

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS

O MÓVEL MODERNO NO BRASIL

Maria Cecília Loschiavo dos Santos

Orientadora: Profª Drª OTÍLIA BEATRIZ FIORI ARANTES

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, como
parte dos requisitos para a obtenção
do título de mestre em Filosofia

São Paulo

junho/1985

Índice

Apresentação	1
1ª Parte	
1. Cama Patente: uma experiência de racionalização do desenho e da produção	10
1.1. Fábrica de Móveis Carrera	15
1.2. A Indústria Cama Patente L. Liscio S.A.	18
1.2.1. A concepção, produção e comercialização da cama	20
2. A geração dos pioneiros e as premissas do móvel moderno no Brasil	26
2.1. Mário de Andrade e o projeto moderno	29

2.2. A geração dos pioneiros	41
3. O arquiteto e o móvel	61
3.1. O movimento de modernização do móvel no Rio de Janeiro	77
3.2. O movimento de modernização do móvel em São Paulo .	92
4. O concretismo e sua influência sobre o desenho industrial brasileiro	109
2ª Parte	
5. No limiar de um novo estilo	123
5.1. A presença do mestre Joaquim Tenreiro (1906 -)	127
5.1.1. Tenreiro e as grandes marcenarias cariocas .	129
5.1.2. Langenbach & Tenreiro: Móveis e Decorações .	132
5.2. Lina Bardi e Bernard Rudofsky: a busca dos materiais nacionais	142
6. Difusão e diversificação: o móvel nos anos cinqüenta ...	159
6.1. Móveis Artísticos Z	162
6.2. Móveis Branco & Preto	170
6.3. Unilabor: a forma e a função	176
6.4. L'Atelier	184
7. Os anos sessenta e a busca do móvel nacional	188

7.1. Sérgio Rodrigues	195
7.2. Michel Arnoult e a experiência do móvel em série ..	208
7.3. Móveis Hobjeto	218
7.4. Outras experiências	224
Cronologia da Mobília Moderna Brasileira	231
Bibliografia	246

Apresentação

O mobiliário brasileiro tem sido, em geral, pouco estudado. As pesquisas realizadas, quase sempre se preocuparam com o móvel colonial de estilo, examinaram a introdução e evolução dos luízes, marias e joões no País, durante os séculos XVII, XVIII e XIX. Em segundo lugar, o mobiliário e outros aspectos da nossa vida material não foram devidamente considerados no âmbito das discussões teóricas e, quando o foram, corresponderam a abordagens muito especializadas. Finalmente, deve-se também acrescentar a esses fatores, o fato de que tanto a historiografia, quanto a iconografia do mobiliário moderno ser bastante escassa e encontrar-se dispersa em fontes diversas(1)

(1) Este aspecto, aliás, dificultou sobremaneira coligir a documentação sobre as origens e a própria evolução da mobília moderna no país, pois o Brasil, feitas raras exceções, em sua busca obstinada pelo futuro,

Diante deste quadro pareceu-nos importante, apesar das dificuldades que sabíamos encontrar, realizar esta pesquisa.

A preocupação central deste trabalho é estudar a formação do móvel moderno brasileiro, isto é, a gênese e desenvolvimento dos estilos, a ação das influências, a importância das reações, o encadeamento lógico e a dinâmica das obras nos principais períodos de sua evolução. Está longe de pretender esgotar tema tão abrangente, visando tão-somente ser uma pequena contribuição para a história do desenho industrial do móvel no País.

Os limites cronológicos são os anos quarenta e setenta, embora seja preciso considerar que não houve rigidez na definição dessas datas. Elas foram tomadas como referência porque correspondem a momentos em que o móvel moderno assumiu maior consolidação e diversificação de linhas. Entretanto, para abordarmos o problema das origens do processo de modernização da mobília brasileira, foi preciso estabelecer um recuo no tempo, pois esse processo não surgiu repentinamente. Ele é resultante de uma evolução, que se iniciou com o movimento geral

Continuação da nota (1)

negligência sobre tudo aquilo que pertence ao passado e que possa testemunhar sobre a constituição de seu patrimônio cultural, confundindo-se, muitas vezes, idéias preservacionistas com atitudes anti-progressistas. No caso do móvel, pode-se observar que uma surpreendente falta de sensibilidade histórica impediu a conservação de importantes documentos: protótipos, arquivos de fabricantes, catálogos, modelos, anúncios publicitários e material informativo em geral

de modernização da cultura brasileira, a partir dos anos vinte, recebendo um forte impulso com a modernização da arquitetura, nos anos trinta, acabando por se firmar nos anos cinquenta, com a industrialização e a repercussão do concretismo.

O processo formativo do móvel moderno brasileiro é resultante da atuação de uma série de fatores: desde a influência do mobiliário português, a absorção e apropriação de padrões e tendências internacionais, até a busca de uma síntese de elementos culturais nacionais.

Muitos poderão retrucar, argumentando que no processo formativo assim considerado, muito pouco podemos perceber da expressão nacional. A discussão em torno do que é ou não é um móvel autêntico, um móvel com caráter nacional, ou até mesmo a existência ou não de algo que assim convenciamos chamar, é bastante complexa.

A tentativa de definir essa autenticidade do móvel moderno brasileiro através de momentos decisivos de sua história implica numa série de dificuldades, principalmente, porque o móvel está inserido no processo de dependência cultural a que o País foi submetido no curso de sua formação e, naturalmente, reflete essas condições.

Devemos, entretanto, considerar que, apesar do impulso inicial

para a modernização da mobília brasileira ter se nutrido em fontes estrangeiras, inclusive ter partido da iniciativa de profissionais ou artistas estrangeiros que aqui se radicaram a partir dos anos vinte, isso, por um lado não exclui a superação dessa carga importada, não impede a transfiguração desses elementos internacionais numa mobília autêntica, mas, por outro lado, não nos autoriza a afirmar que esse mobiliário, então produzido, seja portador de uma expressão eminentemente nacional. É precisamente nesta dialética que reside a complexidade da própria reflexão sobre o processo de formação histórica da mobília moderna do País. A dificuldade está em harmonizar esses dois aspectos sem valorizar, indevidamente, a produção de autores desprovidos de eficácia estética, nem menosprezar os que desempenharam papel relevante, embora de expressão estético-formal discutível, ou até mesmo secundária.

Para se compreender o sentido desse processo de formação e porque são classificados de decisivos os momentos analisados, é preciso estabelecer uma distinção entre as manifestações esporádicas de exemplares de mobília moderna e um sistema propriamente dito, onde os móveis aparecem ligados por denominadores comuns, o que permite periodizá-los em fases, cuja tônica é marcada por tendências, linguagens, desenho, uso de materiais, elementos construtivos, procedimentos de fabricação etc.

