mestres como Joaquim Tenreiro, Lina Bo Bardi, Sérgio Rodrigues, Michael Arnoult.

A UTILIZAÇÃO DE MADEIRAS BRASILEIRAS E SUAS POTENCIALIDADES; O RESGATE DAS TÉCNICAS PRODUTIVAS ACUMULADAS NO PROCESSO HISTÓRICO DE CONFORMAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA; E A REFERÊNCIA AOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA – TRADICIONAL E POPULAR; são a síntese da concretização material da idéia de brasilidade e sua relação com os imaginários coletivos. Estes são utilizados como referência nas experimentações projetuais de: Marcenaria Baraúna e dos designers Mauricio Azeredo, Carlos Motta, Reno Bonzon e Cláudia Moreira Salles.

Ao transportar a argumentação teórica apresentada na obra dos pioneiros, é visível que o maior signo da identidade nacional contemporânea seja, de fato, o resgate da utilização de imagens simbólicas do repertório da popular e da tradicional cultura brasileira. A esse despeito, a relação dialética que se estabelece entre o universal e o nacional e, que está no cerne do conjunto das obras de toda a amostragem analisada. Enquanto que, de um lado, a matriz fundamental de sua linguagem esteja povoada por signos representativos da idéia de brasilidade, não só de sua *utilidade estética* como também da *utilidade funcional*; de outro, incorpora signos, também indicativos de seu tempo universal, de outras culturas e do momento histórico em que está inserido. Tal como apresentam: o banco Marola (f.3.7)- Marcenaria Baraúna; o banco Ressaquinha (f.3.23)- Mauricio Azeredo; a cadeira Estrela (f.3.35)- Carlos Motta; a cadeira de balanço Gaivota (f.3.46)- Reno Bonzon; a marquesa Dueto (f.3.55)- Cláudia Moreira Salles.

É assim que, entre o nacional – popular e tradicional – e o universal, a IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA identifica sua formatação. A partir da herança e sua reinterpretação, entre forma e conteúdo, da argumentação projetual utilizada pelos pioneiros do desenho do móvel moderno, que buscavam o ideal de legitimar na nossa cultura material a idéia de brasilidade.

179 a 183 DEPOIMENTO de Francisco de Paiva Fanucci à autora. São Paulo, 1997.

184 e 185 BORGES, Adélia. Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário. Fotografia de Rômulo Fialdini. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. p.9 e 60.

186 BORGES, Adélia. Revista Architecti. N.28. Portugal/ Lisboa: Editora Blau. S/d.

187, 188, 189, 190, 191, 192, 194 e 195 DEPOIMENTO de Maurício Azeredo à autora. São Paulo, 1997.

193 Prêmio Design: 1986 – 1996/ texto Adélia Borges; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996. p.76.
notas

196, 198, 199, 200, 201 e 202 DEPOIMENTO de Carlos Motta à autora. São Paulo, 1997.

NOTAS

197 LOSCHIAVO, Maria Cecília. O móvel Moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.158.

203 e 204 Prêmio Design: 1986 – 1996/ texto Adélia Borges; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996. p.33.

205, 206, 207, 210, 211 e 212 DEPOIMENTO de Reno Bonzon à autora. São Paulo, 1997.

208 e 209 Prêmio Design: 1986 – 1996/ texto Adélia Borges; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996. p.49.

213 a 219 DEPOIMENTO de Cláudia Moreira Salles à autora. São Paulo, 1997.

213, 214, 215, 217, 218 e 219 DEPOIMENTO de Cláudia Moreira Salles à autora. São Paulo, 1997.

216 A Etel Interiores será objeto de estudo no capítulo 8.

220 e 221 Tradição e transição: o design de Cláudia Moreira Salles. Catálogo da Exposição. Texto de Maria Cecília Loschiavo dos Santos - fotos de Cláudia Jaguaribe. São Paulo, 1998. p. 9 e 12.



POR QUE UMA CADEIRA DEVE SER OBRIGATORIAMENTE UTILITÁRIA?

POR QUE ELA NÃO PODE TAMBÉM ASSUMIR O STATUS DE

OBRA DE ARTE? Cor e forma também são aspectos funcionais,

desde que tenham sido desenvolvidos pelo designer

com uma finalidade específica.

OBJETOS FUNCIONAIS
E NÃO-FUNCIONAIS

LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN

CATEGORIA A.4

Nestes objetos, o conceito de utilidade não está ligado à
dimensão física do corpo humano, mas à sua DIMENSÃO CULTURAL.

A maioria das cadeiras chamadas "artísticas" – ou apenas

desconfortáveis, para os mais radicais – estão,

na verdade, tentando estabelecer um diálogo com o

observador. ASSIM COMO UMA ESCULTURA, ELAS TRAZEM

INFORMAÇÕES POLÍTICAS, SOCIAIS E HISTÓRICAS QUE DEVEM SER

TRANSMITIDAS PARA QUALQUER UM QUE SENTE NELA,

OU PARA OS MAIS CAUTELOSOS QUE APENAS A OLHAM.

JOÃO CARRASCOSA



O cenário contemporâneo conduz a um tipo de solução projetual de objetos utilitários, portadores de características, particularmente, singulares em sua forma e conteúdo. São objetos cuja imagem não revela, de imediato, o seu valor de uso, confundindo o observador diante de uma ambigüidade que tende aproximar arte e vida cotidiana.

Na verdade, os objetos, em sua maioria, podem possuir qualidades formais que identificam sua função, tornando-os facilmente reconhecidos, ou ao contrário, estes objetos podem camuflar sua utilidade, descaracterizando-os enquanto utilitários. A figura dos objetos, nesses casos, pode ser manipulada de acordo com a intencionalidade do resultado final desejado. A função pode ser exaltada e acentuada de modo a indicar claramente o fim a que o objeto se destina e também, pode esta mesma função ser ocultada, ao mesmo tempo em que se camufla sua parte mecânica. De outro lado, é possível, num ato contestatório ou não, privilegiar as qualidades semânticas e simbólicas do objeto, de modo a questionar o usuário/consumidor sobre sua real utilidade.

De fato ocorre que, dentre os objetos utilitários em geral, o mobiliário é, na contemporaneidade, talvez o representante máximo desta tipologia de experimentações projetuais, que se estabelecem limítrofes do conceito de utilidade e dimensão cultural. No **LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN**, parte do entendimento de que - beleza e funcionalidade, assim como - forma e conteúdo, são

dois aspectos indissociáveis na configuração dos objetos. Estes podem ser manipulados pelo designer, a partir das qualidades semânticas e simbólicas do objeto, para provocar no observador diversos tipos de reações, que vão desde o espanto até o encantamento.

Historicamente, temos exemplos do tênue limite que diferencia a relação de contemplação ou de utilidade que mantemos com os objetos. A cadeira Red and Blue projetada por Gerrit Thomas Rietveld, em 1918, é descrita por Décio Pignatari, com todo o seu conhecimento, no livro – “Semiótica da Arte e da Arquitetura” – numa alusão a, exatamente, esta relação dialética que se estabelece entre os “*signos utilitários e não-funcionais*”, assim como descrito:

Esta não é uma cadeira, apenasmente: é um pensamento. É uma cadeira pensando a cadeira, aspirando a ser todas as cadeiras possíveis... Sintaticamente, esse objeto-escultura-arquitetura é uma estrutura aberta e à vista que, embora necessariamente volumétrica, exibe uma tridimensionalidade quase que virtual, apenas indicada por planos, tanto reais quanto virtuais (reais: encosto, assento e braços; virtuais: indicados pelo suporte e, vazados, incorporam o fundo). ... Com a cadeira Rietveld, o sentar-se não parece coadunar-se com a estrutura sintática, que ao mesmo tempo propõe e repele o significado. Temos aqui, exatamente, um signo utilitário não funcional. No caso dos signos utilitários, o signo é a forma, e o “objeto” é a sua função: daí dizer-se que o signo utilitário é um signo de si mesmo. É neste nível que cabe o famoso princípio de Louis Sullivan: “a forma segue a função”. A cadeira Rietveld contraria esse princípio: nela, a função segue a forma... A estrutura formal é recuperada para a geração de uma significação amplíssima, qual seja, a de que a sua “função” é outra, não estando situada ao nível do utilitário, do aqui e agora do sentar-se, mas ao nível da representação.²²²

Diante da alusão a estas explicações, em princípio semióticas, acerca do atributo escultórico dos objetos e da sua validade representativa dentro das artes aplicadas, é necessário, entretanto, entender por que estes objetos ditos “funcionais” e “não-funcionais” despertam a controvérsia da crítica especializada, a despeito do limite que rege o ponto de transição entre seu enquadramento como objeto utilitário ou como objeto de arte.

De fato, o design, em definição, pressupõe sempre a experimentação dos diversos atributos – estéticos e utilitários que permitem o processo de configuração do objeto. Se por um lado, nas definições mais tradicionais, o desenho industrial ou industrial design como vem sendo chamado, deveria possibilitar aos objetos uma reprodução industrial ou, pelo menos, a produção semi-industrial; por outro, ao considerar este princípio, estariam excluídos do que entendemos como

"design contemporâneo" os móveis fabricados, primordialmente, segundo um fazer artesanal. Além do que, é preciso ressaltar, especificamente no mobiliário, a grande maioria da produção do design nacional é viabilizada com meios produtivos que variam do artesanal ao semi-industrial.

E ainda, o que dizer do que vem sendo propagado na contemporaneidade como "art design"?, uma abordagem estética, cada vez mais incorporada ao meio e caracterizada por uma linguagem, muito mais subjetiva e "livre" que questiona a mobília enquanto objeto utilitário e agrega-lhe um outro valor – o de objeto de arte.

Na verdade, para a apreensão da diversidade de soluções projetuais, nomeadas pela contemporaneidade, é preciso ampliar o conceito do termo design, especialmente em referência ao objeto utilitário entendido como móvel. Assim, é que o termo design assume o significado de *projetar e conceber num sentido mais amplo compreendido como fusão entre objeto + corpo + útil + inanimado. Atinge diversas áreas que estão sob o seu escopo como: o industrial design, o graphic design ou o architectural design. O design carrega em sua nomenclatura a idéia do traço, de uma marca, uma assinatura que diferencia o objeto dentro de um contexto de utilidade.* ²⁴

E se é extensa a definição do que seja o design no cenário contemporâneo, quanto à arte, está fundamentalmente relacionada ao fazer manual, *à idéia da Grécia Antiga sobre a técnica, quanto à proximidade do artista ou artesão e o domínio dos materiais agregado ao conhecimento sensível que resulta no belo ou no contestatório.* ²⁵

Assim para Hebert Head no livro – "As Origens da Forma na Arte" – a forma na arte é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana:

.... Por que, partindo do caos informe de paus e pedras, ou dos objetos úteis que foram as primeiras ferramentas do homem primitivo, surgiu progressivamente a forma, até superar as finalidades utilitárias do objeto modelado e tornar-se a forma pela forma, ou seja, uma obra de arte? E complementa, ao afirmar: o problema é determinar em que ponto a elegância deixa de ser utilitária, em que ponto preciso a forma se divorcia da função... Estabelecemos três fases na evolução do formato dos objetos utilitários, ou seja: 1) descoberta da forma funcional, 2) aperfeiçoamento da forma funcional até a sua eficiência máxima, e 3) refinamento da forma funcional no sentido de uma forma livre ou simbólica. ²⁶

Estas explicações, além de esclarecedoras demonstram, sobretudo, a complexidade da temática na tentativa de tratá-la a partir de suas definições e conceitos. De fato, em síntese, uma das formas de relacionar arte e design está em estabelecer nos objetos o seu atributo de funcionalidade.

Se perante os objetos, assumimos uma relação de contemplação ou de utilidade que se embarçam na contemporaneidade em materialidades ambíguas; a questão talvez se resuma em assumir que um móvel pode ser um objeto capaz de denotar não apenas seu atributo utilitário, mas pode assumir outras funções.

Um objeto pode ser amigavelmente prazeroso para quem o utiliza e observa e enquanto, para os mais racionalistas, isso possa parecer inconcebível, na contemporaneidade, os objetos tendem a expressar muito mais do que sua funcionalidade. Claro que exageradas às proporções desta antifuncionalidade, tende o objeto a perder o estatuto de utilitário e passar a assumir uma espessura mais artística.

Com efeito, então é a imagem final do objeto que o conceitua na contemporaneidade, vinculada que está a postura do observador diante de sua materialidade. A percepção que o observador tem do objeto é portanto, conceituada por uma atitude de posse ou de contemplação. *Essa dualidade estabelece o limite nebuloso que separa o objeto de arte da funcionalidade e o objeto de design de uma característica pura ou artística.* ²²⁶

Bruno Munari, no livro – “A Arte como Ofício”, mostra um caminho para o designer no cenário contemporâneo:

Hoje, o designer restabelece o contato, há muito perdido, entre a arte e o público, entre a arte, no sentido de algo vivo, e o seu destinatário... Aquele que utiliza um objeto projetado por um verdadeiro designer toma consciência da presença de um artista que trabalhou para ele, melhorando as condições de vida e favorecendo a transformação da habitual relação com o mundo da estética... O que é, pois, este design se não é estilo, se não é arte aplicada? É projeto, o mais objetivo possível, de tudo o que constitui o ambiente onde o homem de hoje vive. Projeto realizado sem preconceitos de estilo, sem a preocupação de criar arte, procurando-se tão-somente conferir a cada coisa a sua própria lógica estrutural, a sua matéria lógica e, conseqüentemente, a sua forma lógica. ²²⁷

Enfim, de todas as considerações mencionadas e da dualidade existente entre a arte e o design, é preciso entender que, incontestavelmente, existe na contemporaneidade um conjunto de obras, em cuja forma e conteúdo, dialogam conscientemente os atributos do design e da arte. Estas, de significância cultural reconhecida, se incluem, antes de tudo, como parte integrante à diversidade de soluções projetuais características do período contemporâneo. É pelo reconhecimento destas, que iniciamos a incursão pela categoria deste cenário que denominamos

- LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN.

Sem o apego a utilização da função como elemento principal na concepção projetual, discutiremos o conjunto da obras de: Fernando e Humberto Campana, Luciana Martins e Gerson Oliveira, Edith Diesendruck. Designers que, cada qual, a seu modo, sinalizam para a experimentação da manipulação sobre as qualidades semânticas e simbólicas do objeto.

A figura de seus móveis, embora reacenda a discussão sobre o entendimento do design, como atuação profissional para a contemporaneidade, estabelece com propriedade, a fronteira que separa os objetos de design cujo atributo estético é ressaltado, e os objetos de caráter puramente artístico.

Em contraponto à categoria anterior, enunciada como IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA; a principal tônica de referência para os designers enquadrados em LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN, é buscar como fonte principal de referência: a LEITURA DA VIDA COTIDIANA, dos grandes centros urbanos e de seus elementos mais simbólicos; a REINVENÇÃO DO USO DE MATERIAIS, inusitados para os padrões tradicionais da mobília; a PESQUISA SOBRE NOVAS TECNOLOGIAS e suas diversas aplicações no móvel; A SUBVERSÃO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA FUNÇÃO UTILITÁRIA do móvel, instigando no observador a provocação proposital de reações.

A partir destas sínteses, das principais características do mobiliário contemporâneo da categoria LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN: OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO FUNCIONAIS, é que discutiremos sua real contribuição para a conformação do design da mobília legitimamente brasileira e contemporânea.

A POESIA ENTRE FORMA E MATERIAL

Tentar falar como eu vivo,
com quem eu vivo, aonde eu vivo,
com quem convivo, quais são as
necessidades e os defeitos deste povo,
quais são os vícios, e tentar levar
isto para o trabalho
Algumas vezes de forma racional e
outras, de forma irônica
A cadeira Favela, e inspirada no
processo construtivo das favelas, das
casas de favela, da busca do material
encontrado na rua e levado para a casa.
Eu acho que muitas vezes é isso,
tentar tirar partido da poesia deste caos
que nos vivemos aqui no Brasil.

Fernando Campana

o mundo do design anseia por novos menestréis como Fernando e Humberto Campana, talentosos e apaixonados, capazes de dotar seus objetos com muito mais do que uma correta funcionalidade e uma estética agradável. No mundo do design, há muito tempo deixaram de ser satisfatórias as sínteses de sucesso entre forma e função. Os melhores objetos contemporâneos são aqueles que expressam a história e a contemporaneidade; esbanjam o humor da cultura material, a linguagem global e carregam a memória do passado e a inteligência do futuro; aqueles que, como os grandes filmes, nos levam a lugares onde nunca fomos. E, claro, aqueles que nos dizem por que estão sendo feitos e revelam os processos com os quais foram feitos, nesses tempos de tantas possibilidades tecnológicas e culturais.²²⁸

Ao se referir ao "humor da cultura material", referenda, de certa forma, a principal fonte de inspiração projetual dos irmãos, baseada, sobretudo na materialidade da ambiência urbana,

FERNANDO E HUMBERTO CAMPANA

Se a categoria indicada como – limite entre arte e design - tem representantes expressivos dentro do cenário da mobília contemporânea, estes, indiscutivelmente, são Fernando e Humberto Campana ou "the brothers Campana", como a crítica internacional costuma chamá-los. Portadores de uma linguagem contemporânea singularizada pelas particularidades de uma abordagem projetual baseada, sobretudo, na experimentação dos atributos estéticos do objeto; alcançaram um patamar de legitimação no conjunto de sua obra, apenas comparado a grandes clássicos do design. E, muito embora, sua obra ainda cause estranheza aos mais racionalistas, o valor escultórico agregado em seus objetos manifesta uma identidade estética própria e, acima de tudo, caracterizadora.

Tanto que para a arquiteta Paola Antonelli, curadora da Exposição do "Programa 66" do Museu da Arte Moderna de Nova York – EUA - 1999, na qual os irmãos dividiram espaço com o designer Ingo Maurer, comenta:

o mundo do design anseia por novos menestréis como Fernando e Humberto Campana, talentosos e apaixonados, capazes de dotar seus objetos com muito mais do que uma correta funcionalidade e

vivenciada na vida cotidiana da contemporaneidade. Assim, se ora manifestam em seus móveis, uma linguagem estética contestatória, numa leitura sobre a realidade das favelas e dos subúrbios, vista na cadeira Favela (f.4.5); ora reinventam o valor de uso de determinados materiais, com aplicação incomum para o mobiliário, à exemplo da Cadeira Ninho (f.4.9).

Os materiais são, na verdade, para os irmãos Campana, fonte inesgotável de inspiração e possibilidades de experimentação – subversão de usos e funções – apresentados das formas as mais surpreendentes e criativas. A editora de revista Arc Design, Maria Helena Estrada, ao comentar sobre a Exposição SUBJETOS, referenda essa idéia:

Fernando e Humberto Campana introduzem novos materiais em seu repertório criativo. Ponto alto dessa coleção, um belo produto acabado – a cadeira em chapa de policarbonato (f.4.13). Aqui, uma alusão interessante, a cadeira Cone lembra, no seu aspecto formal e construtivo, uma cadeira de George Nelson dos anos 50, mas a leitura é outra, e mesmo que este “modelo” tenha permanecido inconsciente, ele foi transportado para a contemporaneidade. “Objeto”, ao contrário um “achado”, pesquisa de um novo uso para o material, a lâ de vidro, que encobrendo um ponto de luz espalha suave claridade, “como um gás contido de uma forma quadrada”. “Planos que se avolumam para obter a construção de objetos”, este o conceito formal que anima grande parte das peças apresentadas, afirmam os irmãos Campana.²²⁹

Materiais e a imagem figurativa de tecnologias, talvez sejam, primariamente, os dois grandes pontos de partida da obra dos designers. Sua expressão material detém uma linguagem absolutamente contemporânea que é recheada por códigos visuais da cultura material universal, ao mesmo tempo em que, referencia, a todo momento, sua origem nacional; seja atribuindo a peça um caráter de contestação e estranhamento, ou mesmo, povoando de códigos visuais característicos da urbanidade nacional. Para Paola Antonelli:

Fernando e Humberto Campana absorveram em suas vidas de adulto o que aprenderam na infância. Eles transformam a estrutura nua de uma cadeira de metal pelo paciente e amoroso entrelaçar de cordões coloridos ou de mangueiras plásticas de jardim. Eles pegam varetas de alumínio e as tratam como bambu, entrelaçando-as. Eles brincam, por isso seus objetos são capazes de falar em tantas línguas diversas.²³⁰

O percurso de conjugação dos trabalhos destes dois irmãos é, curiosamente, marcado por redescobertas pessoais, principalmente em relação à verdadeira vocação profissional. Caminhos

que se cruzaram para compor uma relação de parceria no desenvolvimento de objetos utilitários e de intervenção na cultura material brasileira.

Na verdade, Humberto Campana (1954-) é, estranhamente, formado em advocacia pela Universidade de São Paulo, em 1978; mas obviamente, essa sua primeira opção profissional confrontava-se diretamente com seu espírito de criador. Assim, é que decidiu sair da cidade de São Paulo por um tempo, dois anos, e foi morar na Bahia, período em que desenvolveu um trabalho voltado inicialmente para o artesanato. Com pesquisas de utilização de matérias-primas como conchas que colhia no mar, elaborou pequenos objetos utilitários como molduras de espelhos, porta-retratos, entre outros. *Ele tinha a sensibilidade muito mais voltada para a arte, para o artesanato, para o manuseio de materiais, do que para a palavra.*²³¹

Enquanto isso, Fernando Campana (1961-) concluía seu curso de arquitetura na Faculdade de Belas Artes de São Paulo; *já na faculdade, descobri que a minha escala não era da edificação e sim do objeto.*²³² Em 1984, Humberto volta da Bahia e Fernando conclui a graduação, é o início da Campana Objetos Ltda, empresa criada, inicialmente, com o objetivo de desenvolver pequenos objetos utilitários a partir de uma produção fundamentalmente artesanal. *Não tinha nada a ver com design contemporâneo, era bem ao gosto popular.*²³³

No entanto, pouco tempo depois se inserem, de fato, no mercado consumidor, comercializando porta-retratos, vasos, cinzeiros, bandejas, fruteiras, entre outros; é o momento do início da experimentação de materiais como o - vidro, alumínio, mármore, granilite. É por essa época também, que conhecem o designer Fúlvio Nanni e começam a expor objetos na loja de design contemporâneo - Nanni Movelaria.²³⁴ Esta oportunidade rendeu a primeira matéria de design na revista Casa Vogue.

Já em 1988, sempre experimentando e atento ao trabalho com as diversas matérias-primas, Humberto realizou o curso de Escultura Livre na Fundação Armando Álvares Penteado - São Paulo. Foi neste curso que começou a executar sua primeira cadeira, inspirada em formas de espirais, referência observada nas pictografias inscritas nas paredes das cavernas do Grand Canyon no deserto do Arizona - EUA. *O que me dificultava para criar cadeiras é que o design italiano já fez centenas delas, aquela coisa limpa, perfeita, confortável, mas de repente eu queria fazer uma coisa minha, diferente.*²³⁵ Esta primeira experiência no desenvolvimento de mobiliário

marca também o início do entrosamento de idéias, no processo de configuração de objetos, adotado, a partir de então, pelos irmãos. Assim como descreve Fernando:

*No curso da FAAP, Humberto começou a executar uma cadeira de ferro, da qual ele tirou uma espiral com a ajuda de um maçarico. Quando ele tirou essa primeira espiral da cadeira, eu construí uma outra cadeira com o negativo da imagem que ele tirou. Então foram as duas primeiras cadeiras que fizemos e que se chamavam Positivo e Negativo (f.4.1). Com isto, surgiu uma série de cadeiras de ferro, que nós começamos a fazer simplesmente por prazer pessoal.*²³⁶

Esse momento marca, definitivamente, o início da incursão dos irmãos Campana no design de móveis contemporâneos. Em 1989, numa parceria com a designer Adriana Adam, a época, proprietária da loja de design Nucleon-8/ Arquitetura da Luz - São Paulo, montaram a primeira exposição de mobiliário que chamava-se "Des-confortáveis"(f.4.2, 4.3). *Procuramos desenvolver um projeto, a partir de um laboratório de idéias, em cima das peças. Sem a preocupação ergonômica, simplesmente formal. Pesquisamos todas as possibilidades de um material: o ferro. Tanto quanto a falta de acabamento, da solda aparente, do envelhecimento natural do material, enferrujando com o tempo. Tomamos partido, de um material bruto. E então, que tipo de nome daríamos a esta exposição? Des-confortáveis. Resolvemos assumir mesmo o partido. E foi um sucesso, de público e de mídia, foi o que abriu o caminho para nós.*²³⁷

No entanto, e apesar de todo o reconhecimento proporcionado pela exposição, nenhuma peça foi vendida. No ano seguinte, em 1990, realizaram uma nova exposição que desta vez chamava-se "Orgânicos", e um novo desafio, trabalhar com o alumínio fundido, um material mais leve e que permitia uma tiragem em pequena escala; aliado a ele, a experimentação de outros materiais - a madeira e a borracha. É em 1993, finalmente, que encontram de fato, caminhos para a comercialização das peças e investem numa grande exposição com novas propostas de reutilização de materiais. A exposição se chamou "Edição 93" e foi realizada, novamente, na Nucleon-8 - São Paulo. *Nesta exposição, pluralizamos o uso de materiais, trabalhamos com madeirite, àquela madeira que faz tapume de construção, o papelão e cordas de algodão tingidas.*²³⁸ Na noite de abertura, 70% das peças em exposição foram vendidas.

Neste meio tempo, os irmãos Campana começaram a participar de alguns eventos fora do Brasil: foram convidados, em 1994, por uma empresa italiana, para participar de uma feira em Verona -

Abitare il Tempo, dentro de um projeto que consistia em selecionar um grupo de designers não italianos e dar-lhes um tema para desenvolver um projeto com a interpretação pessoal do que seria uma viagem à Itália – “Travels in Italy”. O resultado final, uma estante de papelão e ferro, despertou o interesse dos profissionais e jornalistas italianos, rendendo matérias em revistas como a Domus, Vitale, Imperium. A despeito deste trabalho, Fernando fala sobre o desenvolvimento de uma linguagem estética própria:

Numa das críticas da revista Domus, o jornalista fez uma observação, classificou o design que nós fazíamos, como um design de materiais e raízes brasileiras, mas que conseguia falar uma linguagem internacional. Então, eu acho que a partir deste momento, nós começamos a desvincular um pouco do folclórico, se você utiliza palha ou conchas, mas de uma maneira correta, com a tua linguagem própria, com uma engenharia de construção própria, é possível criar uma marca - do nosso trabalho. Ele questionava, como nós conseguíamos um resultado com este acabamento e com uma força imagética tão forte, sem cair no artesanal, no folclórico.³⁹

Depois deste reconhecimento internacional participaram por duas vezes, em 1995 e 1996, da exposição “Brasil faz Design”, apresentada em Milão – Itália. Na primeira, o produto foi uma cadeira produzida com tubos de mangueira “de aguar jardim” e, foi a peça mais publicada da exposição, tanto na Itália quanto no Brasil; na segunda, foram convidados a fazer uma pequena mostra individual e os produtos eram algumas luminárias feitas em borracha. Luminárias estas, que despertaram o interesse de uma grande empresa italiana e em meados de 1997, foram lançadas três versões no Salão do Móvel em Milão.

É nesse momento, no entanto, que começam a sentir necessidade de desenvolver uma abordagem projetual voltada à produção industrial. *Quando nós começamos este contato com a Itália, as pessoas gostavam muito, mas falavam: ‘olha, nós não temos condições de desenvolver industrialmente estes produtos. Devem tentar o projeto industrial, mas tem que ter a alma do seu trabalho. Para nós foi uma loucura, porque como fazer uma coisa industrial, sem por a mão, sem ter este caráter semi-artesanal? mas foi dando certo com a luminária, deu para conseguir um material que tinha uma poesia.⁴⁰*

A partir de então, assumem o desafio de compartilhar design + arte + produção industrial. Nos últimos anos, os irmãos Campana tem investido sistematicamente no desenvolvimento de

projetos que sejam passíveis de reprodução em escala, cada vez mais industrial. Um exemplo a seguir, é o do designer francês Philippe Stark, cujo processo de configuração permite a produção industrial sem a perda das características identificadoras de sua obra. O importante, segundo, Fernando Campana, é *preservar a alma, a força imagética do trabalho, sem a necessidade de construir cada objeto num processo semi-artesanal. Incorporar lições e vantagens da produção industrial, absorver suas formas e aproveitar suas facilidades, sem perder a marca pessoal.*²⁴

A alma do objeto, a que Fernando se refere, é a essência, o conteúdo do conjunto da sua obra e, que mantém o nome destes dois irmãos entre aqueles de maior reconhecimento dentro do design contemporâneo. Tal como demonstram as premiações: em 1992 - Prêmio Aquisição do Museu da Arte Brasileira - FAAP; em 1996, primeiro Prêmio Categoria Design no XXI Salão de Arte de Ribeirão Preto - São Paulo; em 1997, primeiro Prêmio na Categoria Móveis Residenciais da ABIMÓVEL - São Paulo.

Em síntese, o conjunto da obra de Fernando e Humberto Campana é, na contemporaneidade, a representação máxima da categoria LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN. Porque conjuga, em sua forma e conteúdo: a **LEITURA DA VIDA COTIDIANA DOS GRANDES CENTROS URBANOS**, utilizando seus códigos visuais simbólicos - cadeira favela (f.4.5); a **REINVENÇÃO DO USO DE MATERIAIS DA MOBÍLIA**, inserindo formas inusitadas a partir dos materiais - cadeira Ninho (f.4.9), cadeira bolha (f.4.4), cadeira papelão (f.4.7), cadeira tubos (f.4.14); a **SUBVERSÃO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA FUNÇÃO UTILITÁRIA DO MÓVEL**, instigando reações diversas no observador - armário Casulo (f.4.6), cadeira bolacha (f.4.12).

Além disso, o teor recente de sua obra contesta as críticas a despeito do caráter artesanal dos móveis, demonstrando a possibilidade real de reprodução industrial deste tipo de solução projetual, como é o caso do biombo papelão (f.4.8). Assim é que incorporam, em seu trabalho, mais um tipo de experimentação projetual - a das técnicas industriais.

No entanto, é na manipulação sobre as qualidades semânticas e simbólicas do objeto utilitário que se concentra a tônica fundamental do seu trabalho, permeando o limite entre o funcional e o não-funcional! e, desenvolvendo uma linguagem estética contemporânea própria e identificadora.

Os primeiros esboços são registrados num caderno dos dois. A partir daí, um pode terminar um projeto que o outro começou, ou ambos podem fazer juntos ou ..., num jogo de equilíbrio entre o lado mais racional representado por Fernando e o mais intuitivo, de Humberto, mas agora com ambos podendo experimentar o lado do outro.



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Fernando não jogou fora as preocupações com ergonomia que a formação na primeira turma de arquitetura da Faculdade de Belas Artes de São Paulo lhe trouxe, apenas pôde se liberar mais da base intelectual para se dedicar ao exercício criativo longe da preocupação com correntes, modelos ou camisas-de-força.²⁴²

Adélia Borges

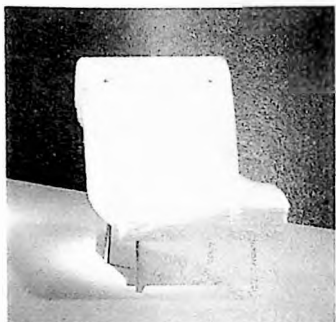


Fernando e Humberto Campana

f.4.1. Cadeiras Positivo e Negativo. 1988. Peças da primeira coleção e Exposição *Dês-confortáveis* – 1989, na *Nucleon-8* em São Paulo. Produzidas em ferro sem qualquer tratamento de superfície. Primeiras peças de mobiliário desenvolvidas pelos irmãos Campana marcam seu ingresso no design de móveis. (*Design & Interiores*, 1989).

f.4.2. Cadeira Peixe. 1989. Peça da primeira coleção e Exposição *Dês-confortáveis* – 1989, na *Nucleon-8* em São Paulo. Produzida em ferro e cobre. Detalhe para o desenho do encosto que lembra simbolicamente as espinhas de peixe. (*Design & Interiores*, 1989).

f.4.3. Cadeira da primeira coleção e Exposição *Dês-confortáveis* – 1989, na *Nucleon-8* em São Paulo. Produzida em ferro sem qualquer tratamento de superfície. (*Design & Interiores*, 1989).



f 4.4. **Cadeira Bolha.** 1994. A estrutura é produzida em metal com assento/ encosto em plástico bolha. Os pés são de alumínio. Detalhe para a reutilização do material – plástico bolha – em outra função distinta daquela em que é normalmente utilizado - embalagens. Exemplo da manipulação projetual de materiais comuns do cotidiano. (Arquivo Campana Objetos)

f 4.5. **Cadeira Favela** 1990. Toda a estrutura, inclusive o encosto e o assento, é produzida em compensado de pinho e revestida com tábuas e ripas de caneleira. Peça que mostra claramente o caráter de contestação imbuído no processo de configuração, além de demonstrar a fonte de inspiração nos ícones da cultura material urbana. (Arquivo Campana Objetos).

f 4.6. **Armário Casulo.** 1990. Toda a estrutura e os pés são produzidos em vergalhões de ferro soldado, as prateleiras são de chapa de ferro e a alça da porta é um galho de jabuticabeira. Mais um exemplo patente da capacidade de criação dos irmãos. (Arquivo Campana Objetos).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



f 4.7. **Cadeira Papelão.** 1993. A estrutura é de metal com acabamento em pintura epóxi, o assento e o encosto são confeccionados em papelão cartão. Peça da Exposição Edição 93 na Nucleon-8 – São Paulo. (Arquivo Campana Objetos).

f 4.8. **Blombos Papelão.** 1993. A estrutura é de metal com acabamento em pintura epóxi e o "corpo" é de papelão cartão. Peça da Exposição Edição 93 na Nucleon-8 – São Paulo. (Arquivo Campana Objetos).



Fernando e Humberto Campana

As fontes de inspiração partem de uma observação constante e atenta do cotidiano, de uma observação muito atenta do que está em volta, da cidade, da casa, das pessoas. Depois de uma leitura de materiais, que estão na cidade, da convivência dos materiais, que elegemos para conviver, sem saber o resultado que vai dar. Muito do trabalho, nós partimos do material, ele é a forma, nós construímos a forma através do material. Quando você empilha o papelão e possibilita uma textura, você está construindo uma forma a partir do papelão e, isto fala muito alto no nosso trabalho. É um material trabalhando como forma, como função.

Fernando Campana



F.4.9. Cadeira Ninho. 1993. A estrutura é produzida em ferro e o assento/ encosto são revestidos com corda de algodão. Os pés são de alumínio. Peça da Exposição Edição 93 na Nucleon-8 - São Paulo. Detalhe para a reutilização de material para uma função, absolutamente, inusitada. (Arquivo Campana Objetos).

F.4.10. Cadeira e Estrutura Interna da Cadeira. 1993. Demonstração da técnica utilizada na Cadeira Ninho - estrutura em ferro com revestimento entrelaçado de cordas de algodão no assento/ encosto. Os pés são de alumínio. (Arquivo Campana Objetos).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.4.11 Mesinhas. Década de 90. Toda a estrutura é de alumínio com assento trançado em arame. Peça da Exposição do Programa Projeto 66 - Museu de Arte Moderna de Nova York - 1999. Detalhe para a linguagem estética consagrada pelos designers como própria e identificadora do conjunto de sua obra. (Arc Design, 1999).



Fernando e Humberto Campana



f.4.12. Cadeira Bolacha. Década de 90. A estrutura é produzida em fio de aço cromado, o assento e o encosto são feitos de bolachas de madeira natural em tamanhos diferentes. Detalhe para a solução projetual recheada de intenções de provocação frente ao observador subverte o sentido do conforto e instiga a imaginação do usuário. (Arquivo Campana Objetos).



f.4.13. Cadeira Cone. Final dos anos 90. A estrutura é produzida em aço inox com assento/ encosto formando uma peça única em policarbonato. Peça das Exposições: Programa Projeto 66 – Museu de Arte Moderna de Nova York – 1999; Subjetos – Museu Brasileiro da Escultura em São Paulo – 1997. Detalhe para o refinamento estético da peça e a qualidade do acabamento. (Arquivo Campana Objetos).



f.4.15. Cadeira Tubos. 1994. A estrutura é produzida em ferro, o assento/ encosto é de tubo de plástico. Os pés são em ferro com tratamento de superfície. A imagem da peça lembra o conceito utilizado na Cadeira Bolha, com alternância de materiais utilizados no assento/ encosto – desta vez, o material é a tradicional mangueira de "aguar Jardim". A peça participou da Exposição Brasil Faz Design 1995 – Milão/ Itália. (Arquivo Campana Objetos).

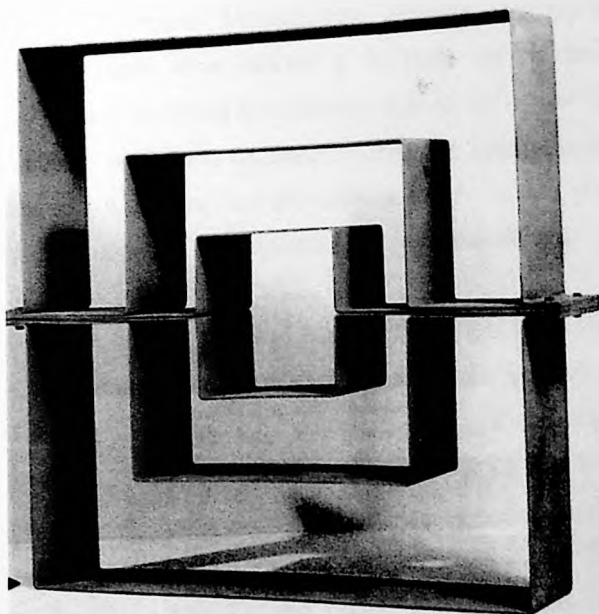
f.4.14. Sistema Labirinto. (abaixo). 1997. Toda a estrutura é produzida em chapas de alumínio naval, dobrada e encaixada. O sistema permite diversas combinações dos elementos, apontando para uma tipologia inusitada das tradicionais estantes. Recebeu o Diploma Museu da Casa Brasileira no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – 1997. (Design & Interiores, 1997).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

O movimento estético que incorporo como postura é o de dar uma cara mais brasileira para o móvel. Se, é moderno, pós-moderno, tropicalista, funcional, móvel escultura, transgressor ou não, isto é a crítica e os historiadores que vão falar. Eu quero que seja reconhecido como trabalho original, vivo, com uma personalidade própria, ou que fale e represente o momento do nosso país.

Fernando Campana

Fernando e Humberto Campana



A DIVERSIDADE PROJETUAL

A função estética, todos os objetos possuem. Tudo tem um dado estético.

É a função de contemplação que no momento anterior ao uso, antes de usar, você olha e flui visualmente ...

O design tem por tradição propor soluções, acho interessante quando se consegue subverter isso e propor um problema em vez de solução.

A coisa ganha complexidade conceitual e fica nesse limite entre a arte e o design

Gerson de Oliveira

motivadas por este interesse – o Curso Livre da Oficina Armando Álvares Penteado – FAAP, em São Paulo, que acabaram por ingressar no âmbito do design. Começaram desenvolvendo pequenos objetos utilitários de mesa, mas a primeira peça de mobília desenhada, de fato, foi a Mesa Aranha (f.4.16), em 1992. Peça que continua a ser produzida e comercializada até hoje.

Por essa época, desenvolvendo projetos de móveis, começaram a participar de exposições para a divulgação do trabalho, entre elas: a "Iluminativa" - Museu de Arte de São Paulo; a "Coletiva de Designers" - Galeria Montessanti-Roesler em São Paulo e a "Coletiva de Designers" na Ovideio, também, São Paulo - todas no ano de 1993. Em 1994, participaram da seleção do 8º Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira em São Paulo, mas seria no ano seguinte, 1995, sua primeira consagração pública - o primeiro prêmio da Categoria Mobiliário Residencial/ Museu da Casa Brasileira com o Diploma Joaquim Tenreiro - pela Poltrona Cadê (f.4.18). Premiação que

DE GERSON DE OLIVEIRA E LUCIANA MARTINS

Diversidade é a palavra de ordem visível no conjunto da obra dos designers Luciana Martins e Gerson de Oliveira – diversidade de idéias, de formas, de materiais, de intervenções, de tecnologias, de experimentações, em suas distintas e amplas latitudes. Experimentar, talvez seja, com efeito, o motor do processo criativo destes designers que, em pouco tempo, conseguiram demarcar seu espaço dentro do cenário contemporâneo do design brasileiro. Curioso é constatar que, a despeito da multiplicação de cursos de design por todo o país, suas formações acadêmicas beiram, apenas, as áreas afins.

Luciana Martins (1967 -) é formada em cinema pela Escola de Cultura e Artes da Universidade de São Paulo, já Gerson de Oliveira iniciou, também, o curso de Cinema na mesma Universidade, mas não chegou a concluir. Na verdade, Luciana e Gerson, sempre compactuaram afinidades pessoais e interesse pelas artes plásticas e, foi numa das incursões

representou um marco na história profissional dos designers, a esta altura, margeando o reconhecimento público pelo valor de sua obra. Gerson referenda essa idéia, ao afirmar:

É um trabalho central dentro da nossa trajetória. Conceitualmente é importante, no sentido que, questiona e reorganiza várias questões do design do mobiliário. Quando nós fazemos esse procedimento de esconder a estrutura, de revestir a estrutura, descolando a forma da estrutura e a forma da função, estamos dialogando com algumas questões do design que foram instituídas pela Bauhaus, da colagem da forma e função e ao mesmo tempo, estamos trazendo uma outra coisa que é a relação do trabalho do design com o corpo, incluindo dentro desse diálogo uma questão mais simbólica²⁴³

De fato, a premiação no Museu da Casa Brasileira, um dos eventos para o design de objetos, mais reconhecidos pela crítica especializada, trouxe consigo o interesse da mídia e do público. Já no ano de 1995, outros eventos contribuíram para a sua consolidação profissional: a exposição no Café Design Tok & Stok São Paulo; a "Entre Objetos" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a "Entre Objetos" na Galeria Nara Roesler, em São Paulo. Em 1996, participaram da "Design Brasil 2000" no Museu de Arte de Ribeirão Preto; a "Brasil Faz Design" em Palazzo Real - Milão na Itália; a "Brasil Faz Design" no Instituto dos Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro e a "Brasil Faz Design" no Liceu de Artes e Ofícios de Salvador.

É a partir de então que Gerson e Luciana se inserem definitivamente no mercado consumidor, utilizando três diferentes frentes de abordagem: a primeira - **DESIGN DE OBJETO SOB ENCOMENDA** - vinculada diretamente ao usuário, que solicita o projeto de acordo com suas necessidades, como no aparador "S" (f.4.24); a segunda - **MÓVEIS PARA LINHA DE PRODUÇÃO** - para revenda em lojas especializadas, com peças projetadas para a reprodução industrial, como na mesa furo (f.4.21) e cama furo (f.4.22); e a terceira - **EXPERIMENTAÇÃO DAS QUALIDADES SEMÂNTICAS DO OBJETO** - na intenção de extrapolar quesitos técnicos e funcionais, para experimentar a criatividade e questionar dogmas estabelecidos pelo design, a exemplo da poltrona Cadê (f.4.18), mesa Mientras e Tanto (f.4.20), mesa Pigmento (f.4.19).

O processo criativo de configuração do objeto para estas três frentes é basicamente o mesmo: partir de um **MATERIAL**, de uma **IMAGEM** reconhecida ou de uma **FORMA**. *O trabalho sempre parte de uma imagem, de uma forma, e depois adaptamos essa forma à função²⁴⁴* Com efeito, tendem a assumir a diversidade como a regra que determina o ponto de partida do projeto, sempre ao

lado, de algumas premissas preliminares que corroboram para o entrosamento de todo o processo: o desenho, a divagação sobre a pesquisa de materiais e viabilidade técnica, a consulta a fornecedores, o desenvolvimento do protótipo até a finalização do produto. Sobre o sentido da diversidade no conjunto de sua obra, Gerson esclarece:

*A diversidade, tanto de materiais quanto de escala, conceito, é uma coisa que nos atrai muito. Por que para mim, a graça está em justamente ir entrando em universos diferentes e pesquisar esses universos para trazer informação ao trabalho e fazer isso de uma forma pessoal ou individual, porque é o que eu espero que estejamos conseguindo fazer, trabalhar com essa diversidade muito grande, mantendo uma identidade visual. E isso é um desafio, espero que estejamos conseguindo fazer essa operação, da diversidade com unidade.*²⁴⁵

Com essa intenção, desenvolveram o hábito de pesquisar materiais e técnicas produtivas, capazes de enriquecer constantemente o processo de configuração. Assim, é que buscam conhecer indústrias e suas tecnologias e, especialmente, conversar com técnicos habilitados, que transmitam com propriedade as informações necessárias para o correto dimensionamento do projeto. Procedimento que auxilia também, na etapa de execução técnica da peça, na maioria das vezes, terceirizada num sistema de parceria com indústrias e oficinas, à exceção de algumas das peças que são montadas no próprio Ateliê e comercializadas, a exemplo da mesa "Nó" (f.4.17).