Em um trabalho crítico, escrito de uma perspectiva histórica, as obras não aparecem em si, mas integrando momentos num sistema articulado. Nas fases iniciais, ainda que de uma forma bastante incipiente, surgem os primeiros exemplares de mobília moderna; nesse momento não encontramos ainda maior representatividade da produção. É só com a evolução do movimento moderno em geral e, particularmente, com os rumos da nova arquitetura brasileira associada à modernização industrial, no Brasil, que o móvel moderno ganha maior desenvolvimento.

Assim, ao focalizarmos os momentos-marco na trajetória do processo de modernização do móvel brasileiro, nos limitamos a registrar a produção de seus principais artífices: artistas plásticos, artesãos, designers, cujas obras constituem os fundamentos e diretrizes para a implantação e desenvolvimento desse processo.

A história que está sendo reconstituída é, em grande parte, a história do móvel de autor, história da autoridade de certo desenho moderno que se impôs. Se, por um lado, esse tipo de móvel representou um papel importante no processo de modernização da mobília nacional, e na história a decoração do interior burguês, por outro lado, a nível do móvel vernacular, de uso popular, esse tipo de móvel carece de representatividade. Trata-se, então, de analisar a obra dos autores considerados criadores do móvel moderno no Brasil, que estabeleceram, a nível

técnico e estético, o "espírito" do móvel moderno brasileiro.

Do ponto de vista da estrutura, o presente trabalho comporta os seguintes aspectos: a reconstrução dos principais marcos indicadores da trajetória histórica do processo de modernização da mobília brasileira, desde os anos quarenta aos setenta, ou seja, o estudo das manifestações de mobília que, efetivamente, estabeleceram a articulação de uma nova linguagem formal na produção; o estudo de alguns temas específicos relativos ao processo de modernização da mobília, tais como: a questão da dependência cultural no âmbito do desenho industrial; a penetração do ideário formalista, via concretismo, que perde o fôlego como expressão estética e desliza para o desenho industrial; a relação entre a introdução da arquitetura moderna e a modernização do mobiliário brasileiro. Essa divisão foi utilizada porque atende aos objetivos do trabalho, permitindo, ao mesmo tempo, a sistematização e elaboração de dados históricos, bem como o encaminhamento da discussão dos principais problemas do desenho industrial do mobiliário brasileiro.

O levantamento de dados foi realizado entre 1978 a 1982 em arquivos particulares dos profissionais e empresas responsáveis pela produção de mobília no período estudado e nos seguintes lugares: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Associação Brasileira dos

Desenhistas Industriais, Núcleo de Desenho Industrial da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Fundação Bienal de São Paulo. Utilizamos também como fonte de pesquisa o acervo das seguintes bibliotecas: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Comunicações e Artes, todas da Universidade de São Paulo, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Biblioteca Nacional. Foi desenvolvido um projeto de História Oral relativo à Memória do Móvel Moderno Brasileiro, através de entrevistas pessoais, realizadas com profissionais, designers, arquitetos, críticos e industriais, que procuraram registrar dados relevantes sobre a história do processo de modernização do móvel em nosso país. Esses depoimentos são bastante significativos, mas, de maneira alguma, permitem a reconstituição exaustiva de todas as experiências realizadas. O registro das declarações buscou, à medida do possível, extrair dos profissionais informações quanto a: elementos históricos de suas experiências, envolvendo dados sobre a produção, processos produtivos, mão-de-obra, matéria-prima, comercialização e mercado, bem como informações relativas à produção teórica de cada um deles sobre a mobília moderna brasileira.

A pesquisa iconográfica foi realizada nos arquivos e

bibliotecas já citados. A documentação fotográfica integrante da pesquisa foi executada pelos profissionais: Sérgio Bürgi, João Rodrigues e Vitchê, Vitor Palacin. Devemos também prestar nossos agradecimentos ao fotógrafo Hans Gunter Flieg, pela possibilidade de reprodução de material de seu arquivo.

Sem o patrocínio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, e da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior, CAPES do Ministério da Educação e Cultura, este trabalho não teria sido possível. Para o desenvolvimento geral desta pesquisa foi decisiva a orientação da Profª Drª Otília Beatriz Fiori Arantes.

Valioso para o levantamento dos dados contidos nesta pesquisa foi o acesso aos arquivos particulares de: Abel de Barros Lima, Abraão Sannovicz, Ada Hauner, Alcides da Rocha Miranda, Ângela Martinez Correia, Antonio Maluf, Bernardo Figueiredo, Carlo Benvenuto Fongaro, Carlos Motta, Davino Pontual, Eduardo Corona, Elvira de Almeida, Fernando Millan, Geraldo de Barros, Gerda Brentani, Gilda de Mello e Souza, Govido Liscio, Gui Bonsiepe, Irene Ruchti, Frei João Batista dos Santos, João Batista Vilanova Artigas, Joaquim Tenreiro, John de Souza, John Graz, Jorge Romero Brest, Jorge Zalszupin, José Bento de Faria Ferraz, José Ribamar Ferreira (Ferreira Gullar), José Zanine Caldas, Júlio Roberto Katinsky, Karl Heinz Bergmiller, Leo Seincman, Lina Bo Bardi, Maria de Lourdes Andrade Camargo, Michel Arnoult,

Miguel Forte, Milley Tepperman, Olneyda Alvarenga, Oscar Niemeyer, Oswaldo Bratke, Paulo Duarte, Paulo Mendes da Rocha, Pietro Maria Bardi, Plínio Croce, Ricardo Blanco, Roberto Aflalo, Salvador Candia, Sandro Magnelli, Sérgio Rodrigues, Theodor Häuberger, Tilde Canti.

Devemos agradecer, em particular, pela troca de idéias sobre o tema a: Aracy Abreu Amaral, Ferreira Gullar, Gilda de Mello e Souza, Gui Bonsiepe, Julio Roberto Katinsky, Marilena Chauí, Telê Porto Ancona Lopes e ao grande mestre, já ausente, João Batista Vilanova Artigas.

É importante registrarmos nossos agradecimentos a: Minoru Naruto e Maria Argentina Bibas, pela programação gráfica deste texto; a Maria Tereza e José Carlos Crozera, pela revisão ortográfica; a Herminia Bernardi, pela datilografia dos originais.

Resta, finalmente, consignar nossa gratidão a todos aqueles que, com paciência e atenção, procuraram facilitar a realização deste trabalho. A meus pais. A Mário e Marinho, pela presença carinhosamente estimuladora.

1ª PARTE

Capítulo 1

Cama Patente: uma experiência de racionalização do desenho e da produção

Neste capítulo procurar-se-á analisar e caracterizar uma experiência pioneira na racionalização do desenho e produção de móvel no País, que desenvolveu uma nova visão do mobiliário, antecipando, de certa forma, a preocupação moderna com o despojamento das linhas: a Cama Patente. Esta peça, projetada em 1915, por Celso Martinez Carrera (1884-1955), é um marco fundamental que orienta na direção de toda uma evolução do desenho do mobiliário brasileiro.