Sob o interesse em manipular, experimentar, descobrir, reinventar materiais; estes designers comungam, em muitos momentos, com o processo de configuração adotado pelos irmãos Campana, característica que, aliás, parece nortear todas as obras cuja proposta projetual se encontra no LIMITE ENTRE A ARTE E O DESIGN. Por outro lado, Gerson e Luciana, tratam a configuração do objeto sob um leque de abordagem mais amplo, abrindo várias frentes de atuação profissional.

Assim, sua mobília pode ser encontrada em várias lojas especializadas no setor, à exemplo da Benedict, Espaço Cultural e Zona D - São Paulo; Design Brasil - Ribeirão Preto; Oficina Design - Belo Horizonte; Casa Pronta - Recife; entre outras. Sistema de comercialização, desenvolvido por representantes que atuam em todo o país, distribuindo e revendendo as peças, sempre sob encomenda.

Para esta produção diversificada, o público-alvo é também considerado "ecclético", variando entre classe média à classe tida como 'A', normalmente numa faixa etária dos 25 a 40 anos. Ao usuário, também são destinadas certas "interatividades" com as peças, viabilizadas normalmente através da opção de composição de elementos cambiáveis. Na verdade, simplicidade, clareza e objetividade nas construções, são algumas das principais características que conseguem identificar como repetentes, em todas as peças desenhadas. Importa, na verdade, a manipulação com diversos materiais:

Uma das diretrizes de muitos projetos é elaborar com simplicidade, tomando cuidado com o material, na execução, na proporção, na dimensão, e fazer uma operação que seja o diferencial, ou de estabilidade ou de conforto, visando uma carga visual... Uma característica que está muito presente nos trabalhos, sem exceção, é essa simplicidade e objetividade da construção no desenho, no sentido de que a narrativa dele não está nos detalhes. Tem uma outra coisa em termos estéticos e projetuais que trabalhamos, que é o espaço vazio fazer parte do projeto.²⁴⁶

Numa evolução constante, o trabalho destes designers continua a ser divulgado: em 1997 participaram das exposições "Subjetos" no MUBE - Museu Brasileiro da Escultura em São Paulo e da "Design Mit Zukunft" no Focke-Museum em Bremen na Alemanha, com curadoria do designer Philippe Stark; mas o reconhecimento internacional da qualidade de sua produção se estende também as publicações: no livro Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design - França em 1996; 50 Chairs - Suíça, e International Design Yearbook - Inglaterra, por Philippe Stark, em 1997; e 50 Tables - Suíça e 50 Lights - Suíça, no ano de 1998.

Com pouco tempo de atuação no desenvolvimento de projetos de produtos, sua produção material é significativa dentro do contexto do design nacional. Atuando em várias frentes de intervenção, não deixam de experimentar as qualidades semânticas do objeto, mas também, não abrem mão de uma produção industrial. Assim, todos os objetos do conjunto de sua obra, possuem uma importante carga estética e simbólica, mas proporcionam, ao mesmo tempo, o conforto e a possibilidade de reprodução artesanal ou em série.

Sobre a diversidade na abordagem de projeto de sua obra e, a relação entre o design e a arte, Gerson de Oliveira comenta:

O que é o Brasil hoje? O Brasil é uma realidade extremamente diversificada e complexa. O Brasil de hoje é o interior da Amazônia e o Brasil de hoje é a Av. Paulista. Temos uma agricultura de subsistência que é uma das técnicas de produção mais arcaicas da história e ao mesmo tempo temos indústrias com níveis de sofisticação bastante altos. E isso, essa complexidade é o Brasil. Então, acho que o design brasileiro é aquele que dá conta de falar com essa complexidade. A aproximação do design com a arte, acho que estamos operamos no sentido de estar trazendo procedimentos que são procedimentos da arte. Procedimentos de subversão, subversão das funções, subversão da forma, subversão do uso, subversão da estética, subversão do material.²⁴⁷

Com este comentário, Gerson sintetiza, de certa forma, uma postura de desenvolvimento do objeto de design que vem se instituindo na contemporaneidade. A relação, cada vez mais intensa, mediada pela aplicação de atributos da arte durante o processo de desenvolvimento do design do objeto.

Assim, é que seus móveis assumem uma dimensão simbólica e artística, ao mesmo tempo em que conservam sua função utilitária, como por exemplo, no caso da mesa Aranha (f.4.16) e da estante Palavras Cruzadas (f.4.26). É uma experiência projetual que conjuga a *utilidade funcional* e a *utilidade estética* do objeto, de acordo com o seu objetivo final. Ora exaltando suas qualidades simbólicas e semânticas, ora proporcionando uma carga maior de conforto ao usuário.

De fato, sua obra permeia a diversidade, no modo de manipular com a configuração do objeto, atuando do funcional ao escultórico e, do artesanal ao industrial. Por isso, comunga da categoria LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN, ao apresentar: a LEITURA DA AMBIÊNCIA DA VIDA COTIDIANA, a partir de seus elementos mais simbólicos, a exemplo da mesa Camêlo (f.4.25); a REUTILIZAÇÃO DE MATERIAIS DE USO INCOMUM NO MOBILIÁRIO, a exemplo da mesa Pigmento (f.4.19); a PESQUISA SOBRE TECNOLOGIAS e suas possibilidades, assim como no móvel Gaveteiro (f.4.23); e a SUBVERSÃO DAS REFERÊNCIAS SOBRE A FUNÇÃO UTILITÁRIA DO MÓVEL, provocando reações no observador, como na cadeira Cadê (f.4.18) e na estante Palavras Cruzadas (f.4.26).

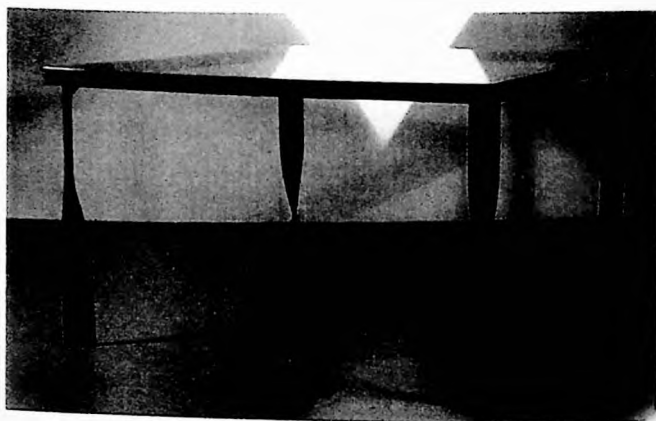
Em síntese, a manipulação entre forma e conteúdo, no conjunto da obra de Luciana Martins e Gerson de Oliveira, é desenvolvida sob o norte da multiplicidade de abordagens projetuais, mas sempre com uma evidente valorização dos atributos estéticos assumindo, em muitos momentos, qualidades semânticas e simbólicas que sinalizam para uma aproximação real do design com a arte.

*Ela é muito simples, no projeto,
na construção, na adaptação dos
materiais, só tem uma única
operação para a curvatura dos
pés. E com isso, ela ganha um
dado que é meio figurativo. Varias
pessoas dão uma alusão a imagens
de aranha para esse projeto.*

Gerson de Oliveira



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



Exemplos de mobiliário desenvolvido segundo a experimentação
projetual da matéria-prima - metal - em suas diversas aplicações
comerciais - tubos, chapas, perfis - e possibilidades tecnológicas.

Luciana Martins e Gerson de Oliveira

F.4.16. Mesa Aranha. (acima). 1992. A estrutura e o tampo são produzidos em ferro com acabamento nas versões: oxidado, pintado ou cromado. Primeira peça de mobiliário, desenvolvida no Curso Livre da Oficina de Metal da Fundação Armando Álvares Penteado - São Paulo. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).

F.4.17. Mesa "Nó". Década de 90. A estrutura é produzida em ferro oxidado com acabamento nas versões: oxidado, pintado ou cromado. O tampo pode ser em: vidro, madeira ou pedra. Outro exemplo da experimentação dos desigens com o material - metal. Detalhe para a torção das chapas de ferro utilizadas como pés, possibilitando diferentes composições para cada peça que descreverá desenhos únicos. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).



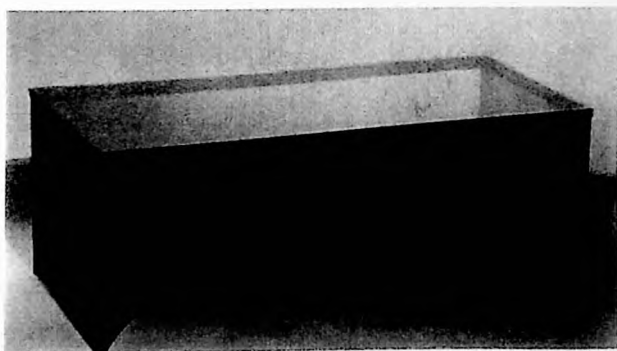
*A Cadê subverte o dogma da Bauhaus de transparência da construção, a idéia de que a forma de um produto deve levar a uma rápida percepção de sua função e de seu modo de uso. A primeira reação das pessoas à poltrona é de espanto, seguida do receio de sentar. O projeto transcende a contestação com bom humor e soluções técnicas apuradas, resultando numa poltrona confortável.*²⁴⁸
Adélia Borges

f.4.18 Poltrona Cadê 1995 A estrutura é produzida em vergalhões de aço com assento e encosto confeccionado em tramas de elastico, os braços são de espaguete de látex. Todo o "esqueleto" é revestido por duas camadas de tecido - elastex - que tem as propriedades de resistência e elasticidade. Primeiro Lugar no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira - Diploma Joaquim Tenreiro - 1995 (Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, 1996).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Luciana Martins e
Gerson de Oliveira

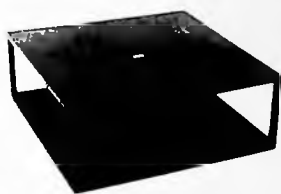
f.4.19. Mesa Pigmento. Década de 90. A estrutura é produzida em ferro tratado com acabamento de superfície e o tampo é de vidro. A caixa superior é toda preenchida por pigmentos, neste caso, na cor azul. Detalhe para o efeito lúdico proporcionado pela inserção do elemento pigmento na composição da forma, aparentemente simples. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).



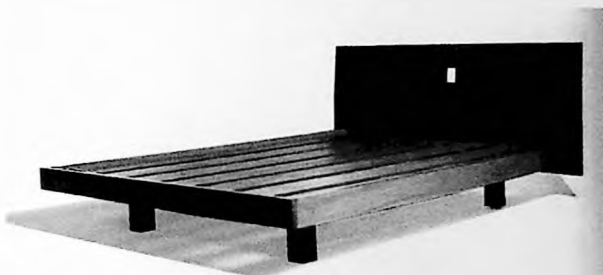
f.4.20. Mesa "Mientras Tanto". Década de 90. A estrutura é produzida com vergalhões de aço revestida com duas camadas de tecido - elastex. O tampo é de vidro. A linguagem estética do projeto é derivada da Cadeira Cadê, com redesenho da estrutura e inserção de tampo de vidro. Peça da Exposição Subjetos no Museu Brasileiro da Escultura - São Paulo - 1997. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).



Sem abandonar os produtos e projetos com outros materiais, esses premiados designers resolveram explorar a convivência mais agradável e quente da madeira, mas recusam uma abordagem purista do material. Eles não estão preocupados com encaixes e marchetaria, com a produção artesanal ou com aspectos técnicos. Luciana e Gerson procuram tratar a madeira apenas como mais uma matéria-prima, explorando suas vantagens e contornando as desvantagens.²⁴⁹ (Projeto Design, 1997).



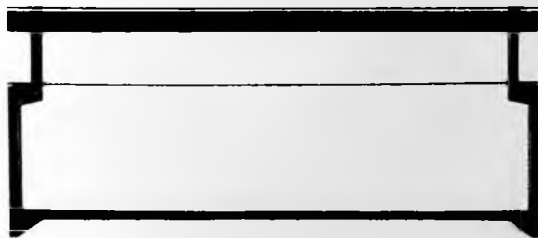
f.4.21. Mesa Furo. Década de 90. Estrutura, tampo e base inferior - produzidos em madeira - imbuia ou pau-marfim. O desenho da peça é relativamente simples e retilíneo; o detalhe fica por conta do furo em formato quadrado do tampo, detalhe que nomeia a peça. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).



f.4.22. Cama Furo. Década de 90. Estrutura e espelho produzidos em madeira - imbuia ou pau-marfim. Linguagem estética derivada da Mesa Furo. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

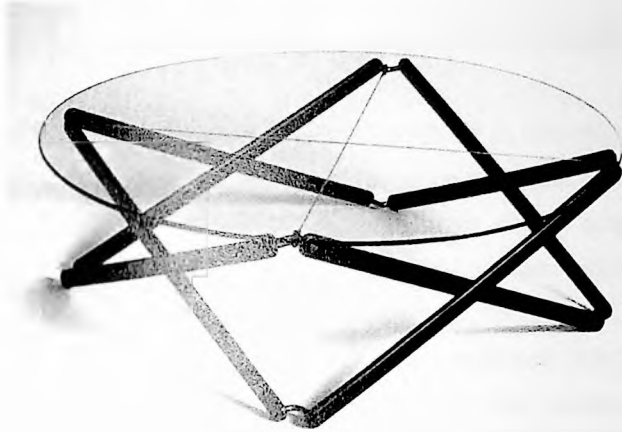
Luciana Martins e
Gerson de Oliveira



f.4.23. Gaveteiro. Década de 90. A estrutura principal é produzida em aço inox e as gavetas são de madeira. Exemplo do projeto desenvolvido a partir da composição entre os espaços "cheios" e os espaços "vazios" assumidos pela peça. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).

f.4.24. Aparador "S" e Detalhe Lateral do Aparador "S". Década de 90. A estrutura é produzida em Ferro oxidado e o tampo e prateleiras são de vidro. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).





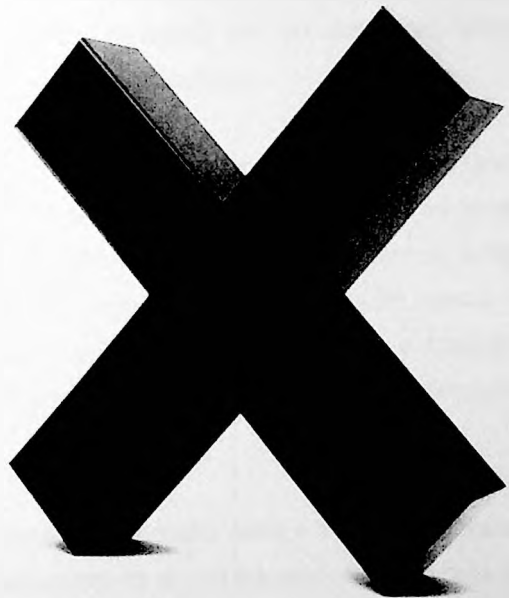
f.4.25 Mesa Camêlo. 1998. A estrutura de apoio é produzida em madeira com elementos de fixação e travamento de metal – aço. O tampo é de vidro. Menção Honrosa no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – São Paulo – 1998. Detalhe para a associação do nome da peça a sua estrutura construtiva, remonta a desmontabilidade característica das tradicionais “bancas” de camêlos. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).

A tônica do conceito de configuração de móveis, desenvolvida por Luciana Martins e Gerson de Oliveira baseia-se, sobretudo, na diversidade - traduzida em experimentações - de idéias, formas, de materiais e tecnologias.

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Luciana Martins e
Gerson de Oliveira

f.4.26. Estante “Palavras Cruzadas”. Final da década de 90. Toda a estrutura é produzida em madeira – imbuia – descrevendo um desenho em forma de “X”. Peça da Exposição Subjetos realizada no Museu Brasileiro da Escultura – São Paulo – 1997. Detalhe para a conjugação das intenções lúdica e funcional da peça, ao mesmo tempo em que apresenta uma forma inusitada em comparação às tradicionais estantes, permite a acomodação de livros e revistas em posição inclinada, o que, de certa forma, evita sua deformação. A peça é exemplo patente do conceito de configuração do objeto empregado pelos designers – experimentação de materiais, formas e tecnologias em benefício da composição lúdica e funcional. (Arquivo Luciana Martins e Gerson de Oliveira).



O ARTÍSTICO NO OBJETO UTILITÁRIO

POR EDITH DIESENDRUCK

O meu trabalho é muito mais visual,
do que eu podena explicar verbalmente.
Um pouco do meu trabalho
é bastante kitch.
Eu adoro o antigo e acho que todos
os objetos são divertidos,
e um pouco inusitados.

O conjunto da obra da designer Edith Diesendruck delimita, na contemporaneidade, o ponto extremo do tênue limite que delinea os objetos situados entre a arte e o design. São objetos de caráter nitidamente utilitário, mas cujos atributos estéticos sobressaem, incondicionalmente, aos padrões determinados pela "boa forma". Não é à toa, que esta designer revela em seus objetos uma dimensão artística expoente, capaz de sobrepujar o atributo utilitário intrínseco do objeto; sua formação acadêmica primeira é, antes de tudo, voltada às artes.

Edith Diesendruck

Edith Apter Diesendruck é formada pelo Curso de Licenciatura

em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, no ano de 1986; mas sua trajetória pessoal revela a origem da identificação com o projeto de objetos utilitários – seu pai era proprietário de uma loja de móveis. Assim é que, antes de ingressar no curso de artes, Edith buscou informar-se sobre os cursos de Desenho Industrial existentes, mas nenhum deles satisfazia suas expectativas sobre o projeto. Perseguida por esta idéia, pouco depois de graduada, em 1987, viajou para Londres, a fim de se especializar.

Nos três anos e meio em que viveu na cidade, entrou em contato com o Young British Designers – Ron Arad, Danny Lane, Tom Dixon, Andree Dubreil, Jasper Morrison, Julia Tistel – e em pouco tempo, estava trabalhando como assistente do designer Danny Lane. Foi assim que aprendeu, entre outras coisas, a manipular o vidro, material que o designer dominava. Em seguida, 1988, trabalhou como assistente de Tom Dixon, designer de móveis que a ensinou a trabalhar com metal. Em 1990, ainda em Londres, trabalhou na A & A Foundry - Fundação de Esculturas de Grande Porte.

De volta ao Brasil, no ano de 1991, instalou seu primeiro Ateliê e iniciou uma pesquisa de materiais voltada, sobretudo, para o desenvolvimento de uma linguagem estética própria. *Minha primeira oficina foi ao lado do Ateliê dos irmãos Campana. Comprei os maquinários e comecei a*

*desenvolver os primeiros trabalhos, que estavam bem envolvidos com a linguagem que eu tinha aprendido, ou seja, colocar a tua impressão pessoal no móvel. Não se preocupar, se aquilo está na moda, ou não está na moda. Era uma forma de se expressar.*²⁵⁰ Neste mesmo ano, Edith participa de um Curso Técnico de Solda Elétrica e a Gás na White Martins.

De fato, sua busca primeira sempre foi aprimorar as técnicas de manipulação de materiais. E é assim que, também neste ano, se inscreve no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira com um Lustre confeccionado a partir de fôrmas de empada, bocas de fogão, bolas de gude e fios de latão. *Pensei estar totalmente fora do padrão*²⁵¹ Para sua absoluta surpresa, o Lustre recebeu o Primeiro Lugar na Categoria Equipamentos Domésticos e marcou, de fato, o início do reconhecimento do valor artístico atribuído a seu trabalho.

Décio Pignatari, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, jurado do prêmio, comentou a época: *trata-se de uma verdadeira bricolagem, antítese de todos os conceitos mais estabelecidos do design no Brasil*²⁵² Não que a peça deixasse de provocar polêmica e receber ataques de críticos da época, mas de fato, é a experimentação de formas inusitadas, algumas vezes controversas, que a designer busca informar em seu trabalho.

Sobre este mesmo Lustre, Adélia Borges comentou: *No meio do caminho entre o kitch e a vanguarda, entre o embevecimento e a irreverência, entre o nobre e o banal, eis aí um objeto ao qual não se fica indiferente. Edith Diesendruck dá um novo uso a fôrmas de empada, bocas de fogão, bolas de gude e fios de latão para compor o lustre à maneira dos pomposos similares de cristal.*²⁵³

No ano seguinte, em 1992, Edith Diesendruck inscreveu no mesmo prêmio uma cadeira nomeada de "Barroca" (f.4.27), inusitada, também, pela utilização da matéria-prima principal de confecção - o papier mache, revestido com colagens de decalques à lembrança das antigas damas da sociedade. Nova surpresa para a Designer, a cadeira foi contemplada com o segundo lugar no 7º Prêmio Museu da Casa Brasileira - São Paulo - 1993. Os dois prêmios consecutivos sinalizaram para Edith, a indicação da coerência do caminho escolhido para o processo de configuração dos objetos.

Daí em diante, realizou diversas exposições. Em 1992, Exposição Coletiva - Benedixt - em São Paulo; em 1994, Coletiva - Cadeiras Brasileiras - Museu da Casa Brasileira. No ano de 1995, Individual - Coleção de Capas para Cadeiras (f.4.32) - Design Store, e Individual Vitrine do Ritz. Em 1996, participou das Exposições Coletivas: Intervenção na Cadeira de Oliver Perroit; Brasil Design 2000 - Ribeirão Preto/ São Paulo; Brahma Reciclarte - Jardim Botânico/ Rio de Janeiro.

No ano de 1996, Edith Diesendruck decidiu instalar definitivamente, seu ateliê na Vila Madalena - São Paulo. O espaço é o reflexo material do trabalho que desenvolve, a partir de experimentações em materiais e formas. Nele implementou desde interferências arquitetônicas à projetos de mobiliário, dispostos na composição dos ambientes internos. Edith trabalha com diversos tipos de materiais manufaturados e, também, matérias-primas, entre eles: o vidro, ferro, cobre, folha de ouro, folha de alumínio, variações de metal, plástico, acabamentos com banho cromado e ainda, materiais que chama de "aparições", são: botões, miçangas, flores de plásticos, entre outros.

É que, tal qual outros designers locados nesta categoria, seu processo criativo parte, normalmente, dos materiais - elemento e instrumento de manipulação de idéias, formas e aplicações incomuns. Muitos destes materiais vai recolhendo e armazenando em depósitos, ou então prossegue com uma seqüência de experimentos derivados de intuições e projetos. Sobre a reinvenção do uso de materiais e matérias-primas incomuns para os móveis, Edith comenta:

Trabalho bastante com sucata e bastante com a idéia de modificar os usos dos objetos. Esta idéia de, de repente, passar na rua e transformar algo para fazer outra coisa. Trabalho com pouca 'grana', em geral, com materiais que não me custam muito dinheiro. Não tenho medo de trabalhar com nenhum material e, se eu preciso de algum conselho técnico, eu posso, por exemplo, ir até o marceneiro e perguntar: como eu faço esse encaixe? que cavilha usar?, mas eu mesma gosto de ter o prazer de fazer, de cortar o que eu vou fazer. Na verdade, um trabalho vai levando ao outro, e eu vou olhando os materiais e vou recolhendo. Então aqui, na minha oficina, está cheio de coisas que eu não posso me desfazer. Cada tipo de trabalho, eu tenho uma história de como eu criei, mas, com certeza, uma coisa leva a outra.²⁵⁴

Trabalhando dessa forma, Edith desenvolve uma produção de peças, fundamentalmente artesanal e executada diretamente por ela. Em sua grande maioria, as peças não se repetem na íntegra e em algum detalhe se diferenciam. Em evidência está sempre o atributo estético e a

manipulação das qualidades semânticas e simbólicas do objeto, para de um outro lado, manter sua utilidade funcional.

Assim, é que insere a dimensão artística aos seus móveis, ao preservar sempre, a função utilitária para o usuário. Da categoria **LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN**, compactua com: a **REINVENÇÃO DO USO DE MATERIAIS**, talvez, uma das principais características do conjunto de sua obra e, que aparece na cadeira de miçangas (f.4.28) e na mesa de garrafas (f.4.31); a **PESQUISA SOBRE MATERIAIS E TECNOLOGIAS DE FABRICAÇÃO**, desde matérias-primas a materiais manufaturados, outra importante característica de seus móveis, assim como visto na poltrona Barroca (f.4.27), no Console (f.4.29) e Mesa Lateral (f.4.30).

Tal qual os irmãos Campana, Luciana Martins e Gerson de Oliveira, Edith manipula com vários materiais e a partir deles desenvolve seu processo criativo. Este fato é sintomático de que a experimentação estética, das qualidades semânticas e simbólicas do objeto, na contemporaneidade, está condicionada, tal qual em outros tipos de soluções projetuais, ao conhecimento técnico de fabricação de vários tipos de materiais. E isto, de fato, caracteriza a necessidade de um projeto, o planejamento do desenvolvimento do objeto.

Com Gerson e Luciana, compartilha também a sua formação acadêmica em áreas afins ao design e, a partir desta, confirma, para a contemporaneidade, a transposição dos conhecimentos adquiridos nas artes plásticas e sua aplicação durante o desenvolvimento do objeto de design. Essa migração de conhecimentos, especialmente das artes plásticas para o design, será uma das características que definirão o cenário contemporâneo do design do móvel.

Sintomático e diferenciador na proposta de Edith, é a insistência em realizar pessoalmente a confecção da grande maioria das peças, o que confere de fato, a característica absolutamente artesanal ao processo produtivo e estabelece uma demanda de produção, de certa forma limitada. Segundo este aspecto, comunga com os preceitos atribuídos à obra de arte enquanto matéria produzida, essencialmente pelo artista, muito embora estabeleça as bases identificadoras do conjunto de sua obra ao utilizar, sempre, como foco de projeto o objeto utilitário – subvertido, reestruturado, inusitado.

*O que confunde as pessoas que
compram meu trabalho, é que elas
não sabem o que comprar, pelo
caráter inusitado que
as peças trazem.*

Edith Diesendruck



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

f.4.27 Poltrona Barroca (acima). 1992. A estrutura da peça é produzida em ferro e tela de arame, revestida com papier mache.

O acabamento é dado por uma técnica conhecida como tricolagem, colagem de decalques de imagens, que lembram as antigas damas da sociedade. Recebeu o segundo lugar no 7º Prêmio Museu da Casa Brasileira – São Paulo – 1993. Detalhe para o desenho descrito pela forma inusitada da peça, cuja característica da técnica construtiva possibilita a diferenciação de cada unidade. (Prêmio Design, 1996).

f.4.28. Cadeira de Miçangas. 1993. A estrutura é produzida em tubos de ferro com acabamento em pintura. O assento e o encosto são feitos com miçangas coloridas. Detalhe para o efeito lúdico apresentado pela peça. Exemplo de reutilização de materiais para funções incomuns – miçangas. (Arquivo Edith Diesendruck).



Edith Diesendruck

A reutilização de
materiais e a
experimentação de
técnicas e matérias-
primas em funções
inusitadas dão a
tônica do trabalho
desenvolvido por
Edith Diesendruck.



f.4.29. Console. (esquerda). 1992. A estrutura é produzida em ferro soldado e o tampo é de vidro. Detalhe para a estrutura, descrevendo um desenho que remete as pernas e pés de aves. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).

f.4.30. Mesa Lateral. 1991. A estrutura é produzida em ferro retorcido e o tampo é de vidro. Detalhe para o trabalho artesanal em ferro desenvolvido na estrutura da mesa, este tipo de composição - irregular - permite que a peça seja reproduzida sempre com formas diferentes. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).

f.4.31. Mesa de Garrafas. (direita). 1994. Peça composta por garrafas pintadas com anilina em diversas cores. Exemplo de criatividade e reciclagem de materiais, as garrafas têm custo mínimo se reaproveitadas e a composição pode oferecer inúmeras possibilidades de combinação de cores e formas. (Arquivo Edith Diesendruck).



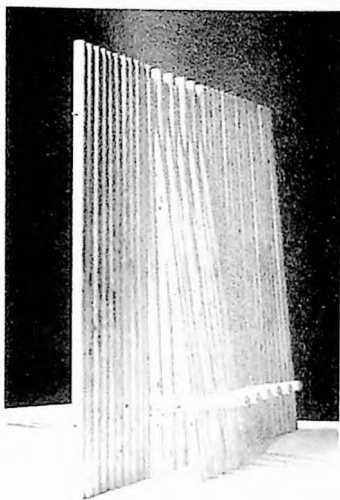
MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



f.4.32. Capas de cadeira. 1995. Produzidas em couro sintético com aplicações dos desenhos de cadeiras em couro de porco. Os desenhos aplicados são, sempre, em referência a cadeiras do início do século ou do século anterior. (Arquivo Edith Diesendruck).

Edith Diesendruck

O intencional, na verdade, é poder realizar um trabalho, um objeto, sempre ligado ao utilitário. Tem que ter uma utilidade. Então, sempre tem uma alfinetada, entre o que é design e o que não é design. Sempre vai ter uma condição, eu nunca vou fazer uma coisa sem função. Quando me perguntam: Qual a sua profissão? eu respondo: manufatura de móveis, que é isso - móveis feitos à mão.
Edith Diesendruck



f.4.33 Cadeira Cerca. Fábio Magalhães
1987 Estrutura, assento e encosto
produzidos em varas de madeira com
travamento realizado em cabo de aço
tensionado. (Móvel Moderno no Brasil, 1995)

Dentro do cenário contemporâneo, é possível identificar tantos outros designers cuja obra poderia sinalizar para o processo de configuração do mobiliário estabelecido no limite entre a arte e o design. São móveis que exprimem um caráter ora contestatório ora lúdico, que subvertem o sentido tradicional da funcionalidade utilizando-se de artifícios projetuais, muitas vezes, incomuns e inusitados, assim como a reciclagem e reutilização de materiais. Em comum, todos têm a intenção explícita de provocar o observador ou usuário, instigar o imaginário coletivo solicitando a memória repertorial do expectador. Estas incursões povoam a contemporaneidade e ilustram um tipo de manifestação humana a muito utilizada por todos os povos, em todos os tempos e momentos históricos, a provocação desconcertante do contestatório, do subversivo e inesperado. A título de exemplificação iconográfica, apresentamos mais alguns exemplares de mobília contemporânea, limitrofes do conceito de design e arte.

LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN

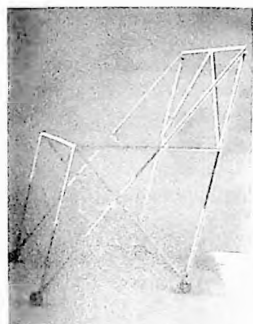
DEMAIS REPRESENTANTES



f.4.34. Cadeira de Três Pés. Francisco de
Almeida. 1989. Etel Marcenaria. Produzida
em madeira maciça com aplicação da técnica
de encaixe tradicional - macho e fêmea.
(Móvel Moderno no Brasil, 1995).

f.4.35. Armário Fecho-éclair. Francisco de
Almeida. 1989. Etel Marcenaria. Produção
em madeira maciça - mogno - e
compensado naval. Detalhe para as gavetas
com aplicação da técnica de marcenaria
conhecida como "rabo de peixe".
(Arquivo Pedro Useche).





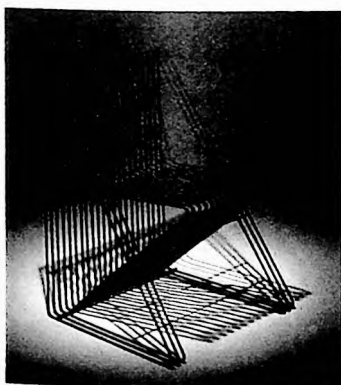
f.4.36 Cadeira APPO. Caio de Medeiros Filho. Década de 90. A estrutura e o encosto são produzidos em ferro com acabamento pintado, o assento é de chapa metálica e os pés são esferas de borracha. (Móvel Moderno no Brasil, 1995).

f.4.37 Sistema Chess. Stella Aguiar. 1995. Módulos – multiuso – produzidos em chapa de aço que pode ter acabamento em pintura epoxi em várias cores. Recebeu o segundo lugar na Categoria Mobiliário Residencial no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – 1995. (Prêmio Design, 1996).



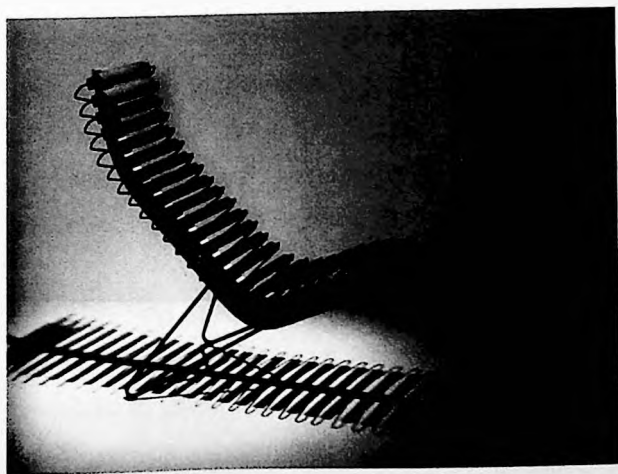
LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN

DEMAIS REPRESENTANTES



f.4.38. Cadeira Tupi-Tube. José Lobato Farias e Silva. 1982. Estrutura, assento e encosto produzidos em tubos de aço com acabamento pintado. Sapatas deslizantes são fabricadas em fibra de carbono. (Prêmio Design, 1996).

f.4.39. Chaise Longe Concreta. Roberto Stickel. Década de 90. A estrutura é composta por 38 barras de aço iguais, com acabamento pintado ou cromado e duas barras gabaritadas. O Assento/ encosto e o elemento de apoio da estrutura são confeccionados em concreto armado. A peça pode ser construída em apenas um dia por um funcionário treinado e utilizando os gabaritos próprios de fabricação, além de ter utilidade em ambientes internos e externos. Recebeu o primeiro lugar na Categoria Mobiliário Residencial no Prêmio Design Museu da Casa Brasileira – Prêmio Joaquim Tenreiro – 1996. (Prêmio Design, 1996).



LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN

DIVERSIDADE DA CULTURA MATERIAL

Como vimos, o foco de reflexão sobre a categoria LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN, recai sobre as imagens de seus móveis, que apresentam, na contemporaneidade, uma ambigüidade em torno de sua *utilidade funcional* e sua *utilidade estética*. Estabelecem uma situação limítrofe entre o entendemos sobre o conceito atribuído aos objetos artísticos e aos objetos de design.

A sua principal característica é a manipulação sobre as qualidades semânticas e simbólicas dos objetos e por isso, podem provocar no observador diversos tipos de reações, desde o espanto, a confusão até o encantamento. Estes móveis causam o desconhecimento sobre as certezas, no imaginário coletivo, a despeito do que diferencia um objeto funcional de um objeto não-funcional.

Na contemporaneidade, seus protagonistas principais, referidos na amostragem, são Fernando e Humberto Campana, Gerson de Oliveira e Luciana Martins, Edith Diesendruck. Suas referências de experimentação projetual sintetizam para: a LEITURA DA VIDA COTIDIANA DOS CENTROS URBANOS; a REINVENÇÃO DO USO DE MATERIAIS na mobília; a PESQUISA SOBRE NOVAS TECNOLOGIAS; e a SUBVERÇÃO DAS REFERÊNCIAS EM TORNO DA FUNÇÃO UTILITÁRIA DO MÓVEL. Nestas, o simbolismo do repertório cotidiano das imagens das cidades e de seus problemas sociais são objeto de leitura e experimentação projetual. Tal como apresenta a cadeira Favela (f.4.5)- Humberto e Fernando Campana; a poltrona Cadê (f.4.18)- Gerson de Oliveira e Luciana Martins; a poltrona Barroca (f.4.27)- Edith Diesendruck.

Diferentemente da categoria identificada como identidade nacional, no LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN, extrapola os valores tradicionais do uso de materiais, das funções utilitárias e estéticas; recoloca o móvel dentro do cenário contemporâneo como objeto de provocação do observador e, em muitos momentos, elemento de reflexão do cenário social e econômico do país.

Assim, é que a diversidade da cultura material adensa o LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN, como categoria de experimentações singulares que têm, como matriz fundamental, a MANIPULAÇÃO SOBRE AS QUALIDADES SEMÂNTICAS E SIMBÓLICAS DO MÓVEL, a partir do questionamento sobre sua *utilidade funcional*.

222 PIGNATARI, Décio. Semiótica da arte e da arquitetura. São Paulo: Editora Cultrix, 1995. p.99, 101 e 102.

223, 224 e 226 CAVALCANTI, Virginia; FUREGATTI, Sylvia; RAGAINI, Cristina; SANCHES, Ana Cláudia B.; KAMEGASAWA, Anita. Objetos funcionais e não funcionais: limites entre arte e design. Trabalho da Disciplina – Sistemáticas de pesquisa na linguagem do desenho – no Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

225 READ, Herbert As origens da forma na arte. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p.69, 70 e 79.

227 MUNARI, Bruno. A arte como ofício. Coleção Dimensões. Lisboa: Editorial Presença, 1978. p.17, 18 e 25.

228 e 230 ANTONELLI, Paola. Modernidade tropical. In: Arc Design n.8. São Paulo: Quadrifoglio Editora, 1999. p.34 e 35.

229 ESTRADA, Maria Helena. Subjetos, ou a tentativa de reverter valores. In: Arc Design n.3. São Paulo: Quadrifoglio Editora, 1998. p.28.

231, 232, 233, 236, 237, 238, 239 e 240 DEPOIMENTO de Fernando Campana à autora. São Paulo, 1997.

NOTAS

234 A Nanni Movelaria, loja de design contemporâneo, foi descrita no capítulo 5 – emblema do design contemporâneo.

235 e 242 BORGES, Adélia. Mostra: espirais da memória. In: Design & Interiores n.15. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989. p.78.

241 Designers no MUBE. Uma exposição de design onde a experimentação não exclui a possibilidade de produção industrial. In: Projeto Design n.214. São Paulo: Gráfica Editora Aquarela, 1997. p.95.

243 a 247 DEPOIMENTO de Gerson de Oliveira à autora. São Paulo, 1998.

248 Prêmio Design: 1986 – 1996/ texto Adélia Borges; fotos Antônio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996. p.146.

249 Dois designers seduzidos pela madeira: móveis retilíneos, funcionais, modulares. In: Projeto Design n.207. São Paulo: Gráfica Editora Aquarela, 1997.

250, 251 e 254 DEPOIMENTO de Edith Apter Diesendruck à autora. São Paulo, 1997.

252 e 253 Prêmio Design: 1986-1996/ texto Adélia Borges; fotos Antônio Saggese. - São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996. p.100.



MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS

DO ARTESANATO A INDUSTRIALIZAÇÃO CATEGORIAS GRUPO B

DESIGN, ARTE E ARTESANATO têm muito em comum e hoje, quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual. Historicamente, porém, a passagem de um tipo de fabricação, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato, para um outro, em que existe uma separação nítida entre PROJETAR E FABRICAR, constitui um dos marcos fundamentais para a caracterização do design.

RAFAEL CARDOSO DENIS



A indústria brasileira enfrentou, desde sua instituição, a partir da revolução industrial, dificuldades em modernizar-se tecnicamente e produzir produtos genuinamente nacionais. Sua história permanece, em grande parte, arraigada ao vício da cópia infundada e pouco adequada às condições brasileiras. Com a indústria do mobiliário não foi diferente e a repetição de desenhos que, ainda hoje permanecem, atrasou o desenvolvimento do design nacional. Ocorreu então, um seccionamento entre o tipo de produção técnica e o desenho da mobília; de um lado, as indústrias portadoras de um desenho repetitivo e pouco original e, de outro, o fazer artesanal ou em pequena escala, responsável pela experimentação do design. Essa ambigüidade tem um caráter histórico que demonstra como esse processo foi, ao longo do tempo, moldando-se numa proporção que trouxe para a contemporaneidade suas conseqüências. Tal afirmação é compartilhada por José Mindlin, em editorial introdutório, na publicação - "História do design do mobiliário no Brasil" - a trajetória:

O móvel no Brasil da primeira metade deste século representou um esforço inicialmente artesanal, mas depois resvalou para uma produção de massa, em que não se pode dizer que tenha prevalecido o bom gosto nem a funcionalidade. Tudo isso, naturalmente, com honrosas e apreciáveis exceções. A qualidade, no entanto, do ponto de vista do "design", de um modo geral, não foi a característica. É claro que trabalhos como de Warchavchik, de John Graz, ou de Tenreiro, para apenas mencionar alguns exemplos,

foram destaques que até hoje merecem respeito. Nesta segunda metade do século, no entanto, o desenho industrial exerceu um papel importante. Numa primeira fase houve a cópia do que se fez de bom na Suécia, na Itália, ou nos Estados Unidos, o que não somente eu diria que foi compreensível, como até louvável, pois representou uma quebra de padrões que pouco ou nada tinham de artístico, e, em matéria de funcionalidade, pouco de satisfatório. A mudança de padrões de vida, a redução de espaço habitacional, forçaram soluções novas e provocaram um esforço de criação de desenho que teve resultado gratificante.²⁵⁵

Com efeito, a história do desenvolvimento da produção técnica do móvel brasileiro ocorreu apoiada em dois caminhos que por vezes correram paralelos, mas que assumiram contornos distintos em sua natureza e conteúdo. A história da indústria e comércio do mobiliário conta um desenvolvimento do setor que não compactua com uma outra história, a história que se refere à formação do design do móvel.

Enquanto nas primeiras décadas deste século, a indústria do mobiliário se desenvolvia sob as bases de um desenho repetitivo e pouco original, na sua maioria cópia de outros países com especial influência lusitana, o design brasileiro era praticamente inexistente e não havia, como se sabe, instituída sequer uma única escola de desenho industrial no Brasil. Até mesmo os Liceus de Artes e Ofícios, reconhecidamente importantes no processo de evolução do fazer artesanal brasileiro, não contribuíam efetivamente com propostas de um desenho que rompesse com a série de *Luizes ou Marias*, presentes nos mais nobres interiores das residências burguesas.

A indústria do mobiliário brasileiro, resguardados os méritos de todos os fazedores desta história, desenvolveu-se sob a égide de imigrantes que desembarcaram aqui buscando novas oportunidades. O cenário foi basicamente o mesmo: jovens imigrantes que abriram pequenas marcenarias e trouxeram na bagagem o fazer artesanal de seu ofício. Segundo José Luis Teixeira na publicação da Editora Moveleiro – “História da Indústria e Comércio do Mobiliário no Brasil – Os Pioneiros”, *tudo começou, mesmo, com uma pequena marcenaria, aberta, invariavelmente, por um imigrante europeu que trouxe para o Brasil não apenas a arte de seu ofício, mas, sobretudo, à vontade de vencer.*²⁵⁶ Estes empreendedores deram o passo inicial para a implantação no Brasil de um setor moveleiro que, em sua capacidade produtiva e tecnológica, viria a se igualar, na década de 70, a países europeus com vasta tradição no setor.

Num outro estágio, encontram-se os pioneiros do desenho do móvel moderno brasileiro que, não coincidentemente, também trouxeram de outros países a aproximação com os fazeres do desenho e da marcenaria. Esta aproximação é compartilhada por vivências pessoais muito próximas, tendo se desenvolvido, normalmente, pelo aprendizado ou observação de antigos artesãos. A criação das mais tradicionais e inovadoras lojas e oficinas do móvel brasileiro resultou da necessidade que estes profissionais sentiram em produzir materialmente os projetos, recusados pelas indústrias da época. Algumas destas deram, na contemporaneidade, continuação ao pioneirismo que marcou sua história, outras foram, ao longo do tempo, sendo repassadas a terceiros ou desativadas.

Hoje ainda, um cenário ambíguo se desvela na história da produção técnica do móvel no Brasil. De um lado, as indústrias responsáveis pela reprodução - em larga escala e que, no entanto, ainda pouco tem incorporado o design em seu processo; de outro, a produção manufatureira desenvolvida em pequena escala, de fazeres artesanais, com efetiva experimentação de projetos de design sem, contudo desenvolvê-los sob as bases tradicionais do conceito de desenho industrial.

Neste momento, retornamos ao velho debate sobre a abrangência da atuação profissional atribuída aos conceitos de "design" e "desenho industrial". Sabe-se que o termo Design tem sua origem vinculada à língua inglesa, tanto em relação ao desenho propriamente dito, como em relação ao ato da configuração; mas é fato, que sua origem mais remota conduz ao latim, que o define tanto para o designar quanto para o desenhar. Segundo o Professor Rafael Cardoso Denis no livro - "Uma introdução à história do design":

Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambigüidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/ projetar/ atribuir e outro concreto de registrar/ configurar/ formar. A maioria das definições concorda que o design opera a junção desses dois níveis, atribuindo forma material a conceitos intelectuais. Trata-se, portanto de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos.²³⁷

Na verdade, as tradicionais definições atribuídas ao Industrial Design ou desenho industrial, vinculam a configuração de projetos de objetos à produção em série, viabilizada por meios produtivos mecânicos e assim distanciam essa atividade profissional do fazer artesanal. Ocorre

que a existência de atividades ligadas ao design antecede a legitimação da figura do designer na história, o que de fato, só viria a ocorrer com a propagação na racionalização da divisão do trabalho, período reconhecido caracteristicamente pela Revolução Industrial.

Então, a discussão em torno da definição de design incide também sobre a tentativa de identificar o momento em que ocorreu a passagem do processo produtivo, onde criador e executor são uma única pessoa, para o processo produtivo marcado pela divisão profissional, atuando na criação e na execução de artefatos. Assim, é que o mesmo autor afirma que, *a dificuldade reside no fato de que a transição para este tipo de fabricação não ocorreu de forma simples ou uniforme. Diferentes tipos de artefatos e diferentes regiões geográficas passaram por esse processo em momentos muito dispares.*²⁵⁸

No mobiliário, desde o momento da modernização do móvel no Brasil, é patente que a fabricação do design é viabilizada, sobretudo, segundo a utilização de técnicas manufatureiras - que vinculam a produção ao trabalho manual. A produção industrial, do design do móvel, corresponde, comparativamente, uma parcela muito menor dentro do cenário contemporâneo.

As grandes indústrias continuam, em sua maioria, reduzindo-se a reproduzir desenhos conhecidos de seu público - usuários e/ou consumidores pertencentes, geralmente, a faixas de mercado de médio e pequeno poder aquisitivo. Faixas do mercado consumidor que, em consequência, raramente encontram como opção disponível à aquisição: móveis a baixo custo com desenho, matéria-prima e acabamento satisfatórios. Este processo gera um ciclo vicioso que é fundamentalmente mediado entre indústria/ comércio/ consumidor.

Já as oficinas com produção manufatureira colocam à venda no mercado, geralmente a um custo final elevado, "móveis de design" que são consumidos por uma faixa da população, na maioria das vezes, nomeada como elite cultural e econômica. A pequena produção, aliada à supervalorização da peça, acaba nivelando o valor de venda num patamar muitas vezes incompatível com o custo de produção, se baseado nos dados: material, mão-de-obra, acabamento.

A ponte entre o design de móveis e a indústria, entretanto, tem sido viabilizada por meio da tentativa de poucos que investem no desenvolvimento de projetos racionais para o design do

móvel. Semente lançada, como exemplo, nas décadas de 50 e 60, através da obra de alguns dos pioneiros do moderno. Outras tentativas têm sido realizadas por empresas que fazem o papel da distribuição, ora apenas como intermediárias entre indústria e consumidor, ora também incorporando a fabricação e a comercialização.

Os principais fatores que corroboram para o afastamento entre design e indústria do móvel, na contemporaneidade, são: **PRIMEIRO** – historicamente, o Brasil é um país com POUCA TRADIÇÃO DE INVESTIMENTO EM SUAS POTENCIALIDADES CRIADORAS, numa valorização exacerbada aos designs importados; **SEGUNDO** – a empresa brasileira, normalmente, compactua com a máxima: SE O VOLUME DE VENDAS É SATISFATORIO, NÃO HÁ NECESSIDADE DE INVESTIMENTO OU MUDANÇA; **TERCEIRO** – O DESIGN BRASILEIRO É CONSIDERADO INVESTIMENTO COM RETORNO A LONGO PRAZO, por isso é dispensável; e **QUARTO** – O DESCOMPASSO EXISTENTE, EM MUITAS ESCOLAS, na grande maioria das vezes, pouco esclarecedora das tecnologias de produção existentes, DE FORMAREM PROFISSIONAIS CAPACITADOS A INTEGRAR-SE AO SETOR PRODUTIVO.

Todos estes motivos, potencializados, afastam cada vez mais os designers de uma realidade industrial, impulsionando-os a identificar outras formas de inserirem seus projetos no mercado consumidor. Assim é que os designers optam, muitas vezes, pela técnica de produção artesanal e pela reprodução em pequena escala. Escolha justificada: **PRIMEIRO**, pela POUCA RECEPTIVIDADE DAS INDÚSTRIAS, preferindo investir em pequenas oficinas com capacidade de reprodução limitada; **SEGUNDO**, pela POSSIBILIDADE DE GERENCIAR SUA PRODUÇÃO e acompanhar, de perto, a qualidade das peças; e **TERCEIRO**, por uma POSTURA DE PROJETO EM RELAÇÃO AO DESENHO DO OBJETO, na qual o fazer artesanal agrega valor.

Contudo, apesar do descompasso existente entre os setores produtivos, de comercialização e de consumo, três são os meios produtivos contemporâneos através dos quais o design do móvel se insere materialmente na cultura: o artesanal, a manufatura, o industrial. O artesanal, utiliza a arte e técnica do trabalho manual, desenvolvido por um único artesão que executa a produção do início ao fim; a manufatura, diz respeito às técnicas manuais desenvolvidas em pequena escala; e o industrial, abrange técnicas e operações racionalizadas, com força mecânica e padronização de componentes.

São a partir destes, que inserimos em MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS – DO ARTESANATO A INDUSTRIALIZAÇÃO, as seguintes categorias: O RESGATE ÀS TÉCNICAS MANUAIS E O FAZER ARTESANAL – CATEGORIA B.5; MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN – CATEGORIA B.6; O PAPEL DA PRODUÇÃO E O PAPEL DA DISTRIBUIÇÃO – CATEGORIA B.7. O RESGATE ÀS TÉCNICAS MANUAIS E O FAZER ARTESANAL, mostra exemplos da utilização de técnicas artesanais como principal instrumento no processo produtivo; MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN, apresenta a produção em pequena escala e industrial; e o PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN, sinaliza para as empresas brasileiras produtoras e/ ou distribuidoras que investem no design nacional.

Ao apresentar estas categorias, é possível estabelecer um panorama, na contemporaneidade, a despeito da relação mediada entre designer x meios produtivos e, assim, corroborar para o estudo do processo de configuração do design do móvel brasileiro contemporâneo.

**O RESGATE AS
TÉCNICAS MANUAIS**



E O FAZER ARTESANAL
CATEGORIA B.5

**NA PRODUÇÃO ARTESANAL, A CONCEPÇÃO E A
REALIZAÇÃO ESTÃO LIGADAS E COORDENADAS PELA RELAÇÃO
ENTRE MÃOS, OLHOS E MATERIAIS.**

O fato de que todo o processo pode ser realizado
por uma pessoa disfarça sua complexidade,
dando-lhe uma escala humana e uma simplicidade
aparente que permite que ele seja experimentado
por artesão e observador como uma
unidade compreensível.

JOHN HESKETT



Na contemporaneidade, o meio produtivo – artesanal é utilizado na fabricação do design de móveis brasileiros, não só pela tipologia de suas técnicas executivas, mas e principalmente, pelo valor simbólico que agrega ao objeto. Este valor simbólico está diretamente relacionado à tradição histórica que o ofício do fazer artesanal consolidou, especialmente, a partir da instauração das atividades dos Liceus de Artes e Ofícios no Brasil. É bem verdade que a figura do artesão, em sua forma mais tradicional, tende a desaparecer no final do século XIX, sobretudo aqueles profissionais voltados ao trabalho da marcenaria e do entalhe. Maria Cecília Loschiavo referenda essa afirmação, ao dizer que:

Já naquele final de século vinha ocorrendo o desaparecimento gradativo da produção artesanal de móveis, com a mecanização que ganhava terreno, facilitando os processos de fabricação. Entretanto, a riqueza deste patrimônio acumulado por mais de quatrocentos anos e o esmero da mão-de-obra, associados à generosidade de nossa flora, estabeleceram uma verdadeira tradição do móvel em madeira no Brasil, que voltará a emergir, com muita força, na obra de alguns designers do século XX. ²⁵⁹

Esta *tradição do móvel em madeira no Brasil*, a que a autora se refere, significa dizer, a permanência da valorização do caráter técnico artesanal no fabrico de móveis, do design contemporâneo. Isto acontece, sobretudo, em deferência a: primeiro - INCORPORAÇÃO DO ELEMENTO

HUMANO AO TRABALHO MANUAL; segundo - utilização da MADEIRA COMO MATÉRIA-PRIMA; terceiro - SUA LEGITIMIDADE SIMBÓLICA NA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA, consolidada pela tradição histórica da técnica artesanal.

É preciso, contudo, definir com exatidão os limites da atividade artesanal e do seu executor material - o artesão, para estabelecer o entendimento de sua inserção no cenário contemporâneo do móvel brasileiro. De fato, mesmo com o advento do desaparecimento da *figura tradicional do artesão*, no final do século XIX; as atividades relativas à marcenaria continuaram a ser largamente utilizadas. Estas, no entanto, passaram a diferir, pelo predomínio da divisão das tarefas, caracterizada por um ciclo produtivo de fabricação específico a cada peça. A partir de então, nesse processo, passou a existir uma separação claramente estabelecida entre o projetar - atribuído ao designer e o fabricar - realizado pela indústria. O artesão tradicional, a que nos referimos, é descrito como o profissional que combina as atividades de execução do artefato em todo o ciclo de produção, incluindo as atividades do início ao fim do processo. Já a atividade artesanal, compreende as técnicas manuais, de produção de um determinado objeto, desenvolvidas pelo artesão tradicional.

As diferenças que determinam os limites dos significados adotados, na contemporaneidade, entre as abrangências do artesanato e da produção artesanal, mediadas pelo sentido da arte e sistematizadas na figura do artesão, embora tênues; são, portanto, necessárias para o entendimento da inserção do FAZER ARTESANAL dentro do cenário do design do móvel contemporâneo.

Se enveredarmos pelo significado etimológico do termo artesão, diz-se que - é o indivíduo que exerce, em geral por conta própria, uma arte, um ofício manual, conjugando assim o sentido da arte à aplicação de uma técnica. Ao artesanato, entretanto, seu significado é associado à arte e à técnica do *trabalho manual não industrializado, realizado por artesão, e que escapa à produção em série; tem finalidade à um tempo artística e utilitária. O artesanato abrange os diferentes ramos da arte popular... sempre estritamente ligados à cultura a que pertencem.*²⁶⁰ A partir destas explicações fica claro então, que o sentido de associação da palavra ARTESÃO é ARTIFICE e de ARTESANATO é FEITURA MANUAL; resta, contudo, saber - qual o papel desempenhado pelo FAZER ARTESANAL dentro do cenário contemporâneo do design da mobília?

Segundo Ana Maria de Moraes Belluzzo, em tese de doutoramento intitulada - Artesanato, Arte e Indústria, ao ressaltar as finalidades da relação entre os termos constantes na temática da pesquisa, afirma que:

Na sociedade pré-industrial o artista e o artesão realizam uma atividade individual e concreta, pela qual o segundo marca o produto do trabalho na sua realização material e direta, enquanto o primeiro vivencia o momento artesanal em relação com a matéria. Vale dizer que uma mesma pessoa teria possibilidade de dominar todo o processo de realização de um objeto ou situar-se em várias tarefas ligadas a sua fabricação, embora não se trate de etapas ou fases de produção, uma vez que o período aqui abordado antecede tal divisão do trabalho. O momento artesanal da atividade artística e o momento artístico da atividade de produção, revelam, portanto, analogias existentes entre estas atividades, que se apresentam distintas em sua concretude.²⁶¹.

É a partir, contudo, do advento da Revolução Industrial que a divisão do trabalho, como é sabido, instaura a separação definitiva entre as atividades ligadas ao projeto e às atividades ligadas à execução produtiva. O papel desempenhado, na contemporaneidade, pelo FAZER ARTESANAL não nega essa máxima e, ao DESIGNER, continua a ser deferida a FUNÇÃO DE CONFIGURAR O OBJETO, enquanto que ao ARTÍFICE, cabe o EXERCÍCIO DA PRÁTICA EXECUTIVA MANUAL, *o produto do trabalho na sua realização material e direta*, assim como descreve a autora.

Confirma essa idéia, a feitura do conjunto da obra de alguns designers contemporâneos, ao delimitar as peculiaridades próprias e distintivas entre a CONFIGURAÇÃO DO OBJETO e a EXECUÇÃO ARTESANAL. Enquanto que, em certos casos, a intenção maior é resgatar as qualidades dos antigos artesãos, que se esmeravam para produzir poucas peças, com acabamentos impecáveis; em outros casos, menos freqüentes, ocorre a conjunção efetiva entre projetar e executar, trabalho artístico e trabalho manual.

Os exemplos da aplicação das técnicas produtivas artesanais, na contemporaneidade, podem também, ser visualizados, amplamente, a partir da amostragem apresentada anteriormente na categoria - IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A TRADIÇÃO DA BRASILIDADE NO MÓVEL. Representação latente da intenção projetual de legitimar, enquanto técnica produtiva histórica e tradicional, a importância da feitura manual no trabalho com a madeira.

Na contemporaneidade, a produção artesanal do design do móvel brasileiro, denota também, um outro sentido ao móvel produzido artesanalmente, atribuindo-lhe o valor de – objeto artesanal, pela excelência da qualidade de suas técnicas produtivas e do acabamento manual. Este valor agregado é instrumento de diferenciação do produto final perante a competição mercadológica.

Assim, são os representantes desta amostragem, sinalizadores da inserção do FAZER ARTESANAL no cenário contemporâneo. Fazer artesanal que é utilizado, de um lado, como instrumento de fabricação do design da mobília, a partir de técnicas artesanais; e de outro, como instrumento do resgate de valores da tradição histórica da cultura material brasileira.

A ETEL MARCENARIA e, os designers ANDRÉ MARX e HUGO FRANÇA, apresentam, no conjunto de sua obra, exemplos distintos da abordagem do projeto sobre o fazer artesanal. A ETEL MARCENARIA, resgata as tradicionais técnicas da feitura artesanal e a figura do artesão, que assume o papel de executor de projetos idealizados pelos designers parceiros da empresa. ANDRÉ MARX, conjuga as atividades do projetar e executar e, assume o papel do designer/artesão. HUGO FRANÇA, desenvolve seus projetos a partir do aproveitamento de recursos naturais, troncos de árvores ou refugos de madeiras, encontrados nas matas. Todos estes, no entanto, em comum, sinalizam para um eco ecológico que diz respeito à utilização dos recursos naturais brasileiros, sintetizados na madeira, como matéria-prima por excelência.

Numa época em que o pluralismo global faz entrever os avanços tecnológicos alardeados por todo o mundo – dito, a partir de então, como aldeia global; parece sintomático, da busca dos caminhos de identificação cultural, rever valores que fazem parte dos mais arraigados tradicionalismos culturais da gente brasileira. Obviamente que, reinterpretados com uma linguagem contemporânea e de certa forma, também, detentora de ícones da “universal cultura”, mas certamente, com uma legítima intenção de restabelecer a humana dimensão do manuseio entre artefato e artífice, matéria-prima e feitor manual.

Assim é que pretendemos apresentar soluções projetuais que inserem, dentro do cenário do design do móvel contemporâneo brasileiro, o FAZER ARTESANAL; tanto, como MEIO PRODUTIVO de execução de projetos, quanto, como INSTRUMENTO DE DIFERENCIAÇÃO DO OBJETO dentro do mercado consumidor.

A REFERÊNCIA AOS ANTIGOS ARTESÃOS

A história da Etel Marcenaria e essa, trazer a arte da marcenaria para o contemporâneo. Temos uma produção artesanal bastante criteriosa, pois o compromisso com a qualidade é fundamental para nós. Beleza, qualidade e funcionalidade.

Etel Carmona

sobre móveis de época em literatura e antiquários. Um trabalho de pesquisa iniciado muito antes, desde o período em que, executando a restauração deste tipo de peça, encantava-se com a maestria do trabalho artesanal aplicado no trato à madeira.

Assim, acalentava o projeto de "reviver a arte da marcenaria artesanal" através de uma leitura contemporânea; a dificuldade, porém estava em encontrar os profissionais detentores do conhecimento desta técnica. À busca em encontrar "o artífice", cessou quando se deparou com Moacir Tozzo - artesão altamente qualificado, a quem chama de "mestre". Nessa parceria, se comprometeu a montar uma escola de marcenaria, para que a técnica artesanal não fosse esquecida. Hoje são cerca de 60 artesãos, entre eles meninos de rua, formados na Marcenaria e com idade média de 26 anos.

Antes de tudo, há a paixão. Sou uma apaixonada pela arte e descobri a madeira quando estava construindo minha casa no sítio. Costumava freqüentar os antiquários e, conhecendo cada peça de época, comecei a me deter na beleza dos detalhes de acabamento, ou até mesmo, depois de tirar todas as camadas de tinta

NA OBRA DA ETEL MARCENARIA

A produção técnica artesanal empregada no fabrico do conjunto da obra da Etel Marcenaria transporta, com representação, o sentido do conteúdo da categoria contemporânea denominada Fazer Artesanal. A justificativa é, até certo ponto, simples: o princípio condutor do trabalho executado pela empresa é, fundamentalmente, valorizar a matéria-prima - madeira e a "arte da marcenaria", tal como se refere sua fundadora, a designer Etel Carmona.

Foi o desejo em resgatar os conceitos artesanais aplicados na fabricação do mobiliário, que a fez criar a Etel Marcenaria; um interesse sobre as técnicas artesanais da marcenaria, despertado a partir do projeto de construção de sua residência - um pequeno sítio localizado em Valinhos, no interior de São Paulo. Nesse período, começou a pesquisar

ao restaurar um móvel, descobrir sua madeira maravilhosa. Fui me envolvendo, estudando, pesquisando e procurando encontrar quem ainda executasse esse trabalho incrível com a qualidade de antigamente. Simplesmente me recusava a acreditar que fosse uma arte perdida. De repente, nesse mergulho de aprendizado, acabei encontrando um mestre fantástico, e com ele iniciei as atividades da marcenaria lá mesmo no sítio, num pequeno galpão de 150 metros quadrados. Era assim uma espécie de laboratório. Foi uma ideia que vingou e, hoje, depois de dez anos, o espaço cresceu para 3 mil metros.²⁶¹

A Ethel Marcenaria foi efetivamente criada no ano de 1987, no mesmo sítio de 150 metros quadrados que Etel reformava no interior de São Paulo. Durante os primeiros anos de funcionamento, a Marcenaria produzia móveis apenas sob encomenda, especialmente para amigos. Etel Carmona, que se considera uma autodidata era, por essa época, responsável pelo desenho de todas as peças da marcenaria, uma situação que começou a mudar quando conheceu o designer Fúlvio Nanni, proprietário à época, de uma loja de design.

Durante um período de quatro anos trabalhou em parceria com a Nanni Movelaria produzindo e comercializando peças exclusivas. Foi neste período, também, que conheceu a designer Cláudia Moreira Salles (f.5.1, 5.3, 5.5) – a primeira parceira da nova fase da marcenaria, que começava a executar projetos de móveis de outros designers. Naturalmente, em seguida, sucederam-se parcerias com outros designers, a exemplo dos arquitetos Paulo Milani (f.5.7, 5.9) e Alberto Bussaca (f.5.6). É, entretanto no ano de 1993, que a marcenaria inaugura seu primeiro showroom, chamado – Etel Interiores e localizado à Rua Virgílio Pinto – São Paulo. O espaço tem 600 metros quadrados e comercializa diretamente para o mercado consumidor suas peças de mobiliário de feitura caracteristicamente artesanal.

O criterioso trabalho de produção artesanal desenvolvido pela equipe de artesãos, conquistou a menção do reconhecimento nacional e internacional, incluindo a Etel Marcenaria como uma das melhores marcenarias do mundo. Não é à toa que a empresa têm participado de diversas exposições internacionais em países como Nova York e Milão, a exemplo do Salão Internacional do Móvel de Milão – Itália. Segundo Regina Scomparin no texto “Móveis contemporâneos tratados como obra de arte”:

Trabalhar a madeira para que ela se transforme em belas peças do mobiliário significa para a Etel Marcenaria muito mais do que o simples ato de serrar, lixar e ligar seus componentes. É quase um ritual de demonstração de amor à matéria-prima. Os cuidados incluem desde a secagem natural da madeira até a

montagem feita por meio de um sistema especial de encaixe, no qual nenhum prego ou parafuso é utilizado. Graças a isso, os móveis criados pela marcenaria carregam o conceito de obra de arte.²⁶³

Na verdade, as palavras elogiosas são pertinentes à qualidade do trabalho artesanal, cuja feitura das peças, manipulando madeiras como a cabreúva, imbuia, sucupira ou pau-marfim; revela, em cada detalhe, o perfeito entrosamento entre a matéria-prima e as habilidosas mãos dos artesãos. São encaixes e detalhes, até mesmo dobradiças, elaborados minuciosamente e em consideração às propriedades físicas de cada espécie de madeira. Exemplos são a mesa Arco (f.5.9), a mesa lateral (f.5.5), a mesa Tenerife (f.5.4).

A laboriosa particularidade técnica da obra da marcenaria, junta-se uma linguagem de características estéticas contemporâneas, incorporada pelos tantos designers parceiros nas criações. Assim é possível ver, há um tempo, rodízios que executados em madeira por fazeres artesanais, referenciam o design universal singular das últimas décadas; a exemplo da mesa de rodas (f.5.10). *As peças de Etel têm o capricho ancestral do artesanato brasileiro, evidente nos detalhes em marchetaria, as incrustações na madeira. Mas a essa citação ancestral juntam-se elementos da vanguarda europeia, como o uso intensivo de móveis sobre rodinhas – uma obsessão italiana que não dá sinais de retroceder.²⁶⁴*

Para Etel Carmona, o móvel tem que reunir três aspectos básicos em sua composição: beleza, qualidade e funcionalidade, mas é na utilização da madeira que se estrutura o conceito principal do trabalho. Nesse ponto, referendamos a preocupação ecológica como eixo comum nas demais obras da amostragem. Sobre isto comenta:

A madeira é preciosa e deve ser preservada, usada com respeito e responsabilidade. Identifico no meu trabalho um eco ecológico. Lá na marcenaria a formação dos meninos artesãos passa por aí, nada se perde, cada pedacinho de madeira pode virar um objeto útil. Noto que as pessoas que são atraídas pelo nosso trabalho trazem esse respeito pela madeira, pela energia que paira por aqui. Meus clientes entendem o significado do que fazemos, o porque de uma peça demorar no mínimo 90 dias para ficar pronta.²⁶⁵

Não é por acaso, que a clientela da Etel Interiores atende uma elite cultural e financeira; visto que o custo final de cada peça, produzida artesanalmente, é elevado para os padrões do design do mobiliário brasileiro. Já em relação à faixa etária dos consumidores, apresenta-se

particularmente ampla, heterogênea, abrangente e é para esse público que desenvolve praticamente 90% das peças que compõe a linha da Marcenaria.

Todos esses fatores conjugados – DESIGN DE LINGUAGEM CONTEMPORÂNEA, MAESTRIA NA FEITURA ARTESANAL e MATÉRIA-PRIMA DE QUALIDADE – resultaram, no final da década de 90, na inauguração de uma nova loja à Alameda Gabriel Monteiro da Silva, em São Paulo, espaço condizente com as novas perspectivas da empresa: *a filosofia dessa arte, que é uma arte maravilhosa, é que ela é contemporânea da modernidade. Não podemos deixar morrer uma arte tão bonita e preciosa. Há, também, um conceito social muito importante, de formar artesãos, de não deixar a arte se extinguir.*²⁶⁶

Com efeito, o conjunto da obra da Etel Marcenaria, apresenta a utilização do FAZER ARTESANAL; tanto, como MEIO PRODUTIVO DE EXECUÇÃO DE PROJETOS DOS DESIGNERS BRASILEIROS, quanto como INSTRUMENTO DE DIFERENCIAÇÃO DO PRODUTO junto ao mercado consumidor.

f.5.1. Escrivaninha Flamingo. Cláudia Moreira Salles. Década de 90. A estrutura e o tampo são produzidos em madeira maciça cabreuva. (Arquivo Etel Interiores)

f.5.2. Marca da Etel Marcenaria. Detalhe para o desenho em forma de "E" ao mesmo tempo em que sugere o encaixe de peças. (Arquivo Etel Interiores)



f 5.3 Mesa Lateral. Cláudia Moreira Salles.
 Década de 90. A estrutura é produzida em madeira maciça freijó escurecido com bandeja também em freijó com acabamento clareado. No centro da bandeja e na lateral da peça aplicações de placas de cobre.
 (Arquivo Etel Interiores).

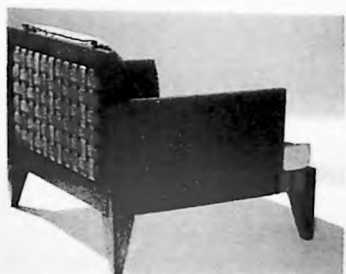


f 5.4 Mesa Tenerife. Etel Carmona. Década de 90. A estrutura é produzida em madeira maciça sucupira e o tampo é confeccionado em junco. Detalhe para a simplicidade do desenho que agrega valor com o tipo de material empregado no tampo. (Arquivo Etel Interiores).



f.5.5. Mesa Lateral. Cláudia Moreira Salles.
 Década de 90. Toda a estrutura é produzida em madeira maciça freijó com tampo e pés escurecidos e elemento de amarração do tampo clareado. Cláudia Moreira Salles foi a primeira designer a estabelecer parceria no desenho e execução de móveis com a Etel Marcenaria. (Arquivo Etel Interiores).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



f.5.6. Cadeira Nilo. Alberto Busaca. (cima).
 Década de 90. A estrutura é produzida em marfim com assento e encosto em cadaço resinado e tingido. (Arquivo Etel Interiores).

f.5.7. Cadeira Cacau. Paulo Milani.
 (Esquerda). Anos 90. Toda a estrutura, encosto e assento são produzidos em madeira maciça Imbuia. (Arquivo Etel Interiores).

f.5.8. Poltrona. Cláudia Moreira Salles.
 Década de 90. A estrutura é produzida em imbuia com encosto e assento estofados e revestidos em tecido de algodão. Detalhe para o trançado de couro fixos à estrutura do encosto. (Arquivo Etel Interiores).

Etel Marcenaria

Não busco um estilo. As peças carregam uma memória do belo, das épocas, mas apresentam novas formas. Em geral, os

desenhos são simples,

para que brilhe o trabalho

artístico do artesão.

Etel Carmona

f 5.9 **Tampo da Mesa Arco.** Paulo Milani. Década de 90. A estrutura é toda produzida em madeira maciça imbuia. O diferencial estético fica por conta do detalhe em marchetaria aplicado no tampo da peça (Arquivo Etel Interiores).

f 5.10 **Mesa de Rodas.** Cláudia Moreira Salles. Década de 90. O tampo é produzido em madeira maciça marfim e o detalhe de marchetaria é realizado em zebirano. Detalhe para os rodízios feitos em madeira maciça com imbuia e marfim. Exemplo representativo do refinamento do trabalho desenvolvido pela equipe de artesãos da marcenaria (Arquivo Etel Interiores).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Ethel Marcenaria

Temos uma produção artesanal

bastante criteriosa, pois o

compromisso com a qualidade é

fundamental para nós. Por isso a

dificuldade em atender

encomendas de grande porte.

Etel Carmona



f.5.11. **Cama Forquilha.** Cláudia Moreira Salles. Década de 90. Toda a estrutura inclusive o encosto são produzidos em madeira maciça. Detalhe para a linguagem estética que conjuga contemporaneidade e tradição. (Arquivo Etel Interiores).

O PAPEL DO ARTISTA X ARTESÃO

POR ANDRÉ MARX

A física esta presente em tudo, todos nos somos físicos em potencial. Eu utilizo a física na aplicação de meus móveis, a resistência dos materiais, o balanço. Isso tudo fez com que a física se transformasse em instrumento para a movelana, não de uma maneira abrupta, mas de uma maneira gradativa, aos poucos fui introduzindo a física, antes muito intuitivamente e, agora mais conscientemente.

André Marx

permitiu-lhe a inserção dentro do território do design de móveis. A despeito disso, André comenta:

Tinha uma oficina com diversas ferramentas, sempre gostei de ferramentas e de trabalhos manuais. Tinha algumas madeiras para construção em casa e queria dar à estética, uma função. E comecei pelo mais difícil - as cadeiras. (f.5.12) As peças mais difíceis do mobiliário de serem concebidas, de serem idealizadas. Fiz a cadeira, funcionou e vendi a cadeira.²⁶⁷

Esse momento foi à fase de iniciação, daí em diante, procurou aprimorar sua técnica de marcenaria. Poucos anos depois, já havia adquirido habilidade manual no fabrico de móveis e,

André Marx é um típico representante da atuação profissional baseada pela conjunção entre os papéis referentes ao DESIGNER e ao ARTESÃO. Reinventa, o mais tradicional sentido do fabrico artesanal, aquele que concentra o desenvolvimento de todas as atividades pertinentes à materialização de um artefato, percorrendo o processo, desde o PROJETAR até o EXECUTAR. Para isso, André trabalha sozinho, desenha e fabrica todas as peças que comercializa e, estabelece um mix de designer e artesão; ao desenvolver projetos, por vezes, diretamente na prancha de madeira. Manipula desenho e produção do objeto simultaneamente, num trabalho solitário, onde o fazer artesanal une a criação ao acabamento.

Curiosamente, André Marx não é designer de formação, graduou-se físico pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, mas descobriu sua real vocação no ano de 1987, quando começou a manipular materiais numa oficina que mantinha em sua casa. De fato, a convivência próxima com as artes aplicadas vivenciada no convívio com seu pai – arquiteto de formação – aliada ao conhecimento adquirido pela graduação em física,

começava a distribuir e comercializar peças, em seu ateliê e nas lojas de design da cidade. O trabalho na marcenaria não ficava, no entanto, apenas vinculado à manipulação da matéria-prima; Marx começou também a produzir algumas ferramentas, assim como o ELIPSÓGRAFO (f.5.15) – instrumento criado a partir de um desenho renascentista encontrado em livros antigos e que é utilizado para traçar elipses de diversas excentricidades e tamanhos. Os tampos de mesa, à exemplo, são traçados por este instrumento com absoluta precisão. Outras ferramentas são os formões e as plainas (f.5.16) executados, tal qual os móveis, com preciso acabamento. Alguns anos mais tarde, o designer adquiriu o hábito de se instrumentalizar com ferramentas funcionais, adquiridas em viagens; é o caso dos serrotes japoneses (f.5.14) que apresentam cortes específicos para diversas finalidades: cortes longitudinais, curvas e encaixes.

Para André Marx, suas peças devem cumprir três objetivos básicos: a estética, a durabilidade e o conforto. Com efeito, afirma considerar-se um artesão por opção profissional: *sou mais como um escultor de arte utilitária do que um desenhista industrial, um desenhista industrial vai fazer a peça em função de uma produção, em função de uma economia de material, em função de um máximo rendimento.*⁶⁸ Se considerarmos, de fato, as tradicionais definições de desenho industrial, trabalhos como o de Marx perdem sua significação dentro do panorama contemporâneo. No entanto, pela abrangência atribuída ao termo design, é possível categorizar o conjunto de sua obra como representativa do FAZER ARTESANAL; além de incorporar sua inegável contribuição na luta pela preservação das madeiras brasileiras e pela propagação do manejo sustentável.

A filosofia de trabalho de André Marx em relação à madeira é clara, só trabalha com espécies que não estão ameaçadas de extinção - madeiras de reflorestamento, madeiras providas do manejo sustentado de florestas. Por isso filiou-se a World Pheasant association (WPA), organização não governamental inglesa, que tem por objetivo devolver espécies ameaçadas a seus respectivos ambientes. Seu interesse recai, abrangente, por qualquer espécie de madeira que não esteja ameaçada de extinção, seja brasileira ou proveniente de outros países. Assim, é que utiliza diversas espécies de madeiras: sapucaia, ponduru, pau-santo, castelo, macaúba, rochinho, (f.5.17, 5.18) entre outras madeiras nativas e ainda, o carvalho, abedul, cherry ou fresno, importadas (f.5.25). Entretanto, sua preferência recai sobre uma madeira nobre e ainda pouco conhecida no Brasil, mas muito valorizada na Europa - a teca ou 'tectona grandis' (f.5.13, 5.23) - originária da Birmânia e aculturada há mais de 25 anos no Brasil, onde é plantada em extensas áreas do Mato

Grosso do Sul. A teca tem cor neutra, marron-claro, com nuances de mel, veios suaves, não agressivos e alta resistência. É curiosa a relação de Marx com a natureza, passível de visualização em outra atividade que desenvolve com prazer - a criação de faisões:

A criação de animais é uma forma de pagar à natureza a madeira que retiro, seja de reflorestamento, seja nativa. O foco comum de minhas duas atividades converge na floresta. Sem equilíbrio da vida animal não há floresta, não há árvore, nem madeira. Se existem tantas espécies de madeira na Amazônia, porque usar justamente as que estão ameaçadas? A Amazônia tem cerca de 400 mil espécies de madeiras. Garanto que 300 mil podem ser utilizadas em móveis. Sabe quantas são utilizadas no mercado? não tem mais do que 20 ou 30 e esta é a realidade de acordo com o IBAMA. Isto prejudica a sustentabilidade do meio. Para fazer um bom uso do manejo sustentável, deve-se abrir o leque e usar diversas espécies moderadamente, racionalmente, sustentavelmente.²⁶⁹

A aproximação singular com a matéria-prima - a madeira - aparece claramente no conjunto da obra. As peças valorizam em cada detalhe aparente as cores, texturas e densidades de cada espécie; o que, aliado à utilização de poucos componentes e a escancarada exposição de encaixes, agrega simplicidade formal e permite ao usuário uma fácil leitura e decodificação da imagem da peça. Valores que atribui ao seu conhecimento sobre a física, o estudo científico de fenômenos físicos, a relação dos materiais, a versatilidade e propriedade de cada madeira, o jogo, balaço e equilíbrio das peças. Exemplos do jogo de equilíbrio, uma de suas características principais, são a escrivaninha Swinhoe (f.5.20), a escrivaninha Alada (f.5.21) e a Delta (f.5.22).

Além da relação que estabelece com o meio natural, fonte de inspiração, sua obra rememora bancos, escrivaninhas, espreguiçadeiras, mesas de fazendas, elementos simbólicos da cultura material brasileira tradicional e popular. Tal como os nomes das peças, banco Jangada (f.5.27) e curvo (f.5.19), mesa Malhete (f.5.25). *Retiro elementos das curvas de animais do período cambriano, da forma das árvores, das formas da natureza. Recebo influências da física e da história natural. A ousadia dinâmica de curvas, o balanço de planos, inspirados em animais, numa exposição evidente da madeira.²⁷⁰*

Seguindo esses preceitos, o designer André Marx têm se dedicado incansavelmente à valorização do fazer artesanal e a defesa da utilização sustentável de nossas florestas e espécies de madeiras. Para o cenário do design do móvel contemporâneo brasileiro, o conjunto de sua obra, é exemplo da união entre as atividades do projetar e executar, restaurando o FAZER ARTESANAL, ao assumir e conjugar os papéis de DESIGNER + ARTESÃO.

A carreira de André Marx está baseada no binômio: razão e emoção. A racionalidade de seu projeto está fundamentada na sua formação em física, que permite que tenha domínio sobre os aspectos construtivos de seus produtos. Emocionalmente está ligado à madeira e, por consequência, à natureza, de forma passional.



f.5.12. Cadeira. Final dos anos 80. Estrutura, assento e encosto produzidos em madeira maciça – teca. Exemplar das primeiras peças desenvolvidas e executadas por André Marx, marca o início de sua incursão no design de móveis. (Revista Casa Cláudia, 1995).



f.5.13. Mesinha de Centro. Final dos anos 80. Estrutura e pés em teca com tampo apresentando composição de espécies de madeira. Exemplar das primeiras peças desenvolvidas e executadas por André Marx. (Casa Cláudia, 1995).

f.5.14. Serrotes Japoneses. (abaixo). Exemplo de ferramentas utilizadas pelo designer na busca de precisão e qualidade de acabamento no corte. Cada uma possibilita um tipo de corte específico: longitudinais, curvas, encaixes. É na cultura japonesa que André Marx pesquisa as ferramentas manuais que lhe permitem executar encaixes perfeitos. (Design & Interiores, 1995).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Talvez essa paixão explique o fato que seja ele, até hoje, responsável de forma única e direta, pela produção de suas peças. Atuando ao mesmo tempo como marceneiro, designer e empresário sua produção responde ao seu próprio tempo.²⁷¹

Marili Brandão



f.5.15. Elipsógrafo. (esquerda acima). Executado pelo designer a partir de estudos de desenhos renascentistas encontrados em livros. O instrumento é utilizado para traçar elipses de diversas excentricidades e tamanhos. Exemplo de habilidade manual e precisão. (Design & Interiores, 1995).



f.5.16. Pialnas. (ao lado). Desenvolvidas e fabricadas pelo designer em bronze e madeira. Exemplo de conhecimento e das técnicas de fabrico artesanal. (Design & Interiores, 1995).

Apesar das espessuras e apesar da madeira maciça, meus móveis devem ter leveza formal, leveza subjetiva. A leveza do desenho tem que estar transmitida à madeira maciça, à espessura da madeira maciça. As peças não podem tocar o chão, dando assim um ar de "flutuabilidade", apesar de ter espessuras um pouco acima da espessura tradicionalmente industrial.

André Marx



f.5.17. Cadeira Rodízio. Década de 90. Estrutura, assento e encosto produzidos em pau-santo com apoio para braços e pés em castelo. Detalhe para o jogo de equilíbrios visuais e físicos da peça. (Catálogo da Exposição - Design e Conservação Ambiental, 1999).

f.5.18. Espreguiçadeira. Década de 90. A estrutura é produzida em maple, com detalhes de encaixes em pau-santo. O assento/ encosto é confeccionado em tecido. (Arquivo André Marx).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

André Marx



f.5.19. Banco Curvo. Década de 90. A estrutura é produzida em castelo e os detalhes são feitos de pau-santo. Detalhe para a suave curva descrita pelo assento, forma que proporciona conforto e diferencial estético, ao mesmo tempo em que nomeia a peça. (Catálogo da Exposição - Design e Conservação Ambiental, 1999).

f.5.20. Escrivânia Swinho. Década de 90. A estrutura de base é composta por duas placas de castelo unidas por uma peça central em pau-santo. O tampo é feito de Castelo e encabeçado com pau-santo; a papelreira em castelo fica sobre uma estrutura suspensa em pau-santo fixa na parte posterior do tampo. O nome é homenagem a um tipo de faisão. Detalhe para a utilização de princípios da física na composição estética e estrutural da peça que, apesar de executada em madeira maciça, sugere leveza e equilíbrio visuais. (Catálogo da Exposição - Design e Conservação Ambiental, 1999).

As peças mantêm, a exposição

bastante evidente da madeira,

eu gosto de utilizar espessuras

acima do normal, espessuras

diferenciadas de peças

industrializadas. Se eu posso

usar uma espessura de 4 a 5

centímetros, eu uso.



f.5.21. *Escritivanha Alada*. Década de 90. Estrutura toda produzida em castelo com tampos feitos de peroba mica. Detalhe para a espessura das placas de madeira utilizadas, que não impedem a informação visual de leveza, equilíbrio e movimento. (Arquivo André Marx).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

André Marx

Por que essa espessura vai

evidenciar aquela peça de

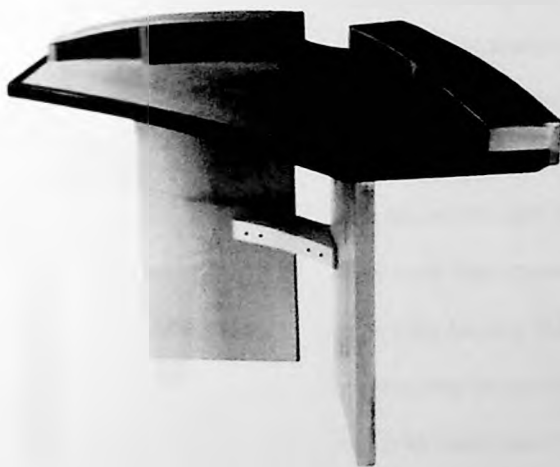
madeira, vai evidenciar seus

veios, vai evidenciar sua

qualidade, vai evidenciar

sua textura.

André Marx



f.5.22. *Escritivanha Delta*. Década de 90. A estrutura é toda produzida em maple com encabeçado no tampo feito de pau santo. É possível ver uma linguagem própria já desenvolvida na seqüência de peças, esta a exemplo, assemelha-se em sua estrutura à *Escritivanha Swinhoé*. (Catálogo da Exposição – Design e Conservação Ambiental, 1999).

f.5.23 Mesa de Centro Tepuf. Década de 90. Os pés são produzidos em madeira maciça teca, o tampo é de vidro e os elementos de fixação do tampo em metal. Exemplo da introdução de peças de outros tipos de materiais além madeira maciça. Neste caso, o vidro e o metal. (Catálogo da Exposição - Design e Conservação Ambiental, 1999).



f.5.24. Banco Jangada. Década de 90. A estrutura de base é produzida em castelo, o assento é feito em teca com base de cumarú. Detalhe para a conjugação da noção de equilíbrio visual à menção ao nome da peça - jangada. Exemplo também de valorização dos códigos visuais da cultura brasileira. (Catálogo da Exposição - Design e Conservação Ambiental, 1999).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



f.5.25. Mesa Malhete. Década de 90. A estrutura é toda produzida em cherry e angico preto. O tampo é de vidro e os elementos de fixação do tampo são de metal. A peça é exemplar da utilização de outros materiais, além da madeira, na composição final. (Catálogo da Exposição - Design e Conservação Ambiental, 1999).

André Marx

*A física é a mãe das ciências.
Ela está no meu trabalho de
forma intuitiva e subjetiva.
Aprendi sobre a resistência dos
materiais, sobre as estruturas.
Tenho noção sobre conceitos
físicos e isso me ajuda. Mas acho
que faria design de móveis
mesmo não sendo físico. Um
marceneiro não é físico e sabe
fazer um móvel.*

André Marx

A MONUMENTALIDADE DA MOBÍLIA

DE HUGO FRANÇA

Nas madeiras que para alguns
eram refugos, Hugo, com seu olhar
privilegiado, encontrou beleza e
utilidade. Dessa forma, inverteu a
maneira clássica de projetar
e a partir das formas encontradas
que nasce a função

Marlli Brandão

O conjunto da obra de Hugo França apresenta uma singularidade particular em relação ao cenário do design do móvel contemporâneo, e isto se dá por dois motivos principais: a **DIMENSÃO MONUMENTAL DAS PEÇAS** e o **VALOR ESCULTÓRICO** intrinsecamente agregado. A rigor, a obra de Hugo França distancia-se da acepção mais tradicional do termo FAZER ARTESANAL; se por um lado, utiliza técnicas manuais para a execução dos móveis, por outro, confere um caráter absolutamente monumental ao trabalho, aproximando-se muito do que definimos na CATEGORIA LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN. Na verdade, segue os rastros da maestria do "mago das madeiras" Zanine Caldas; tanto, em relação ao tipo de intervenção realizada na madeira "bruta", quanto, pela preservação dos "refugos" das matas e florestas devastadas.

Curiosamente e, também, tal qual Zanine, Hugo França não possui formação acadêmica específica em design ou arquitetura, é engenheiro graduado na Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, em 1979. Natural de Porto Alegre, viveu em São Paulo entre os anos de 1980 a 1981, e paralelamente à profissão de engenheiro numa indústria de computadores, envolvia-se em atividades ligadas as artes: montagem da exposição Intervenções Urbanas – grupo "3 nós 3" e vídeo-instalação do artista Rafael França para a Pinacoteca e Cooperativa dos Artistas Plásticos, além da montagem e iluminação do espetáculo "Tarot" da artista Michelle Bril.