Ela trouxe as novas potencialidades do uso da madeira tubular, correspondendo a uma versão em madeira do uso do ferro tubular que, desde, aproximadamente, 1830, foi utilizado para a fabricação de camas na Inglaterra, onde se realizaram várias tentativas para resolver a complexa união dos tubos horizontais

Foto 1

. 11 .

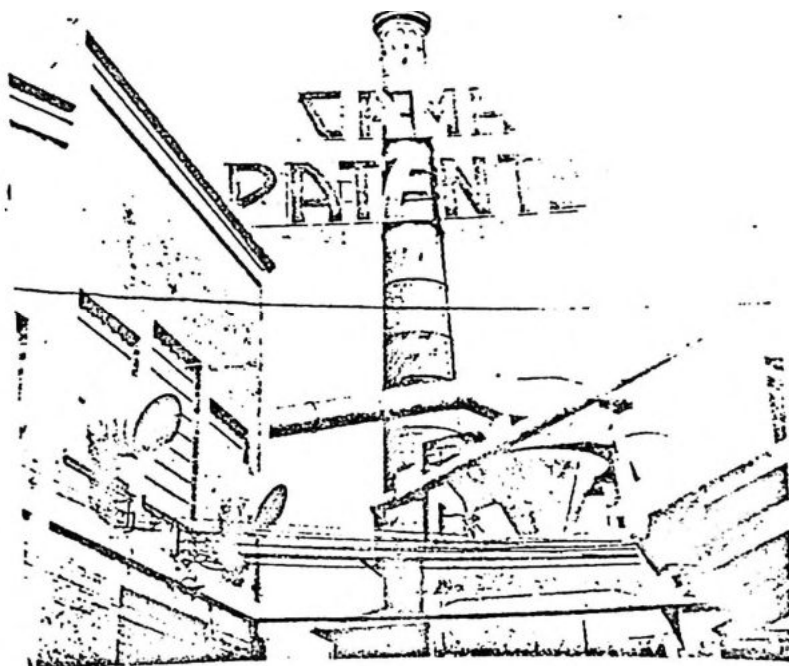
Designer: desconhecido

Data: sem data

Fabricante: Cama Patente S.A.

Descrição: Publicidade de Cama Patente

Fonte: Álbum comemorativo de 33 anos da Cama Patente. São Paulo.



... simbolo do conforto !

e verticais(1).

É preciso frisar, entretanto, que as linhas e formas puras, a leveza e simplicidade, tão inovadoras para o gosto reinante, no caso da Cama Patente, não corresponderam a um despojamento programático. Pelo contrário, a limpeza do desenho da Patente, deveu-se prioritariamente a questões econômicas. Tratou-se de pôr em prática princípios funcionais que tornaram possível a industrialização da cama, a um custo acessível ao consumo popular, o que foi um fator decisivo para seu êxito comercial.

Com a Patente o repertório do móvel brasileiro ganhou um componente moderno: o uso da madeira tubular, consagrada internacionalmente, pela produção de Michael Thonet (1796-1871), cuja produção se iniciou em 1836, através de cadeiras, com partes executadas em compensado moldado termicamente.

A standardização e produção em série das cadeiras Thonet iniciou-se a partir de 1850 e prossegue até hoje. O nome Thonet está indissoluvelmente ligado ao móvel moderno e, o próprio Le Corbusier, exibiu, "quase como manifestos" estes modelos standardizados em seu Pavillon de l'Esprit Nouveau, na Exposição das Artes Decorativas, em Paris, 1925, conforme registrou Giedion.

(1) As primeiras patentes inglesas para a cama metálica foram registradas entre 1827 a 1841.

A presença destes modelos de Thonet, segundo Le Corbusier deveu-se a: "Apresentamos a humilde cadeira Thonet de madeira vaporizada, sem dúvida, a mais comum assim como a mais barata das cadeiras e acreditamos que esta cadeira, da qual milhões de exemplares são usados no Continente e nas Américas possui nobreza"(2).

Ainda que o uso da madeira tubular tenha sido severamente criticado pela Bauhaus, ele é uma referência básica para o móvel do século XX, funcionando na genealogia das formas como um antecedente das cadeiras de aço tubular, cujos principais designers foram Marcel Breuer, que criou uma cadeira leve e semi-aérea, em 1925, construída com tubos de aço Manesmann e Mies van der Rohe, que projetou a cadeira elástica de aço tubular, em 1927.

O uso do aço tubular cromado, no móvel moderno brasileiro, esteve presente na produção de John Graz, nos anos 30, remetendo-se assim a uma das principais tendências internacionais da época. Mais modernamente, Geraldo de Barros também projetou móveis incluindo esse elemento.

É preciso frisar, no entanto, que, na evolução geral da Cama Patente, a purificação de linhas, a coerência de desenho, a

(2) LE CORBUSIER. Almanach d'Architecture Moderne, Paris, 1925, p. 145, apud S. Giedion, *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, p. 498.

insistência em aspectos funcionais, nem sempre foram a tônica, pois, a partir de certo momento, a produção caiu na contradição ardilosa do "estilo" e passou a agregar elementos decorativos e ornamentos em vários modelos - foi produzida inclusive uma versão "gótica" da cama -, o que jamais poderia ser conciliado com a racionalidade formal de suas primeiras linhas.

O primeiro exemplar dessa cama foi construído em Araraquara, para atender a solicitação de um médico da cidade que precisou de algumas camas para equipar sua clínica. Como naquele momento, a importação das camas de ferro, tradicionalmente, usadas para equipar hospitais, apresentou problemas em razão da guerra, foi preciso criar um desenho que as substituísse.

Esses antecedentes são importantes e contribuem para esclarecer certa similaridade de leveza, simplicidade de linhas, entre a cama de ferro e a Patente; e, acima de tudo, essas formas purificadas constituíram-se no elemento fundamental para a produção em série.

1.1. Fábrica de Móveis Carrera

Celso Martinez Carrera, espanhol, nascido na Galícia, filho de um artesão que trabalhava em cantaria, chegou ao Brasil em 1906. Como tantos outros imigrantes, veio tentar a sorte e logo começou a trabalhar nas oficinas de marcenaria da Estrada de Ferro de Araraquara. Em 1909, inaugurou sua própria marcenaria, com instalações bastante completas, equipada com maquinário importado, contando com a excelência do trabalho da mão-de-obra artesanal disponível na região, constituída, na maioria, por imigrantes espanhóis e italianos.

O processo de seleção, compra, tratamento e preparo das madeiras sempre foi determinante para a produção dos móveis, tanto assim que Celso Carrera ia pessoalmente às matas para escolhê-las e depois preparava-as na base da água e do sol. A secção de vernizes e tingimentos trabalhava com as gomas-lacas e pigmentos importados. A produção desta fábrica pode ser dividida em duas fases: inicialmente, os móveis de linha reta, despojados, bastante modestos; posteriormente, móveis de estilos ecléticos, contendo todos os virtuosismos que a madeira permite.