O desenvolvimento do projeto de móveis começou, de fato, durante o período em que desenvolveu estruturas para casas de madeira em Trancoso – Bahia. Durante 15 anos, pode observar a grande quantidade de madeira que era desperdiçada durante a extração daquelas seções, consideradas "nobres" para a comercialização. Foi a partir de então, que começou a desenvolver móveis utilizando os "refugos", troncos ociosos de várias espécies de madeira, abandonados nas matas.

Dentro de um processo criativo próprio, a figura final do móvel e sua utilidade, foram sendo traçadas, invariavelmente, a partir da forma encontrada nas peças de madeira que garimpava nas matas de Trancoso. Ora troncos de árvores e restos de madeiras; ora canoas de pescadores abandonadas às margens dos rios.

Com o decorrer dos anos, Hugo desenvolveu uma linguagem estética particular, que confere a possibilidade de identificação imediata do perfil de sua obra. São códigos visuais baseados na simplicidade de formas e exposição aparente de elementos, encaixes e componentes; mas principalmente, na exibição das "marcas" deixadas, tanto pelos agentes naturais e intempéries, quanto pelo processo de extração executado pelo homem. Assim demonstra a poltrona Cajueiro (f.5.29) e a mesa Garoupa (f.5.30).

Adensando às madeiras, sua matéria-prima de referência; utiliza, por vezes, outros materiais na composição, à exemplo do vidro ou de cordas tecidas em fibras naturais, sempre contudo, deixando entrever a intenção visível em valorizar a estrutura natural da peça de madeira. A poltrona Cacau (f.5.26), poltrona Barbeiro (f.5.34), cadeira Boto (5.35), mesa açai (f.5.36); são exemplos evidentes deste recurso de projeto.

O móvel deve, portanto, incorporar um valor utilitário visível, mas ao mesmo tempo, deve permitir ao observador identificar o estado "bruto" do "refugo" de madeira que originou a forma final da peça. A poltrona Cuia (f.5.32) e a mesa Vitória Régia (f.5.38); expõe o tronco "oco" de madeira que originou sua forma final. A execução é feita, sobretudo, através das técnicas de entalhe manual em madeiras, realizada em suas oficinas localizadas na Bahia e em São Paulo.

A partir de 1997, Hugo França tem participado sistematicamente de diversos eventos e premiações relacionadas ao design de objetos. Em 1997, participou da Exposição Intervalos, realizada no Paço das Artes/ Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo; montou e coordenou a instalação da retrospectiva de Rafael França, no MAC e Paço das Artes/ Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo; e ainda, no mesmo ano, apresentou a Exposição Individual Canoas, na Galeria Augôsto Augusta em São Paulo.

No ano de 1998, recebeu a premiação TOP TEN na exposição Brasil Faz Design; participou da exposição coletiva "Pau para Toda Obra" realizada no SESC Pompéia, em São Paulo; e da Bienal de Saint Etienne – França.

Muito embora, os móveis de Hugo França sejam detentores de um valor reconhecidamente escultórico, é possível observar, no conjunto de sua obra, um retorno à amplitude dos móveis espaçosos das tradicionais casas grandes, do mesmo modo que revive elementos simbólicos da cultura material brasileira, à exemplo de peças como o banco. Assim exemplificam: a mesa Braúna (f.5.27), a poltrona Cajueiro (f.5.29), e o banco Corumbau (f.5.31).

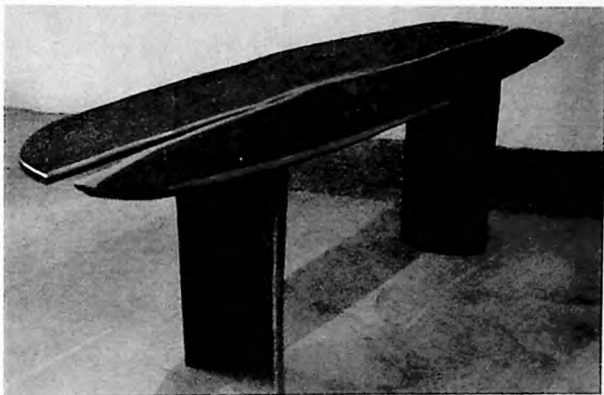
Para Marili Brandão, a abrangência do trabalho de Hugo França evoca uma certa referência aos elementos da natureza, tal como resume:

*As medidas ideais são encontradas a partir de ajustes, é uma ergonomia que não nasce por dimensionamento prévio, mas de maneira experimental. Metodologia semelhante é empregada na reutilização de canoas de pescadores, que, abandonadas às margens dos rios ou encontradas submersas, são retiradas e trazidas para o seu atelier, onde são recortadas e restauradas, e se transformam em cadeiras, mesas, bancos ou camas. É uma segunda vida deste objeto produzido em madeira maciça, que traz consigo a história das matas onde passou e dos mares e rios por onde navegou, marcada em suas entranhas pela ação do fogo das queimadas, pela água e pela areia e também pelos muitos insetos que encontram na madeira sua forma de sobrevivência.*²⁷¹

Ao design do móvel contemporâneo brasileiro, o conjunto da obra de Hugo França, sinaliza para um alerta ecológico, motivado principalmente pelo aproveitamento dos recursos naturais – troncos de árvores, refugos de madeiras; normalmente rejeitados pelos padrões comerciais dos setores produtivos.

Com uma produção voltada, essencialmente, a execução da "peça única", determinada pela matéria-prima disponível e adequada a sua forma; a obra de Hugo França difere, em tudo, do trabalho desenvolvido pela F.tel Marcenaria e por André Marx. Compactua do FAZER ARTESANAL por apresentar, a contemporaneidade, o caminho da reciclagem e do reaproveitamento aplicado à execução habilidosa das técnicas manuais.

f 5.26 Poltrona Cacau 1998 Toda a estrutura e executada em madeira pequi amarelo, o encosto e feito com cordões trançados de fibra natural. Detalhe para a composição dos elementos que "refugos" reaproveitados descrevem uma peça com formas simples e elegantes. (Catálogo Hugo França).

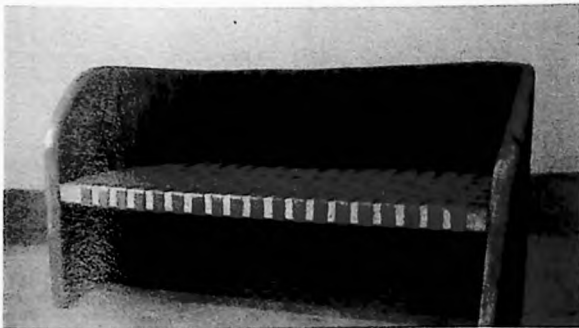


f 5.27 Mesa Braúna. 1997 A estrutura de base - pés - e o tampo são executados em madeira maciça - pequi amarelo. Detalhe para a "fenda" natural no tampo da mesa descrevendo a visualização latente do reaproveitamento da madeira. (Catálogo Hugo França).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Hugo França

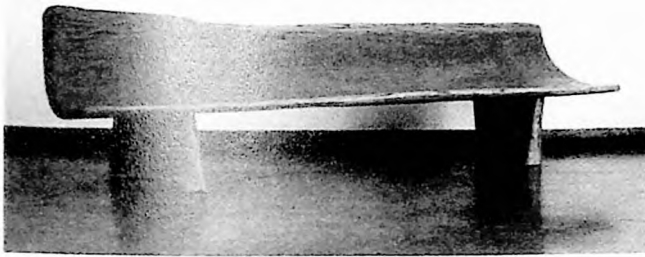
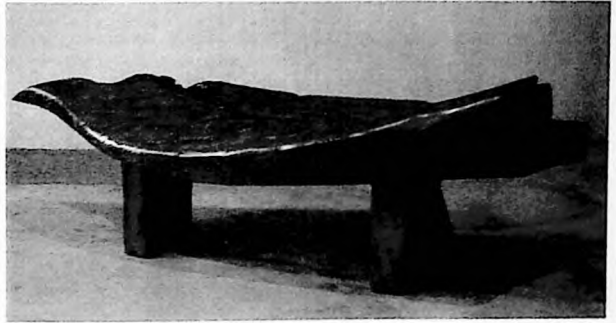
f 5.28 Cama Canoa. 1998. Toda a estrutura inclusive o espelho são executados em madeira maciça - pequi amarelo. O espelho da cama e composto por uma única peça de madeira, a "casca" de um tronco de pequi amarelo desprezada durante o processo de extração do "miolo", madeira considerada de qualidade comercial (Catálogo Hugo França).



f 5.29 Poltrona Cajuelro. 1998. A estrutura e o encosto são executados em madeira maciça - pequi amarelo. O assento é produzido em couro trançado e fixado à estrutura de madeira. Detalhe para o encosto da peça com aparentes marcas do processo de extração do "miolo" da madeira. (Catálogo Hugo França).

f.5.30 Mesa Garoupa. 1998. Toda a estrutura e assento são executados em madeira maciça – pequi amarelo. Detalhe para o assento da peça, obviamente demarcando sua origem primeira. (Catálogo Hugo França).

f.5.31 Banco Corumbau. (abaixo) 1998. Toda a estrutura e o assento/ encosto são produzidos em madeira maciça – pequi amarelo. (Catálogo Hugo França).



Hugo França recupera "refugos" de madeira desprezados durante o processo de extração. Reinterpreta "troncos ocios" e lhes atribui utilidade em peças de mobiliário executadas, sobretudo, a partir da técnica do entalhe.

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Hugo França



f.5.32 Poltrona Cuia. 1999. Peça composta por tronco "oco" de madeira – pequi amarelo. O assento é produzido em cordas trançadas de fibras naturais. Detalhe para a nitida visualização do reaproveitamento da madeira. (Catálogo Hugo França).

f.5.33 Banco Amendoin. 1999. (acima à direita). Estrutura, assento e encosto são executados em madeira – pequi amarelo. Detalhe para a peça inteira que funciona como assento e estrutura de apoio, formada por um segmento de tronco de árvore. (Catálogo Hugo França).



f.5.34 Poltrona Barbelro. 1999. Toda a estrutura e o encosto são executados em madeira – pequi amarelo, o assento é produzido em cordas trançadas de fibra natural. A composição da peça além de aproveitar "refugos" de madeiras proporciona perfeito equilíbrio entre os elementos e na composição estética final. Exemplo latente do trabalho artesanal realizado por Hugo França. (Catálogo Hugo França).



f.5.35 **Cadeira Boto.** 1999 Estrutura e encosto em madeira – pequi amarelo, o assento é produzido em couro trançado e fixado na estrutura. (Catálogo Hugo França).

f.5.36 **Mesa Açai.** (abaixo). 1999. As estruturas de base são executadas em madeira – pequi amarelo, o tampo é de vidro. Exemplar representativo da inserção, no conjunto da obra, de outros materiais como e o caso do vidro. (Catálogo Hugo França).

f.5.37 **Cadeira Guaiuba** (abaixo a direita). 1999. Estrutura, assento e encosto executados em madeira – pequi amarelo. Detalhe para a composição descrita pelos planos de madeira que se cruzam em equilíbrio e harmonia. (Catálogo Hugo França).

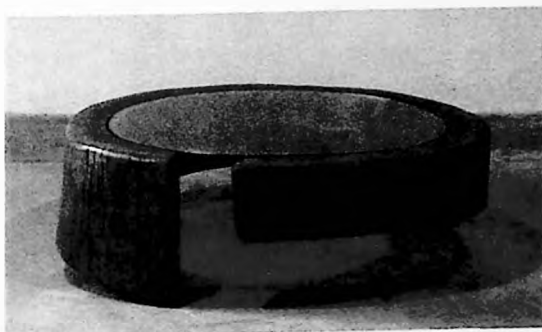


MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Hugo França

f.5.38 **Vitória Régia.** 1999 Estrutura executada em madeira – pequi amarelo. Detalhe para a dimensão física do tronco utilizado na peça. (Catalogo Hugo França)

f.5.39 **Mesa Garça.** 1999 (ao lado e em detalhe abaixo). A estrutura é executada em madeira – pequi amarelo com contraste feito pelo "suporte de apoio" em outra tonalidade de madeira. Detalhe para a dimensão monumental da peça e para a composição entre o peso da estrutura e a leveza visual do conjunto. (Catalogo Hugo França).



O FAZER ARTESANAL E A DIVERSIDADE DA CULTURA MATERIAL

Tal como o descrito, na contemporaneidade, o fazer artesanal é utilizado como tipo de meio produtivo do design do móvel brasileiro; tanto pela singularidade de suas técnicas executivas, quanto, por agregar valores simbólicos, a si historicamente ligados. Estes valores simbólicos, dizem respeito, de um lado, a **TRADIÇÃO DO OFÍCIO ARTESANAL** acumulada durante o processo de transformação histórica do móvel brasileiro; e de outro, a posição de - **OBJETO ARTESANAL**, assumida enquanto **INSTRUMENTO DE DIFERENCIAÇÃO PARA O MERCADO CONSUMIDOR**, legado adquirido também neste processo histórico e, que denota ao ofício, o sinônimo de qualidade produtiva e de acabamento.

Na contemporaneidade, o fazer artesanal estabelece a diretriz fundamental de algumas soluções projetuais do design do móvel brasileiro. Tal como acontece no conjunto da obra da **ETEL MARCENARIA** e dos designers **ANDRÉ MARX** e **HUGO FRANÇA**. Muito embora, nesta amostragem, seu conteúdo e a forma apresentem claras distinções, de fato, é visível que a opção pelo ofício artesanal definiu sua característica fundamental. Enquanto que a Etel Marcenaria atua como produtora e distribuidora do design do móvel, projetado em parceria com designers contemporâneos e executado em técnicas tradicionais da feitura artesanal, como na escrivaninha Flamingo (f.5.1) projetada por Cláudia Moreira Salles; André Marx conjuga os papéis desempenhados entre designer e artesão, assumindo as atividades entre o projetar e o executar, como no banco Jangada (f.5.24); e Hugo França, aplica o ofício artesanal ao recuperar refugos de madeira em projetos de peças de mobília, a exemplo da poltrona Cajueiro (f.5.29).

Vinculados à utilização do fazer artesanal, todos estes, apontam para duas características comuns: a **PREOCUPAÇÃO ECOLÓGICA** com a utilização dos recursos naturais brasileiros e, a **REFERÊNCIA A ALGUNS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA** - tradicional e popular, como os bancos, as grandes mesas e os generosos espaços das tradicionais casas grandes.

Enfim, dentro do cenário do design do móvel contemporâneo brasileiro, o **FAZER ARTESANAL** apresenta, na diversidade de soluções projetuais, sua utilização como tipo de meio produtivo característico do período e, que funciona como instrumento de diferenciação do objeto para o mercado consumidor.

255 História do design do mobiliário no Brasil – a trajetória. Redação de José Luiz Teixeira e pesquisas de Betty Kitner. São Paulo: Editora Moveleiro, 1991. p.3.

256 História da indústria e comércio do mobiliário no Brasil - os pioneiros. Redação de José Luiz Teixeira e pesquisas de Betty Kitner. São Paulo: Editora Moveleiro, 1990. p.4

257 e 258 DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2000. p.16 e 17.

259 LOSCHIAVO, Maria Cecília. O móvel Moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.17.

260 MOUTINHO, Stella Rodrigo Octavio. Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores/ Stella Rodrigo Octavio; [fotografia, Paulo Arthur ... et al.; ilustração, Luiz Cláudio Gonçalves Gomes]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Tele Centro Sul Projetos Culturais, 1999. p.35.

261 BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Artesanato, arte e indústria. Tese de Doutorado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988. p.6 e 7.

NOTAS

262 SANTOS, Ivone dos. Exercício de arte, ofício e amor. Texto de Arquivo da Etel Interiores. P.25.

263 SCOMPARIN, Regina. Móveis contemporâneos tratados como obra de arte. Texto de Arquivo da Etel Interiores. P.21.

264 A pátria na prancheta. In: Revista Veja. São Paulo, 1996. p.110 e 111.

265 e 266 DEPOIMENTO de Etel Carmona à autora. São Paulo, 1998.

267 a 270 DEPOIMENTO de André Marx à autora. São Paulo, 1997.

271 BRANDÃO, Marili. André Marx: o design da consciência. Texto do Catálogo da Exposição – André Marx Design e Conservação Ambiental. São Paulo, 1999. p.1.

272 BRANDÃO, Marili. Hugo França: a estética rústica do design. Texto de Catálogo Hugo França. São Paulo, 1999. p.1.



MANUFATURA

E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN

CATEGORIA B.6

As exigências DA PRODUÇÃO INDUSTRIAL dizem respeito

primeiramente à quantidade dos produtos.

TOCAM AS CONDIÇÕES DE REPRODUÇÃO, REPETIÇÃO E SERIAÇÃO DOS

OBJETOS. Consumam-se na organização racional do trabalho

– especialização, divisão e parcelamento – e se traduzem em

procedimentos técnicos adequados aos novos fins.

ANA MARIA DE MORAES BELLUZZO



A história da produção técnica dos artefatos mostra que, na seqüência as transformações tecnológicas culminadas com o advento da Revolução Industrial, um novo tipo de fabricação se insurge e media a passagem do artesanato para a INDÚSTRIA. A MANUFATURA vem para fornecer os instrumentos necessários ao distanciamento entre a concepção e a execução do artefato, anteriormente desenvolvida por um único indivíduo e, para agregar ao distanciamento entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, o desenvolvimento de uma nova forma de atividade – o projeto. Para Júlio Katinsky, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, no texto – “Apontamentos sobre Arte e Indústria”:

A manufatura consiste na reunião de vários artesãos para produzir um determinado objeto. A manufatura instaura uma divisão do trabalho divergente, isto é, na medida do possível, cada peça isolada deve estar acabada. Pois que o que conta não é o objeto singular, mas sua pluralidade. A quantidade de objetos em um certo prazo de tempo é que é sua meta. A ênfase, portanto não recal sobre o objeto, porém sobre o processo para se executar esse objeto.²⁷³

É de fato, um tipo de fabrico caracterizado por um período de transição que instaura efetivamente a linguagem intermediária do projeto, como meio, entre o *mestre de arte (criação)* e o *mestre de modelos (produção)*.²⁷⁴ Entretanto, apesar de transitar entre os processos

artesanal e industrial, cabe também a manufatura o papel de preservar as técnicas de produção características do fazer artesanal e recolocar o artesão dentro de um outro estágio do meio produtivo. Segundo Ana Maria de Moraes Belluzzo, *é exatamente a base técnica do artesanato em vigor na época de decomposição do processo de trabalho artesanal que estabelece os limites do período manufatureiro, demonstrando que o rompimento com uma determinada forma de organização do trabalho não corresponde ao abandono de técnicas operativas que lhe são características.*²⁷⁵

Quanto à indústria, sua principal característica é a sedimentação da racionalização da produção e da divisão do trabalho humano. Nesse momento, é possível o aumento da diversificação e quantidade dos artefatos produzidos, com o incremento da força mecânica e do acabamento técnico em substituição à habilidade e forças manuais do artesão. Para Belluzzo, em continuação à explanação anterior: *a industrialização do utilitário a ele agregou um "valor decorativo" eminentemente artístico.... O período compreendido entre o artesanato e a indústria propagou a fórmula dos objetos amplamente desejáveis porque úteis e belos.... Em suma, ao lado da síntese realizada nas manufaturas artísticas, existiu a afetada indústria do ornamento. E se certas contribuições estéticas vieram facultar a aproximação da tradição artística ao produto industrial, inegavelmente foi a tecnologia científica que garantiu as inovações.*²⁷⁶

Em decorrência, aos profissionais que assumem o papel da configuração do objeto – os designers, cabe também compatibilizar o projeto entre criação e execução técnica. Com efeito, acontece que, em oposição ao artesanato, a indústria de massa assume a fragmentação das atividades do ciclo produtivo, onde *a complexidade da concepção e fabricação é exposta por sua subdivisão numa série de atividades especializadas.*²⁷⁷

Artesanato, manufatura e indústria são, em seqüência, os meios produtivos que a história dos artefatos mostra como modificadores das técnicas de fabrico e materialização dos objetos da cultura material. Se cada tipo tem, efetivamente, sua contribuição a dar no processo de implantação da atividade do projeto na configuração de objetos; é fato também, que na contemporaneidade, estes três tipos de produção técnica assumem cada qual o seu papel dentro do cenário contemporâneo. Agora, não mais atados às tramas intrínsecas do processo de evolução histórica, mas submetidos à égide do parcelamento evidente do mercado consumidor e da atuação efetiva do projeto em todas as esferas produtivas. Tanto mais para o mobiliário, que

incorpora e cruza os três tipos de produção, ao mesmo tempo em que gera novas frentes de inserção do designer no setor produtivo. As "micro-empresas" são o exemplo de uma produção reduzida, mas por vezes, detentora de tecnologias complexas e inovadoras. Assim, Gustavo Bonfim descreve que:

A classificação do setor produtivo através dos critérios tradicionais - mão-de-obra, capital e volume de produção - não consegue mais abranger todas as possibilidades existentes e o surgimento de novos processos produtivos certamente levará a uma reflexão no campo do ensino do design.²⁷⁶

A visualização dos tipos de fabrico do móvel na contemporaneidade tende certamente a desfazer a rigidez da separação de tipologias estáticas e determinadas - artesanato, manufatura, indústria - e sim abduzi-las a complementarem-se através de procedimentos interativos e conjugados. Se, de um lado, aparecem peças executadas pela tipologia da produção industrial, incorporando em sua composição elementos feitos artesanalmente; no outro extremo, aparecem também as peças de execução artesanal, que inserem em sua composição elementos produzidos industrialmente.

O cenário contemporâneo da produção técnica do móvel brasileiro exhibe, então, a mistura de técnicas e procedimentos executivos, que possibilitam: a INTEGRAÇÃO DE VÁRIAS TÉCNICAS PRODUTIVAS NA EXECUÇÃO DE UMA ÚNICA PEÇA; a UTILIZAÇÃO DE UM TIPO DE MEIO PRODUTIVO ÚNICO, na execução de peças; e a INCORPORAÇÃO, NA COMPOSIÇÃO DE UMA MESMA PEÇA, DE ELEMENTOS DE FABRICO TERCEIRIZADO, executados em meios produtivos diversos.

A apreensão destas características induz, com efeito, a apresentação de uma amostragem única e ampla para a MANUFATURA e a INDÚSTRIA, entendidas como meios produtivos contemporâneos do design do móvel brasileiro. A visível integração entre estes dois tipos acontece, também, em consequência, do reduzido número de indústrias, com capacidade de reprodução em larga escala, que investem efetivamente no desenvolvimento de projetos de design.

O fato é que o grande e expressivo número de empresas com capacidade industrial para a produção do móvel continuam, ainda, utilizando a repetição de desenhos com pouca originalidade. No entanto, tentativas interessantes de inserção do designer no setor produtivo vêm sendo estabelecidas na contemporaneidade. Algumas destas, experiências já

experimentadas anteriormente, durante o período moderno; outras, no entanto, com características bastante singulares e, até certo ponto, distintas do período.

Nesta amostragem, categorizada como **MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN**, apresentaremos as principais formas de atuação profissional do designer contemporâneo junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços. Isto através do conjunto da obra dos designers: Fernando Jaeger, Gracia Mendes e Marcelo Rosembaum.

A PRIMEIRA, diz respeito às **PARCERIAS COM EMPRESAS PRODUTORAS**, onde os designers desenvolvem um sistema de gerenciamento do processo de fabricação de suas peças, responsabilizando-se pela encomenda e distribuição. Neste tipo de sistema, a indústria recebe sua percentagem e o designer executa seus projetos. É uma forma encontrada para o convencimento dos empresários, da importância do designer no processo industrial. Este tipo de procedimento é utilizado pelo designer Fernando Jaeger.

A SEGUNDA, recorre à **ESTRUTURAÇÃO DE OFICINAS PRÓPRIAS** caracterizadas pela produção, sobretudo, manufatureira. Tal qual acontecia, em muitos casos, com a fabricação do móvel moderno brasileiro, executado mediante oficinas ou indústrias estruturadas pelos próprios designers. O exemplo vem da empresa PRODOMO, de Gracia Mendes.

A TERCEIRA, apresenta a figura do **DESIGNER - PROFISSIONAL LIBERAL - CARACTERIZADO PELA PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS AS INDÚSTRIAS**, a partir do desenvolvimento de atividades de parceria, capazes de inserir o design contemporâneo no setor da produção industrial do móvel brasileiro. Neste caso, tomamos como exemplo a atuação do designer Marcelo Rosembaum.

Enfim, de fato, entre a manufatura e a industrialização, o cenário contemporâneo demonstra que o designer, trilhando os passos dos pioneiros do móvel moderno brasileiro, vem tentando integrar-se aos setores produtivos nacionais e produzir seus projetos. Iniciativas que tem contribuído, de um modo ou de outro, para disseminar a atuação profissional do designer junto às indústrias e ao mercado consumidor brasileiros.

NO COMPASSO ENTRE INDÚSTRIA E CONSUMIDOR

Não creio que a forma deva
prevalecer sobre a função
Todo móvel deve cumprir uma função
e fazê-lo com eficiência.
Se for para sentar, deve ser confortável.
Se for para guardar, deve proteger
Deve permitir que as coisas sejam
colocadas e retiradas com facilidade.
Muita gente acha que faz design
enchendo seus produtos de detalhes
e adereços, talvez para justificar
o alto preço que cobram.
Eu vou em direção oposta.
Quanto mais simples, melhor, mas esse
e com certeza o caminho mais difícil.
A simplicidade é muito complexa.
Fernando Jaeger

*do design aos equipamentos disponíveis nas fábricas, a capacidade de avaliar custos e preços. Num país onde o protótipo de um único produto já habilita seu autor a se apresentar como designer, o currículo de Fernando Jaeger é impressionante.*²⁹⁰ Na verdade, o desenvolvimento de projetos efetivamente direcionados à produção industrial, advém também, em função de sua formação acadêmica.

Fernando Jaeger formou-se em desenho industrial no ano de 1980, pela escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, local onde recebeu a teoria acadêmica sobre a atuação do "industrial designer". Nessa época, seu interesse inicial recaía sobre o desenvolvimento de

A OBRA DE FERNANDO JAEGER

Fernando Jaeger é o designer, na contemporaneidade, ícone da produção industrial do móvel brasileiro. Representante expressivo do tipo de solução projetual que prioriza a reprodução em larga escala e desempenha o papel do designer sintonizado com o modelo da tradicional definição de Desenho Industrial, entendida sinteticamente pela *elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos*.²⁷⁹ Ao longo dos anos, pelo desenvolvimento de seu trabalho, conquistou o mérito de ter desenvolvido, com pioneirismo no Brasil, uma equação capaz de integrar eficientemente: o processo de configuração do objeto, o setor produtivo e o setor de comercialização de produtos – os três eixos fundamentais na materialização dos artefatos.

Tanto que a revista Projeto Design, uma das mais importantes publicações de Design no Brasil, chegou a afirmar, ainda nos anos 90: *com efeito, sua trajetória mostra, de um lado, a preocupação com o lado social, a busca de um design que não esteja a serviço de uma elite, a vontade de produzir coisas boas e baratas. De outro, a intimidade com o trabalho da indústria, o conhecimento dos diversos materiais, a adequação*

equipamentos públicos urbanos, entretanto já recém-formado, começou a trabalhar no setor de mobiliário. Primeiro, para a Fenix, indústria de móveis tubulares e de madeira e em seguida, para a Freudemberg, empresa multinacional alemã de reflorestamento que produzia madeiras como o pinus e o aglomerado. Nesta última, seu trabalho consistia em visitar indústrias de móveis instaladas em São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, para analisar o equipamento existente em cada uma e dar toda a orientação técnica necessária para estimular a utilização da madeira e dos aglomerados fornecidos pela empresa.

É um período, por um lado, vastamente rico em experiências no setor da produção industrial de mobiliário e de outro, esclarecedor, fazendo-lhe verificar nitidamente à distância que separava o aprendizado acadêmico da vivência profissional na indústria. Tanto assim que em 1984, desligou-se da Empresa e montou seu próprio escritório - Projetos & Produtos.

Ao contrário do que se possa imaginar, a Projetos & Produtos não é uma empresa de fabricação de mobiliário, mas um escritório de design com atuação direcionada a configuração do objeto. Fernando Jaeger é, de fato, o designer e o empreendedor responsável por todo o gerenciamento de uma produção de móveis que chega a cem modelos diferentes, produzidos em nove indústrias espalhadas pelo país.

O primeiro grande trabalho do escritório foi desenvolver para a empresa Genovese - indústria de móveis tubulares - uma linha de móveis com a mesma qualidade de desenho e acabamento do design importado. O produto final, veiculado para comercialização pela rede de lojas TOK & STOK, obteve enorme sucesso comercial. Este primeiro trabalho iniciou a parceria entre o designer e esta rede de lojas, que hoje revende cerca de quarenta de seus produtos, desenvolvidos e assinados com exclusividade. São entre outros: sofás, camas, cômodas, poltronas, cadeiras, mesas, estantes, bancos e banquetas.

Por esta época, o designer já maturava algumas reflexões pessoais sobre a relação estabelecida entre design/ indústria/ comércio: primeiro, identificava a carência do design de mobiliário destinado à classe média e segundo, percebia haver um distanciamento entre o tipo de mobiliário produzido e o desejo de consumo do usuário; ou seja, existia um estranhamento evidente entre oferta e procura - e isto dependia, basicamente, de como seria formalizada a relação entre o

designer e a indústria. Foi assim que percebeu como poderia atuar como intermediador entre estes dois pólos de interesse:

Havia um descompasso entre o que a indústria estava produzindo e entre o que o comércio queria ter. Por um lado tem o varejo ávido por produtos de design contemporâneo e por outro lado, um parque industrial fazendo uma coisa completamente descompassada disso. E eu estava justamente no meio, como poderia fazer esse meio de campo? Desenvolvendo produtos de design contemporâneo utilizando a produção seriada aí agregada a essa vivência industrial. Então, desenvolvi o mobiliário e introduzi nestas indústrias correndo ambos um mútuo risco, eu de desenvolver o produto e não dar em nada e, eles de desenvolver o protótipo e não dar em nada, com um custo zero para a indústria, porque uma vez fazendo este produto e ele estando bem resolvido e com um custo interessante para a comercialização, eu faria essa comercialização no varejo e introduziria este produto no mercado. Hoje, minha empresa tornou-se cliente destas indústrias. Eu adquiero os móveis, comercializo no varejo para uso residencial, para bares, restaurantes, hotéis, além de ter representação em lojas de outras cidades do país.²⁶¹

É o momento de instauração do sistema de parceria com o setor industrial e com o setor de distribuição de bens e serviços. Neste sistema, DESENHA o móvel, CONTRATA A EMPRESA PARA A PRODUÇÃO e GERENCIA A DISTRIBUIÇÃO e VENDA. Assim, a indústria não corre riscos, porque a produção acontece sob encomenda do designer, o custo final do produto diminui, porque não há intermediários entre produção e venda, e o designer obtém controle total sobre a qualidade de execução de todas as peças.

Hoje, Jaeger trabalha com nove indústrias em todo o país produzindo um total com cerca de 100 tipos de produtos diferentes. Dessas indústrias, conhece os equipamentos e a capacidade de produção de cada uma, percebe suas limitações técnicas e sugere melhorias.

Todo esse sistema é direcionado a um público-alvo definido como mercado consumidor intermediário, a faixa de usuários considerada como "classe média". É o nicho de mercado que se insere, tal como descreve o designer, na lacuna do descompasso entre oferta e procura. O tipo de público que deseja adquirir o objeto de design, diferenciado culturalmente e que tem sensibilidade para identificar um desenho de boa qualidade, mas não têm poder aquisitivo de compra para um móvel de design assinado do tipo "peça única". Para isso, o desenvolvimento do projeto de móveis é direcionado segundo a determinação de algumas características, inerentes à

sua postura diante do desenho do objeto. Na PRIMEIRA, o móvel deve, sempre, **CUMPRIR A FUNÇÃO A QUE SE DESTINA**; tem que ser útil e prático.

Na SEGUNDA, sinaliza para uma **RELAÇÃO EVIDENTE ENTRE AS TÉCNICAS INDUSTRIAIS E O TRABALHO ARTESANAL**. Apesar de que, todos os seus desenhos estão sempre visando à industrialização e, obviamente, estão adequados ao nível tecnológico disponível nas indústrias; faz questão que todas as peças tenham um detalhe produzido artesanalmente, a exemplo da aplicação das técnicas de marchetaria ou de outras técnicas manuais empregadas em encaixes e puxadores. As mesas Ox e Losango (f.6.9) são exemplos visíveis do emprego de marchetaria.

Na TERCEIRA, manifesta a **PREFERÊNCIA PELO TRABALHO COM A MADEIRA**, matéria-prima com a qual mantém forte empatia, inclusive ao defender a utilização de madeiras alternativas da Amazônia e do manejo sustentado na exploração; além de buscar a experimentação de espécies de madeiras não utilizadas, comumente, em móveis. Tal como apresenta a cadeira e poltrona Philippe (f.6.5). Sobre as técnicas produtivas e os insumos utilizados nos móveis, Jaeger comenta:

O móvel essencialmente industrial, aquele que você põe no maquinário de uma ponta e sai do outro lado, fica absolutamente despersonalizado e eu gosto do toque da bancada do marceneiro, de alguma coisa feita à mão, eu acredito que agrega valor ao produto e o personaliza. A garapeira, madeira que eu procurei durante muito tempo, eu vi sendo utilizada em assoalho, batente de porta, é sempre assim. São utilizações menores. Então, acho que nós podemos utilizar essa nossa diversidade de madeiras, de tons e texturas.²⁰²

Ao longo dos anos, Fernando Jaeger desenvolveu uma linguagem estética própria nos seus móveis. Esta é visualizada, tanto na estruturação de **FAMÍLIAS DE MÓVEIS** configuradas segundo a valorização de elementos singulares no desenho das peças; quanto no desenho simples e retilíneo adequado à reprodução industrial, ao mesmo tempo em que agrega detalhes distintivos do fazer artesanal. As duas características são exemplificadas na família de móveis OX (f.6.3) e na família de móveis Croma (f.6.8)

Com efeito, a recorrência as "famílias de móveis" tornou-se uma das principais características distintivas do conjunto de sua obra. Esta relação estética, comum nos diferentes objetos, pode ser observada em pequenos detalhes: rebatimento de formas, encaixes, puxadores. *O móvel sem adereços, o design o mais limpo possível - "less is more", "mais é menos" - é trabalhar com*

*sutilezas, as soluções mais simples são as mais complexas. Além do sentido mercadológico, a "família de móveis" reforça muito o desenho.*²⁸³

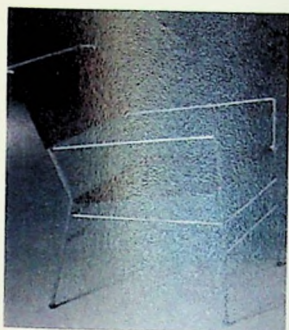
Quanto aos meios produtivos de execução das peças, conjuga indústria e artesanato. Com efeito, na contemporaneidade é visível que a técnica do artesanato está, no geral, comparecendo na produção industrial; em menor proporção e em geral, valorizando algum detalhe da composição, mas agregando o valor do trabalho artesanal do elemento humano ao produto final.

Fernando Jaeger têm obtido o reconhecimento por seu trabalho e contribuição para o design do mobiliário brasileiro. No ano de 1991, recebeu três premiações na categoria melhor móvel na MOVESP/ FENAVEM com as cadeiras Asa (f.6.7) e Spagueti (f.6.1). Em 1992, recebeu o Prêmio MOVESP/ IBAMA com a cadeira e poltrona Ox (f.6.3) e, neste mesmo ano e em 1993, participou do Prêmio Museu da Casa Brasileira de Design com a seleção de peças de mobiliário.

Nos últimos anos, têm continuado a desenvolver sistematicamente seu trabalho de parceria com indústrias e empresas distribuidoras, corroborando para a difusão do design do móvel contemporâneo brasileiro para um número cada vez maior de consumidores. As peças de sua coleção encontram-se espalhadas pela rede de lojas TOK & STOK, em todo o país, no show room da Projetos & Produtos e ainda, em diversos bares e restaurantes.

De fato, Fernando Jaeger detém, na contemporaneidade, o mérito de ter desenvolvido uma equação viável de parceria com indústrias e com o setor de distribuição de bens e serviços. Tal qual o exemplo de Michael Arnoult, na busca pela industrialização do design do móvel brasileiro, representado pela relação entre design + produção + custo; Fernando Jaeger pode ser considerado um dos designers contemporâneos mais atuantes no setor de produção industrial do móvel brasileiro. Sua atuação profissional junto ao setor produtivo, demonstra a real possibilidade da industrialização do design do móvel no Brasil.

Assim é que representa, para a **MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN**, uma das principais formas de atuação profissional do designer contemporâneo junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços, à que diz respeito a **PARCERIAS COM EMPRESAS PRODUTORAS E DISTRIBUIDORAS DE DESIGN BRASILEIRO**.



f.6.1. Poltrona e Cadeira Spaghetti. (esquerda). 1989. A estrutura é produzida em ferro trefilado com acabamento de superfície em pintura eletrostática - epóxi. O assento e o encosto são produzidos em "spaghettis" de plástico. (Arquivo Projetos & Produtos).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Fernando Jaeger



FAMÍLIA DE MÓVEIS OX – característica distintiva no conjunto da obra de Fernando Jaeger.

f.6.2. Estante OX. (acima). Década de 90. Produção da estrutura em pau-marfim com elementos e detalhes em aço-cavalo ou imbuia. (Arquivo Projetos & Produtos).

f.6.3. Cadeira e Poltrona OX. (esquerda). 1991. A estrutura, o assento e o encosto podem ser produzidos nas versões em pau-marfim, aço-cavalo ou imbuia. O assento é estofado e pode ser revestido em tecido ou couro. (Arquivo Projetos & Produtos).

f.6.4. Buffet OX. Década de 90. A peça pode ser produzida nas versões em pau-marfim, aço-cavalo ou imbuia. Os pés são rodízios ou elementos de metal. Permite várias composições, com puxadores em metal ou com recortes na madeira que desempenham a função de puxadores. (Arquivo Projetos & Produtos).



f.6.5. Poltrona e Cadeira Philippe. 1995. (direita). A estrutura, pernas e apoio para braços são produzidos nas versões em pau-marfim, açoita-cavalo ou cabreúva parda. O assento e o encosto são estofados e revestidos em tecido. (Arquivo Projetos & Produtos).



f.6.6. Cadeira Kin. Década de 90. A estrutura e o encosto são produzidos nas versões em pau-marfim e açoita-cavalo. O assento é estofado revestido em tecido. O encosto é composto por ripas de madeira. (Arquivo Projetos & Produtos).

f.6.7. Cadeira Asa. Década de 90. A estrutura e o encosto são produzidos nas versões em pau-marfim e açoita-cavalo. O assento é estofado revestido em tecido. A simplicidade da forma conjugada ao desenho do encosto em forma de "asa" nomeia a peça. (Arquivo Projetos & Produtos).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Fernando Jaeger



FAMÍLIA DE MÓVEIS CROMA

f.6.8. Cadeira, Mesa de Centro e Criado-mudo/ Gaveteiro/ Cômoda. Década de 90. Os materiais são: madeira nas versões em pau-marfim ou açoita-cavalo e metal para os elementos de composição. As peças, apesar das funções diversas, apresentam códigos visuais em comum que determinam sua identificação dentro de uma "família de móveis". (Arquivo Projetos & Produtos).



A equação mediada entre –
 processo de configuração +
 setor produtivo + setor de
 distribuição de bens e serviços,
 configura uma das principais
 características do conjunto da
 obra de Fernando Jaeger, que
 apresenta uma linguagem
 estética de traços simples e
 contemporâneos.



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Fernando Jaeger

f.6.9. Mesa OX e Mesa Losango.
 (acima). Década de 90. Exemplos de
 aplicação de marchetarias nas peças.
 (Catálogo Fernando Jaeger, 1997).

f.6.10. Bases de Mesa: Mirage/ Tripé/
 Bolacha e Tamos. (acima). Década de
 90. As bases de mesa são produzidas em
 metal, os tamos de compensado
 apresentam as versões, revestidos em:
 laminado de madeira com marchetaria
 ou laminado plástico. Estes elementos
 permitem diversas composições de
 mesas com possibilidade de
 personalização da peça. (Catálogo
 Fernando Jaeger, 1997).



f.6.11. Poltrona Lia. 1997. A estrutura é
 produzida em madeira de
 reflorestamento – eucalipto ou pinus. A
 peça é estofada e revestida em tecido
 exclusivo pintado à mão. (Catálogo
 Fernando Jaeger, 1997).



f.6.12. Sofá Lunes. 1996. A estrutura é
 de madeira de reflorestamento –
 eucalipto ou pinus. A peça é estofada e
 revestida em tecido exclusivo pintado à
 mão. Nas versões sofá ou poltrona.
 (Catálogo Fernando Jaeger, 1997).

INICIATIVAS PONTUAIS

Móveis, para mim, são objetos que participam da vida das pessoas, de uma forma ativa e, portanto, carregado de significados pessoais e sociais. Procuo identificar essas possibilidades e transportá-las para as minhas criações. Os espaços de uma moradia, não diferem muito em suas funções e sim, nas emoções que despertam.

Gracia Mendes

O EXEMPLO DE GRACIA MENDES

A trajetória profissional de Gracia Mendes é exemplo patente de que, a estruturação de oficinas ou indústrias próprias do designer assemelha a viabilidade produtiva do design do móvel contemporâneo com a viabilidade produtiva adotada por pioneiros do desenho do móvel moderno brasileiro; segundo uma produção seriada em pequena escala, gerenciada pelo designer que também desempenha o papel de distribuidor. Os motivos são basicamente os mesmos, baseados, sobretudo na rejeição das indústrias de capacidade reprodutiva de médio e grande porte em relação ao design.

A despeito disso, Gracia considera ser ainda muito difícil a produção do design nacional, mas acredita nas pequenas e pontuais iniciativas que promovem a divulgação do design brasileiro:

No Brasil, estamos engatinhando nestas relações e os trabalhos, refletem estas dificuldades. O resultado final pode não ser prejudicado, mas o caminho ainda é duro. As soluções adotadas, devem considerar as dificuldades tecnológicas, a pequena distribuição, e conseqüentemente o custo elevado de qualquer processo, a falta de treinamento de mão de obra, etc. Os produtos consideram todo este universo estético que o primeiro mundo nos apresenta, mas ao mesmo tempo, a dificuldade em adotar soluções de grande escala, nos remete à nossa cultura, às soluções artesanais, temperando o produto final ao sabor brasileiro. Esta mistura de globalização com fundo de quintal, ao meu ver, nos coloca em um estágio próprio, que se ainda não é amadurecido, percorre um caminho único.²⁷⁸

A atual condição de designer, empresária e administradora da própria empresa não é, entretanto, capazes de revelar sua trajetória profissional. Gracia Mendes Rodrigues (1960-) formou-se em Engenharia Civil pela antiga Universidade Católica de Minas Gerais - atual PUC, no ano de 1983, e em arquitetura pela Faculdade Metodista Isabela Rendrichs, em 1985. Durante a graduação em arquitetura decidiu buscar novas fontes de experiências e conhecimentos, e foi morar na Itália, local onde, entre os trabalhos esporádicos que desenvolvia, se dedicou a visitar

museus, galerias, exposições, lojas, pequenas cidades de artesãos, vidreiros, artistas plásticos e feiras. De volta ao Brasil, já no ano seguinte, em 1986, abriu seu primeiro escritório de arquitetura, destinado a desenvolver projetos para: residências, espaços comerciais, hotéis e também, projetos cenográficos para comerciais de televisão e "video clips".

É a partir desse momento que começa a desenhar móveis para cenários, com preocupação eminentemente estética, mas com acompanhamento do desenvolvimento do protótipo à execução final da peça, produzida com técnicas de fabrico artesanais. Esta experiência primeira, despertou-lhe o interesse pelo desenvolvimento de projetos de mobiliário, atividade que começou a ocupar todos os finais de semana. Gracia alugou então, uma pequena oficina e com o acompanhamento do "Oficial" - senhor misto de marceneiro, serralheiro e estofador - experimentava técnicas de fabricação.

*Os móveis agora, já tinham uma pretensão além da estética dos cenários. Eles eram desenvolvidos para serem realmente usáveis e desmontáveis. Trabalhava com tubos metálicos experimentando todas as possibilidades de encaixes, que permitiam montar e desmontar sem parafusos, dobrar, girar, etc. Fase de muito experimento. Passava mais tempo dentro de oficinas, do que no escritório projetando. Naturalmente, o caminho foi sendo traçado, e comecei a desenvolver móveis e objetos independente de projetos arquitetônicos ou cenários.*²⁸⁰

Imbuída desta vivência, é que decide inverter as posições, *arquiteta nas horas vagas e designer todo o tempo*. No final do ano de 1989, a premiação de uma peça, no Prêmio MOVESP de Design, na categoria Móvel para Sala de Jantar, serviu como estímulo e indicação da coerência no processo de configuração dos móveis; mas logo percebeu que o recebimento do Prêmio e um repertório de peças produzidas não abriam as portas das indústrias. A verdade é que os fabricantes de móveis, com capacidade de reprodução industrial, não se interessavam em produzir os projetos.