Foto 2

. 16 .

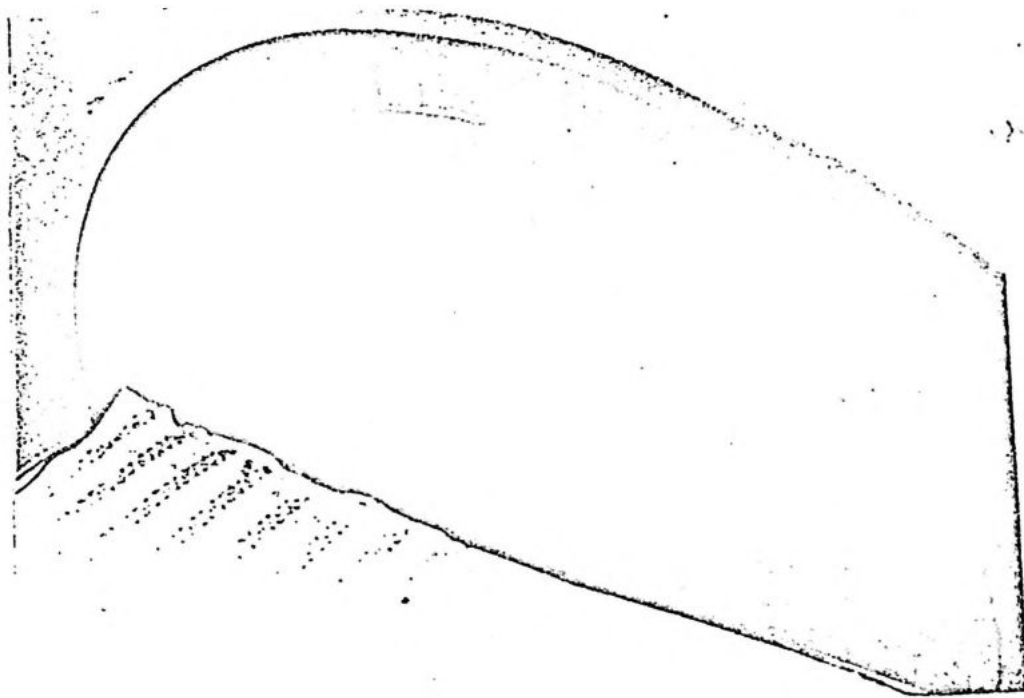
Designer: Celso Martinez Carrera

Data: 1930

Fabricante: Celso Martinez Carrera, Araraquara

Descrição: Cama de solteiro em caviuna envernizada

Fonte: coleção particular Angela Martinez Carreira.



A primeira linha era composta de armários, prateleiras, mesas, cadeiras e camas. Foi nela que se inseriu a cama Patente. Foram criados três modelos diferentes, que logo conquistaram o mercado.

Infelizmente, o êxito comercial desse empreendimento, para Celso Martinez Carrera, foi curto. Sua filha recorda um momento difícil na vida dele: "(...) eu me lembro que papai estava entusiasmado com a cama que ele tinha desenhado, logo no início da marcenaria. Até os amigos aconselharam-no a tirar patente da cama popular, quando um dia chegou o oficial de justiça e embargou todo o trabalho dele, dizendo que a cama tinha sido patenteada e que ele estava fabricando indevidamente"(3). Este fato é significativo para compreendermos que a apropriação indevida de desenho de móveis não é um fenômeno recente no País, pois o desamparo da atividade criadora nesta área já é tradicional.

(3) DEPOIMENTO de Angela Martinez Correia cedido a Maria Cecilia Loschiavo dos Santos. Araraquara, São Paulo, 1980.

1.2. A Industria Cama Patente L. Liscio S.A.

O fundador da Indústria Cama Patente L.Liscio S.A., Luiz Liscio (1884-1974) chegou ao Brasil vindo da Itália, em 1894, radicando-se em Santos. Posteriormente, mudou-se para Araraquara, de onde saiu com a mudança da indústria para São Paulo.

A dedicação ao mobiliário começou numa pequena serralheria e marcenaria que fazia móveis sob encomenda, vitrines, balcões etc. Depois, surgiu a idéia de "(...) bolar uma cama de fácil construção e montagem que substituísse a cama de ferro, pois naquele tempo era muito cara, porque o ferro era importado dos Estados Unidos"(4).

Naquela época, as camas de qualidade eram feitas sob encomenda e vendidas nos tradicionais jogos de dormitório: cama, penteadeira, criado-mudo e guarda-roupa. Em geral, eram móveis artesanais, luxuosos, em que a abundância do uso da madeira acompanhava o abuso da ornamentação. Indiscutivelmente, eram

(4) DEPOIMENTO de Govido Liscio, cedido à autora. São Paulo, 1980.

móveis para as classes mais abastadas.

As camas populares eram as chamadas cama de vento, tipo de cama de campanha, de abrir e fechar, sobre pernas em "x" ou então as camas marquises. No norte do País, era comum o uso de redes para dormir. Aliás, a rede constituiu-se num elemento indispensável para milhões de brasileiros, como diz Câmara Cascudo, eles "nasciam, viviam, amavam e morriam na rede"(5)

Posteriormente, apareceram as camas de ferro, mas ferro era importado e isso encareceu o produto. A combinação do ferro e madeira permitiu a criação de um tipo de cama mais acessível, com o estrado ligado à cabeceira, através de barras finas de ferro. O enxergão, estrutura feita em fios de arame em espiral, era preso ao estrado longitudinalmente e após algum tempo de uso afundava e quando atacado pela ferrugem ficava inutilizado.

Luiz Liscio tinha consciência dos problemas da produção de camas populares, eram caras, incômodas e de existência efêmera. Segundo ele, "(...) essas camas não eram nem podiam ser objeto de uma indústria, porque a indústria é a arte de produzir técnica e sistematicamente o objeto útil, sempre melhor, mais numeroso e mais barato. Eram elas fabricadas esporádica e juntamente com outros artigos. Enfim, não existia uma

(5) CASCUDO, Luis da Câmara. *Rede de dormir. Uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro, FUNARTE, INF., Achiamê, UFRN, 1983, p. 12.

verdadeira indústria de camas. Esse impressionante conjunto de imperfeições e inconvenientes foi visto e apreciado pelo senhor Luiz Liscio. Poderia haver, e era preciso que houvesse, um tipo de cama simples e elegante, sólida e leve, resistente e portátil, ao alcance de todas as bolsas, capaz de ser fabricado industrialmente, em grande escala, para atender todas as necessidades, com o aproveitamento de madeira, uma das riquezas naturais do País"(6).

Com estas motivações, e marcada pela controvérsia a respeito dos direitos autorais do desenho, nasceu senão o mais brasileiro dos móveis, pelo menos uma peça muito representativa da forma de morar dos brasileiros neste século.

1.2.1. A concepção, produção e comercialização da cama

As almofadas das cabeceiras e peseiras das camas existentes foram suprimidas, substituíram-se as ligações de encaixes e parafusos por alças com contrapinos. O enxergão começou a ser uma espécie de um tecido metálico, de pequenos pedaços de arame, formando malhas articuladas entre si, ligadas ao estrado por molas de tensão, em toda a periferia, dotadas de ganchos especiais, cujas hastes atravessavam as barras superiores das

(6) *ALBUM 33 anos da Cama Patente S.A.* São Paulo, Editora & Publicidade Roman Ltda., 1952, s.p.

longarinas, de modo que a pressão exercida sobre qualquer ponto do enxergão, dividia-se pela superfície inteira, impedindo a sua deformação e aumentando a sua elasticidade. O perigo da flexão das longarinas, em virtude da pressão exercida sobre o enxergão, foi evitado mediante o emprego de um dispositivo elástico de madeira, que atuava como mola na parte mediana e transversal dos estrados para equilibrar a flexão com a pressão.

A cama era composta por um conjunto básico de três elementos: cabeceira, peseira e estrado, todos executados em madeira tubular. Inicialmente, eram utilizados a imbuia e o pinho. Com a diversificação de modelos, passaram a ser usadas madeiras folheadas, sucupira, imbuia, amendoim, pau-marfim e até jacarandã, mas só sob encomenda prévia.

Foram produzidos seis modelos de cama patente. Os mais conhecidos foram os das camas populares, ambos em madeira tubular, sendo um deles em madeira curvada ou torneada, com ou sem filete de madeira clara, e o outro com plaquetas nas pontas do baluarte da cabeceira e peseira. Havia também modelos de estilos almofadados: a cama nobre, cama seleta, cama Maria Antonieta e cama regência. Essas linhas de cama eram completas, incluindo: berço, cama de solteiro, cama de casal, em diversas medidas e acabamentos.

A cama Patente conquistou o mercado brasileiro. Os modelos

populares eram muito difundidos; custavam, em 1928, aproximadamente de onze a dezessete cruzeiros. Seus principais usuários eram a classe operária e a classe média. A comercialização era feita em São Paulo, através das principais lojas de departamentos: Mappinstore, Mesbla, Cassio Muniz, Casa Alemã. No interior era vendida em qualquer casa de móveis, até mesmo em feiras e armazéns. Segundo Govido Liscio, no norte do País a Patente disputou o mercado com a rede, que "a princípio se constituiu num empecilho comercial, mas o hábito da rede foi dominado pela comodidade da cama e pelo preço. Mas mesmo assim a cama Patente não conseguiu extinguir o uso da rede"(7)

Um dos problemas enfrentados pela cama Patente foi a concorrência comercial. Os fabricantes de cama de ferro faziam anúncios explorando a facilidade de incêndio que a cama de madeira apresentava, oferecendo a segurança das camas anti-inflamáveis. Além disso, as imitações eram constantes e "(...) foi necessário, então, defender-lhe o nome e com ele sua legitimidade e perfeição, pelo que se criou uma contramarca ou marca de garantia, vistosa e inconfundível: a Faixa Azul, como sinal de autenticidade da verdadeira cama Patente (...). Foi preciso também defendê-la, torná-la conhecida, através de incessante propaganda pela imprensa, rádio, painéis, prospectos, concursos radiofônicos, graças ao que, em todos os rincões do

(7) DEPOIMENTO de Govido Liscio à autora. São Paulo, 1980.

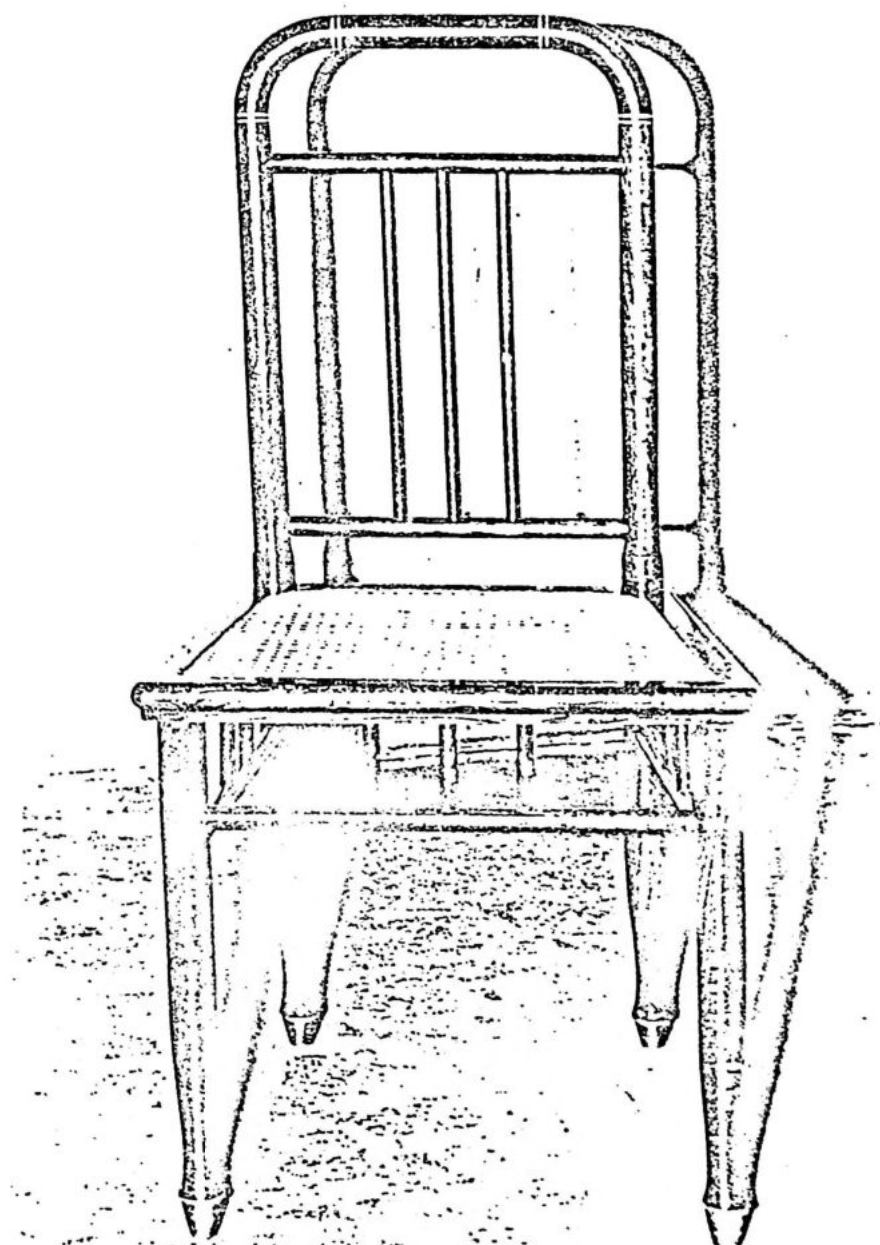
Designer: desconhecido

Data: sem data

Fabricante: Indústria Cama Patente S.A.