Assim, no ano de 1990, instaurou a HAUS DESIGN, espaço exclusivo para comercialização dos móveis e tapetes do Design Gracia Mendes. O empreendimento funcionava atado ao processo artesanal e aos antigos artesãos com quem havia começado suas primeiras intervenções no desenho do móvel. *A abertura desse espaço chamou a atenção da cidade até então dominada pelos móveis tradicionais, ganhamos espaço na mídia local e um bom movimento, atropelado pela*

produção artesanal terceirizada. O experimento agora era direto com o público. Se um encaixe soltava, o cliente caía no chão.²⁶¹

A elevação do valor final dos produtos, em função da produção artesanal, e a dificuldade em gerenciar a empresa, fizeram com que vendesse a loja e durante algum tempo, operasse como fornecedora. Entretanto, com o aumento da demanda, já no ano seguinte, em 1991, juntamente com o parceiro e esposo - o designer gráfico Sérgio Máximo, decidiu montar sua própria oficina de produção - a **PRODOMO** - oficina de marcenaria, serralharia e estofamento. O objetivo era conciliar, em um mesmo espaço, sob sua supervisão, todas as atividades de feitura do objeto, do projeto à produção.

A PRODOMO detinha como meio de fabrico a produção artesanal e industrial, o que enriqueceu profundamente o trabalho de Gracia Mendes, por que agora manipulava com todas as etapas do projeto e da produção voltando a atenção para atributos como: manutenibilidade, desmontabilidade, durabilidade. Essa idéia foi reforçada quando, em 1993, começou a produzir móveis para a rede de lojas TOK & STOK; como as cadeiras Haus (f.6.15) e a cadeira Bet (f.6.17). *Esse passo foi fundamental, já que os testes e exigências aumentaram. Embalagem, armazenagem, segurança e custos passaram a influir no desenho. A TOK & STOK pela sua escala, nos deu a noção exata do que é o consumidor, e que o design tem que atingir várias metas.²⁶²*

Desde então, a PRODOMO concentra a produção num número menor de peças e amplia a divulgação comercial no setor, principalmente através da participação em feiras e eventos nacionais. No início de 1997, foi aberto um show room dentro da fábrica com o objetivo imediato de reiniciar o contato direto com o público. O espaço funciona como laboratório para o teste/desenvolvimento de novos produtos e a captação das reações dos vários tipos de usuário/consumidor.

A empresa funciona com cerca de vinte e cinco funcionários distribuídos em três setores de marcenaria, estofaria e serralharia - uma indústria com capacidade de reprodução em pequena escala e um sistema responsável pela produção da maioria dos produtos, à exceção da pintura e cromagem que são terceirizados. Um único produto é produzido por uma indústria de médio porte, a FLEXIV. A distribuição é realizada através de três diferentes frentes: na REDE DE LOJAS TOK & STOK - distribuindo produtos exclusivos em várias cidades; em LOJAS DE DESIGN especializadas,

nas diversas capitais brasileiras; e no SHOW ROOM DA PRODOMO - com cerca de trinta produtos e atendimento direto ao público.

Gracia considera que o processo criativo é sempre movido por um desejo, seja o de atender a necessidade de um cliente, de um espaço ou de um impulso pessoal. Nesse sentido entrelaça prancheta e oficina, num processo contínuo de "feedback", iniciado pelo desenho, o ponto de partida em suas criações. O detalhamento do projeto é feito à posterior, apenas como etapa para registro e muito embora, mantenha atenção especial voltada à funcionalidade e produção técnica, desenvolve uma linguagem estética própria. A despeito do seu processo criativo, Gracia comenta:

Quando projeto, já tenho em mente que objetivo quero atingir com aquele produto. Este objetivo pode ser ampliado no decorrer do processo. Entre traço e protótipo surgem novas visões, que facilitam o processo criativo. Fazer design é atingir um objeto emocional através de um produto. Mas antes de despertar paixões, o produto tem que cumprir da melhor forma possível a sua função. Emoção sem função é arte, não design.²⁸³

De fato, apesar de definir a *função utilitária* do móvel como atributo fundamental no projeto, existe um visível apelo estético no conjunto de sua obra. Seja na manipulação criativa com as diversas técnicas produtivas, como na cadeira Gi (f.6.18); ou mesmo, na interpretação de signos correntes do repertório coletivo, como no sofá Povo (f.6.14) e no sofá Feijão (f.6.21).

Esta linguagem contemporânea, impregnada em suas criações, é o grande atrativo do público alvo, caracterizado geralmente por pessoas desde os 20 até 45 anos de idade, balizadas principalmente pela valorização do design, *não pelo valor da peça, nem da assinatura, mas pelo significado, pelas possibilidades de uso, pelo desenho.²⁸⁴* São arquitetos, decoradores, artistas, jornalistas e publicitários, normalmente profissionais liberais, aqueles que costumam frequentar o show room e comprar os produtos.

Além da PRODOMO, Gracia Mendes continua a desenvolver projetos especiais sob encomenda para clientes, entre cenários direcionados à televisão e espaços comerciais, ambientação de arquitetura para bares, restaurantes e lojas. Isto permite atingir um público consumidor cada vez maior, divulgar a marca PRODOMO e a qualidade dos produtos.

Dentro do cenário contemporâneo, marcado pela visível dificuldade dos designers em integrarem-se ao setor produtivo, a Gracia Mendes conseguiu, de fato, estabelecer um sistema de desenvolvimento e fabricação de projetos de móveis que lhe permite dialogar entre o artesanal e o industrial. Fato que qualifica o conjunto de sua obra entre as mais representativas da potencialidade de inserção do design junto aos meios produtivos. A esse despeito, acrescenta:

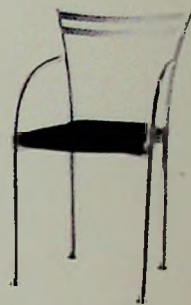
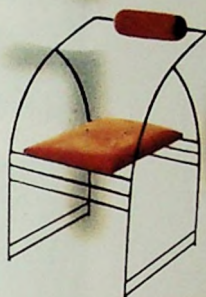
Desde o início, meu trabalho de criação sempre foi associado à oficina. Raramente consigo conceber um produto apenas com um projeto. Aliás, no meu caso, o projeto detalhado é uma etapa posterior, como registro. A minha criação está sempre ligada aos meios de produção que disponho. Venho buscando soluções que atendam a um processo industrial, mas ainda utilizo alguns recursos artesanais que uma fábrica pequena permite. ⁷⁸⁵

Este entrelaçar entre oficina e prancheta, agregado ao conhecimento de várias técnicas produtivas, confere uma característica distintiva ao conjunto de sua obra, a experimentação projetual de múltiplos materiais. Se, por um lado, desenvolve projetos unicamente com o metal, como na cadeira BET (f.6.17); de outro, utiliza apenas a madeira, como na cadeira Digo (f.6.20). No entanto, a tônica de sua obra é, com efeito, a mistura de materiais e técnicas produtivas. Tal como aparecem em soluções projetuais, como a mesa Sampa (f.6.19); a cadeira Nininha (f.6.13); ou o sofá LÚ (f.6.16).

Assim é que, o domínio das técnicas produtivas da marcenaria, serralharia e estofamento - os três tipos de oficinas de aplicação mais corrente na fabricação do mobiliário brasileiro, permite diversas possibilidades de composição no projeto dos seus móveis e, afirma mais uma característica distintiva do trabalho desenvolvido pela designer.

Para a **MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN**, o conjunto da obra de Gracia Mendes, representa, entre as principais formas de atuação do designer junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços, aquela que recorre à **ESTRUTURAÇÃO DE OFICINAS PRÓPRIAS**; tal qual acontecia, em muitos casos, com a fabricação do móvel moderno brasileiro.

f.6.13. Cadeira Nininha. (ao lado). 1998. A estrutura é produzida em ferro maciço com acabamento em pintura eletrostática – epóxi. O assento e o encosto são estofados e revestidos em tecido. A peça é uma das primeiras criações de mobiliário da designer. (Catálogo PRODOMO).



f.6.14. Sofá Povo. 1992. A estrutura e as faces laterais são produzidas em madeira, o encosto e o assento são estofados e revestidos em tecido. (Catálogo PRODOMO).

Marca PRODOMO. (abaixo). (Catálogo PRODOMO).



f.6.15. Cadeira Haus. (acima). 1989. Distribuição TOK & STOK. A estrutura é produzida em tubo metálico, o encosto é feito com chapas metálicas calandradas e o assento é estofado e revestido com tecido. Peça comercializada pela TOK & STOK. (Catálogo TOK & STOK, 1998).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS



Gracia Mendes



f.6.16. Cadeira Glm. (acima). 1993. A estrutura é produzida em tubos metálicos com acabamento em pintura eletrostática, o assento e o encosto são estofados e revestidos em tecido. (Catálogo PRODOMO).

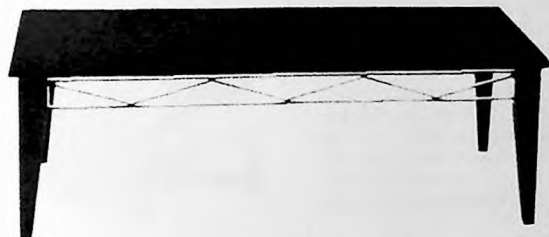
f.6.17. Cadeira Bet. 1994. A estrutura, assento e encosto são produzidos em chapas metálicas com acabamento em pintura eletrostática. Peça comercializada pela TOK & STOK. (Catálogo PRODOMO).



f.6.18. Cadeira Gi. 1994. A estrutura é produzida em ferro maciço com acabamento em pintura eletrostática, o assento é feito em lamina de compensado prensado e o encosto é de madeira maciça. (Catálogo PRODOMO).



f.6.19. Mesa Sampa. 1996. O tampo e os pés são produzidos em madeira, com elementos de amarração da estrutura em metal. (Catálogo PRODOMO).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

No desenvolvimento do protótipo, muitas possibilidades surgem e o processo se distancia da prancheta. É coletivo e na minha opinião mágico. Os materiais falam e principalmente quem lida com eles. Um móvel novo na PRODOMO é aquele que sobrevive a todas as etapas: intenção, desenho, protótipos, custo.
Gracia Mendes



Gracia Mendes

f.6.20. Cadeira Digo. 1997. Estrutura e pés produzidos em madeira maciça nas versões em ipê ou marfim. O assento é estofado e revestido em tecido. O detalhe do encosto é executado em perfis de madeira, sempre em tons contrastantes. (Catálogo PRODOMO).

f.6.21. Sofá Feljão. Década de 90. Distribuição TOK & STOK. Assento e encosto estofados revestidos em tecido, pés em metal. Peça comercializada pela TOK & STOK. (Catálogo TOK & STOK, 1998).



O conjunto da obra de Gracia

Mendes aponta para duas

características principais: o

DOMÍNIO DE MATERIAIS e TÉCNICAS

PRODUTIVAS compatíveis, e a

capacidade em compatibilizar

peças detentoras de LINGUAGEM

ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

MÓVEIS

CONTEMPORÂNEOS

e criativa com a reprodução

em escala industrial. Estas

particularidades permitem que

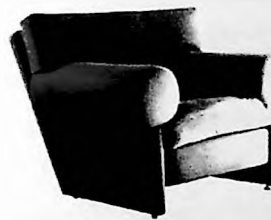
sua obra esteja disponível para

venda em todo o país e em

diversas esferas de abrangência

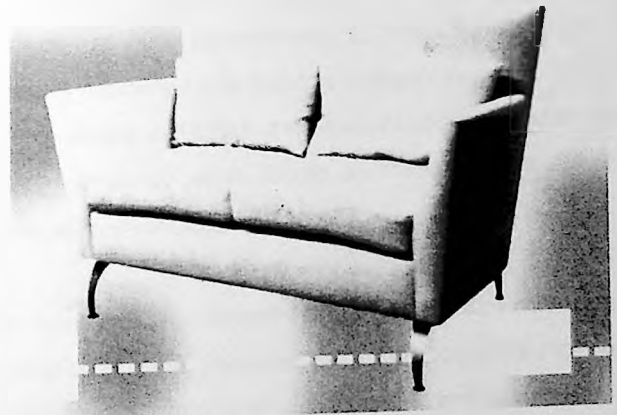
do mercado consumidor.

f.6.22. Poltrona Lili. 1996. Distribuição TOK & STOK. A estrutura é produzida em madeira, o assento e o encosto são estofados e revestidos em tecido. Os pés são feitos em tubo metálico e rodízios. (Catálogo PRODOMO).



f.6.23. Sofá Lú. 1995. A estrutura é produzida em madeira maciça com percintas elásticas, o assento e o encosto são estofados em espuma de poliuretano e manta acrílica, e revestidos em tecido. O apoio para braços é de espuma maciça revestido de tecido. Sapatas anti-derrapantes e reguláveis sustentam a estrutura. Nas versões em dois e três lugares. (Catálogo PRODOMO).

Gracia Mendes



f.6.24. Sofá Paula. 1998. A estrutura é produzida em madeira maciça com percintas elásticas. O assento, encosto e demais estofamentos são revestidos com espuma na densidade 23 e com tecido. Os pés são executados em chapas metálicas calandradas. (Catálogo PRODOMO).

O DIÁLOGO ENTRE DESIGNER E INDÚSTRIA

POR MARCELO ROSEMBAUM

A cultura do design ainda enfrenta
muita oposição para se desenvolver no
Brasil. O empresário não foi educado
para trabalhar em conjunto com
designers e praticamente ignora
os benefícios que podem surgir com
o desenvolvimento de projetos
nativos e acessíveis.

Marcelo Rosembaum

Diante do cenário contemporâneo que apresenta a produção técnica do design do móvel brasileiro, em poucos casos, ligada efetivamente às indústrias de reprodução em série, existem iniciativas pontuais que estabelecem a ponte entre o designer e o setor industrial. Experiências vivenciadas por designers, assim como Marcelo Rosembaum, e que indicam a alusão de um caminho longo, mas necessário, que estabelece o diálogo entre "projetar" e "executar" numa valorização às necessidades dos mercados consumidores internos.

Segundo Maria Helena Estrada, *no que diz respeito a São Paulo, algumas brechas já se abrem em um sistema até então fechado em si mesmo, surgindo sinais de uma nova realidade.*²⁶

A autora se refere a um processo de transformação que vem ocorrendo e que, de certa forma, tende a aproximar a linguagem do design com o interesse do industrial. Por outro lado, os grandes centros industriais produtores de mobiliário - Bento Gonçalves no Rio Grande de Sul e São Bento do Sul em Santa Catarina, primeiro e segundo maiores pólos produtores, respectivamente - sustentam ainda, um certo distanciamento do design. *No sul do país, a transformação tem origem diversa. A realidade é a de indústrias altamente equipadas, com um crescimento espantoso nesta última década, produzindo e exportando o modelo encomendado através de um agente importador (vindo do Japão, Europa ou América), o qual também determina o preço de venda - nem sempre vantajoso.*²⁷

Para mudar a situação, é preciso também que o designer esteja preparado para entender as potencialidades técnicas e produtivas da empresa, desenvolver um projeto compatível e atender as necessidades do mercado consumidor brasileiro. O próprio Marcelo Rosembaum referenda essa idéia e entende que:

Não basta produzir peças quase artesanais e muito caras, para uma pequena parcela da população. O design de um móvel - não importa para qual segmento da população se destine - deve merecer sempre

*muita atenção e cuidado. Móveis populares podem e devem oferecer uma linguagem mais moderna, menos poluída, reta, sem ornamentos. Enfim, podem ser harmoniosos e economicamente acessíveis. Essa é uma tendência mundial, bem como o trabalho conjunto do designer com a indústria*²⁸⁸

De fato, é necessário haver mais investimento mútuo entre designer e indústria, o que não invalida, de forma alguma, as valorosas experiências de projetos de mobiliário executados sob o escopo de meios produtivos como o artesanal ou a manufatura. Tanto, que na obra de Marcelo Rosembaum há, também, espaço para estas outras abordagens do projeto, revelando a versatilidade evidente do designer. Tal como na mesa "Y" (f.6.26), mesa "Y" com luminária twiggy (f.6.25) e cama de casal (f.6.27).

Marcelo Rosembaum (1968-) formou-se arquiteto em 1987, pela faculdade de Belas Artes de São Paulo, e já no ano de 1990, abriu o seu primeiro escritório de arquitetura, destinado inicialmente a desenvolver projetos de arquitetura e interiores. Em 1992, trabalhou com Andreas Weber, designer e arquiteto considerado pela crítica como um dos "pais do High-tech" alemão, experiência que colaborou para o interesse pelo design de objetos.

No ano de 1993, efetivando a parceria com Ricardo Varuzza, um economista com atuação efetiva em *artes aplicadas*²⁸⁹, inaugurou o escritório de design, arquitetura e projetos especiais Rosembaum e Varuzza Design, destinado ao desenvolvimento de projetos de mobiliário – especialmente residencial, projetos de arquitetura e também interiores. São Projetos desenvolvidos na experimentação de diversos tipos de materiais: madeira, alumínio, aço cromado, vidro, entre outros.

A partir de 1994, no intuito de divulgar o trabalho, começou a participar de exposições: 1994 – exposição individual de design mobiliário no Café Design TOK & STOK, exposição coletiva "cadeiras do nosso século" no Museu da Casa Brasileira; 1995 – projeto de montagem da exposição "Il Brasil fa anchi design" em Milão, São Paulo e Rio de Janeiro; 1996 – exposição de design de mobiliário "Brasil 2000" no Museu de Arte de Ribeirão Preto.

Já neste mesmo ano, inaugurou o Show-room de móveis e objetos de design assinados por Rosembaum e Varuzza, demarcando efetivamente seu espaço de comercialização no design do mobiliário brasileiro. A esta época, ainda desenvolvia projetos de mobiliário com execução voltada

para a reprodução em pequena escala. É no ano seguinte, em 1997, no entanto, que começa de fato, a realizar experiências com a produção industrial e a desenvolver parcerias com o setor produtivo brasileiro.

A experiência com a ORNARE – indústria de móveis, assumiu os contornos do projeto de armários embutidos. O grande desafio era desenvolver uma linguagem contemporânea e diferenciada e, ao mesmo tempo, compatibilizar o desenho com a capacidade técnica produtiva da empresa. Nomeado por “SPETACCOLO” (f.6.28) – a linha de armários é composta por um sistema modular com estrutura de perfis metálicos, caracterizado pela eliminação de fundos, bases e tetos, o que permite reduzir consideravelmente os custos de produção. As prateleiras podem ser presas por mãos francesas e aos gaveteiros são adensadas as utilizações de rodízios. Este projeto recebeu o 11º Prêmio de Design Museu da Casa Brasileira – Prêmio Joaquim Tenreiro na categoria mobiliário residencial, em 1997.

Em seqüência a esta primeira experiência e no mesmo ano, seguiu-se o projeto da Estante para Home Theater (f.6.29) desenvolvido para a indústria ZIPPERER, localizada em São Bento do Sul – Santa Catarina. A ZIPPERER, indústria de mobiliário, trabalha com 60% da produção voltada para o mercado externo e 40% para o mercado interno e, utiliza madeiras oriundas de áreas de reflorestamento, a exemplo do corrupixá, marupá, pinus. O tipo de mobiliário escolhido para o desenvolvimento do projeto, partiu de pesquisas sobre a faixa de mercado e abrangência da linguagem estética a ser utilizada – a contemporânea.

Sobre a estante, equipamento doméstico que compactua com as transformações dos ambientes internos das moradias contemporâneas, de redução dos espaços e compactação da mobília, ao adensar múltiplos usos, entre trabalho e lazer; Maria Helena Estrada afirma:

*A estante, uma das tipologias mais tradicionais da casa, vem passando por uma radical evolução nos últimos anos, deslocando sua função e uso: móvel antigamente destinado aos livros, ela deve servir hoje como suporte para televisão, bar, som, vídeo e toda a parafernália eletrônica que substitui (será?) o velho amigo do homem. Ela deve poder ocupar um lugar de honra na sala, deve ser modulável, versátil, portátil – como a vida.*²⁹⁰

O desenho final da Estante Multiuso (f.6.29) valoriza a linguagem estética contemporânea universal e apresenta-se em duas versões: a ZIP – fixa à parede e a ZAP – com armários cristaleiras. A esta parceria, agregou-se outra, a distribuição das estantes é realizada pela rede de lojas TOK & STOK, integrando - indústria produtora de mobiliário e empresa distribuidora de design. Parcerias que desvelam um caminho para a relação profissional entre: o pólo industrial do mobiliário, aliando capacidade técnica e reprodutiva, e os designers, processadores da simbiose entre projeto + execução + mercado consumidor.

Nos últimos anos, Marcelo Rosebaum e Ricardo Varuzza através do escritório Rosebaum e Varuzza Design, têm dado continuidade ao desenvolvimento de projetos de mobiliário contemporâneo atuando em três frentes: **PRODUÇÃO TERCEIRIZADA** e comercialização no showroom Rosebaum e Varuzza; **COMERCIALIZAÇÃO EM LOJAS DE DESIGN** especializadas; e **PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS A INDÚSTRIAS** para desenvolvimento de projetos específicos. Estas intervenções projetuais partem da necessidade constante de compatibilizar função a uma linguagem estética que define como contemporânea. *Uma peça toca os sentidos quando agrega o bem estar, a função e a estética.*²⁹¹

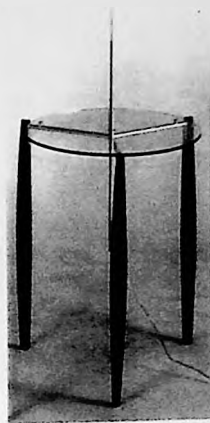
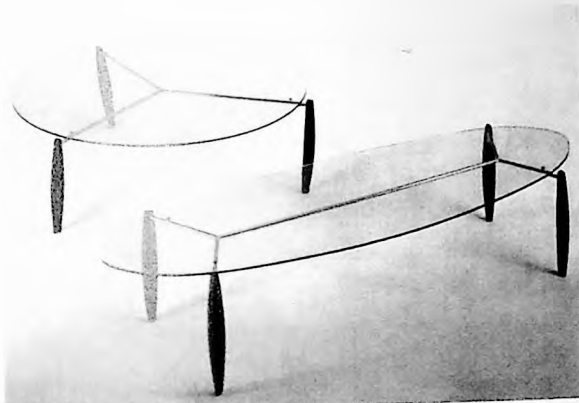
Para a MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN, sua maior contribuição está em sinalizar para um caminho de parceria com as indústrias do mobiliário brasileiro – feito através da PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS. Assim, o conjunto de sua obra, contribui para a formação de uma cultura, junto aos setores produtivos e de distribuição de bens e serviços, de reconhecimento da importância do design brasileiro.

De fato, iniciativas que compatibilizem os interesses do mercado consumidor brasileiro de mobiliário e as indústrias produtoras, estarão contribuindo para incrementar o desenvolvimento do produto nacional. Assim como no caso das indústrias ORNARE e ZIPPERER, empresas de tradicional produção industrial, que ao estabelecerem o sistema de parceria com o designer, assumiram o design como instrumento de desenvolvimento empresarial e abrangência de novos mercados consumidores internos.

Enfim, trilhando um caminho junto aos setores produtivos, entre a manufatura ou a industrialização, o conjunto da obra de Marcelo Rosebaum sinaliza para as possibilidades efetivas de aproximação entre a linguagem do design e os meios produtivos brasileiros.

f.6.25. Mesa "Y" com Luminária "Twiggy". Década de 90. Rosebaum e Varuzza Design. A estrutura que descreve desenho em forma de "Y" e a haste da luminária são produzidas em ferro com acabamento de superfície cromado, os pés apresentam as versões em marfim ou ipê. O tampo é de vidro e a cúpula é confeccionada em papel pergaminho. (Arquivo Rosebaum & Varuzza).

f.6.26. Mesas "Y" de Centro. Década de 90. Rosebaum e Varuzza Design. A estrutura que descreve desenho em forma de "Y" é produzida em ferro com acabamento de superfície cromado, os pés apresentam as versões em marfim ou ipê. O tampo é de vidro. (Arquivo Rosebaum & Varuzza).

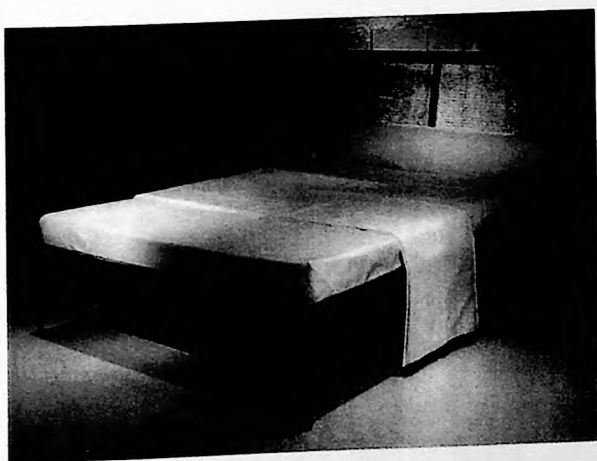


MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Marcelo Rosebaum

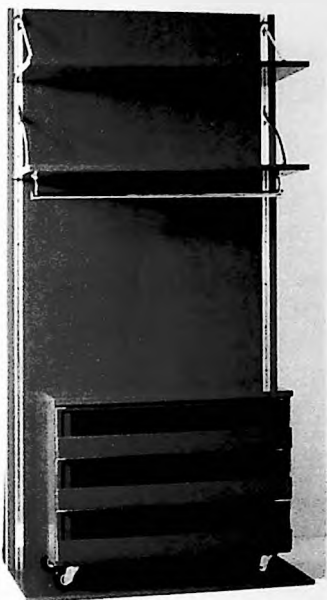
É necessidade urgente que a indústria se mexa, pesquise e se modernize. Os móveis importados estão aí, vão conquistando cada vez mais lugar no mercado interno. É agora ou nunca a hora de mudar e voltar a atenção para o mercado interno, respeitando a cultura brasileira. Algumas brechas permitem desenvolver um "estilo design".

Marcelo Rosebaum



f.6.27. Cama de Casal. Década de 90. Rosebaum e Varuzza Design. Toda a estrutura é produzida em madeira maciça, o espelho da cama tem detalhe executado em palhinha. (Arquivo Rosebaum & Varuzza).

O mercado brasileiro para o design é bastante amplo. Mas ainda precisa ser descoberto, tanto pela indústria como pelo profissional. Particularmente, acredito que há muita coisa a ser feita até podermos produzir móveis bonitos e de boa qualidade para deixar os clientes felizes.



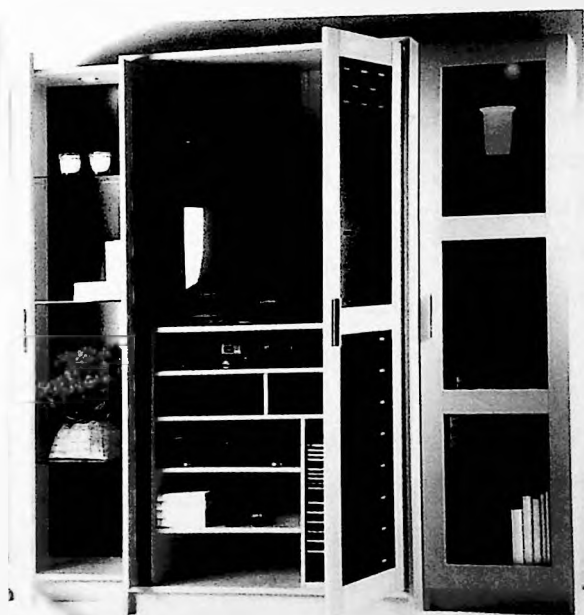
Marcelo Rosebaum

**MÓVEIS
CONTEMPORÂNEOS**

Marcelo Rosebaum

f.6.28. Armário "SPETACCOLO". (acima).
1997. Linha de armários modulares.
ORNARE Sistema modular de armários com estrutura de perfis metálicos e mãos francesas com desenho exclusivo. A eliminação dos fundos, bases e tetos permitem reduzir os custos de produção. Os puxadores e mãos francesas são em alumínio fundido com acabamento cromado, jateado ou pintado e as gavetas podem ser de madeira ou acrílico. Recebeu o 11º Prêmio de Design Museu da Casa Brasileira – Joaquim Tenreiro. (Projeto Design, 1997).

f.6.29. Estante para Home Theater.
1997. Indústrias ZIPPERER. Projetada em duas versões: a ZIP – fixada a parede e a ZAP – com armários cristaleiras. A madeira utilizada é proveniente de áreas destinadas ao reflorestamento. O sistema modular permite várias composições, mas o consumidor pode, também, adquirir as peças isoladamente. (Arc Design, 1997).



MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN E A DIVERSIDADE DA CULTURA MATERIAL

Como vimos, a MANUFATURA E A INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN do móvel brasileiro, assumiram contornos singulares no período contemporâneo, definidos principalmente, a partir de uma visível integração entre suas técnicas produtivas. Esta integração acontece, entre outros e a despeito de seu processo histórico, vinculada ao descompasso existente entre a fabricação do design da mobília e os setores produtivos industriais.

Ao entender a manufatura, como a aplicação de técnicas manuais para a reprodução do objeto, e a industrialização, como caracterizada pela racionalização da produção e do trabalho humano; os meios produtivos contemporâneos exibem uma mistura de suas técnicas produtivas. Estas podem ser vistas: na integração de várias técnicas produtivas para a execução de uma única peça; na utilização de um tipo de meio produtivo único; na incorporação de elementos de fabrico terceirizado e executado em meios produtivos diversos.

A despeito dessa integração, na contemporaneidade, entre a manufatura e a industrialização, o conjunto da obra de FERNANDO JAEGER, GRACIA MENDES e MARCELO ROSEBAUM; sinalizam para as principais formas de atuação profissional do designer contemporâneo junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços. Estas são: PARCERIA COM EMPRESAS PRODUTORAS – os designers gerenciam o processo de fabricação e distribuição da produção, a exemplo da cadeira Asa (f.6.7)– Fernando Jaeger; ESTRUTURAÇÃO DE OFICINAS PRÓPRIAS – os designers estruturam oficinas ou indústrias para a fabricação de seus projetos, tal como acontecia com a fabricação do móvel moderno brasileiro, como na cadeira BET (f.6.17)- Gracia Mendes; PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS AS INDÚSTRIAS – o designer atua como profissional liberal desenvolvendo projetos em parceria com a indústria, como no armário SPETACCOLO (f.6.28)- Marcelo Rosebaum.

Estes formatos, de atuação profissional do designer contemporâneo junto aos setores produtivos, apresentam a MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN como categoria dos meios produtivos do design do móvel brasileiro e sinalizam para a diversidade de soluções projetuais do período contemporâneo.

273 KATINSKI, Júlio R. Apontamentos sobre arte e indústria. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/ Departamento de história. São Paulo, 1963. p.22.

274 Sobre a manufatura, o autor declara: *para a produção manufatureira foi necessário a realização de "projetos", como linguagem intermediária entre trabalho criativo e trabalho reprodutivo e a qualidade estética dos produtos dependeu do entrosamento entre o "mestre de arte" (criação) e o "mestre de modelos" (produção), bem como da perícia de ambos*. BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do design: uma investigação estética. Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial. Campina Grande, 1995. p.143.

275 Para a autora, *a dissolução das corporações de ofício e da ordem social própria do trabalho artesanal, bem como a organização da atividade industrial capitalista não impedem o aproveitamento de técnicas e procedimentos operacionais acumulados pelos séculos de experiência artesanal*. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Artesanato, arte e indústria. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988. p.30.

NOTAS

276 BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Artesanato, arte e indústria. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988. p.31 e 32.

277 HESKATT, John. Desenho Industrial. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997. p.7.

278 BONFIM, Gustavo Amarante. Idéias e formas na história do design: uma investigação estética. Universidade Federal da Paraíba/ Centro de Ciências e Tecnologia/ Departamento de Desenho Industrial. Campina Grande, 1995. p.144.

279 DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. p.17.

280 Um dos mais versáteis designers brasileiros de móveis produz em larga escala para reduzir custos. In: Projeto Design n.194. São Paulo: Gráfica Editora Aquarela, 1996. p.94.

281 DEPOIMENTO de Fernando Jaeger à autora. São Paulo, 1997.

279 a 285 DEPOIMENTO de Cracl Mendes à autora. São Paulo, 1998.

286, 287 e 290 ESTRADA, Maria Helena. O caminho das pedras. In: revista Arc Design n.2. São Paulo: Quadrifoglio Editora, 1997. p.38 e 41.

288 O momento é do design brasileiro. Texto de arquivo redigido por Marcelo Rosebaum.

289 As artes aplicadas referem-se a participação em filmes publicitários; desenvolvimento de acessórios para as marcas Fiorucci, Tráfico e Varal; atividades diversas em design de objeto.

291 DEPOIMENTO de Ricardo Varuzza à autora. São Paulo, 1998.

NOTAS



O PAPEL DA
PRODUÇÃO

Hoje, a situação está bem clara, na medida em que móveis estrangeiros desembarcam no país, forçando uma **COMPETIÇÃO INTERNA** há muitos anos não experimentada. Tecidos americanos, ingleses, italianos, estão à venda através das revendas têxteis, assim

E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN
CATEGORIA B.7

como o mobiliário pronto que vem suprir alguns anos de atraso da nossa indústria, exigindo medidas absolutamente naturais de competição. Isso, indubitavelmente, forçará a melhoria do mobiliário brasileiro. **ESTAMOS À BEIRA DE UM SURTO COMPETITIVO QUE, SEGURAMENTE PREPARARÁ O BRASIL, DE UM MODO GERAL, E O SETOR MOVELEIRO, EM PARTICULAR, PARA PARTICIPAR DA MODERNIDADE.**

HISTÓRIA DO DESIGN DO MOBILIÁRIO NO BRASIL – A TRAJETÓRIA.
(JOSÉ LUIZ TEIXEIRA – EDITOR)



Em contraponto ao cenário contemporâneo da mobília no Brasil, que ainda se acomoda sob o fascínio do design importado, algumas empresas brasileiras têm investido sistematicamente nos projetos do mobiliário nacional. Entre a produção executiva ou a distribuição comercial, é louvável o esforço das iniciativas que insistem em promover os designers brasileiros e a valorização de nossa cultura material. Independente de qual escala de reprodução ou tipo de meio produtivo estas empresas assumam, sua atuação efetiva dentro do setor de produção ou do setor de distribuição de bens e serviços, é fundamental para o estabelecimento da continuidade de um design brasileiro no mobiliário.

A abertura de espaço, junto aos setores produtivos, para a execução de produtos nacionais desenvolvidos por designers brasileiros é, de fato, um passo na contribuição ao desenvolvimento profissional e tecnológico do país. Para o designer Freddy Van Camp, existem quatro situações de geração de produtos:

Uma é uma espécie de autogeração: o pessoal técnico de um fabricante toma uma idéia e transforma em produto. Outro é a cópia, onde o sujeito copia o produto feito por outro fabricante, estrangeiro ou não. O terceiro é a fabricação sob licença de um produto estrangeiro, exatamente como ele é feito. Existe ainda o produto que nasce do trabalho do nosso designer. Essas quatro situações são bem comuns no Brasil.

especialmente as duas primeiras. Na área do mobiliário, isso significa 70% ou mais, por exemplo. O resto entra nas duas últimas categorias de minha lista, que considero como trabalhos de uma qualidade superior... E sob o ponto de vista da diferença entre um e outro, acho que o design feito aqui é sempre muito mais adequado às nossas condições. O próprio investimento, nesse caso, deve ser também mais adequado à nossa realidade. ²⁹¹

O designer, em sua fala abrangente, se refere a uma situação visível no setor do mobiliário no Brasil, que atinge todos os tipos de meios produtivos da contemporaneidade e implica numa reserva de espaço produtivo para os designers brasileiros, ainda muito reduzida.

Certamente a cópia é um dos fatores colaboradores para o descaso com o processo da configuração do objeto. Atados à ideia de que um produto, já consagrado no mercado consumidor, é garantia de sucesso comercial e de vendas, muitas empresas se distanciam do design e dos benefícios que a originalidade de um projeto adequado à possibilidades tecnológicas específicas, podem oferecer. Osmar Coutinho, empresário e administrador de empresas, adverte que o mercado de móveis no Brasil, na década de 80, já era considerado em grande parte, avaliado comercialmente na movimentação de capital em torno de 500 milhões de dólares:

E, no entanto, não temos grandes empresas no setor, talvez você conte nos dedos as que apresentam um certo valor em faturamento... É na pobreza de nossas empresas, isto é, em sua descapitalização, que reside o germe da cópia entre nós. E, surpreendentemente a maioria das cópias não é feita por empresas pequenas ou micros. Você tem até empresas de um certo renome no mercado de móveis, que trabalham dessa maneira, com muito mais freqüência copiando o design internacional do que o design nacional bem-sucedido. ²⁹²

De fato, é preciso entender também, que há um distanciamento visível entre a realidade industrial do mobiliário brasileiro e a formação acadêmica fornecida aos profissionais. Assim, é preciso que o designer faça a sua parte, desenvolvendo projetos adequados às condições de reprodução técnica da empresa e adequados as necessidades dos consumidores identificados segundo nichos de mercado. Isto porque, na contemporaneidade, cada vez mais se define com evidência um panorama multifacetado, povoado por nichos mercadológicos segmentados, não apenas segundo uma atribuição clássica a divisão de classes sociais, mas sobretudo, relacionados aos aspectos simbólicos do objeto e aos aspectos sócio-culturais do *usuário/ consumidor* ²⁹³.

É a referência, que se faz necessária, à dimensão de recepção do objeto, intrinsecamente representada pelo: consumo do objeto – a partir das necessidades de utilização funcional e simbólica, e distribuição do objeto – relacionada à apresentação do objeto ao consumidor/ usuário, através da publicidade e do setor de distribuição de bens e serviços. Todos estes aspectos estão, por sua vez, submetidos às condicionantes culturais, avaliadas enquanto um conjunto de valores ou padrões de comportamento transmitidos coletivamente, e às condicionantes sociais, políticas e econômicas, entendidas enquanto estado, como condensação de forças e grupos sociais, na determinação da realidade concreta.

É evidente que, a despeito do entendimento do cenário mercadológico do consumidor do móvel brasileiro, está, com efeito, o distanciamento entre o design e a indústria. Segundo Gui Bonsiepe, professor e pesquisador em design, existem diversas explicações para esta situação:

A explicação mais difundida se baseia na teoria da dependência. Ela se refere ao intercâmbio desigual entre países industrializados e países periféricos... De acordo com uma segunda explicação, as empresas locais são financeiramente fracas demais para poder investir no design, pois o lucro do investimento se realizaria só a médio prazo... a terceira explicação reduz a insuficiente integração do design no sistema produtivo a uma decisão da gerência: seria mais barato copiar designs desenvolvidos no exterior do que criá-los localmente... a quarta interpretação, por fim, enfatiza a distância entre ensino universitário e as exigências do contexto industrial.²⁹⁴

Parece que o cerne da questão refere-se sempre aos mesmos argumentos, ora manifesto pela simbolização da cópia do objeto em toda a sua amplitude, ora manifesto pelo distanciamento entre designer e indústria. De um lado, copia-se porque o empresariado desdenha o design nacional, que significa investimento a longo prazo, em favor do imediatismo "garantido"; de outro, segrega-se o designer da indústria, tanto pelo descompasso entre formação acadêmica e realidade industrial, quanto pela desconfiança do empresariado em relação a capacitação profissional do designer.

Em meio a este cenário mediado entre designer/ indústria/ setor de distribuição, a permanência e o surgimento de empresas produtoras e distribuidoras do design de mobiliário nas últimas décadas do século XX, é realmente sintomático para, segundo uma visão otimista, incrementar o desenvolvimento da atividade do designer contemporâneo junto ao setor industrial.

É coerente dizer também, que a propagação do tipo de atividade desenvolvida pelo profissional de design, dentro das indústrias, ocorrida através de um esforço coletivo entre instituições de ensino, órgãos governamentais e premiações de design, contribuiu enormemente para esclarecer os limites e benefícios do design para a qualidade de vida e de consumo das sociedades. O produto destas impressões é revelado, em essência, pelo estabelecimento de uma nova história, para o design do móvel brasileiro, traçada e em curso no período entendido como contemporâneo para o século XX.

Dos protagonistas desta história, a REDE DE LOJAS TOK & STOK, a CASA TEPERMAN, a MARCENARIA BRASILEIRA e a ARRENDAMENTO; definirão a representatividade desta amostragem para a visualização do panorama das empresas produtoras e/ou distribuidoras do design do móvel contemporâneo brasileiro. Cada empresa descreve um tipo de experiência, de produção e/ou distribuição de mobiliário, em parceria junto ao designer brasileiro.

A REDE DE LOJAS TOK & STOK desempenha o papel de distribuição do design nacional, contribuindo para a disseminação do design do móvel brasileiro junto ao mercado consumidor. A CASA TEPERMAN conjuga a produção e a distribuição do design do móvel brasileiro, apoiando o aumento dos projetos de móveis desenvolvidos por designers brasileiros. A MARCENARIA BRASILEIRA, através de sua reestruturação interna, é exemplo de que o design brasileiro pode ser instrumento eficaz para o enfrentamento da competição mercadológica. A ARRENDAMENTO, além de conjugar produção e distribuição, denota para o design, o papel do gerenciamento do produto, a despeito do seu ciclo de configuração e de vida no mercado consumidor.

A intenção da PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN, enfim, não é abranger todo o cenário de empresas produtoras e/ou distribuidoras do design brasileiro que se apresentam à contemporaneidade; para os limites deste texto, isto seria inviável e nem é esse nosso objetivo. Buscamos, com efeito, apresentar os caminhos, singulares ao período contemporâneo, que o design do móvel brasileiro percorre junto aos setores de produção e de distribuição da mobília e, que de fato têm contribuído para a disseminação do design brasileiro junto ao mercado consumidor nacional. Estes caminhos podem, efetivamente, servir de exemplo e incentivo às novas gerações de designers e empresários brasileiros, tal qual fizeram, para a contemporaneidade, os pioneiros do móvel moderno brasileiro.

O MÓVEL BOM, BONITO E BARATO

A REDE DE LOJAS TOK & STOK

Nos nascemos com base em
princípios muito claros. São eles:

O prático pode ser simples.

O simples pode ser bonito.

O bonito não precisa ser caro.

O barato não precisa ser feio.

Regis Dubrule

O mundo e compartilhada apenas pelas empresas: Ikea, na Suécia; Habitat, na Inglaterra; Interio, na Suíça. Uma filosofia empresarial que aposta na "massificação" do design, com base na ideia de que o design de produtos deve ser bem resolvido em relação aos atributos de: funcionalidade, estética, desmontabilidade, armazenamento e sobretudo, deve ter qualidade e bom preço. Uma equação de sucesso que se adaptou perfeitamente às necessidades dos consumidores brasileiros, até então entrancheados entre: o móvel popular - com baixo preço, mas sem a incorporação do design, e o móvel "elitizado" - desenvolvido a partir de projeto de design, mas com preços inacessíveis à classe média. Aliado a isto, soma-se o desenvolvimento do design no Brasil; tanto institucional, com a implantação de cursos de desenho industrial, quanto mercadológico, com o esclarecimento do consumidor sobre o valor do design no produto.

Certamente, é preciso reconhecer que o estabelecimento da TOK & STOK no Brasil, foi um grande passo em favor da disseminação do design no mercado consumidor do mobiliário brasileiro. A história de implantação da empresa, no entanto, repete um ritual de imigração que já se tornou tradição no design do móvel no Brasil.

O ano era 1976, quando um casal de franceses, Regis e Ghislaine Dubrule, desembarcou no Brasil para fixar residência. Limitados por um pequeno orçamento, tiveram dificuldade em mobiliar sua

Contrariando as previsões mais pessimistas, a década de 70 trouxe consigo gratas surpresas para o mercado consumidor do design brasileiro. Esta década vê acontecer uma mudança significativa dentro do setor de distribuição de bens e serviços destinados ao design no Brasil; é possível, até mesmo, referendá-la como um marco divisório, calcado principalmente na mudança dos padrões das relações estabelecidas entre design e mercado consumidor de massa.

O símbolo destas transformações no cenário contemporâneo é, sem dúvida, a empresa de design TOK & STOK, seguidora no Brasil da implantação de um tipo de filosofia pioneira em todo

casa por que não encontravam móveis de bom desenho a um custo acessível. Assim, mandaram fazer alguns módulos de desenho simples e dois anos mais tarde, em 1978, percebendo o nicho de mercado inexplorado, idealizaram uma loja cujos produtos deveriam ser bonitos, baratos e direcionados à pronta entrega. Localizava-se à Avenida São Gabriel, em São Paulo, e apresentava três linhas de produtos: mobiliário executado em bambu; estantes desmontáveis em madeira maciça; mobiliário desmontável em tubos e chapas metálicas da marca sueca Innovator.

Hoje, a TOK & STOK possui uma rede de lojas com cerca de 15 estabelecimentos próprios, distribuídos por aproximadamente 11 cidades em cinco estados brasileiros. Cada loja tem, em geral, três mil metros quadrados que abrigam, normalmente, dez mil itens de artigos para residências e escritórios; entre móveis, acessórios e utensílios domésticos. Desdobra-se em loja de móveis e design, supermercado de decoração e magazine de utilidades para o lar. A filosofia da empresa trabalha com princípios muito claros, que segundo Regis Dubrule são: *o prático pode ser simples. O simples pode ser bonito. O bonito não precisa ser caro. O barato não precisa ser feio.*²⁹⁵ Assim, a proposta da Tok & Stok é vender design de objetos, a preços acessíveis e com entrega imediata, tal qual sugere seu nome: "toque" de bom gosto e "estoque" de armazenamento de produtos.

A rede de lojas TOK & STOK desempenha, ao contrário do que se possa imaginar, apenas o papel de distribuidora de produtos, não possuindo nenhum tipo de indústria própria. Todos os itens comercializados pela empresa são provenientes de terceirização e respondem a cerca de 600 fornecedores, que produzem com exclusividade quase 90% de toda a coleção da empresa. São quatro, as fontes de obtenção dos seus designs: DESIGN DE MARCA, CLÁSSICOS DO DESIGN, DESIGN BRASILEIRO e DESIGN PRÓPRIO T&S.

O DESIGN DE MARCA é aquele proveniente do licenciamento de produção e revenda de marcas, de empresas ou designers internacionais, como a Inovator, Pelican Design, Disform; (f.7.1 a f.7.8). Os CLÁSSICOS DO DESIGN reeditam produtos com mais de 50 anos de existência no mercado e, com design reconhecido mundialmente; é o caso da Chaise-longue de Le Corbusier (f.7.10) e da poltrona Wassily de Marcel Breuer (f.7.9). O DESIGN BRASILEIRO é a parceria que revitaliza o design nacional, responde pelos produtos desenhados por designers brasileiros e fabricados de duas formas: PRODUÇÃO FEITA PELO DESIGNER, através de oficinas próprias ou parcerias com indústrias, como é o caso dos designers Fernando Jaeger (f.7.16, 7.21), Michael Arnoult (f.7.22), Gracia

Mendes (f.7.20); PRODUÇÃO PROMOVIDA PELA TOK & STOK, feita pela aproximação entre designer e indústria, a exemplo do designer Cláudio Mattos Fonseca (f.7.17, 7.18). O DESIGN PRÓPRIO T&S é desenvolvido pela equipe do DAT - Departamento de Apoio Técnico e Tendências, segundo as determinações das tendências de mercado, necessidades do público e metas diretivas da empresa, que são definidas anualmente; exemplos são a estante Babel (f.7.13) e a cadeira Saigon (f.7.15).

Todos os artigos da Tok & Stok seguem uma mesma equação, mediada entre **PRODUTO = DESIGN + FUNÇÃO + PREÇO**. Já o mobiliário, em especial, deve se enquadrar numa das três tendências estéticas básicas: a URBANA, a REGIONAL e a VITAMINA. A URBANA, apreende os móveis denominados como "cleans" que utilizam materiais como metal e couro, em tons de cinza, metálico, preto, marfim, compondo um estilo definido "city" e vanguardista; assim como nas Mesas Trez (f.7.12). A REGIONAL, distingue os móveis que utilizam fibras, tecidos com texturas e tons suaves, madeiras maciças com acabamentos apropriados e valorização da matéria-prima. Celebram a natureza num estilo mediado entre o "campo" e a "cidade"; como na cadeira Bahia Rattan (f.7.13). A VITAMINA é específica para a linha de móveis destinada a jovens, divertida e despojada, quase sempre executada em cores vibrantes e diferenciadas; a exemplo da poltrona Jet (f.7.11).

Diante deste leque de opções, o cliente tem a possibilidade de desenvolver o "auto-serviço" e a "pronta retirada", sistemas que seguem os procedimentos utilizados pelos supermercados de todo o país e que são detentores de uma tipologia de venda já completamente disseminada. Assim todos os produtos expostos acompanham fichas técnicas que fornecem informações sobre tamanho, materiais e preço e, todos os artigos, em sua grande maioria, estão disponíveis para retirada imediata na própria loja onde foi efetuada a compra ou em estoques conjugados.

Os móveis, em especial, são dispostos em ambientes conjugados segundo suas funções utilitárias e são apresentados, de um lado, em produtos isolados, e de outro, em ambientações de cômodos. Em todas as lojas TOK & STOK, uma torre de atendimento fornece os serviços necessários durante a compra: projeto de decoração, consulta de disponibilidade de estoque, financiamento, entrega e montagem. No caso de vendas institucionais realizadas para hotéis, flats, restaurantes e lojas, a empresa oferece serviço diferenciado que inclui o desenvolvimento de produtos específicos, a elaboração de projetos especiais para escritórios e instalações comerciais.

Todos os produtos da empresa, desde o design brasileiro ao design próprio T&S, passam por um processo muito rígido de seleção, com avaliação feita por um comitê denominado de COMITÊ DE PRODUTO NOVO, composto por: proprietários da empresa, departamento de produto e departamento de design. Neste comitê são avaliados: desenho, preço, qualidade, condições de produção, funcionalidade, desmontabilidade. O ritmo de lançamentos de novos produtos é intenso e chega a contabilizar um total de quatro novos tipos a cada dia; acompanhados de perto pelo comitê, que avalia as condições de sua permanência na coleção da empresa. Regis Dubrule sintetiza o processo de funcionamento da empresa:

*No final, é uma organização simples e, com certeza, possui a maneira mais simples de conseguir vender um produto de bom design a um bom preço. Se nosso objetivo é oferecer uma grande diversidade de produtos, temos que ser livres nas nossas fontes de: criação, inspiração, matéria-prima e produção. Mesmo que fôssemos apaixonados pela industrialização, não conseguiríamos lidar bem com técnicas produtivas e materiais tão distintos. Não queremos ser nós mesmos grandes criadores. Queremos, sim, atrair os grandes criadores.*²⁹⁶

O público consumidor destas tendências tem, apesar da diversidade de renda, normalmente, um perfil definido: é urbano e bem informado. É o tipo de consumidor que reconhece o produto de design detentor de desenho contemporâneo, mas que não tem renda suficiente para consumir "objetos de design autoral" em lojas especializadas. *Na verdade, somos o 'pret à porter' do design, nosso negócio é vender. Temos o papel importante de formar opinião. O desenho é limpo, equilibrado, harmônico*²⁹⁷; define Ademir Bueno, responsável pelo Departamento de Design da Empresa.

Certamente, a grande colaboração da TOK & STOK, para o design nacional, está na valorização do design brasileiro e para isso, definiu duas estratégias principais: PRIMEIRO dispõe, nos produtos expostos, a etiqueta **DESIGN ASSINADO** com informações para o consumidor sobre o perfil profissional do designer; SEGUNDO faz a PONTE ENTRE DESIGNER E INDÚSTRIA, numa parceria normalmente concretizada segundo o pagamento de "royaltes". Isto acontece sempre que o designer tem um bom projeto, mas não têm meios produtivos para executá-lo e a Tok & Stok está interessada em vender o produto. Para Ademir Bueno, *o objetivo da Tok & Stok é ter um produto de bom design a um bom preço. É a nossa filosofia. Creio que somos a única loja no*

mercado com esse intuito. Queremos cada vez mais ter uma linha de produtos com design brasileiro e lutamos por isso. 298

De fato, não resta dúvidas da contribuição que a rede de lojas TOK & STOK traz, não apenas para o design de móveis, mas, sobretudo para o design brasileiro de uma forma geral. Viabiliza a distribuição do design a um grande mercado consumidor e, ao mesmo tempo, estimula o desenvolvimento de projetos com design brasileiro. Segundo artigo na revista Design & Interiores, uma das mais reconhecidas publicações de design do país:

A experiência da TOK & STOK não pode ser ignorada em qualquer tentativa de análise da massificação do design. O grande desafio, contudo, é popularizar o design nacional. Mais cedo ou mais tarde, as grandes cadeias internacionais que operam esse mercado chegarão ao Brasil, trazendo produtos fabricados em outros países. O estímulo ao design nacional, portanto, é mais do que uma política de definição de identidade própria. É um diferencial que poderá ser muito importante para enfrentar a concorrência externa. 299

Com efeito, ao estabelecer um paralelo, entre a trajetória histórica da Tok & Stok e o panorama do design do móvel das três últimas décadas do século XX; sinalizaremos para a diversidade de soluções projetuais – estética, técnicas, materiais, como ponto comum. A diversidade de produtos e tendências estéticas que, em seu percurso, foram caracterizando o perfil da Tok & Stok, desde as primeiras três linhas de móveis que iniciaram a empresa em 1978 até a diversificação dos conjuntos de móveis nas tendências estéticas – urbana, regional e vitamina; em parte, refletem, no cenário contemporâneo, a diversidade de soluções projetuais do design do mobiliário brasileiro. É que, no panorama do design do móvel brasileiro, um multifacetado cenário contemporâneo apresenta nichos mercadológicos segmentados, que determinam, em relação aos aspectos sócio-culturais do usuário/consumidor e aos aspectos simbólicos do objeto, em parte, a linguagem estética do produto final.

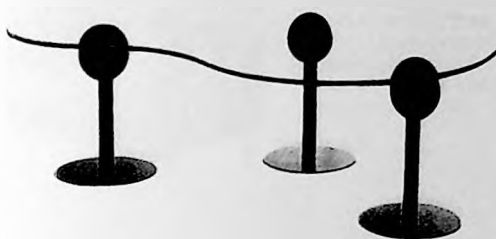
Para o design do móvel contemporâneo brasileiro, no entanto, a experiência da Tok & Stok significa a delimitação de um novo cenário dentro do setor de distribuição de bens e serviços no Brasil. Este é marcado, fundamentalmente, pela mudança nos padrões das relações entre o design nacional e o mercado consumidor brasileiro e, pela ampliação da abrangência da atuação profissional do designer junto aos setores produtivos e de distribuição do mobiliário brasileiro.



f.7.1. Cadeira Tech Off. Design de Marca - Johan Huidt/ Innovator. Estrutura, assento e encosto em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.2. Cadeira MIK. Design de Marca - Lars Mattiesen/ Pelikan Design. Estrutura em metal cromado, assento e encosto em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.3. Pepper Young. Design de Marca - Philippe Starck. Pé de mesa em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática, o tampo é de vidro cristal com desenho de feijão. (Catálogo TOK & STOK).



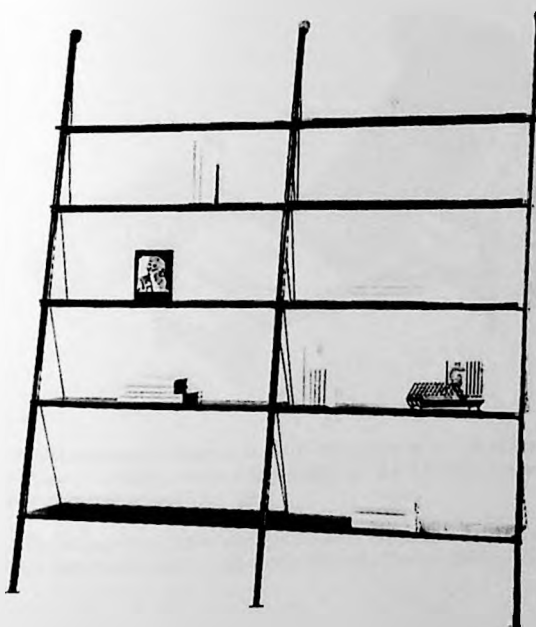
MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

TOK & STOK
Design de Marca



f.7.4. Mesa Otto. Design de Marca - Johan Huidt/ Innovator. Os tampo são de madeira e a estrutura é produzida em metal cromado com rodízios. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.5. Estante Jon IId. Design de Marca - Philippe Starck. Estruturas e prateleiras produzidas em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática nas versões cinza metalizado ou preto. (Catálogo TOK & STOK).





f.7.6 Poltrona Stim. Design de Marca – Johan Huidt/ Innovator. Estrutura em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática nas versões cinza metalizado e preto. O assento/ encosto e de tecido (Catálogo TOK & STOK).

f.7.7 Poltrona Dix. Design de Marca – Lars Mattiesen/ Pelikan Design. Peça estofada e revestida em tecido nas cores preto e branco. Os pés são produzidos em metal cromado. (Catálogo TOK & STOK).



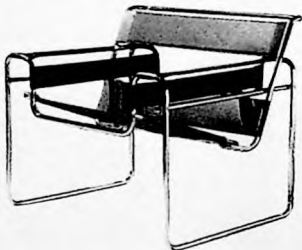
f.7.8 Poltrona Slim Swivel. Design de Marca – Johan Huidt/ Innovator. (aclma). Poltrona e banqueta com estruturas produzidas em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática. Assento/ encosto em tecido. (Catálogo TOK & STOK).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

DESIGN DE MARCA - proveniente do licenciamento de produção e revenda da marca de empresas e designers internacionais.

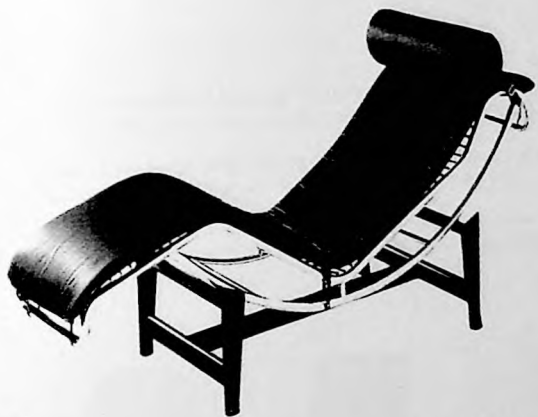
CLÁSSICOS DO DESIGN – reedição de produtos com tradição e reconhecimento mundial no design.



f.7.9. Poltrona Breuer. Clássicos do Design – Marcel Breuer. (ao Lado). Estrutura em metal cromado com assento, encosto e apoio para braços em couro nas versões preto e branco. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.10. Chaise Longue Corbu. Clássicos do Design – Le Corbusier. Estrutura em metal cromado com assento/ encosto em couro preto. (Catálogo TOK & STOK).

Design de Marca
TOK & STOK
Clássicos do Design

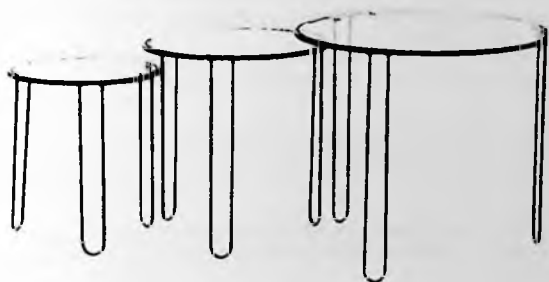




f.7.11. Poltrona Jet. Design Próprio T&S – Equipe TOK & STOK. Peça estofada e revestida em tecido nas versões azul, natural e cinza. (Catálogo TOK & STOK).

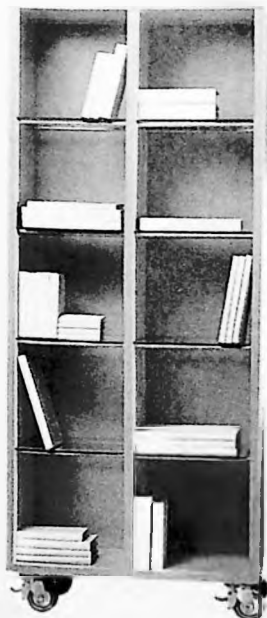
f.7.12. Mesas Trez Redonda. Design Próprio T&S – Equipe TOK & STOK. Estrutura em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática. O tampo é de vidro. (Catálogo TOK & STOK).

DESIGN PRÓPRIO TOK & STOK – desenvolvido pela equipe do Departamento de Apoio Técnico e Tendências, segundo as tendências de mercado, necessidades do público-alvo e as metas diretas da empresa.



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

TOK & STOK
Design Próprio T&S



f.7.13. Estante Babel. Design Próprio T&S – Equipe TOK & STOK. Estrutura em madeira na cor marfim com prateleiras de vidro e rodízios. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.14. Cadeira Bahia Rattan. Design Próprio T&S – Equipe TOK & STOK. Estrutura em metal cromado com assento/ encosto em "rattam". (Catálogo TOK & STOK).

f.7.15. Cadeira Saigon. Design Próprio T&S – Equipe TOK & STOK. Estrutura em metal com acabamento de superfície em pintura eletrostática, assento e encosto em "rattam". (Catálogo TOK & STOK).





f.7.16. Linha Papeete/ criado-mudo, cômoda, sapateira. Design Brasileiro – Fernando Jaeger. Peças produzidas em madeira. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.17. Cadeira Mactrop. Design Brasileiro – Cláudio Mattos Fonseca. Estrutura e encosto em madeira na cor marfim com assento estofado e revestido em tecido. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.18. Cadeira Tempo. Design Brasileiro – Cláudio Mattos Fonseca. Estrutura em madeira na cor marfim com assento e encosto estofado e revestido em tecido. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.19. Estante Painel. Design Brasileiro – Guilherme Bender. (abaixo). Estrutura produzida em madeira na cor marfim e metal cromado. Permite várias composições. (Catálogo TOK & STOK).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

TOK & STOK
Design Brasileiro

DESIGN BRASILEIRO – responde aos
móveis projetados por designers
brasileiros e fabricados de duas
formas: PRODUÇÃO FEITA PELO
DESIGNER, em oficinas próprias ou
parcerias com indústrias;
PRODUÇÃO PROMOVIDA PELA TOK &
STOK, feita pela aproximação
entre designer e indústria.





f.7.20. Poltrona Alice. Design Brasileiro – Graça Mendes. Estrutura e pés produzidos em madeira. O assento e o encosto são estofados e revestidos em tecido e couro de diversas cores. (Catálogo TOK & STOK).

f.7.21. Sofá Blu. Design Brasileiro – Fernando Jaeger. Estrutura produzida em madeira estofada e revestida em tecido. Os pés também são de madeira. Nas versões em três e dois lugares ou poltrona. (Catálogo TOK & STOK).

A maioria dos designers brasileiros

não trabalha com fábricas.

A indústria brasileira não investe

em design. Então, acabamos

intermediando da seguinte forma:

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

eles fazem o projeto e nós

enviamos para as fábricas.

A coleção precisa ser equilibrada

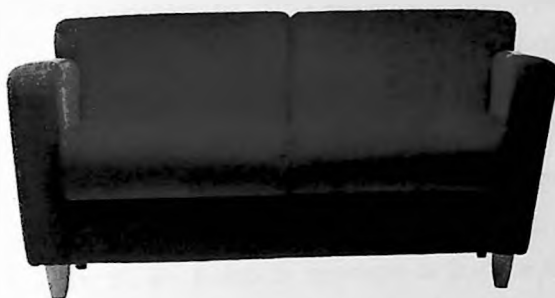
Nossas fontes de design são:

o design de marca, o design

brasileiro, o design próprio e

os designs clássicos.

Ademir Bueno



TOK & STOK
Design Brasileiro



f.7.22. Cama Dina. Design Brasileiro – Michael Arnoult. Produzida em madeira de reflorestamento – eucalipto. Nas versões: casal, solteiro e berço. (Catálogo TOK & STOK).

A VALORIZAÇÃO DO DESIGN NACIONAL

E A CASA TEPERMAN

Decidimos abrir espaço para os
jovens designers. Eles trouxeram
frescor de idéias e inovações
sintonizadas com os desejos da nova
geração. E é na companhia deles que
estamos apostando no futuro

Milly Teperman

aumento da demanda no setor, começou efetivamente a investir em design, convidando, inclusive, arquitetos consagrados para o desenvolvimento de projetos.

Foi nos anos 60, entretanto, que obtive da empresa norte-americana Herman Miller o licenciamento para a fabricação do design de seus móveis no Brasil. Parceria decisiva para o incremento do design na empresa, assim como referencia seu diretor Milly Teperman:

Essa circunstância nos permitiu um enorme salto na busca de maior conforto ao usuário. A mim pessoalmente, trouxe um grande privilégio. Nas várias visitas que fiz à sede da empresa, na pequena cidade de Zeeland, em Michigan, em meio a conversas informais pude desfrutar de verdadeiras aulas de design ministradas por personagens antológicos. Gente como o casal Ray e Charles Eames, que unia poesia de projeto a um incrível domínio de tecnologias então novas, como a fibra de vidro, o alumínio fundido e o compensado moldado. Ou como George Nelson, criador da conhecida Marshmallow Love Seat; como Isamu Noguchi, escultor que fez uma das mesas mais marcantes de nossa época; ou como Robert Propst, autor do "primeiro escritório aberto".³⁰⁰

Imbuída dos ensinamentos destes mestres, a empresa passou a incorporar definitivamente o design em sua coleção de móveis. No entanto, no início dos anos 70, em virtude de uma sucessão

de circunstâncias, interrompeu as atividades de desenvolvimento no setor de mobiliário residencial e passou a investir sucessivamente no setor institucional de móveis para escritório.

A retomada do interesse pela mobília residencial aconteceu pelas mãos da designer Dêlia Beru, que assumiu a coordenação da Casa Teperman, de início, reeditando designs de móveis concebidos entre os decênios de 30 a 60 e resgatando nomes como John Graz, Ico Parisi e Oscar Niemeyer. O interesse da Casa Teperman, no entanto, estava, também, em integrar o design brasileiro à sua linha de móveis, abrindo espaço tanto para a produção na indústria, quanto para a comercialização no show-room. Delia Beru, grande incentivadora dessa idéia, referenda: *eu tinha aqui na Teperman alguns designs da Herman Miller. e pessoalmente, senti a necessidade de começar a trabalhar em cima do design brasileiro. É uma ideologia, mas é importantíssimo para mim, e continua sendo, trabalhar com design nacional!*²⁶¹

O produto desta "ideologia" foi à equação promovida entre designer + indústria/ tecnologia/ produção + comercialização. A Teperman viabiliza assim, todo o ciclo executivo do projeto e a comercialização do produto, dentro obviamente, de um rigoroso padrão de qualidade. O **PRIMEIRO PASSO** para a execução do projeto é **INTEGRAR O DESIGNER COM A INDÚSTRIA**: promove-se o encontro entre designer e engenheiros da fábrica para a **VERIFICAÇÃO DAS CONDIÇÕES TÉCNICAS DE PRODUÇÃO DO PRODUTO**, se necessário, ajusta-se **DETALHES DO PROJETO** adaptando-o a **TECNOLOGIA DISPONÍVEL**, desenvolve-se o **PROTÓTIPO**, em seguida, vêm às fases de **TESTES e avaliações para APROVAÇÃO E A PRODUÇÃO FINAL**. O **SEGUNDO PASSO PRINCIPAL É O LANÇAMENTO DO PRODUTO** no mercado consumidor e isto envolve: a **DEFINIÇÃO DE CUSTOS** e todo o investimento no **MARKETING DO PRODUTO** – lançamento, anúncio, eventos de divulgação.

A seleção dos projetos é realizada por Delia Beru, que utiliza, a partir dos atributos do produto, três critérios principais: **FABRICAÇÃO, MARKETING/VENDAS e CONDIÇÕES ESTÉTICAS** do produto. De fato, a síntese da coleção, comercializada e produzida pela Casa Teperman, está no respeito a sua identidade própria, feita a partir da: **IDENTIFICAÇÃO DO DESIGNER COM A FILOSOFIA DE TRABALHO DA EMPRESA e ADEQUAÇÃO DO MÓVEL A IMAGEM DA LOJA**.

Os móveis que compõe o conjunto da coleção da Casa Teperman se apresentam em três frentes principais: **MÓVEIS HERMAN MILLER, DESIGN BRASILEIRO, DESIGN EQUIPE TEPERMAN**. Os **MÓVEIS HERMAN MILLER**, são os móveis licenciados pela empresa norte-americana Herman Miller para produção e

distribuição no Brasil; (f.7.25, 7.26, 7.27, 7.28). O DESIGN BRASILEIRO, é aquele desenvolvido por designers brasileiros e produzido nas indústrias Teperman; (f.7.29, 7.30, 7.31). O DESIGN EQUIPE TEPERMAN é desenvolvido pela equipe de criação Teperman e produzido em suas indústrias; (f.7.34, 7.35, 7.36, 3.37).

Todos estes móveis integrantes da coleção, tem que, necessariamente, obedecer à premissas preestabelecidas para que possam ser selecionados e produzidos: A PRIMEIRA, COMPATIBILIDADE DA LINGUAGEM CONTEMPORÂNEA ENTRE MÓVEL E EMPRESA; a SEGUNDA, condições de FABRICAÇÃO COMPATÍVEL COM A TECNOLOGIA DISPONÍVEL NA INDÚSTRIA; e a TERCEIRA, possibilidade de DESENVOLVIMENTO DO MARKETING E VENDAS. Segundo Milly Teperman, em texto inicial no catálogo da empresa: *é possível constatar que todas as peças, embora tão dispare, têm um ponto em comum: a alta qualidade técnica e estética. Todas mantêm o mesmo princípio de excelência atemporal. Isso só foi possível graças à genialidade de seus criadores.*³⁰²

LOJA DE DESIGN CONTEMPORÂNEO, assim como define Delia Beru é a imagem que a Casa Teperman construiu, durante os anos, para o seu público consumidor que, segundo o projeto mercadológico primeiro da empresa, pode ser enquadrado dentro dos padrões de poder aquisitivo entendidos como classe média "A" e classe "A". É que de fato, vê-se repetir no cenário contemporâneo a proximidade entre design/produção em pequena escala/consumidor de elite. A própria Delia Beru se ressentiu de não conseguir romper esse círculo vicioso que permeia o design nacional da mobília e, assim questiona:

*Mas, o que é o design nacional? primeiro saber distinguir entre design industrial e objeto. Esse limite que existe não só aqui, mas no mundo inteiro. O que é um objeto de arte? O que é uma escultura? O que é uma cadeira? O que é um móvel de produção industrial e um móvel lindíssimo, mas feito por um artesão? Esse limite se confunde no geral e no Brasil muito mais ainda. Nossa produção industrial, no Brasil, de móveis é muito pouca, nós exportamos móveis, mas móveis sem design nenhum, móveis populares, produzidos por fábricas automatizadas maravilhosas, mas sem nenhum design.*³⁰³

A despeito disso, a própria capacidade tecnológica da indústria Teperman dita, de um lado, a escala da produção obtida, aliando maquinário e técnicas que permeiam o industrial e o artesanal, enquanto de outro, encontra na equação investimento/retorno alguns dos obstáculos para estabelecer uma produção efetivamente industrial. Apesar disso, desenvolveu, para o cenário

contemporâneo da mobília brasileira, um importante papel de formador da cultura material, mediado tanto pela produção técnica quanto pela distribuição comercial do design do móvel efetivamente nacional. Entre os designers parceiros da empresa, incluem-se os nomes de Jaqueline Terpins, Raul Molinas, Eduardo Lamassa, Marcelo Rosebaum.

No final dos anos 90, a **CASA TEPERMAN** converteu-se em **CASA 21** - loja de design contemporâneo, sob o comando de Delia Beru e destinada à comercialização de mobiliário residencial com distribuição dos móveis Teperman e Herman Miller. A Casa 21 inclui, também, no conjunto de sua coleção, outros nomes do design nacional; assim como Gerson de Oliveira e Luciana Martins, Fernando e Humberto Campana.

Para o cenário do design do móvel contemporâneo brasileiro, a Casa Teperman/Casa 21, desempenha simultaneamente o papel de produção e distribuição do design efetivamente nacional; assim, é exemplo de parceria com o designer brasileiro e contribui para sua inserção junto ao mercado consumidor.

teperman

f.7.23. Marca TEPERMAN. Década de 90.
(Catálogo - Móveis Teperman).

f.7.24. Fachada da Loja - Móveis Teperman à Avenida Rangel Pestana.
Primeiras décadas de existência da Empresa Teperman. (História da Indústria e Comércio do Mobiliário no Brasil - Os Pioneiros, 1990).



f.7.25 Lounge Chair Eames. Charles Eames. Estrutura em alumínio fundido, assento e encosto em multi-laminado moldado e almofadas em espuma e pluma de poliéster revestidas em couro ou tecido. Acabamento em multi-laminado jacarandá, marfim, mogno ou pintado. (Catálogo Móveis Teperman).



f.7.26. Cadeira de Balanço Niemeyer. Oscar e Ana Maria Niemeyer. Estrutura em multi laminado moldado, assento e encosto em palhinha natural. Acabamento laqueado. (Catálogo Móveis Teperman).



MÓVEIS HERMAN MILLER,

são os móveis licenciados

pela empresa norte-americana

Herman Miller, para produção

e distribuição no Brasil.

MÓVEIS LICENCIADOS POR
HERMAN MILLER

Móveis Teperman



f.7.27. Mesa Milano. Giulio Vinaccia. Tampo em madeira e vidro, base do tampo: cone externo de madeira, cone interno de alumínio polido. Pés em alumínio polido e acabamento em marfim, mogno ou ebanizado. (Catálogo Móveis Teperman).

f.7.28. Mesa John Graz. John Graz. A estrutura de base – colunas e travas – é produzida em madeira ebanizada com tampo em multi-laminado. O acabamento é feito em mogno, marfim ou ebanizado e as sapatas são revestidas em aço inox. (Catálogo Móveis Teperman).





f.7.29. Mesa Sutra I. Jaqueline Terpins. (abaixo à esquerda). A estrutura é produzida em multi-laminado de madeira com acabamento em marfim, imbuía ou ebanizado. (Catálogo Móveis Teperman).



f.7.30. Mesa Mutábil. Raul Molinas. (esquerda). Estrutura em madeira com acabamento em marfim, mogno, ebanizado ou laminado plástico. Década de 90. (Catálogo Móveis Teperman).



f.7.31. Sofá TK. Della Beru. (abaixo). A estrutura é produzida em madeira, molas, espuma moldada de poliuretano. As almofadas são preenchidas com espuma de poliéster com revestimento em couro ou tecido. (Catálogo Móveis Teperman).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Móveis Teperman
Design brasileiro

DESIGN BRASILEIRO,

é o mobiliário desenvolvido por

designers brasileiros e produzido

nas indústrias Teperman



f.7.32. Cama Violeta. Della Beru.
A estrutura é produzida em madeira estofada e revestida em couro ou tecido. Almofadas em pluma de poliéster com capas removíveis. O encosto é executado nas versões fixo ou móvel, com inclinação graduada por sistema de movimentação. (Catálogo Móveis Teperman).

f.7.33. Divã Violeta. Délia Beru.
A estrutura é produzida em madeira, revestida com espuma de poliuretano e almofadas em pluma de poliéster e capa removível. O revestimento é de couro ou tecido. (Catálogo Móveis Teperman).



Em princípio, estão aqui os

móveis destinados às residências

- digo "em princípio" porque,

na verdade, nos últimos anos

assiste-se a um fenômeno de

fusão entre casa e escritório.

Um dos reflexos disso é que peças

pensadas inicialmente para um

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

ambiente residencial hoje

são muito usadas em salas de

diretores de empresas ou mesmo

em outros ambientes, como o

lobby de um hotel.

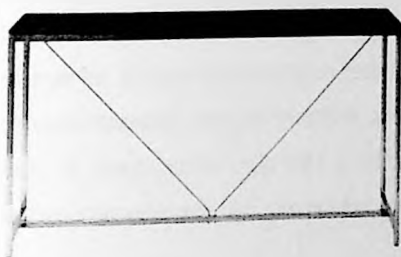
Milly Teperman

(Catálogo Móveis Teperman)



f.7.34. Carrinhos de Chá Nina. Equipe Teperman. A estrutura é produzida em alumínio com acabamento polido ou pintado. As bandejas removíveis são de madeira e vidro com acabamento em marfim, mogno ou ebanizado. (Catálogo Móveis Teperman).

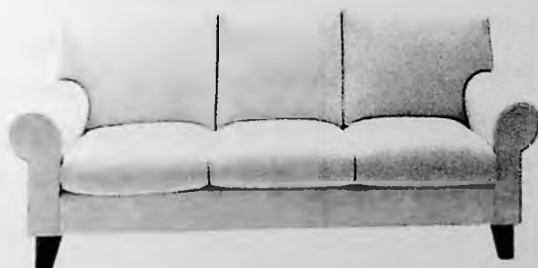
f.7.35. Aparador Aramls. Equipe Teperman. A estrutura de base é feita em aço cromado com tampo nas versões em cristal, mármore ou granito. (Catálogo Móveis Teperman).



Móveis Teperman Equipe Teperman

f.7.36. Poltrona Júlia. Redesign Equipe Teperman. A estrutura é feita em madeira, molas, espuma moldada de poliuretano com almofadas preenchidas em plumas de poliéster. O revestimento é de tecido. (Catálogo Móveis Teperman).

f.7.37. Sofá Regency. Redesign Equipe Teperman. (abaixo). A estrutura é feita em madeira, molas, espuma moldada de poliuretano com almofadas preenchidas em plumas de poliéster. O revestimento é de tecido ou couro. (Catálogo Móveis Teperman).



O INVESTIMENTO NO DESIGN NACIONAL

Quando eu montei a marcenaria,
achava um bom negócio. A proposta
veio através de uma visão comercial.
A Marcenaria está na contra-mão,
criando designs brasileiros. E eu acho
que o caminho é esse mesmo, criar.

Marcos Aurélio Betoni

A rigor, a Marcenaria Brasileira foi oficialmente fundada no ano de 1995, com a inauguração do show-room localizado no Shopping D&D - Design e Decoração - São Paulo, mas sua história começa muito antes e, curiosamente, coincide com a história de muitas empresas pioneiras na industrialização de móveis do País. Marcos Aurélio Betoni, hoje empresário e proprietário da Marcenaria Brasileira, cresceu dentro de uma educação moveleira advinda da herança paterna. O Sr. Reno - como era conhecido, manteve durante 45 anos, loja e marcenaria de móveis chamada - Casa de Móveis Reno, isto significa a convivência com a técnica da marcenaria, os moldes, a madeira. Marcos Aurélio conta como começou a empatia com a mobília: *ainda pequeno, ficava ajudando o meu pai na loja, e fui criando amor pelos móveis, aquela afeição de querer compreender como o móvel era feito.*³⁰⁴

Tempos depois, durante os anos de faculdade de advocacia, Marcos Aurélio se dividia entre os estudos, estágios e a loja de móveis. Depois de formado advogado pela PUC/São Paulo e de ter experimentado, durante alguns anos, o exercício da atuação profissional, voltou a trabalhar com o pai, onde permaneceu por 10 anos. Foi nesse momento que decidiu modernizar a empresa, uma Loja que havia sido fundada em 1951 e pouco havia mudado, tanto na estrutura física de instalações da fábrica quanto no estilo dos móveis e no show-room.

PELA MARCENARIA BRASILEIRA

A experiência da Marcenaria Brasileira é, apesar do pouco tempo de existência, sintomática de um processo de mudança ocorrido nas últimas décadas do século XX e que diz respeito, à imagem que o empresariado brasileiro têm sobre a importância do design para a indústria do mobiliário contemporâneo. Se a história mostra, que o percurso percorrido pela produção técnica do móvel brasileiro estava, em sua maioria, atada a acomodação da repetição de formas; na contemporaneidade, surgem iniciativas que promovem e investem no design como meio para o enfrentamento da competição mercadológica - é o caso da Marcenaria Brasileira.

Para reestruturar a Móveis Reno, começou a estudar e a fundamentar-se tecnicamente, foram cursos de artes, desenho e decoração. No entanto, apesar disto, não houve entendimento entre Marcos Aurélio e seu pai; enquanto o primeiro pretendia a modernização e o investimento em mudanças estruturais, o segundo insistia em continuar com os mesmos preceitos que vinham sendo utilizados durante décadas.

Em 1986, Marcos Aurélio Betoni desligou-se definitivamente da Móveis Reno e, estruturou tecnicamente a Via Aurélio. Inicialmente, uma pequena marcenaria com o objetivo de desenvolver e executar projetos de móveis e ambientes específicos sob encomenda. No ano de 1990, a Via Aurélio Móveis foi inaugurada à Av. Eusébio Matoso - São Paulo, era a primeira loja comercial da empresa e o show-room apresentava, sob o formato de ambientes decorados, todo o trabalho da marcenaria que a esta época já se estendia também à iluminação, acabamentos de interiores e revestimentos.

Em 1984, o primeiro grande trabalho, depois de uma acirrada concorrência de risco, a Via Aurélio executou diversos projetos de marcenaria para ambientes internos do Hotel Meliá - São Paulo. Foi através dessa aproximação que Marcos Aurélio tomou conhecimento do Shopping de Design e Decoração, conjugado ao hotel, com capacidade para 120 lojas de design, que seria inaugurado em breve.

Então comecei a imaginar que poderia entrar no Shopping na contramão. Num Shopping de nível internacional, onde os lojistas estariam importando o mobiliário, poderia criar uma linha nacional, com características bem da terra. Mas ao mesmo tempo, foi uma fase de conflito, porque sempre senti minha empresa muito pequena. ³⁰⁵

Em maio de 1995, Marcos Aurélio comprou uma loja de 100 m² no Shopping de design e decoração - D&D, ocasião em que sentiu a necessidade de integrar efetivamente o design à sua empresa. O caminho foi viabilizado pela parceria com uma designer capaz de desenvolver, numa linguagem contemporânea, a reestruturação da Via Aurélio. A designer Beth Neves possuía o "know how" e experiência empresarial suficientes para desenvolver os projetos: de arquitetura de interiores, de design de mobiliário e de identidade visual.

O processo começou com a seleção de um novo nome – MARCENARIA BRASILEIRA – numa referência aos valores culturais da terra, assim como pretendia caracterizá-la Marcos Aurélio. Em seguida, vieram o logotipo (f.7.38) e programa de identidade visual e por fim, o projeto de cerca de 20 peças de mobiliário; a exemplo da cama Knox (f.7.41), do sofá Petri (f.7.44), da mesa de jantar Gina (f.7.46). Todo o ciclo de estruturação da Marcenaria Brasileira, desde os procedimentos de configuração dos projetos ao desenvolvimento de protótipos e instalação da loja + identidade visual, durou apenas 90 dias, e a loja foi inaugurada em 30 de agosto de 1995. Tal como comenta Marcos Aurélio:

O espaço era pequeno, tinha que criar alguma coisa diferente. Fazer um destaque nas peças através de uma decoração cênica, como se fosse uma exposição de móveis, com iluminação, dando destaque e mostrando através de pequenas amostras um arrojo de linhas e design, com bom gosto de qualidade e acabamento ³⁰⁶

No entanto e apesar de toda a aceitação da empresa pelo mercado, a loja de móveis não responde pela maior fatia de faturamento da empresa. A MARCENARIA BRASILEIRA é, de fato, uma marcenaria, no sentido literal da palavra, e executa projetos em quatro canais de mercado: o PRIMEIRO, OS MÓVEIS DA LOJA DO SHOPPING D&D, que corresponde a 20% do faturamento; o SEGUNDO, responde a ADAPTAÇÕES NOS PROJETOS ORIGINAIS DOS MÓVEIS, de acordo com as necessidades do cliente, que permite maior flexibilização e adaptação aos espaços; o TERCEIRO, corresponde à EXECUÇÃO DE PROJETOS DE ARQUITETURA DE INTERIORES E DECORAÇÃO; e o QUARTO, PROJETOS DE AMBIENTAÇÃO DE INTERIORES, desenvolvidos e executados pela empresa, e que representam seu maior faturamento.

Na verdade, a marcenaria executa o tipo de meio produtivo que se poderia considerar manufatureiro, ou seja, a execução é feita utilizando técnicas manuais com um número reduzido de maquinário e desenvolve a reprodução em séries limitadas. São cerca de quarenta funcionários executando todos os produtos, para os quatro canais de atuação no mercado consumidor.

Recentemente, a empresa através do CETEMO - Centro Tecnológico e Moveleiro - sediado no Sul do país, aplicou um novo tipo de processo produtivo que proporciona mais eficiência e organização no trabalho. São as células de produção, basicamente compostas por: CÉLULA DE CORTE

- onde um funcionário corta com dois ajudantes; CÉLULA DE REVESTIMENTO - um funcionário reveste com dois auxiliares; CÉLULA DE COMPONENTES - para a execução de gavetas e componentes, e ainda, as CÉLULAS DE MONTAGEM E DE LUSTRAÇÃO. Uma outra renovação recente da empresa foi contratar um consultor de custos, que elaborou uma planilha de custos informatizada, capaz de apresentar dados suficientes para a realização de cálculos dos custos dos móveis, em pouco tempo e com precisão.

Nos últimos anos, a Marcenaria Brasileira têm aberto espaço para os jovens designers com projetos que apresentem sintonia com a linguagem estética da empresa e, viáveis tecnicamente. Exemplo de novas parcerias são os designers Leonardo Rodolfo e Edmundo Reinhold, com a marquesa Tâmara (f.7.43). Segundo Marcos Aurélio, *a Beth deu o pontapé inicial, mas hoje, dou oportunidade a outros designers e lanço mensalmente uma peça.*²⁰⁷

Esta linguagem estética a que se refere, foi definida desde a estruturação oficial da Marcenaria Brasileira e, assim como o nome referenda, diz respeito à incorporação de materiais, técnicas produtivas e desenhos que mantêm empatia com a cultura material brasileira tradicional. Assim, é que, entre outras coisas, a Marcenaria Brasileira prima pelo trabalho manual executado em madeira, sua principal matéria-prima, e a excelência da qualidade técnica das tradicionais marcenarias

Neste caso, o design e a referência ao repertório tradicional da cultura material brasileira foram utilizados como instrumentos de distinção, da empresa e seu mobiliário, dentro do mercado consumidor brasileiro. Esta experiência demonstra que o design, conjugado a conhecimentos de administração e marketing de produtos, pode ser, para a empresa brasileira, um eficaz instrumento de diferenciação e competição mercadológica.

Para o panorama do design do móvel brasileiro, a Marcenaria Brasileira é exemplo de que, a estruturação de uma estratégia de design promovida pelo gerenciamento de produtos passa a ser, na contemporaneidade, um sinalizador da transformação do papel do designer junto aos setores produtivos e de distribuição de bens e serviços no Brasil. Papel que agrega, além da função de configuração do objeto, o envolvimento com planejamento de fabricação e comercialização do produto final.



f.7.38. Marca da Marcenaria Brasileira. Criação de Beth Neves para a estruturação da empresa. 1995 (Arquivo Marcenaria Brasileira).

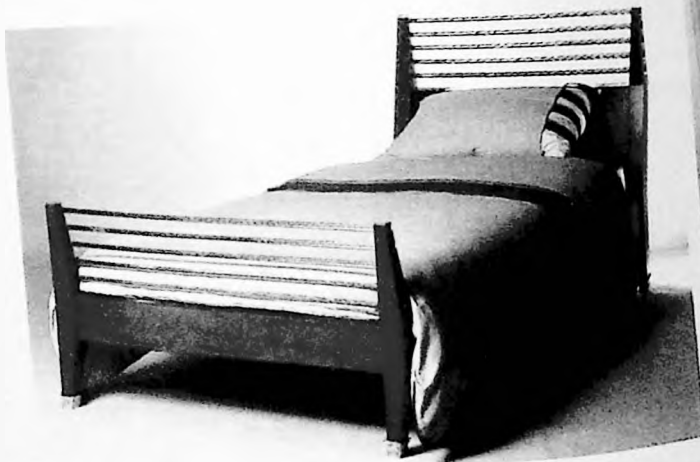
MARZENARIA
BRASILEIRA

f.7.39. Escritivanha Marenka. Beth Neves. 1995. Móvel da Primeira Coleção. A estrutura, tampo e pés são produzidos em imbuia com travamento inferior em metal cromado. (Catálogo Marcenaria Brasileira).

f.7.40. Mesa Cabeceira Luna. Beth Neves. 1995. Móvel da Primeira Coleção. (abaixo). A estrutura e as gavetas são produzidas em márfil com detalhes em latão cromado. (Catálogo Marcenaria Brasileira).