Descrição: Cadeira Patente, estruturada em caviãna envernizada, com espaldar em madeira roliça e cantos arredondados. Assento em palhinha, detalhe das faixas de madeira clara nos cantos e dos protetores de metal nos pés

Fonte: Lixão.



território nacional, o público pode adquirir, com segurança, a legítima e verdadeira 'Cama Patente'(8).

A cama Patente não representou somente uma inovação nos hábitos do dormitório brasileiro, acima de tudo ela foi um dos episódios mais significativos na história da indústria brasileira, em termos de criação de novas tecnologias. Foram desenvolvidos métodos próprios de fabricação e, sucessivamente, foram construídas máquinas: a máquina de fazer arcos tóricos de madeira, a nova lixadeira para peças curvas de seção circular e raio reduzido, trafilas e lixadeiras para as espigas das travessas, tornos automáticos para as pontas dos pés, trafilas para tornar roliça a madeira, lixadeira para lixar continuamente os montantes, longarinas, travessas e balaustres, furadeiras automáticas múltiplas, acionadas por cinco motores, especialmente projetadas e construídas em suas oficinas, para furar universalmente, o que permite obter todas as peças standardizadas, facilitando assim a montagem das camas, automaticamente. Merece destaque especial a colocação das molas de suspensão de boca quadrada, objeto da patente nº 23.351, que, tecida na própria rede do estrado, dela faz parte integrante, economizando arame galvanizado e eliminando os raídos da rede, notados no antigo sistema, quando as molas de suspensão eram

(8) *ALBUM 33 anos da Cama Patente S.A.* São Paulo, Editora & Publicidade Roman Ltda., 1952, s.p.

amarradas com pequenos arames, abaixo da rede.

John de Souza, ex-sócio de Ernesto Hauner na Homestore, que esteve presente na liquidação das máquinas da indústria Cama Patente declarou que viu, inclusive, uma máquina a vapor de quinhentos cavalos de potência, tirada de um navio inglês, que era utilizada para movimentar parte deste complexo maquinário.

A fábrica mudou-se de Araraquara para São Paulo, em 1919, quando foi registrada. Três anos mais tarde transferiu-se para a rua Rodolfo Miranda, no Bom Retiro, onde funcionou até 1968, ano de seu fechamento.

Embora essa experiência seja anterior ao período histórico estudado neste trabalho, e não se insira nos limites do móvel do autor aqui considerado, sua representatividade a nível formal, técnico e do próprio consumo popular é inegável, tornando-a uma referência obrigatória no quadro geral da evolução do móvel brasileiro, principalmente, ao buscarmos as origens próximas do desenho industrial do mobiliário.

Capítulo 2

A geração dos pioneiros e as premissas do móvel moderno no Brasil

Para abordarmos o problema das origens da renovação do desenho do móvel moderno brasileiro, é necessário estabelecer certo recuo no tempo, para analisar a gênese e as condições que tornaram possível as primeiras realizações no gênero. Nesse sentido, a preocupação central deste capítulo é fazer uma retrospectiva dos principais antecedentes do processo de modernização do móvel em nosso país. Procurar-se-á considerar a contribuição dos primeiros artistas e arquitetos que, a partir de uma configuração favorável da vanguarda brasileira nos anos 20, deu ^{ram} um impulso inicial para a renovação do móvel.

A força motriz da modernização da cultura brasileira e a abertura definitiva do País para o século XX, no âmbito das artes, foi a realização da Semana de Arte Moderna, em

fevereiro de 1922, São Paulo. Esse momento marcou de forma decisiva a conquista de novos espaços e a superação crítica dos valores da estética tradicional. O reconhecimento da importância da contribuição do movimento Modernista para a cultura brasileira foi interpretado por Mário de Andrade, em seu discurso no Itamaraty, em 1942: "Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora nele se integrassem figuras e grupos preocupados em construir o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas essa destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como também foi uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional"(1).

Faz parte portanto do espírito modernista de primeira hora a experimentação, o que levou muitos artistas a se manifestarem através de diferentes meios de expressão artística, libertando-se da cristalização das formas acadêmicas. Assim, as preocupações dessa vanguarda incluíram experiências nos vários

(1) ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, 1967, p. 232-3.

setores da produção: dança, pintura, arquitetura, música, design e, inclusive, a crítica.

Vivendo tudo isso, *Mario de Andrade* (1893-1945) estudou com familiaridade e admirável clareza temas de todas as áreas de nossa cultura, revelando uma de suas "trezentas e cinquenta" faces, sempre apaixonadas pelas coisas das nossas artes e cultura.

2.1. Mário de Andrade e o projeto moderno

O mais expressivo representante do movimento moderno no Brasil talvez tenha concluído que não bastava enunciar os princípios deste movimento, ou noticiá-los em sua produção literária, pois era preciso pô-los em prática, em todas as modalidades da cultura. Estamos nos referindo a uma colaboração singular que o desenho de móvel moderno recebeu, no início dos anos 20 pelas mãos de Mário de Andrade.

Para muitos pode parecer até curioso; afinal, o que tem a ver o nome de Mário de Andrade com o móvel e a arquitetura brasileira?

As incursões de Mário pelo desenho iniciaram e terminaram no restrito âmbito familiar. Tudo começou no ano de 1920, com a mudança da velha casa da rua do Paissandu para a Lopes Chaves. Segundo sua irmã, Maria de Lourdes Andrade Camargo:

¹⁾(...) antes mesmo de iniciar a mudança, Mário já estava preocupado em como mobiliar a nova casa. Mudamos para a Lopes Chaves em 1921, mas ainda quando estávamos na Paissandu ele já começou a desenhar e mandar fazer os móveis dele. Desenhou

móveis para o seu studio, duas peças para a sala de visitas onde guardava santos, objetos antigos e livros. Desenhou também um jogo de estofados, uma mesa, banco com repartições para músicas, um oratório e um gaveteiro que ele tirou idéia de uma revista alemã e estantes de parede inteira com prateleiras que pegavam de alto a baixo, com banco embutido"(2).

A casa nova era muito grande, "mas por toda parte dela tinha coisa de Mário", observou Dona Lourdes; de cada viagem que fazia, voltava carregado de peças, objetos de arte popular etc., "até placa de tartaruga loura ele trouxe para fazer capa de livro". Se não bastasse isso, Mário também espalhava suas estantes de livros pelos corredores da casa, além, é claro, do escritório, situado na parte superior da casa, onde estava localizada a maior parte do acervo do escritor.