MÓVEIS
CONTEMPORÂNEOS

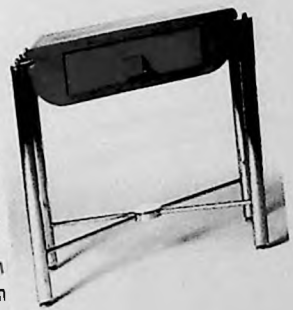
Marcenaria Brasileira



f.7.41. Cama Knox solteiro. Beth Neves. 1995. Móvel da Primeira Coleção. A estrutura e o espelho são produzidos em madeira maciça sucupira. Os detalhes são feitos em latão com acabamento cromado. (Catálogo Marcenaria Brasileira).



f.7.42. Mesa Cabeceira Jones. Beth Neves. (direita). 1995. A estrutura é produzida em latão cromado e mogno. O acabamento das gavetas é feito em couro. Também produzida na versão - escritivanha. (Catálogo Marcenaria Brasileira).





f.7.44. Sofá Petri. Beth Neves. 1995. Móvel da Primeira Coleção. Estrutura executada em sucupira com assento, encosto e almofadas estofados e revestidos em couro nobuke. (Catálogo Marcenaria Brasileira).

f.7.43. Marquesa Tâmara. Leonardo Rodolfo Manceñido e Edmundo Luis Reinhold. Década de 90. Exemplo da parceria com outros designers contemporâneos no desenvolvimento de projetos de móveis. Estrutura em imbuia com assento e almofadas estofados e revestidos em tecido. (Projeto Design, 1998).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Marcenaria Brasileira

f.7.45. Cômoda Knox. Beth Neves. 1995. Móvel da Primeira Coleção. (abaixo). Toda a estrutura e as gavetas são produzidas em sucupira com detalhes nas gavetas e pés em latão com acabamento cromado. (Catálogo Marcenaria Brasileira).



f.7.46. Mesa de Jantar Gina. Beth Neves. 1995. Móvel da Primeira Coleção. Os pés são produzidos em sucupira com travamento em latão de acabamento cromado. O tampo é de cristal. (Catálogo Marcenaria Brasileira).

O DESIGN COMO INSTRUMENTO DE

A Arrendamento é hoje,
uma das poucas empresas no Brasil
que esta investindo com força
no design. Obviamente que
proporcionalmente a sua capacidade
produtiva e faturamento, mas
esta investindo com afinco na
questão do design nacional

Günter Parschlak

Nos primeiros anos de existência, a Arrendamento atuava prioritariamente no setor de comercialização de mobiliário e, foi só alguns anos mais tarde, que contratou o arquiteto argentino – Ricardo Marcelino Arrastia para criar uma linha própria de mobiliário destinado ao mercado residencial (f.7.47, 7.48). Com a contribuição de Arrastia, a empresa passou a atuar efetivamente na criação e produção de uma coleção identificada pela marca Arrendamento, foi um período marcado por grande sucesso comercial e de vendas.

No final dos anos setenta, no entanto, acometida por uma sucessão de circunstâncias ligadas ao gerenciamento da empresa e acirrada pela concorrência mercadológica, a Arrendamento começou a perder identidade empresarial. Ocorreu então, inevitavelmente, o desgaste de sua imagem junto aos arquitetos e decoradores atuantes no mercado. Esta situação permaneceu constante por anos e somente foi, de fato, revertida, com a incorporação efetiva do design, como instrumento de fundamental importância, em todos os setores da empresa.

RENOVAÇÃO DA ARRENDAMENTO

O percurso histórico da Arrendamento é mais um exemplo da importância do design para as empresas produtoras e distribuidoras de móveis no Brasil. A Arrendamento Móveis Ltda foi fundada em 1960, por César Wasserfirer e é considerada pela literatura especializada, como referência entre as principais *empresas precursoras* do design do móvel brasileiro. Assim referendam o texto da exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo – “Mobiliário Brasileiro: premissas e realidade” e a extensa documentação feita pela Editora Moveleiro no texto “História do Design do Mobiliário no Brasil – a trajetória”.³⁰⁸ No entanto, apesar das justas homenagens, durante as décadas de 70 e 80, experimentou uma das mais graves crises de sua história.

Nos primeiros anos de existência, a Arrendamento atuava

prioritariamente no setor de comercialização de mobiliário e,

foi só alguns anos mais tarde, que contratou o arquiteto argentino – Ricardo Marcelino Arrastia para criar uma linha própria de mobiliário destinado ao mercado residencial (f.7.47, 7.48). Com a contribuição de Arrastia, a empresa passou a atuar efetivamente na criação e produção de uma coleção identificada pela marca Arrendamento, foi um período marcado por grande sucesso comercial e de vendas.

No final dos anos setenta, no entanto, acometida por uma sucessão de circunstâncias ligadas ao gerenciamento da empresa e acirrada pela concorrência mercadológica, a Arrendamento começou a perder identidade empresarial. Ocorreu então, inevitavelmente, o desgaste de sua imagem junto aos arquitetos e decoradores atuantes no mercado. Esta situação permaneceu constante por anos e somente foi, de fato, revertida, com a incorporação efetiva do design, como instrumento de fundamental importância, em todos os setores da empresa.

No princípio dos anos 90, o designer Guinter Parschalk, hoje "art director" da Arrendamento, iniciou um processo elaboração de novos produtos que culminou com a reestruturação interna da empresa. Primeiro, desenvolvendo uma linha de mobiliário para escritório e posteriormente, implementando uma coleção de mobiliário residencial baseada num conceito definido como "conceito de produto sistêmico" – grupos de produtos decompostos em sistemas e capazes de oferecer flexibilidade de opções para o mercado.

O primeiro projeto desenvolvido com este conceito foi à linha residencial MIMESSES (f.7.49), composta por elementos intercambiáveis, que possibilitavam várias composições para salas de jantar; a partir de peças como: aparadores, mesas, cadeiras. O retorno comercial imediato desta proposta possibilitou, inicialmente, a implantação na empresa do Comitê de Imagem e Produto – CIP, coordenado por Guinter Parschalk. O CIP foi instituído para ser responsável pela administração do processo de desenvolvimento dos produtos; abrangendo desde criação, análise de desempenho de protótipos até definição de execução e estratégias de marketing.

O CIP é composto, fundamentalmente, por: diretoria geral, diretoria administrativa e financeira, gerente industrial, gerente comercial e, ainda, ocasionalmente, pela equipe de desenvolvimento de produtos e protótipos e, pela equipe de produção. Com essa composição, as estratégias de lançamentos, as análises e desenvolvimento de produtos; as campanhas publicitárias; a seleção de novos designers; a restauração de lojas; passaram a ser definidas quinzenalmente e em conjunto.

Hoje, com a reestruturação ordenada pelo CIP, as linhas de atuação comercial da Arrendamento, em mobiliário, se dividem em: RESIDENCIAL e "CONTRACT". A LINHA RESIDENCIAL contempla a MOBILIA DOS AMBIENTES INTERNOS DAS MORADIAS; a LINHA CONTRACT é destinada aos ESPAÇOS INTERNOS DE USO COMUM – hotéis, bares e restaurantes. Cada linha de atuação atende a um público-alvo específico, discriminado segundo a classe social a que pertence, assim como descreve Guinter Parschalk: *em primeiro plano um segmento da classe média ou média alta para a sua primeira moradia e em segundo, de uma classe média alta ou até uma classe A, na sua segunda ou terceira moradia.*³⁰⁹

Para atender a esta demanda, toda a produção da Arrendamento é realizada segundo a determinação de encomendas, em qualquer uma das linhas de atuação. Isto ocorre, porque a empresa possibilita ao cliente "personalizar" cada tipo de peça, dispondo de itens como

acabamentos, revestimentos e materiais. A linha MÍMESES (f.7.49) é um exemplo: cada peça de mobília permite a escolha de tipos de materiais e acabamentos; assim, uma mesa pode ter estrutura num tipo de material e acabamento, enquanto que pés e tampo podem ter outras combinações. Os sofás da linha Duna (f.7.55), também são exemplos da versatilidade do conceito de produto sistêmico implantado pela empresa. É por isso que, apesar de dispor de uma estrutura produtiva com capacidade industrial e manter uma média de vendas, em alguns casos, beirando as 500 unidades por mês, a empresa não mantém um sistema de reprodução seriado, com armazenamento de estoque de peças.

De fato, a estrutura da indústria se divide em dois grandes setores produtivos, que correspondem aos dois principais materiais utilizados nos produtos: a MADEIRA e o METAL. O SETOR DE MADEIRA dispõe de ferramentas e maquinário adequados para trabalhar esta matéria-prima, em todas as aplicações, inclusive na execução de *esqueletos*³¹⁰ para estofados. O SETOR DE METAL adensa, além de outros tipos de metal, o uso do aço inox, que utilizando um tipo de tecnologia específica, diferencia e agrega valor ao produto final. Além destes, a estrutura da indústria dispõe também, de um SETOR DE ESTOFADOS que responde por todo o segmento de estofaria, revestimento de peças – sofás, poltronas – e elementos componíveis – assentos, encostos.

A explicitação da linguagem estética dos produtos da coleção Arrendamento, também foi uma outra estratégia determinada pelo CIP. *Os produtos devem ser classicamente arrojados. O que quer dizer isso? O clássico seguindo o histórico da Arrendamento e tudo o que esse móvel já representou entre os anos 60 e 70 e o arrojado para atender as necessidades dos mercados atuais. Os produtos estariam então, entre o elegante/ funcional e o conceitual.*³¹¹

Seguindo essa determinação de linguagem estética, é que se inserem dentro da coleção da empresa os projetos dos designers brasileiros selecionados segundo duas estratégias básicas: a PRIMEIRA, determinada pela EMPATIA ENTRE A FILOSOFIA DA ARRENDAMENTO E O PERFIL PROFISSIONAL DO DESIGNER, que é, nesse caso contratado pelo CIP; e a SEGUNDA, formada por PROJETOS APRESENTADOS A EMPRESA PARA APRECIÇÃO e eventualmente, submetidos à adaptações, segundo a capacidade tecnológica da produção.

Compõem o quadro de designers brasileiros parceiros da empresa, nomes como: Cláudio Rampazzo (f.7.50), Lars Diederichsen e Fabiola Bergamo (f.7.55), Beth Neves (f.7.52, 7.53, 7.54),

entre outros. Além destes, a Arrendamento também tem buscado parceiros no exterior para desenvolver projetos exclusivos, destinados a diversificar sua abrangência no mercado consumidor.

Todos estes parceiros mantêm, com a Arrendamento, alguma das formas de relação profissional: **CONTRATO DE ROYALTS**, percentagem atribuída sobre o montante das vendas do produto; **CONTRATO DE DISTRIBUIÇÃO**, quando o produto é fornecido apenas para a revenda; e **CONTRATO DE COMPRA DE ASSINATURA E PROJETO**, quando o projeto é adquirido para produção e revenda pela empresa.

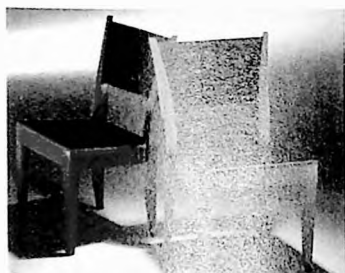
Com efeito, a contribuição da Arrendamento, para o cenário contemporâneo do design do móvel no Brasil, pode ser resumida em três aspectos principais: **PRIMEIRO**, pelo **INVESTIMENTO NO DESIGN NACIONAL**, através de parcerias com designers brasileiros; **SEGUNDO**, por atuar simultaneamente como **PRODUTOR E DISTRIBUIDOR DO DESIGN DO MÓVEL NACIONAL**; e **TERCEIRO**, por colaborar para a implementação no Brasil, de uma cultura industrial, também voltada para o reconhecimento do **DESIGNER NO PAPEL DA CONFIGURAÇÃO E GERENCIAMENTO DO PRODUTO**.



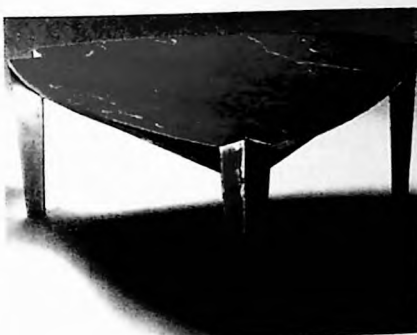
f.7.47. Estante modulada. Ricardo Marcelino Arrastia. Década de 60. (acima). A estante é composta por elementos modulares, desmontáveis e empilháveis com fixação feita através de pinos de engate de naylon. (Catálogo da Exposição - Mobiliário Brasileiro: premissas e realidade - Museu da Arte de São Paulo, 1971).

f.7.48. Cabeceira de Cama. Ricardo Marcelino Arrastia. Década de 60. (abaixo). Adaptação do desenho da estante modulada. (Catálogo da Exposição - Mobiliário Brasileiro: premissas e realidade - Museu da Arte de São Paulo, 1971).



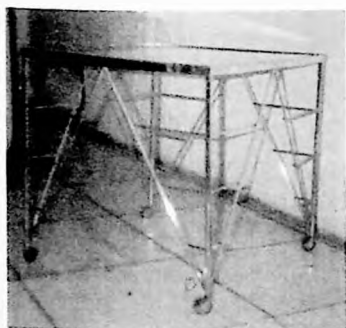


F.7.49. Linha de Móveis MÍMESES. Cadeiras, cadeira com braços e mesa de centro. Günter Parschalk, Lars Diederichsen e Fabíola Bergamo. Década de 90. A linha foi desenvolvida segundo o "conceito de produto sistêmico" - grupos de produtos decompostos em sistemas e capazes de oferecer flexibilidade de opções para o mercado. As cadeiras podem ser produzidas nas versões: estrutura em marfim ou freijó, encosto e assento em marfim, freijó, couro sola, radicas nacionais e importadas. A mesa pode ser produzida com estrutura em aço inox ou aço carbono pintado; o tampo pode ser em marfim, freijó, radicas nacionais e importadas, vidros jateados ou mármore, a coluna e bordas em marfim, freijó, imbuia e radicas. (Catálogo Arredamento).



MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

Arredamento Arredamento

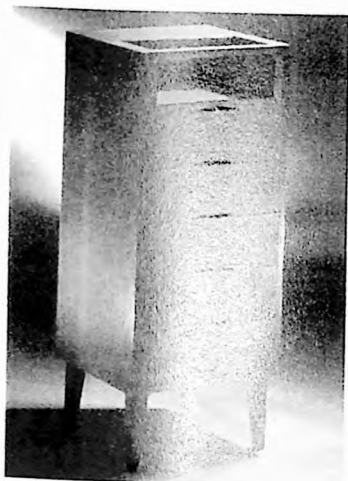


F.7.50. Mesa Lateral Phases. Cláudio Rampazzo. Década de 90. A estrutura da peça pode ser produzida nas versões em aço carbono ou aço inox e o tampo pode ser em vidro jateado ou incolor. (Catálogo Arredamento).



F.7.51. Sofá Plume/Sofá Flash. Década de 90. Nas versões em dois ou três lugares. A estrutura é produzida em madeira estofada e revestida em tecido. O sofá Plume tem encosto com mecanismo de ajuste. (Catálogo Arredamento).





f.7.52 Cômada Alta Scala. Beth Neves. Década de 90. Estrutura produzida em madeira com detalhe vazado como puxadores nas gavetas. (Catálogo Arrendimento).



f.7.53 Criado-mudo. Linha de Móveis Melina. Beth Neves. Década de 90. Estrutura produzida em madeira com detalhe de travamento em metal. (Catálogo Arrendimento).

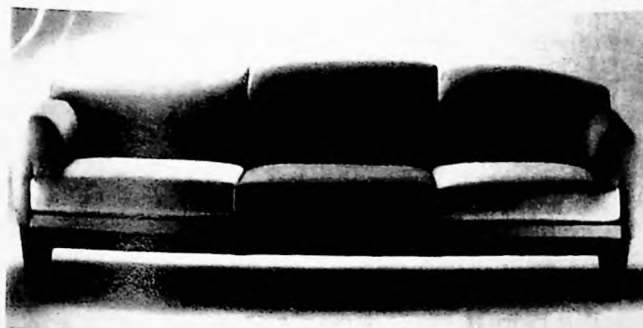


f.7.54 Cama Brenda. Beth Neves. (abaixo). Década de 90. Toda a estrutura é produzida em madeira com detalhe vazado no espelho. (Catálogo Arrendimento).

MÓVEIS CONTEMPORÂNEOS

A ARRENDAMENTO,
além de atuar na produção e
distribuição do design do
mobiliário nacional
contemporâneo, desenvolve
parcerias com designers
brasileiros.

Arrendimento



f.7.55 Sofás da Linha Duna. Günter Parschalk, Lars Diederichsen e Fabíola Bergamo. Década de 90. Produtos desenvolvidos segundo o "conceito de produto sistêmico" - grupos de produtos decompostos em sistemas e capazes de oferecer flexibilidade de opções para o mercado. Elementos modulados permitem diferentes composições. Estrutura produzida em madeira estofada e revestida em tecido. (Catálogo Arrendimento).

DEMAIS ASPECTOS DA DISSEMINAÇÃO DO DESIGN CONTEMPORÂNEO DA MOBÍLIA

Dentre as empresas brasileiras que povoam o design do móvel no cenário contemporâneo, poderíamos descrever a história de tantas outras, de igual importância, que compartilham, num sentido mais amplo, com o papel da disseminação do design no Brasil. Muito embora, a grande maioria não se enquadre sob o escopo do recorte de estudo desta pesquisa e, em muitos casos, atuem mais efetivamente no setor do móvel institucional, ou mesmo promovam a difusão do design importado no país; de fato, é preciso reconhecer sua importância para a formação do panorama do design da mobília.

Algumas destas empresas podem ser consideradas, segundo o período de sua fundação, como "pioneiras"; outras, no entanto, fazem parte do período contemporâneo, mas certamente todas trazem à contemporaneidade sua particular contribuição.

É verdade, entretanto, que de um ponto de vista abrangente, a totalidade das empresas contemporâneas, com atuação efetiva no design do móvel, não serão apresentadas neste texto e, isto se justifica, não somente pela amplitude e volume destas informações, muitas vezes de difícil acesso para investigação, mas e principalmente, por extrapolarem os limites da abordagem da pesquisa. Além do que, um exame aprofundado sobre uma amostragem mais ampla, certamente geraria fonte de investigação para outras questões de enfoque social, cultural, econômico; e que dizem respeito ao consumo e valorização exacerbada do design importado. Temas que, embora tangenciem a temática central, não contribuem para a concentração dos debates em torno do objeto de estudo.

Assim sendo, apresentaremos sumariamente as empresas cuja contribuição, de uma forma ou de outra, têm sido indispensável para o estabelecimento de uma cultura do design no país. A **FORMA** e a **PROBJETO**, responsáveis pela disseminação no país dos "clássicos modernos" do design da mobília internacional. A **HOBJETO**, criada pelo mestre Geraldo de Barros, em seguimento ao projeto iniciado com a Unilabor. A **L'ATELIER**, em cuja primeira década de fundação, atuando no setor de mobiliário residencial, executou projetos de renomados designers brasileiros. A **ESCRIBA**, que originariamente atuando no setor de móveis para escritório, estimulou o desenvolvimento

do design nacional. A LAFER que, desde os anos 60, de sua fundação, têm atuado no desenvolvimento de mobiliário, principalmente através de seu diretor e designer Percival Lafer.

A despeito dessas empresas, seria oportuno destacar que, durante sua trajetória, algumas delas têm optado pelo segmento de móveis para escritório. E embora, este não seja o enfoque da pesquisa, é preciso reconhecer que este setor trouxe uma contribuição efetiva para a disseminação do design junto aos setores produtivos e ao mercado consumidor brasileiros. Utilizando-se de argumentos de projeto voltados, principalmente, para a função utilitária do produto, por vezes, sistemas de estações de trabalho com múltiplas funções; a mobília para escritório facilitou o desenvolvimento de uma "cultura" de contemporaneidade no setor, o que permitiu a introdução do design e sua manutenção em diversas empresas, anteriormente destinadas exclusivamente ao mobiliário residencial.

Por estes motivos, atados a valiosa contribuição que estas empresas trouxeram para a contemporaneidade, juntamente com experiências pioneiras e empreendedoras; é que apresentamos suas principais características, breve percurso histórico e setor de atuação no mobiliário. Isto, numa tentativa de aludir, mesmo que sinteticamente, à importância do seu papel para o cenário contemporâneo do design do móvel brasileiro.

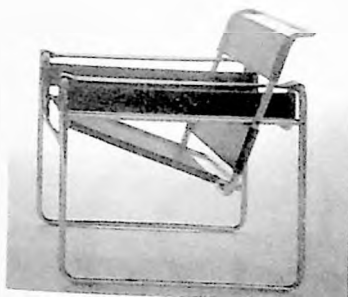
No entanto e caso fique evidente, o aparente contraste entre o objetivo da pesquisa, voltado ao design brasileiro do móvel residencial, e a apresentação de empresas com características diversas; é preciso lembrar sua função eminentemente ilustrativa e de caráter não comparativo. Compartilhamos então, para justificar nossa amostragem, do mesmo argumento utilizado por Pietro Maria Bardi ao justificar a amostragem apresentada na Exposição - "Mobiliário Brasileiro Premissas e Realidade", em palavras detentoras de sábia simplicidade: *APRESENTAMOS EXEMPLOS QUE NOS PARECEM DIGNOS E COERENTES COM OS TEMPOS.*³¹²

Assim é que, a despeito de ilustração, descrevemos esta amostragem complementar que se faz entre o PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN do móvel no Brasil.

DEMAIS REPRESENTANTES



f.7.56. Poltrona Barcelona. Mies Van der Rohe. A coleção Barcelona foi projetada para o Pavilhão da Alemanha na Exposição Universal de 1929. Fabricação - Indústria Forma. Produtos da Coleção Knoll Internacional (Catalogo Forma, 1994).



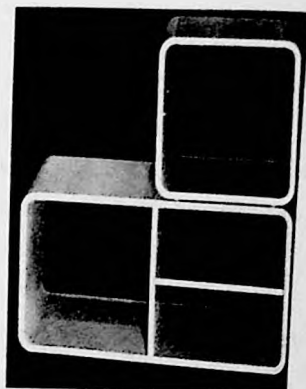
f.7.57. Cadeira Wassily. Marcel Breuer. Design 1925. Fabricação - Indústria Forma. Metal/ couro. Produtos da Coleção Knoll Internacional. (Catalogo Forma, 1998).

Forma

Em 1954, da associação entre Martin Eisler e Ernesto Wolf com a Indústria de Móveis Artesanal, de propriedade de Carlo e Ernesto Hauner, nasce a Forma. Nome que só foi instituído, em 1955, quando da inauguração da primeira loja à Rua Augusta - São Paulo. Nos primeiros anos de existência, os projetos eram desenvolvidos em parceria por Martin Eisler e Carlo Hauner que, em 1956, receberam o Prêmio Compasso de Ouro na Trienal de Milão e instauraram uma fábrica em Brescia. Depois da divisão da empresa, assumindo a direção artística com - Carlo Hauner, na Itália, e Martin Eisler, no Brasil; a **FORMA S.A. MÓVEIS E OBJETOS DE ARTE** assinou um contrato de licença com a Knoll Internacional e numa forte empatia com o design da Escola Bauhaus, introduziu no Brasil coleções de designers como Mies Van der Rohe, Marcel Breuer, Saarinen, Florence Knoll e Bertioia, até hoje consideradas como "clássicos do design moderno". Em 1970, trouxe para o Brasil a representação do mobiliário italiano através do licenciamento da empresa Arflex e já na década seguinte, o conjunto de estofados Strips. Em 1988, ampliou sua coleção com a introdução da empresa Acerbis Internacional. Ainda no início dos anos 70, investiu experimentalmente no design brasileiro com projetos de designers brasileiros, incluindo Adriana Adams junto ao seu departamento técnico, mas a partir de então, dedica-se à produção de produtos licenciados e distribuição de designs importados. Postura justificada pelo mercado consumidor da empresa enquadrado como classe A e com preferência ao design europeu. Na década de 90, obteve a licença da Empresa Finish KOD Industries LTD. - Israel, e ingressou no setor de mobiliário para escritórios com os painéis inteligentes do Programa Forma B3. Nos últimos anos, a Forma têm apresentado uma coleção bastante diversificada de mobiliário, *do clássico à vanguarda; da residência ao escritório; do design minimalista de cadeiras como a Elasta, à sedução do conforto de seus novos estofados.*³¹³ No final da década de 90, Ernesto Wolf, um de seus fundadores, vendeu a empresa para a Giroflex - empresa especializada em mobiliário para escritório e a Forma iniciou uma nova etapa de sua história.

f.7.58 Móveis Infantis Empilháveis. 1971. (ao lado). Primeiro Prêmio na Bienal Internacional do Desenho Industrial - Rio de Janeiro, 1971. Fabricação - Indústria Forma. (O Móvel Moderno no Brasil, 1995).

f.7.59 Sofá da Coleção Strips. Design Cini Boeri. 1972. (abaixo). Premiação Compasso D'Oro - 1979. Fabricação - Indústria Forma. (Catálogo Forma, 1997).



DEMAIS REPRESENTANTES

Forma



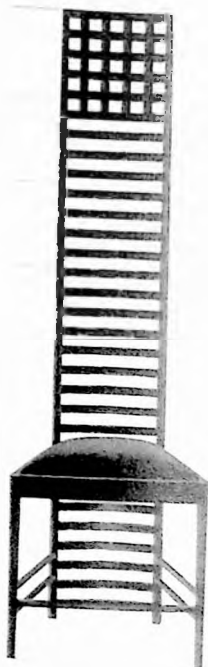
f.7.60. Book Worm. Ron Arad. Coleção Kartell. (ao lado). Década de 80. Produzida em tecnopolímero termoplástico injetado, tem peso e custo inferior ao projeto original em aço. (Arc Design, 1998).

f.7.61. Cadeira FPE. Ron Arad. Coleção Kartell. Década de 80. Produzida em plástico e alumínio extrudado. (Arc Design, 1998).

f.7.62. Sofá da Coleção Raffaello. Design Giuliano Cappelletti e Enzo Pozzoli. (abaixo). Fabricação - Indústria Forma sob licença da Arflex International S.P.A./ Itália. Cada elemento do sofá pode conter um sistema de alongamento que transforma o assento em confortável chaise-longue. (Catálogo Forma, 1994).



DEMAIS REPRESENTANTES



f.7.63 Cadeira Hill House I. Design Charles R. Mackintosh - 1902. Cassina I Maestri. Clássicos do design. (Arquivo Projeto).

f.7.64 Cadeira Dinamarquesa. Design Arne Jacobsen - 1951. Produzida em metal e madeira compensada. (O Móvel Moderno no Brasil, 1995).



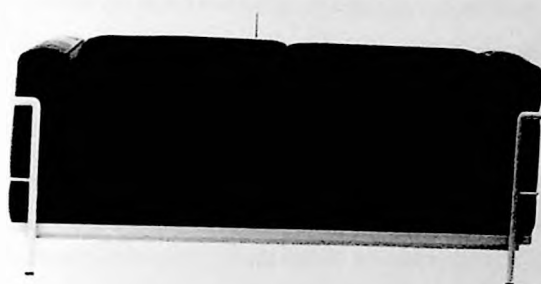
Projeto

A Projeto S.A. foi fundada em 1964, por Léo Seincman, logo após seu desligamento da firma Ambiente (1951-1963) - empresa pioneira na introdução da produção industrial, desenvolvida em parceria com Giancarlo Palanti, Lina Bo Bradi, Eduardo Corona, Roberto Aflalo, Heino Orro e Carlo B. Fongaro. A PROJETO INDÚSTRIA E COMÉRCIO DE MÓVEIS LTDA. tinha como finalidade principal, *produzir móveis de estilo contemporâneo em escala industrial.*³¹⁴ e para isso, contou com a colaboração de Alexandre Wolner e, Décio Pignatari, na criação do logotipo da empresa. Em 1964, introduziu, no mercado brasileiro, a cadeira dinamarquesa desenhada por Arne Jacobsen e, em 1966, iniciou o lançamento de diversas linhas de assentos de trabalho desenhadas pelo arquiteto Carlos B. Fongaro. Em 1972, a Projeto transformou-se em sociedade anônima, ampliou suas instalações e tornou-se licenciária exclusiva da linha de móveis residenciais da firma C&B - Itália, subsidiária do grupo Cassina. Assim, absorveu tecnologias de fabricação pioneiras no Brasil: fabricação de espuma de Poliuretano flexível, desenvolvimento de móveis em fiber-glass e utilização de materiais sintéticos em estofados. Em 1975, com a dissolução da C&B, passou a produzir no Brasil, com exclusividade, a linha completa de Móveis residenciais Cassina, projetados por: Mário Bellini, Vico Magistretti, Afra e Tobia Scarpa, G.F.Frattini, Piero de Martini e Francesco Binfaré; e da coleção "Cassina I Maestri" desenhada por Lê Corbusier; introduzindo no Brasil, tal como a Forma, os "clássicos do design moderno". Nos anos seguintes, seguiram-se os lançamentos do sistema de trabalho "Sit System" e das clássicas cadeiras "Hil House 1" e "Willow" - Charles Rennie Mackintosh e, "Red and Blue" - Gerrit Thomas Rietveld. A Projeto passou então, a investir em design brasileiro com a aquisição dos direitos de fabricação dos móveis de Joaquim Tenreiro e, com o desenvolvimento por Oswaldo Mellone de mobiliário institucional; entre eles, está a cadeira de auditório Clipper. Nos últimos anos, a Projeto produz também, os produtos LAMM - Itália e vem desenvolvendo projetos de mobiliário brasileiro, especialmente voltado para o setor de escritórios.

f.7.65 Chaise-longue. Design Ilê Corbusier -
1928. Cassina I Maestri. Clássicos do design.
(Arquivo Projeto).



f.7.66 Sofá LC3. Design Le Corbusier -
1928. Cassina I Maestri. Clássicos do design.
(Arquivo Projeto).



DEMAIS REPRESENTANTES



f.7.67. Cadeira Lamm 2000. Design Lucci e
Orlandini. (Arc Design, 1997).

Projeto

f.7.68. Sistema Multifuncional Q3000. Design Lucca e Orlandini. Lamm. A estrutura integra num só corpo o encosto, assentos retráteis e tampos individuais. O encosto é produzido em tela metálica e aço, o assento tem um suporte metálico e acabamento em plástico, madeira ou estofado. (Arc Design, 1997).



DEMAIS REPRESENTANTES



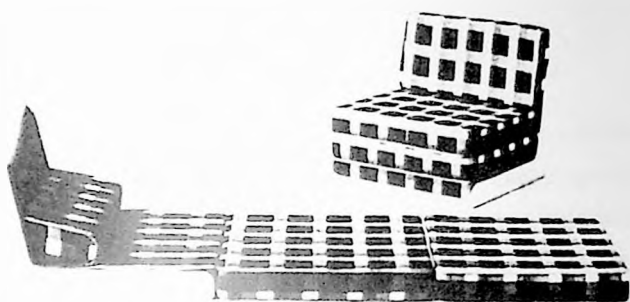
f.7.69 Poltrona. Início dos anos 70. Estrutura produzida em compensado com assento e encosto estofados revestidos em tecido. (O Móvel Moderno no Brasil, 1995).



f.7.70. Cadeira de Braços. Início dos anos 70. Estrutura produzida em compensado com assento e encosto estofados revestidos em tecido. (O Móvel Moderno no Brasil, 1995).

Hobjeto

A HOBJETO INDÚSTRIA E COMÉRCIO DE MÓVEIS S.A. foi criada, no ano de 1964, por Geraldo de Barros, logo após seu desligamento da Unilabor, e por Aluisio Bione, antigo parceiro na Unilabor. Em 1965, associaram-se a empresa Pascoal Onélio Moranti e uma equipe de marceneiros. Durante os primeiros anos de existência, por executar trabalhos apenas sob encomenda, a Hobjeto passou por sérias dificuldades financeiras, que só começaram a ser superadas com a inauguração da primeira loja à rua Iguatemi – São Paulo. Já no final dos anos 60, em 1968, instaurou sua sede própria e fábrica em Diadema – São Paulo, onde passou a produzir mobiliário em escala industrial. Com o crescimento da demanda de mercado, a produção se desenvolveu e já no final dos anos 80, empregava cerca de 550 funcionários numa área construída de 6500m². Nesta mesma época, já possuía seis lojas em São Paulo, duas no Rio de Janeiro e uma em Brasília, além do sistema de franquias que atinge um total de dezoito estados brasileiros. A equipe de criação foi sempre chefiada por Geraldo de Barros e constituída por Antonio Bioni, Elias Asfour e Felisberto Martin Recio. De fato, a Hobjeto se enquadra na categoria da produção/ distribuição do design do móvel brasileiro e detém o mérito de introduzir no mercado, designs executados dentro de uma produção efetivamente industrial, viabilizada pela normalização de componentes. Segundo Loschiavo, *outro aspecto a ser ressaltado é que a empresa sempre esteve muito ligada às principais tendências internacionais e aos lançamentos da Feira de Colônia (Alemanha), o que lhe assegurou destaque na introdução do móvel laqueado no Brasil e outros modismos europeus que a nossa classe média soube tão bem acatar.*³⁴⁵ As linhas de atuação da Hobjeto compreendem os setores de mobiliário para residência, escritório e exportação, muito embora, nas últimas décadas do século XX, seu sucesso comercial esteja mais relacionado ao desenvolvimento de projetos voltados a linha escritório.



f.7.71. Poltrona-cama. 1970. Estrutura em espuma e plástico com revestimento em tecido. Produção Hevea. (Catálogo da Exposição - Mobiliário Brasileiro Premissas e Realidade, 1971).

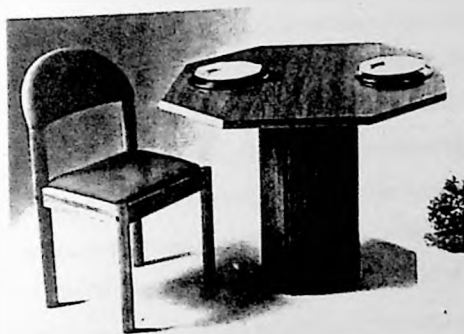
f.7.72. Conjunto de Mesa e Cadeiras. Início dos anos 70. A mesa tem tampo em madeira e estrutura de base em metal com acabamento cromado. As cadeiras com braços são de madeira com assento e encosto estofados e revestidos em espuma. (O Móvel Moderno no Brasil, 1995).



DEMAIS REPRESENTANTES

Hobjeto

f.7.73. Mesa Octagonal Viena (direita). Anos 70. O tampo e a coluna são produzidos em aglomerado revestido com lâminas de madeira nas versões freijó claro, avermelhado e preto, laqueado. (Design & Interiores, 1989).



f.7.74. Cadeira Milão Alta. Anos 80. Estrutura produzida em freijó nas versões claro, avermelhado e preto, laqueado. O encosto é de poliuretano rígido e o assento é feito em duratex revestido com espuma flexível e tecido ou couro. (Design & Interiores, 1989).

f.7.75. Cadeira e Poltrona Marselha. Linha de Móveis Marselha - mesa, cadeiras de Jantar. Anos 90. A estrutura é produzida em freijó nas opções natural, avermelhado, escurecido ou preto. O assento e encosto são estofados e revestidos em tecido ou couro sintético. (Design & Interiores, 1994).



DEMAIS REPRESENTANTES



f.7.76. Carteira Escolar. Marcelo Resende. Década 60/70. Estrutura em metal com tampo moldado em poliestireno. (O Movel Moderno no Brasil, 1995).



f.7.77. Cadeira Giratória Espaldar alto com Braço em Integral Skin. Linha mpf. Concha de monobloco com assento/encosto em espuma de poliuretano. Regulagem de altura do assento à gás. (Catálogo L'Atelier).

L'Atelier

A L'Atelier Móveis e Decorações foi fundada em 1959, por Leopoldo e Jorge Zaluzpin, arquiteto polonês instalado no Brasil em 1948. No início de suas atividades, a L'Atelier atendia aos segmentos de móveis residenciais e de escritórios, com fabricação eminentemente artesanal. Com o crescimento da demanda, a empresa passou a investir na modernização de maquinário, inclusive com equipamentos destinados a produção de móveis de plástico injetados, tornando-se uma das primeiras empresas brasileiras a atenderem o setor. Colaboraram com o desenvolvimento de projetos da empresa: o arquiteto Júlio Katinsky, Oswaldo Mellone e Paulo Jorge Pedreira. Com a instalação de duas grandes lojas em São Paulo, à Rua Augusta e, no Rio de Janeiro, à Rua Barão de Ipanema, a empresa foi transformada em L'Atelier Móveis S/A. No entanto, já a partir de 1970, especializou-se em desenvolver mobiliário destinado ao segmento de escritórios com produção em escala industrial. Nesta mesma época, a empresa mudou de direção e sofreu uma reestruturação interna que permitiu nova flexibilidade operacional, redirecionamento da estrutura de vendas e produção voltadas exclusivamente para o mercado institucional. A empresa passou a atuar como L'Atelier Móveis de escritório, atendendo aos ambientes empresariais e industriais. *São ambientes destinados a todos os setores e níveis hierárquicos de uma empresa, formando uma das mais completas coleções de móveis para escritórios, auditórios, centros de treinamento, aeroportos, teatros e demais áreas públicas de estar.*³¹⁶ Nos últimos anos, a empresa mantém o show-room em conjunto com a área produtiva, perfazendo um total de 18 mil metros quadrados; comercializa e produz, além da coleção em linha de produção, serviços para os diversos segmentos em que atua.

f.7.78. Cadeira fixa. Série 700. (ao lado). Assento e encosto injetados em polipropileno com estrutura em tubo metálico na cor preta. (Catálogo L'Atelier).

f.7.79. Poltrona Nest. (abaixo). Estrutura, assento e encosto em madeira aglomerada estofada com espuma de poliuretano e revestida em tecido ou couro sintético. (Catálogo L'Atelier).



f.7.80. Cadeiras com Longarina. Série 700. (abaixo). Assento e encosto injetados em polipropileno com capa moldada. A estrutura e a longarina são produzidas em tubo metálico na cor preta e o apoio para braços é feito em poliuretano injetado na cor preta. (Catálogo L'Atelier).



DEMAIS REPRESENTANTES

L'Atelier



f.7.81. Sistemas de Móveis. Freestanding system Design Tomas Berlianga. (ao lado e abaixo). Composto por superfícies orgânicas que possibilitam múltiplas composições e variedade de usos no plano operacional. Permite ao usuário acessar qualquer ponto da superfície de trabalho com um giro do assento. (Catálogo L'Atelier).



DEMAIS REPRESENTANTES



f 7 82 Programa C2. Design Karl Heins Bergmiller e J.R. Calejo. 1979. (O Móvel Moderno no Brasil, 1995).

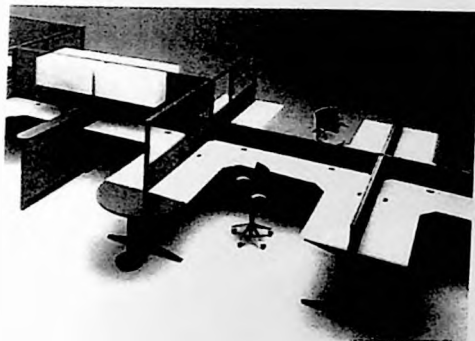
f 7 83 Programa para Auditórios. Departamento de Projetos da Escriba (acima à direita). Década de 90. Protótipo. Recebeu o Primeiro Prêmio na Segunda Bienal Brasileira de Design. (Design & Inetnores, 1994).

f 7 84 Sistema EA4. Design Karl Heins Bergmiller e J.R. Calejo. (ao lado). Década de 90 (Arc Design, 1997).

f 7 85 Cadeira do Programa FS. Design Klaus Franck e Werner Sauer para a Wilkhahn. (abaixo). Década de 80. O sistema possibilita a sincronização automática da posição do assento em relação aos movimentos do usuário. A Escriba tem licenciamento para produzir e distribuir no Brasil os produtos da Wilkhahn. (Arc Design, 1998).



Escriba



A Escriba Indústria e Comércio de Móveis Ltda foi fundada em 1963, pelo empresário José Serber, quando este se associou à empresa de marcenaria Play Arte Decorações. Desde sua criação, a Escriba produz e comercializa mobiliário para o setor de escritórios, tendo sempre investido na permanência de um departamento de design próprio. Isto fez com que recebesse, em 1963, o Prêmio Boa Forma da Alcântara Machado com o produto – linha de escrivaninhas, projetado pelo arquiteto Abraão Sanovicz. No início dos anos 70, estabeleceu parceria com a empresa alemã Wilkhahn para desenvolver a potencialidade tecnológica da empresa. Na década de 90, recebeu pelo Programa para Auditórios – PAR, o Prêmio de melhor mobiliário na Segunda Bienal Brasileira de Design. Nos últimos anos têm investido na consolidação do departamento de design e no desenvolvimento da capacidade produtiva da empresa. Com o investimento no design para móveis de escritório, tem contribuído para disseminar o design entre os meios produtivos e o mercado consumidor.

DEMAIS
REPRESENTANTES

Móveis Lafer

f 786 Sofá. Design Percival Lafer. Década 80 (Design & Interiores, 1987).



f 787 Poltrona Design Percival Lafer. Década 80 (Design & Interiores, 1987).



*A copia é um dos grandes responsáveis
pela inibição do processo de criação
de desenho. O copiator pensa assim: para
que preciso contratar um designer se
posso copiar um produto que já
está ali e que já provou que deu certo?*

Percival Lafer

A Móveis Lafer foi fundada por Benjamim Lafer e atuou como empresa distribuidora até 1961, quando desenvolveu seu primeiro projeto de móveis – a poltrona MP-1. A partir de então, investiu sistematicamente no desenvolvimento de projetos de mobiliário, exemplo é o Sofá-cama MP-7 que pode ser manejado com o auxílio de um pedal. Já na década de 70, as principais características de seu mobiliário – econômico e funcional, proporcionaram a Móveis Lafer grande aceitação no mercado consumidor, especialmente no exterior, para onde se destinava cerca de 30% de sua produção. O arquiteto Percival Lafer tem estado, desde a instituição da empresa, à frente da Lafer, atuando simultaneamente como diretor e designer. Atuando há mais de trinta anos no setor de mobiliário, a Lafer trouxe, certamente, sua contribuição para a disseminação do design do móvel no país.

NO PAPEL DA
PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN

A rigor, além destas já mencionadas, outras empresas têm trazido sua contribuição para a disseminação do design do móvel no país. Sobre estas, podemos destacar sua participação, independente da linguagem estética adotada ou do segmento de mobiliário destinado, dentro de um contexto mais amplo que determina, de um modo ou de outro, a própria história da cultura material brasileira. Assim, não é possível deixar de mencionar a atuação da OCA, empresa criada originalmente por Sérgio Rodrigues em 1955, para comercializar mobiliário genuinamente brasileiro e que, desde 1968, está sob a direção do empresário mineiro Giulite Coutinho, atuando também no setor de mobiliário para escritório. A Mobillnea surgida em 1958, através da associação entre John de Souza e Ernesto hauner, empresa que desempenhou importante papel, junto a Oca, na produção de mobiliário para equipar a nova capital do País e ainda hoje, é atuante no mercado, muito embora, também tenha se voltado prioritariamente para a comercialização de mobiliário para escritório. E ainda, a Ambiente fundada em 1950 e também, voltada prioritariamente à produção de móveis para escritórios, uma empresa criada por Leo Seincamn, o mesmo que mais tarde viria a fundar a Projeto. É preciso também citar o nome da Giroflex, empresa destinada ao setor de mobiliário para escritório desde sua criação, mas que pela qualidade do produto que fabrica, mantém-se em posição de destaque no mercado consumidor até os dias de hoje. Recentemente, no final dos anos 90, adquiriu a Forma S/A, investindo também no setor de mobiliário residencial. Enfim, na síntese, todas estas empresas, produtoras e/ou distribuidoras, têm contribuído, de uma forma ou de outra, para disseminar a atuação profissional do designer junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços.

291 CAMP, Freddy Van. Designers x & indústria. In: Design & Interiores. Suplemento encartado na revista Projeto 101. São Paulo: Arco Editorial, 1987. p.179.