Numa carta a Anita Malfatti, Mário referiu-se às condições precárias de acomodações de seus livros: "(...) O caso é que minha casa estava caindo! Caindo também é mentira. Porém um amigo meu que veio aqui, vendo como a casa é feita de carregação, ficou apavorado com o mundão de livros e de estantes pesadas no primeiro andar e me falou que tomasse cuidado, porquê com a casa feita daquele jeito, o soalho era bem capaz de ceder. Eu é que fiquei apavorado d'aí. Não

(2) DEPOIMENTO de Maria de Lourdes Andrade Camargo ã autora. São Paulo, 1980.

descansei enquanto não mandei fazer uma biblioteca na saleta de baixo prá passar parte dos livros. Ficou uma lindezinha, sem luxo nenhum, porém assim envernizada e tomando a saleta toda, com os bancos saindo das próprias estantes e com lugar prá músicas por debaixo deles, até parece casa de gente rica, palavra. Porém são três contos e quinhentos e marceneiro não é a boba da Anita Malfatti que gosta da gente que gosta dela e espera com paciência"(3).

Foram essas necessidades tão peculiares de uso do espaço que levaram Mário de Andrade ao desenho de mobília. Foram projetados: um conjunto de sofã e duas poltronas em madeira escura e envernizada, com detalhe de vão para guardar livros e espaço para encaixe de cinzeiro, afinal, como o próprio Mário comentou: (...) detesto jogar cinza no chão, tenho perto de trinta cinzeiros em meu studio, e as próprias poltronas desenhadas por mim, cada uma tem um cinzeiro incrustado nela. Jogo porém a cinza de cigarro nas peles de onça que trouxe das minhas viagens, porque isso lhes faz bem"(4).

(3) ANDRADE, Mário. Carta a Anita Malfatti. São Paulo 9/2/1927. Carta microfilmada pertencente ao acervo da Biblioteca da FAUUSP. Pesquisa Marta Rossetti Batista.

(4) ANDRADE, Mário. Resposta ao inquērito sobre mim para Macaulay. Inquērito da Editora Macaulay. Nova Iorque. São Paulo, 1933. Documentação Vários. Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP. Pesquisa Telē Porto Ancona Lopes.

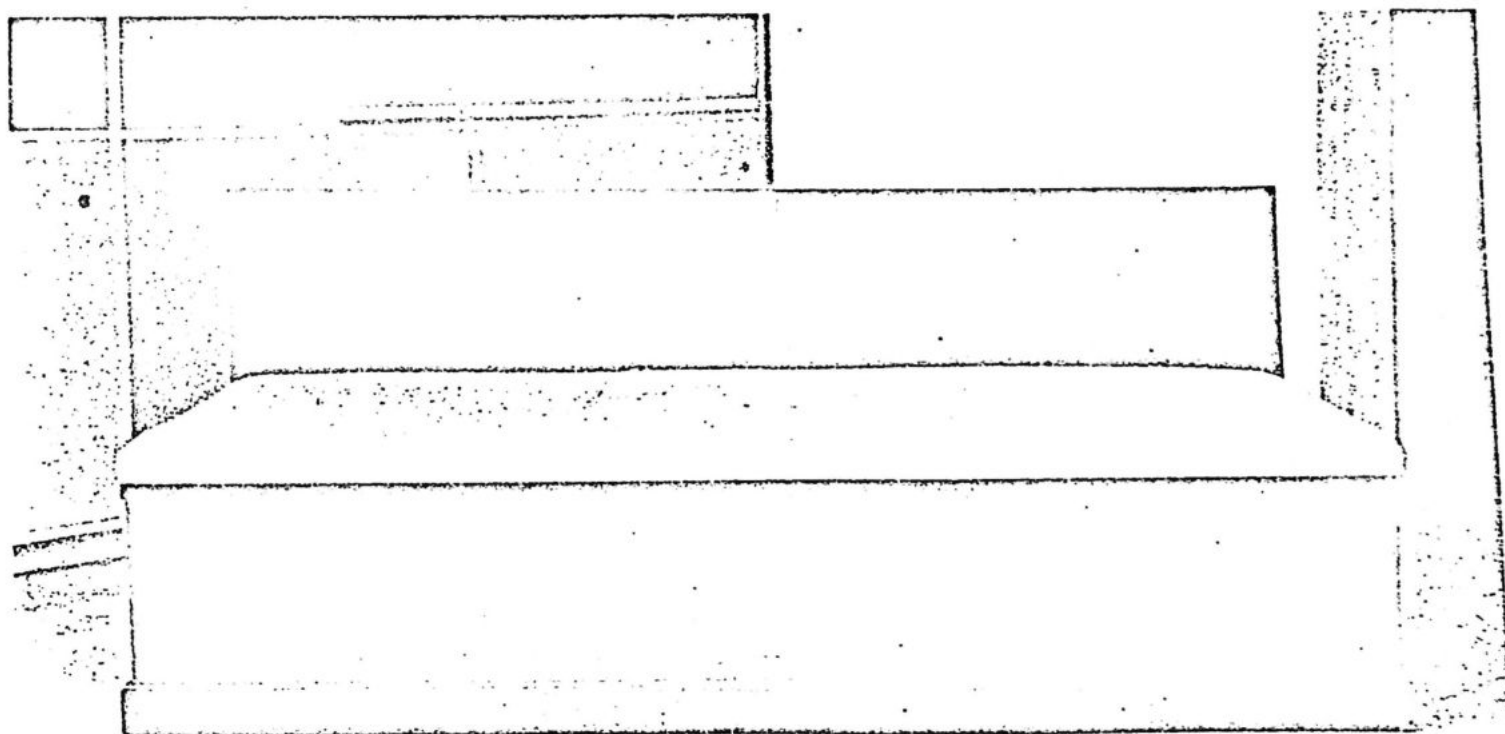
Designer: Mario de Andrade

Data: 1921

Fabricante: Ao Financeiro, São Paulo

Descrição: Sofã em madeira escura envernizada, encosto em madeira e assento estofado em tecido, originalmente, com motivos geométricos, linhas curvas e ângulos em cores acinzentadas e verde. Sob o encosto usa-se almofadas soltas. Detalhe dos vãos inferiores para colocação de livros

Fonte: acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, Universidade de São Paulo.



Além disso, Mário também desenhou: mesa redonda em madeira clara, com pés em forma de lira; estante para guardar objetos de arte e santos, contendo duas prateleiras envidraçadas, porta portas de correr e esquadrias de madeira para sustentação dos vidros, dispostos de forma assimétrica; prateleiras de parede inteira, com vão e repartições para guardar partituras, que era usada na "sala do piano velho"; guarda-roupa de madeira escura envernizada; banco com tampo e repartições para guardar músicas.