292 COUTINHO, Osmar. Designers x & indústria. In: Design & Interiores. Suplemento encartado na revista Projeto 101. São Paulo: Arco Editorial, 1987. p.183.

293 Como usuário entende-se aquele que usa ou desfruta de algo, e como consumidor aquele que consome, que efetivamente realiza o ato da compra.

294 BONSIEPE, Gui. Design: do material ao digital. Tradução de Cláudio Dutra. Florianópolis: FIESC/ IEL, 1997. p.98,99.

295 e 296 DUBRULE, Regis. In: Design & Interiores n.40. São Paulo: Arco Editorial, 1994. p.64 e 65.

297 e 298 DEPOIMENTO de Ademir Bueno à autora. São Paulo, 1998.

299 A massificação do design. In: Design & Interiores n.50. São Paulo: Arco Editorial, 1996. p.45.

NOTAS

300 e 302 Catálogo Móveis Teperman. Texto Milly Teperman. Década de 90. p.3,4 e 5.

301 e 303 DEPOIMENTO de Delia Beru à autora. São Paulo, 1998.

304 a 307 DEPOIMENTO de Marcos Aurélio Betoni à autora. São Paulo, 1998.

308 Sobre a Arrendamento descreve sua trajetória histórica os textos inseridos: Catálogo da Exposição Mobiliário Brasileiro – Premissas e Realidade realizada no Museu da Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, 1971; História do design do mobiliário no Brasil – a trajetória. São Paulo: Editora Moveleiro, 1991.

309 e 311 DEPOIMENTO de Ginter Parschalk à autora. São Paulo, 1998.

310 Esqueleto de móveis é um termo empregado comumente dentro das indústrias e designa a estrutura interna de qualquer tipo de peça a ser estofada, o mesmo que armação.

312 BARDI, Pietro Maria. O mobiliário brasileiro. Texto do Catálogo da Exposição Mobiliário Brasileiro – Premissas e Realidade realizada no Museu da Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo, 1971.

313 Quem investe no design? In: Arc Design n.1. São Paulo: Quadrifoglio Editora, 1997. p.78.

314 Texto da Probeta sobre sua cronologia.

315 LOSCHIAVO, Maria Cecília dos. O móvel moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.145.

316 Texto da L'Atelier sobre sua cronologia.

NOTAS



O MÓVEL E A DIVERSIDADE

TODA VERSÃO HISTÓRICA É UMA CONSTRUÇÃO E PORTANTO
NENHUMA DELAS É DEFINITIVA. A história não é tanto um
conjunto de fatos mas um processo contínuo de interpretar e
repensar velhos e novos relatos, constatação esta que leva

NA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA

a uma indagação de fundamental importância para
a história do design: REPENSAR O PASSADO PARA QUÊ? Cabe questionar a
velha máxima de que quem não conhece a história está condenado a
repeti-la. Se a história não é um conjunto de fatos mas um processo
em construção, em que sentido seria possível repeti-la? A RESPOSTA
RESIDE NA CONCLUSÃO INESCAPÁVEL DE QUE, EMBORA TRATANDO DO
PASSADO, TODA VERSÃO HISTÓRICA É ESCRITA NO PRESENTE.

RAFAEL CARDOSO DENIS



Diverso e extenso, é o panorama que o design da mobília brasileira apresenta a contemporaneidade no final do século XX. Diverso na multiplicidade de soluções projetuais que, emaranhadas no processo de configuração do objeto, participam sua singularidade; tanto pela fluidez do atributo estético, quanto pela exatidão do atributo produtivo. Extenso na amplitude geográfica de um país assim como o Brasil, povoado por regiões particularizadas em culturas próprias e distintivas pelos seus aspectos mais característicos e identificadores.

Sobre este cenário, existe uma relação dialética, revolvida constantemente, entre o nacional e o universal, ponto de convergência e de divergência para a análise da cultura material brasileira, através do contexto da ação de configuração dos equipamentos domésticos móveis.

Se por um lado, a idéia primeira desta incursão era demonstrar que o DESIGN DO MÓVEL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO se fundamenta sobre a diversidade de soluções projetuais, em relação à sua estética e meios produtivos/matérias-primas, e sobre as particularidades dos códigos visuais da cultura material - nacional e universal; por outro, pretendia-se, do mesmo modo, fornecer uma visão panorâmica e suficientemente abrangente, para demonstrar as características das principais intervenções de projeto, do móvel de design autoral na contemporaneidade, sob o enfoque das relações mediadas entre - designer x objeto e designer x meios produtivos.

A apresentação da diversidade de soluções projetuais e seus principais repositórios – a estética, a matéria-prima, a tecnologia, foi feita, de modo sistemático e evidente, na estrutura e encadeamento dos capítulos que compõe o corpo teórico da tese. Assim, é formado o processo de justificativa, através da sucessão de temáticas enquadradas sob o agrupamento: A ESTÉTICA DA FORMA – CATEGORIAS GRUPO A (f.8.1 a 8.8) e MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS: DO ARTESANATO A INDUSTRIALIZAÇÃO – CATEGORIAS GRUPO B (f.8.9 a 8.14); formato de agrupamentos que compõe a segunda parte da tese. Quanto a primeira parte, ANTECEDENTES DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO, seu objetivo foi fundamentar e referenciar teoricamente o corpo de argumentações históricas necessárias para o entendimento do recorte da pesquisa.

A despeito da ESTÉTICA DA FORMA – GRUPO DE CATEGORIAS A, considerando forma e conteúdo do objeto em relação à sua *utilidade funcional* e *utilidade estética* e, à manipulação do atributo estético do objeto, identificamos categorias aparentemente tão em desacordo quanto à sua denominação, mas que vêm, certamente, demonstrar a mencionada diversidade. Nestas, o *elemento simbólico* ³⁷, é utilizado como instrumento de projeto e configura cada uma das categorias identificadas: CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA – CATEGORIA A.1; EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO MODERNISMO – CATEGORIA A.2; IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA: A BRASILIDADE NO MÓVEL – CATEGORIA A.3; LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN – CATEGORIA A.4.

CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS: EXEMPLO E REFERÊNCIA (f.8.1, 8.2), apresentou a continuação do percurso histórico na obra de pioneiros do desenho moderno da mobília brasileira, demonstrando que, muito embora, tendo passado por processos de transformação cultural, social e econômica, ocorridos entre o período moderno e o contemporâneo, grande parte do conteúdo do conjunto de sua obra permaneceu, na essência, inalterado; estabelecendo para os designers contemporâneos, fonte de referência de projeto. Esta referência foi observada nas categorias seguintes.

EMBLEMA DO DESENHO CONTEMPORÂNEO (f.8.3, 8.4), caracterizou as principais formas de SUBVERSÃO e REINVENÇÃO DA FUNÇÃO DA MOBÍLIA, ocorridas em função da readequação dos equipamentos domésticos à nova ambiência das moradias contemporâneas. A compactação dimensional da peça; o acúmulo de múltiplas funções de uso; o despojamento das referências em torno da

serventia; a mobilidade e flexibilidade da mobília nos espaços internos; são a síntese deste processo de acomodação entre equipamentos domésticos e espaços internos.

Nesta amostragem, fica claro como, na contemporaneidade, a mobília transgride as tradicionais divisões típicas dos interiores das moradias brasileiras – sala de jantar, quarto de dormir, sala de estar; se desprende das tipologias correntes de utilidade ao assumir outras funções dentro dos ambientes domésticos e, ao mesmo tempo, reinterpreta a função de peças de mobília originárias de nossa herança colonial – marquesas, secretárias, criados-mudos. O emblema do design do móvel contemporâneo é, então, pautado por uma nova linguagem estética e funcional, que sinaliza as transformações dos espaços internos das moradias contemporâneas.

IDENTIDADE NACIONAL CONTEMPORÂNEA (f.8.5, 8.6), sedimenta, na contemporaneidade, a idéia de brasilidade na cultura material apresentada pelos pioneiros do desenho do móvel moderno. É a partir de sua herança, reinterpretada, que designers contemporâneos fundamentam sua principal matriz de projeto. A síntese da concretização material desta idéia de brasilidade está baseada na: UTILIZAÇÃO DE MADEIRAS BRASILEIRAS e SUAS potencialidades; RESGATE DE TÉCNICAS PRODUTIVAS acumuladas durante o processo histórico de formação da cultura brasileira; REFERÊNCIA AOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA – POPULAR E TRADICIONAL.

Esta categoria demonstra como soluções projetuais calcadas no imaginário coletivo, ainda no período moderno, por mestres como Joaquim Tenreiro, Lina Bo Bardi, Sérgio Rodrigues; são preservadas e revisitadas, na contemporaneidade, em obras cuja linguagem estética rememora seus simbolismos.

LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN (f.8.7, 8.8), definiu uma situação limítrofe, no conjunto de algumas obras contemporâneas, do conceito atribuído ao objeto artístico e ao objeto de design. Partindo da manipulação sobre as qualidades semânticas e simbólicas dos objetos, sua matriz fundamental questiona a *utilidade funcional* atribuída aos objetos.

Em contraponto a categoria anterior, este tipo de solução projetual, fundamenta suas referências de experimentação projetual na: leitura da vida cotidiana dos centros urbanos; reinvenção do uso de materiais na mobília; pesquisa sobre novas tecnologias; subversão das referências em torno da função utilitária do móvel. Nesta, o objeto de leitura e experimentação

**CONTEMPORÂNEOS E PIONEIROS:
EXEMPLO E REFERÊNCIA –
CATEGORIA A.1**

f.8.1 Poltrona Kilin. Sérgio Rodrigues.
Década de 70.

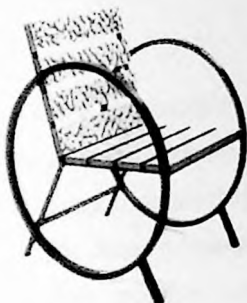
f.8.2 Cadeira da Linha Liptus. Michael
Arnoult. Década de 90.



**EMBLEMA DO DESENHO
CONTEMPORÂNEO: RESPIRANDO
MODERNISMO – CATEGORIA A.2**

f.8.3 Cadeira Aro. Fúlvio Nanni. 1989.

f.8.4 Cadeira Clip. Pedro Useche. 1993.



**A DIVERSIDADE E OS MÓVEIS
CONTEMPORÂNEOS**

**Estética da forma
categorias grupo 1**

**IDENTIDADE NACIONAL
CONTEMPORÂNEA: A BRASILIDADE
NO MÓVEL – CATEGORIA A.3**

f.8.5 Cadeira Brava. Marcenaria Baraúna –
Marcelo Suzuki. Década de 90.

f.8.6 Banco Taboca. Maurício Azeredo.
1996.



**LIMITE ENTRE ARTE E DESIGN:
OBJETOS FUNCIONAIS E NÃO-
FUNCIONAIS – CATEGORIA A.4**

f.8.7 Cadeira bolacha. Fernando e
Humberto Campana. Década de 90.

f.8.8 Cadeira Favela. Fernando e
Humberto campana. 1990.



projetual se baseia no simbolismo gerado pelo repertório cotidiano das imagens das cidades e de seus problemas sociais.

Este aparente contraste de soluções projetuais, como descrito, relativo ao atributo estético do objeto, estabelecem, dentro do mesmo espaço temporal, abordagens tão diversas em conteúdo e forma, que se tornam emblemáticas da diversidade na contemporaneidade, tal qual o entendimento de sua própria existência. Assim como também demonstra a diversidade de soluções projetuais do período; a forma de utilização dos meios produtivos de execução, do design da mobília contemporânea.

MEIOS PRODUTIVOS CONTEMPORÂNEOS – GRUPO DE CATEGORIAS B, ao considerar - o artesanal, a manufatura e o industrial, os três tipos de meios produtivos da contemporaneidade, identifiquei a diversidade das formas de atuação do designer contemporâneo junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços. Cada uma destas formas de atuação ficou, para a composição de categorias, vinculada a um tipo de meio produtivo contemporâneo: O RESGATE ÀS TÉCNICAS MANUAIS E O FAZER ARTESANAL – CATEGORIA B.5; A MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN – CATEGORIA B.6; O PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO – CATEGORIA B.7.

O FAZER ARTESANAL (f.8.9, 8.10), apresentou, como síntese de sua diversidade, um forte apelo ecológico à preservação dos recursos naturais brasileiros. Na contemporaneidade, é utilizado como tipo de meio produtivo; tanto pela singularidade de suas técnicas executivas, quanto por agregar ao objeto, o valor de objeto artesanal. E neste sentido, resgata o simbolismo da tradição do ofício artesanal, estabelecido como sinônimo de qualidade produtiva e de acabamento. Nesta amostragem, muito embora conteúdo e forma se apresentem distintos, é visível a opção pelo ofício artesanal com característica fundamental.

A MANUFATURA E INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN (f.8.11, 8.12), apresentou a integração visível entre as técnicas produtivas destes dois tipos de meios produtivos, vinculada principalmente ao descompasso histórico existente entre a fabricação do design da mobília e os setores produtivos industriais. Esta integração possibilitou: a incorporação de técnicas produtivas diversas na execução de uma única peça, a utilização de elementos de fabrico terceirizados, a opção por um único tipo de meio produtivo.

Esta categoria informou sua diversidade, a partir da síntese das principais formas de atuação profissional do designer junto aos setores produtivos e de circulação de bens e serviços, tais como: PARCERIA COM EMPRESAS PRODUTORAS, onde o designer desenvolve um sistema de gerenciamento do processo de fabricação e distribuição do produto; ESTRUTURAÇÃO DE OFICINAS PRÓPRIAS, tal como ocorria com a fabricação do móvel moderno no Brasil, onde os designers estruturavam oficinas para a execução de seus projetos; PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS ÀS INDÚSTRIAS, com o designer atuando como profissional liberal em atividades de parceria com o setor de produção do mobiliário brasileiro.

O PAPEL DA PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN (f.8.13, 8.14), apresentou, em meio ao cenário mediado entre designer/indústria/setor de distribuição, a permanência e o surgimento de empresas produtoras e distribuidoras do design do mobiliário contemporâneo brasileiro, cujo mérito principal é, independente do tipo de meio produtivo que utilizem, investir nas potencialidades do design brasileiro, seja executando sua produção ou fazendo sua distribuição.

Estas formas de atuação do designer contemporâneo junto aos setores produtivos, demonstram, na relação mediada entre designer x meios produtivos/matéria-prima, a diversidade do design do móvel da contemporaneidade em relação à sua produção. Além do que, estabelece um panorama do processo de disseminação da "cultura do design" nos setores de distribuição e produção do mobiliário brasileiro.

A despeito destes conjuntos de categorias, é que buscamos a fundamentação necessária para a demonstração da diversidade de soluções projetuais características da contemporaneidade. E é esta diversidade, apoiada sobre os atributos estético e produtivo do móvel, que definem sua legitimidade no cenário contemporâneo brasileiro. A legitimidade do design do móvel brasileiro contemporâneo que, em comum, apresenta um diálogo constante entre os códigos visuais característicos da cultura material brasileira e da cultura material universal. No entanto, se a dialética entre o nacional e o universal não é uma singularidade própria, apenas da cultura brasileira e, também, não é apenas uma característica deste período, o que particulariza o design do móvel contemporâneo brasileiro de autor?

Recorrendo a um trocadilho popular, podemos dizer que TUDO O QUE É NACIONAL É UNIVERSAL, MAS NEM TUDO O QUE É UNIVERSAL É NACIONAL. Apesar de parecer óbvio e, de certa forma, ingênuo, este

**O RESGATE ÀS TÉCNICAS MANUAIS
E O FAZER ARTESANAL –
CATEGORIA 5**

f.8.9. Cadeira rodizio. André Marx.
Década de 90.

f.8.10. Cadeira Boto. Hugo França. 1999.



**A DIVERSIDADE E OS MÓVEIS
CONTEMPORÂNEOS**

**A MANUFATURA E
INDUSTRIALIZAÇÃO DO DESIGN –
CATEGORIA 6**

f.8.11. Cadeira Asa. Fernando Jaeger.
Década de 90.

f.8.12. Cadeira Haus. Gracia Mendes. 1989.



**Meios produtivos
contemporâneos
categorias grupo 2**

**O PAPEL DA PRODUÇÃO E
DISTRIBUIÇÃO DO DESIGN –
CATEGORIA 7**

f.8.13. Cadeira Bahia Rattan. Design
próprio Tok & Stok. Década de 90.

f.8.14. Cadeira Gazela. Casa Teperman –
Jaqueline Terpins. Década de 90.



argumento revela com simplicidade coloquial, a tônica vivenciada, em essência, pelos designers da contemporaneidade. Em meio à chamada *globalização*³¹⁸ e a uma forte referência, unânime, ao diálogo mantido, durante o processo de configuração, a despeito da relação dialética existente entre o geral e o particular, o universal e o nacional. A particularidade do design do móvel contemporâneo brasileiro reside, fundamentalmente, na leitura de seus códigos visuais próprios, singulares e característicos de sua contemporaneidade e fruto de um processo de transformação histórico próprio, determinado, entre outros, por suas condicionantes sociais, culturais e econômicas. Tanto que em meio à materialidade da obra contemporânea, suas principais evidências são os simbolismos alcançados através dos códigos visuais estéticos e dos elementos de configuração do objeto.

Se diante de tais evidências, o design do móvel contemporâneo brasileiro é, em relação às suas referências culturais, tanto universal quanto nacional, isto de fato, não diminui a significância de uma cultura material legitimamente brasileira, mas ao contrário, o qualifica dentro de um novo panorama que é mundial e que muitos autores denominam como mercado global ou *integração econômica global*.³¹⁹

Com efeito, não é o afastamento do contato a outras culturas que vai determinar a legitimidade da cultura nacional, muito pelo contrário, o enfrentamento entre culturas pode e deve estimular a preservação das características culturais distintivas das nações e, são estas características, que o móvel, ao incorporar em sua linguagem estética, legítima e valoriza a possibilidade de continuação da cultura nacional.

A despeito de cultura e cultura nacional, tem sido sempre, invariavelmente, o mesmo tipo de postura, o olhar voltado para dentro de si mesmo e de suas raízes matriciais. Não é à toa, que ainda no final do século XX, a miscigenação racial e cultural, característica advinda do processo de formação da cultura brasileira, continue a ser fonte de referência para o desenvolvimento de projetos de objetos na contemporaneidade. Da mesma forma que a preservação do sistema de produção tradicional tem sido um exemplo, por que utilizam, em essência, as atividades humanas que fizeram a história da técnica produtiva de seu povo.

No entanto, o olhar sobre sua própria cultura, na contemporaneidade, para o design do móvel brasileiro, adquire um espectro maior, que contempla, como FONTE DE ALIMENTAÇÃO DO PROCESSO PROJETUAL, ELEMENTOS DE REFERÊNCIA oriundos: de sua MEMÓRIA HISTÓRICA, incluindo o simbolismo incorporado a cultura brasileira tradicional e popular; sua MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA, alimentada a partir da convivência temporal com seu meio social, cultural, econômico. A partir da síntese destes elementos de referência, é que procuramos demonstrar em que reside a idéia de assumir a diversidade como ponto comum da legitimidade do design do móvel contemporâneo brasileiro.

Assim demonstram os exemplos, que embora pareçam, à primeira vista contrastantes, assumem contornos próximos, quando partem de análises apoiadas sobre o entendimento de seus elementos de referência. O que dizer então, da convivência, a um tempo, do conjunto da obra da Marcenaria Brasileira – apoiada em referências à cultura popular, e do mobiliário desenvolvido pelos designers Fernando e Humberto Campana – portador da incorporação, às peças, do valor escultórico? Exemplos extremos, para ilustração, mas representativos dos dois eixos principais de referência da diversidade do período – a memória histórica e a memória contemporânea.

Nestes dois casos, as referências estão apoiadas sobre a mesma relação dialética – o nacional e o universal, só que diferem em seu conteúdo informativo. Enquanto o primeiro, busca fazer transpirar brasilidade recorrendo aos elementos simbólicos da cultura brasileira tradicional e popular; o segundo, inspira-se nos elementos simbólicos da cotidianidade social, na urbanidade, nas novas tecnologias experimentais. Cada qual à sua proposta, atuam como protagonistas na determinação de um novo panorama para o design do móvel brasileiro que, em sua contemporaneidade, integra e interpõe a diversidade de soluções projetuais.

Entretanto, ainda poderíamos questionar: o que dizer do conjunto de obras, que optam pelo fazer artesanal como meio produtivo e pela madeira como matéria-prima; enquanto que, no outro extremo, outros tantos conjuntos de obras experimentam e reinventam o uso de materiais na mobília, utilizando a reprodução industrial ou conjugando diversos meios produtivos? Ou mesmo, que justificativa se daria à insistência que mantém alguns designers, cujo conjunto da obra está visivelmente em sintonia com a linguagem contemporânea universal, ao utilizar fazeres artesanais e técnicas como a marchetaria ou o entalhe?

A resposta recai, invariavelmente sobre a diversidade, para o design do móvel, de soluções projetuais, que identificamos como variantes da estética e dos meios produtivos/matérias-primas. Uma diversidade que se fundamenta sobre a referência de seus próprios signos materiais, calcados, como definimos, em sua memória histórica e sua memória contemporânea; mas ao mesmo tempo, alimentado pela relação dialética que permeia todo este processo, a relação entre o universal e o nacional, o geral e o particular.

Em se falando de diversidade, persiste o questionamento a despeito da particularidade de uma diversidade brasileira, quando poderíamos aludir a uma situação própria da conjuntura mundial no final do milênio e que atinge, por definição, não apenas o Brasil, mas também, diversas outras nações. A esse despeito, entendemos que, a cada nação corresponde um processo particular de transformação cultural e a materialidade dos objetos segue, de perto, estas transformações particulares e próprias a cada povo. É assim uma diversidade própria, uma diversidade brasileira, assumida, transformada, vivenciada pela nossa gente, pelos nossos costumes, comportamentos e hábitos, uma diversidade incorporada às informações advindas da cultura universal, mas ainda assim, processada em nossa maneira única de viver, de ser e de morar. E o mobiliário, na cultura material, é reflexo de todo este contexto cultural, interpretado pelo mediador - o designer. São assim apresentados os códigos visuais identificadores desta anunciada diversidade, portadores de valores simbólicos imbuídos, a um tempo, de informações signícas que conjugam o universal e o nacional.

Referendamos então, como justificada, a hipótese de trabalho da pesquisa, enunciada e desenvolvida no decorrer dos estreitos limites deste texto e, que demonstra como o EQUIPAMENTO DOMÉSTICO MÓVEL é portador de diversidade de soluções projetuais e representativo da cultura material e universal, explicitados em códigos visuais e elementos de configuração/ produção no desenho do objeto.

É, portanto, com base nestas argumentações descritas acima, que foram delineados os capítulos constituintes do corpo teórico da tese e, são estas, que referendam a idéia de que o DESIGN DO MÓVEL CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO DE AUTOR É CARACTERIZADO PELA DIVERSIDADE DE SOLUÇÕES PROJETUAIS, A PARTIR DA ESTÉTICA E MEIOS PRODUTIVOS/MATÉRIA-PRIMA, FUNDAMENTADOS EM SUA MEMÓRIA HISTÓRICA E MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA E, POR CÓDIGOS VISUAIS REPRESENTATIVOS DA CULTURA MATERIAL BRASILEIRA E UNIVERSAL.

Na verdade, o objeto de estudo analisado é por demais abrangente para esgotar-se nos limites desta pesquisa e, se utilizamos como método de estudo a abordagem histórica e comparativa, é por que acreditamos que, de um lado, a história fundamenta a pesquisa, enquanto que, de outro, a comparação estabelece as bases para a análise. Certamente que analisar um objeto de estudo, em grande parte, a si contemporâneo, inclui invariavelmente o olhar parcial do pesquisador e além disto, reflete a ótica de visão determinada dentro do processo histórico em curso. Além do que, ao assumir um recorte para o objeto de estudo abrangente, optamos por demonstrar uma visão panorâmica recheada, em seu conteúdo, de particularidades e referências próprias ao conjunto de cada obra da amostragem.

Nossa intenção sempre foi a de valorizar a memória da cultura material brasileira, apresentar como nossa gente sintetiza, na materialidade do móvel, a contemporaneidade e suas particularidades sociais, culturais, econômicas; e são diversas as formas de referenciar a cultura nacional na contemporaneidade. No design do móvel brasileiro, diversas em sua estética e meios produtivos/ matérias-primas. Assim, é que a contemporaneidade do design do móvel brasileiro se distingue como momento histórico detentor de características próprias e particulares há seu tempo.

317 Ver como Gillo Dorfles define o elemento simbólico, descrito na categoria estética da forma, a página 84.

318 Para Teixeira Coelho a globalização cultural que está associado ao processo de globalização econômica, *está em curso pelo menos desde à época das grandes viagens marítimas no século XVI, de que resultou a colonização das Américas, sua inetrnsificação potencializada deu-se após a Segunda Guerra Mundial e, de modo específico, nas duas últimas décadas – em particular graças ao aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa e da informática.* COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.183.

319 Sobre a definição de mercado global ou de integração econômica global, Agassiz Almeida Filho define como *um sistema de medidas político-econômicas que se implementaram como meio de concretização do processo de transferência de tecnologia e aproximação da comunidade internacional.* FILHO, Agassiz de Almeida. Globalização e identidade cultural. São Paulo: Editora Cone Sul, 1998. p.90.

NOTAS



Livros

Dissertações e Teses

BIBLIOGRAFIA



Artigos de Revistas e Periódicos

Depoimentos cedidos à autora



1. LIVROS

- ANDRADE, Manuel Correia de. O Nordeste e a questão regional. Série Princípios. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- AZEVEDO, Fernando. A cultura brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- AZEVEDO, Wilton. Os signos do design. São Paulo: Global, 1994. - (Coleção contato imediato).
- _____. O que é design. Coleção Primeiros Passos. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BARDI, Pietro Maria. O design no Brasil: história e realidade. São Paulo: Masp, 1982.
- _____. Excursão ao território do design. São Paulo: Banco Sudameris, 1986.
- BONSIEPE, Gui. A tecnologia da tecnologia. São Paulo, Edgard Blücher, 1983.
- _____. Artefacto y projeto. Buenos Aires, 1972.
- _____. Design: do material ao digital. Tradução de Cláudio Dutra. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.
- _____. Teoría y práctica del diseño industrial: elementos para una manualística crítica. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BORGES, Adélia. Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário. Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1999.
- BÜRDEK, Bernard. E. Diseño: historia, teoría y practica Del diseño industrial. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Cadeiras Brasileiras. Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 1995.
- CHALHUB, Samira. Pós-moderno &: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- CANTI, Tilde. O móvel no Brasil: origens, evolução e características. Edição abreviada por Fernanda Castro Freire. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.
- _____. O móvel do século XIX no Brasil. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.
- CHAUI, Marilena de Souza. O que é ideologia. Coleção Primeiros Passos. 43ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

- COELHO, Teixeira. Moderno pós moderno. São Paulo: L & PM Editores S.A., 1986.
- _____. O que é indústria cultural. Coleção Primeiros Passos. 16ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- COLI, Jorge. O que é arte. Coleção Primeiros Passos. 15ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- DENIS, Rafael Cardoso. Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DORFLES, Gillo. Introduzione al disegno industriale: linguaggio e storia della produzione di serie. Torino, Einaudi, 1972.
- _____. El diseño industrial y su estética. Barcelona, Labor, 1977.
- _____. Simbolo, comunicazione e consumo. Torino, 1952.
- EPSTEIN, Isaac. O signo. São Paulo: Editora Ática, 1991. - (Série Princípios).
- Estrutura e estética do produto. Brasília: CNPq/ Coordenação Editorial, 1986.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo. Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. A Estratégia dos Signos. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- _____. Leitura sem Palavras. São Paulo, Ática, 1981.
- _____. Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Mobiliário brasileiro: Bahia. São Paulo: Espade, 1978.
- FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 37ª tiragem. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FIELL, Peter; FIELL, Charlotte. 1000 chairs. Itália: Taschen, 1997.
- _____. Modern Chairs. Tradução para o português de Sandra Oliveira. Alemanha: Taschen, 1993.
- FILHO, Agassiz de Almeida. Globalização e identidade cultural. São Paulo: Editorial Cone Sul Ltda., 1998.
- GALLI, Vera. Mobiliário brasileiro: a cadeira no Brasil. São Paulo: Empresa das Artes, 1988.
- GARCIA, Francisco Luiz. Introdução crítica ao conhecimento. São Paulo: Papyrus, 1988.
- COMES, Alair. O desenho industrial no Brasil. Rio de Janeiro: Mudes/Ilari, 1970.
- GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. Sobre arte. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1982.

- HAUFFE, Thomas. Design: na illustrated Historical Overview. New York: Barron's, 1996.
- História do design do mobiliário no Brasil – a trajetória. São Paulo: Editora Moveleiro, 1991.
- História da Indústria e comércio do mobiliário no Brasil – os Pioneiros. São Paulo: Editora Moveleiro, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- KATINSKY, Júlio Roberto. Apontamentos sobre a arte e a indústria. São Paulo, 1963. Notas de aula - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.
- _____. Desenho Industrial. In Zanini, Walter (org.) História geral da Arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 2º v., 1983.
- LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. Metodologia científica. 2ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- _____. Metodologia do trabalho científico: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1992.
- LAMPARELLI, Celso Monteiro. Metodologia de pesquisa aplicada à arquitetura e ao urbanismo. Cadernos de pesquisa do LAP. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1996.
- LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- Lina Bo Bardi. Coordenador Editorial Marcelo carvalho Ferraz. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.
- MERLEAU, Ponty, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- MASP. Mobiliário Brasileiro: Premissas e Realidade. São Paulo, 1971.
- PEVSNER, Nikolaus. Os pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- Mobiliário brasileiro – premissas e realidade. São Paulo: Museu da Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1971.
- MONTANER, Josep Maria. La modernidade superada – arquitetura, arte v pensamento Del siglo XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.
- MORAES, Regis de. Cultura brasileira e educação. São Paulo: Papyrus Editora, 1989.
- MUMFORD, Lewis. Arte & técnica. Tradução de Fátima Codinho. Portugal: Edições 70, 1986.
- MUNARI, Bruno. A arte como ofício. Coleção Dimensões. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- O móvel da casa brasileira. Texto de Glória Bayeux; Fotos de Antonio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.
- PEVSNER, Nikolaus. Origens da arquitetura moderna e do design. Tradução de Luiz Raul Machado. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PIGNATARI, Décio. Informação, linguagem, comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- _____. Semiótica da arte e da arquitetura. São Paulo, Editora Cultrix, 1989.
- PINTO, Virgílio Noya Pinto. Comunicação e cultura brasileira. Série Princípios. São Paulo: Editora Atica, 1986.
- Prêmio Design Museu da Casa Brasileira: 1986-1996. Texto de Adélia Borges; Fotos de Antonio Saggese. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.
- READ, Herbert. As origens da forma na arte. Tradução de Waltensir Dutra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Carlos Eduardo da. O mobiliário antigo na Bahia. Salvador: Editora Beneditina, 1973.
- RODRIGUES, J. Washt. As artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.
- SANTOS, José de Almeida. Mobiliário artístico brasileiro. São Paulo: Museu Paulista, 1963.
- SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 - (coleção primeiros passos).
- SANTOS, Luiz dos. O que é cultura. Coleção Primeiros Passos. 14ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. Móvel Moderno no Brasil. São Paulo, Edusp, 1995.
- SANTOS, José A. Mobiliário artístico brasileiro. São Paulo, 1944.
- SEMBACH, Klaus Jürgen; LEUTHÄUSER, Gabriele; GÖSSEL, Peter. Twentieth-Century Furniture Design. Alemanha: Taschen, 1991.
- SERAPHICO, Luis. Mobiliário colonial do Brasil. São Paulo: Editora das Américas, 1977.
- SILVA, Suely Ferreira. h Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- SUASSUNA, Ariano. Iniciação à estética. 3ª edição. Recife: Editora Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, 1992.
- TAMBINI, Michael. O design do século. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. 2ª edição brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1999.

TOURAINÉ, Alain. Crítica da modernidade. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social na era dos meios de comunicação de massa. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PURCS. 3ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

UBIRATAN, Rosário. Cultura Brasileira. Belém: CEJUP, 1993.

UMBERTO, Eco. Como se faz uma tese. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. 500 anos da casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 1998.

WICK, Rainer. Pedagogia da Bauhaus. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

2. DISSERTAÇÕES E TESES

ACAYABA, Marlene. Branco e preto: uma história do design brasileiro nos anos 50. São Paulo, 1991. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

BELLUZZO, Ana Maria. Artesanato, arte e indústria. São Paulo, 1988. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

BOMFIM, Gustavo A. Equipamento mobiliário para famílias de baixa renda. Rio de Janeiro, 1975. Dissertação (mestrado) - Escola Superior de Desenho Industrial.

CLARO, Mauro. Unilabor - desenho industrial e racionalidade moderna. São Paulo, 1998. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

GIORGI Jr. Giorgio. Panorama visto do ponto: design, projeto e produto. São Paulo, 1998. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

MARTINS, Maria Helena Pires. Políticas culturais de conservação do patrimônio - caso do mobiliário. São Paulo, 1997. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

MARTINS, Nara Sílvia Marcondes. A reinvenção do Art Déco: design gráfico nos anos 90. São Paulo, 2000. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

MENEZES, Aureliano. A situação do móvel no Brasil: do projeto à implantação industrial. São Paulo, FAU-USP, 1977. (Trabalho de graduação interdisciplinar).

GALVÃO, Tânia Nunes. Sérgio Rodrigues – arquiteto e desenhista de móvel. São Paulo, 2001. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo.

3. ARTIGOS DE REVISTAS/ PERIÓDICOS

ACAYABA, Marlene. Branco e preto, uma história de design brasileiro nos anos 50. In: Design & Interiores. São Paulo, out. 1994, n.43, ano 8.

ADAM, Adriana. Nossa chance e nossa criatividade. In: Moveleiro, Móveis e Design. São Paulo: Moveleiro, 1991, v. 11, n. 109.

ARAÚJO, Lúcia. Lar, sete séculos de história. In: Design & Interiores. São Paulo, jun. 1989, n.14, ano 2.

BARILLI, Renato. Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos. Lisboa: Editorial estampa, 1995.

BARROSO, Eduardo. O design na indústria do mobiliário. Belo Horizonte: o autor, 1993.

BERAÇAL, Anáildo Bernardo. O uso social do móvel no Brasil, séculos 18e 19. In: Design & Interiores. São Paulo, dez. 1994, n.44, ano 8.

BOLOGNINI, Dalva Soares. Cultura popular, em busca de nossas raízes. In: Design & Interiores. São Paulo, jul./ ago. 1988, n.9, ano 2.

BOMFIM, Gustavo Amarante. A atualidade do estético. In: Design & Interiores. São Paulo, 1992, n.33, ano 6.

_____. A discussão da criação In: Design & Interiores. São Paulo, nov/ dez. 1988, n.11, ano 2.

BONSIEPE, Gui. O futuro do design na América Latina. In: Design & Interiores. São Paulo, out. 1989, n.16, v. 3.

BORGES, Adélia. Entrevista, Gui Bonsiepe: uma análise para reflexão. In: Moveleiro, móveis e design. São Paulo: Editora Moveleiro, maio 1990, ano 10, n. 96.

_____. Somando emoção e racionalidade. In: Design & Interiores. São Paulo, abr. 1989, n.13, ano 2.

_____. Mostra: espirais da memória. In: Design & Interiores. São Paulo, ago. 1989, n. 15, ano 3.

_____. Vitalidade renovada. In: Design & Interiores. São Paulo, nov. 1990, n.21, ano 3.

- _____. Inovadores e simples, o resultado do 7º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. In: Design & Interiores. São Paulo, fev. 1994, n.39, ano 7
- _____. 9º Prêmio Design, um novo vigor. In: Design & Interiores. São Paulo, jan. 1996, n.50, ano 102.
- BRANDÃO, Marli. Arte e design, ou design com arte? In: Design & Interiores. São Paulo, jan/ fev. 1988, n.6, ano 1.
- _____. Cadeira: um tema e suas variações. In: Design & Interiores. São Paulo, mar. 1995, n.45, ano 9.
- _____. Fenavem, Prêmio Movesp Design. In: Design & Interiores. São Paulo, jul/ ago 1988, n.9, ano 2.
- CARRASCOSA, João. Cadeiras, para sentar ou para olhar? . In: Design & Interiores. São Paulo, jan/ fev.1989,n.12,ano 2.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Notas sobre a questão cultural no Brasil. In: Escrita Ensaio – Cultura Brasileira. São Paulo: Abril, 1977.
- COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. In: Arquitetura Civil III – Mobiliário e Alfaias. São Paulo, FAUUSP/MEC – IPHAN, 1975.
- CRUZ, Luiz. No jogo duro das vendas. In: Design & Interiores. São Paulo, ago. 1989, n.15, ano 3.
- FREITAS, Armantino Ramos de. Madeira, uma redescoberta necessária. In: Design & Interiores. São Paulo, set/out. 1988, n.10, ano 2.
- Dois designers seduzidos pela madeira: móveis retilíneos, funcionais, modulares. In: Projeto Design. São Paulo: Arco Editorial, abr. 1997, n. 207.
- FENAVEM, o resultado do prêmio. In: Design & Interiores. São Paulo, set/ out 1988, n.10,ano 2.
- FERLAUTO, Cláudio. Exposição revela pioneirismo de Fúlvio Nanni. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 1992.
- Fernando Jaeger, um dos mais versáteis designers brasileiros de móveis produz em larga escala para reduzir custos. In: Projeto Design. São Paulo: Arco Editorial, mar. 1996, n. 194.
- Fúlvio Nanni Jr. O talento criador de um jovem designer. In: Design & Interiores. São Paulo, jun 1995, n. 46, ano 9.
- GAMA, Mara. Mostra reúne móveis de Fúlvio Nanni. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 1997.
- Geraldo de Barros, o precursor. In: Design & Interiores. São Paulo, jan/fev., 1988, n. 6, ano 1.
- GULLAR, Ferreira. Considerações em torno do conceito de cultura brasileira. In: Escrita Ensaio – Cultura Brasileira. São Paulo: Abril, 1977.

- LEON, Ethel. Os desbravadores da modernidade. In: Design & Interiores. São Paulo, jan/fev., 1992, n.21, v.5.
- _____. Arnoult, o estrategista da produção seriada. In: Design & Interiores. São Paulo, nov, 1990, n.14, ano 2.
- _____. Zanine, o mago da madeira. In: Design & Interiores. São Paulo, jun, 1989, n.14, ano 2.
- MANZINE, Ezio. Limites e possibilidades do ecodesign. In: Design & Interiores. São Paulo, jan, 1991, n.22,ano 4.
- MORAES, Dijon. De Minas para o mundo. In: Design & Interiores. São Paulo, set/ out, 1992, n.31, v. 5.
- Móveis, a premiação da Movelsul. In: Design & Interiores. São Paulo, mai/jun 1988, n.8, ano 1.
- Movelsul 94. In: Design & Interiores. São Paulo, abr 1994, n.40, ano 7.
- Museu da Casa Brasileira: o reconhecimento do design nacional. In: Moveleiro, Móveis e Design. São Paulo: Editora Moveleiro, jan. 1992, ano 11, n. 113.
- NEVES, Beth. Marcenaria Brasileira: um ano de saudável e criativa parceria entre o design e o marketing. In: Projeto Design. São Paulo: Arco Editorial, dez. 1996, n. 203.
- PARSCHALK, Ginter. A escalada dos ecospaces. In: Design & Interiores. São Paulo, jan 1994.
- _____. Produção artesanal. In: Design & Interiores. São Paulo, jan. 1991, n.22, v.4.
- Prêmio Museu da Casa Brasileira, uma seleção de peso. In: Design & Interiores. São Paulo, set/ out 1987, n.4.
- REDIG, Joaquim. Intuição e método. In: Design & Interiores. São Paulo, mai/ jun. 1992, n.30, ano 5.
- SALERMO, Silvana. Madeiras diferenciadas: bom desenho no projeto da swinghoe. In: Design & Interiores. São Paulo, ago. 1995, n.47, ano 9.
- _____. Móvel moderno no Brasil: um perfil do desenvolvimento do móvel no Brasil no século 20, na obra de Maria Cecília dos Santos. In: Design & Interiores. São Paulo, ago. 1995, n.47, ano 9.
- _____. Arquitetura e design na visão de Mário de Andrade. In: Design & Interiores. São Paulo, 1993, n.37, ano 7.
- _____. Celso Carrera, do ecletismo às bases do estilo moderno. In: Design & Interiores. São Paulo, 1993, n.35, ano 6.
- _____. Desenho Industrial do mobiliário brasileiro. In: Projeto. São Paulo, jun., 1980.

- SANTOS, Maria Cecília dos. O arquiteto e o móvel. In: Design & Interiores. São Paulo, ago. 1994, n.42, ano 8.
- _____. Rede: um equipamento de todos os tempos, incorporado à paisagem brasileira. In: Design & Interiores. São Paulo, abr. 1994, n.40, ano 9.
- Sérgio Rodrigues: desenhista de móveis, designer, criador. In: Design & Interiores. São Paulo, jan/ fev 1992, n.28, ano 5.
- SOBRAL, Sandra. O Prêmio da Casa Brasileira. In: Design & Interiores. São Paulo, nov./ dez. 1991, n.27, ano 5.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Cultura nacional: esmagada, mas viva. In: Escrita Ensaio - Cultura Brasileira. São Paulo: Abril, 1977.
- _____. O que se deve ler para conhecer o Brasil. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura, 1945.
- _____. Raízes históricas do nacionalismo brasileiro. Textos de formação histórica do Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1959.
- _____. Síntese de história da cultura brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira. Bergmiller, o mestre do racionalismo brasileiro. In: Design & Interiores. São Paulo, set. 1990, n.20, ano 3.
- TENREIRO, Joaquim. Móveis modernos brasileiros. In: Acrópole. São Paulo, 1953.
- TERPINS, Jaqueline. Sutra: exemplo de uma integração perfeita entre o trabalho do designer e a engenharia de produção. In: Projeto Design. São Paulo: Arco Editorial, dez. 1996, n. 20.
- TINHORÃO, Ramos. Crise cultural é da classe média. In: Escrita Ensaio - Cultura Brasileira. São Paulo: Abril, 1977.

4. DEPOIMENTOS CEDIDOS A AUTORA

4.1. PROFISSIONAIS

- André Marx. São Paulo, 1997.
- Beth Neves. São Paulo, 1997.
- Carlos Motta. São Paulo, 1997.
- Cláudia Moreira Salles. São Paulo, 1997.
- Cláudia Napchan. São Paulo, 1997.
- Dijon de Moraes. São Paulo, 1997.
- Duílio Ferronato. São Paulo, 1997.

Edith Diesendruck. São Paulo, 1997.
Ethel Carmona. São Paulo, 1998.
Fernando Campana. São Paulo, 1997.
Fernando Jaeger. São Paulo, 1997.
Francisco de Paiva Fanucci. São Paulo, 1997.
Gerson Oliveira. São Paulo, 1997.
Ginter Parschalck. São Paulo, 1997.
Gracia Mendes Rodrigues. São Paulo, 1998.
Humberto Campana. São Paulo, 1997.
Jaqueline Terpins. São Paulo, 1997.
Marcelo Carvalho Ferraz. São Paulo, 1997.
Luciana Martins. São Paulo, 1997.
Marcelo Rosembaum. São Paulo, 1997.
Mauricio Azeredo. São Paulo, 1997.
Michel Arnoult. São Paulo, 1998.
Oswaldo Mellone. São Paulo, 1997.
Paulo Silva. São Paulo, 1997.
Pedro Useche. São Paulo, 1997.
Reno Bonzon. . São Paulo, 1997.

4.1. EMPRESAS

Arrendamento Móveis Ltda. - por Ginter Parschalk. São Paulo, 1998.
Campana Objetos - por Fernando Campana. São Paulo, 1997.
Casa Teperman - por Délia Beru. São Paulo, 1997.
Ethel Marcenaria - Ethel Carmona. . São Paulo, 1998.
Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte - por Gilberto Fagundes. São Paulo, 1998.
Marcenaria Baraúna - por Francisco Fanucci. São Paulo, 1997.
Marcenaria Brasileira - por Beth Neves. São Paulo, 1997.
Projeto S.A. - por Arnaldo Seincman. São Paulo, 1998.
Projetos & Produtos - por Fernando Jaeger. São Paulo, 1997.
PRODOMO - design e movelaria - por Gracia Mendes Rodrigues. São Paulo, 1998.
Tok & Stok móveis e acessórios - Ademir Bueno. São Paulo, 1997.