Além dos próprios desenhos ele mandou executar duas outras peças, segundo modelos publicados em revista alemã(5). Trata-se de um oratório em madeira envernizada com portas de cristal e detalhes ornamentais em forma de concha na parte superior, usado para guardar objetos de arte e parte da coleção de imagens antigas do escritor. A outra peça foi um gaveteiro de madeira escura envernizada, com cinco gavetas para guardar desenhos em pastas.

A carreira de Mário desenhista não se encerrou nos móveis, ele também ousou na área da moda, seja dando palpites nas toaletes dos familiares, desenhando fantasias para o carnaval, seja

(5) A revista fonte dos modelos é a *Deutsche Kunst und Dekoration*. *Wohnungskunst, Malerei, Plastik, Architektur, Gartenkünstlerische, Frauenarbeiten*. Darmstadt 4 (24):212, jan.1921. Em pesquisa realizada na biblioteca do IEB/USP, encontramos o volume desta revista, pertencente ao acervo de Mario de Andrade, contendo anotações e indicações manuscritas, detalhando as dimensões e acabamento dos móveis, possivelmente, para serem utilizadas pelo marceneiro.

projetando alguns modelos como aqueles desenhados numa pequena folha de bloco, localizada no arquivo do IEB/USP, contendo um modelo de *robe de chambre*, acompanhado das seguintes explicações: *setin brillant*, cinto em *setin brillant* por dentro e com *debrun* dele por fora e costuras aparentes e um modelo de vestido, também acompanhado de explicações. Ambos os desenhos não são assinados.

Até mesmo na área de programação gráfica, Mário incursionou, tendo concebido um projeto de encadernação da *Revue Musicale*, conforme desenho localizado numa pequena folha de bloco, não assinado, no arquivo do IEB/USP.

Dessa forma, o pioneirismo do grande escritor brasileiro mais uma vez vem à tona e ainda que sua produção de mobiliário seja pequena e muito próxima da *Art-Déco*, já fornece indicações renovadoras.

Na área do mobiliário, deve-se ainda sublinhar que foi Mário de Andrade o responsável pela realização do primeiro Concurso de Mobília Proletária no Brasil, durante sua gestão como diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, em 1936.

O edital para a realização do concurso foi publicado a 15 de

outubro de 1936(6). Em seu artigo 1º definiu que o "concurso consistirá na apresentação de projetos de mobílias para uma sala, conjuntamente de jantar e estar, quarto de dormir, quarto infantil e cozinha". Foi estabelecido também, conforme artigo 5º, que "os projetos deverão atender à originalidade de estilo bem como ao conforto e economia", podendo participar do evento, tanto pessoas individuais quanto firmas comerciais fixadas no Brasil.

Através de consulta às principais personalidades ligadas a Mário de Andrade, à época, não foi possível confirmar nem desmentir a realização do evento. Alfredo Mesquita, Gilda de Mello e Souza, José Bento de Faria Ferraz, Maria de Lourdes Andrade Camargo e Olneyda Alvarenga(7) foram unânimes em afirmar que este concurso correspondia aos ideais de Mário. Dona Gilda observou: "é certo que Mário acreditava no concurso, pois foi travada uma polêmica a esse respeito com o grupo de esquerda do Rio de Janeiro que integrava a Revista Acadêmica: Carlos Lacerda, Moacir Werneck de Castro, Lúcio Rangel e Murilo Miranda"(8).

Apesar das restrições contrárias à realização do concurso, por

(6) *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro. 3(23):25, nov. 1936.

(7) Em depoimentos à autora. São Paulo, 1980.

(8) DEPOIMENTO de Gilda de Mello e Souza à autora. São Paulo, 1980.

parte da Revista Acadêmica, numa carta de Mário de Andrade a Murilo Miranda, ele solicitou a divulgação do acontecimento: "(...) Vai junto um exemplar da Revista do Arquivo que gostaria que chegasse a Carlos Lacerda. (...) Adjunto uns prospectos para você dar notícia na Revista. O concurso da Mobília Proletária está com 11 concorrentes. Amanhã, vai ser a primeira reunião do júri: o engenheiro Warchavchik como representante do Departamento, um técnico de marcenaria, chefe das oficinas, como representante do Liceu de Artes e Ofícios e, enfim o representante do Sindicato dos trabalhadores de madeira"(9).

Infelizmente, durante a pesquisa para a elaboração deste trabalho não foi possível localizar fontes suficientemente esclarecedoras relativas ao concurso em questão. Apesar disso, conseguimos registrar uma face nova de Mário de Andrade: sua contribuição fecunda no sentido de levar as conseqüências do movimento modernista, à cidade, à casa, à moda, ao móvel, enfim ao conjunto da cultura material do povo brasileiro. A contribuição maior de Mário não decorreu tanto de seus desenhos, mas de seu projeto mais amplo de modernização, de um lado, e da integração das artes, de outro.

Houve também um aspecto da reflexão de Mário de Andrade sobre a cultura brasileira que revelou sua dimensão crítica num setor

(9) ANDRADE, Mário. Carta a Murilo Miranda. São Paulo, 15 fev. 1937.

diretamente ligado ao desenho de móvel.

Em carta a Manuel Bãndeira, de 30/8/1927(10), Mãrio comunicou seu ingresso como articulista no Diãrio Nacional, onde escreveu "coisinhas quase diãrias". Foi nesse Diãrio que Mãrio de Andrade discutiu ativamente os principais projetos e polêmicas em torno da arquitetura moderna brasileira e, principalmente, paulista. Dessa forma, mais uma vez Mãrio foi pioneiro: o primeiro iniciador da crítica de arquitetura entre nãs(11).

Mas, quando discutimos os pioneiros do projeto modernista, devemos assinalar a participação multiplicadora de Flãvio de Rezende Carvalho (1899-1973), cuja contribuição também se verificou no setor do mobiliãrio e decoração de interiores, conforme registrou Luiz Carlos Daher referindo-se aos folhetos de propaganda do arquiteto. No primeiro estúdio em São Paulo, à rua Cristãvão Colombo nã 1, 3ã andar, sala 32, Flãvio ofereceu serviços de: "Decoração interna e jardins modernistas/Projetos de mobília - lustres - pintura mural - painãs decorativos/ Projeto e execução de cenãrios de teatro e cinema/Anũncios"(12).

(10) Conforme LOPES, Telã Porto Ancona, *Mãrio de Andrade Taxi e Crãnicas no Diãrio Nacional*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 15.

(11) A produãã crítica de Mãrio de Andrade envolve o perĩodo desde 1920 a 1943, em vãrios periãdicos paulistas e cariocas. Foram analisados temas significativos da arquitetura brasileira. Eis alguns dos tĩtulos desses artigos: Arquitetura Colonial, Arquitetura Moderna, Exposiãões duma casa modernista etc. Estamos desenvolvendo pesquisa a respeito, sob o tĩtulo de A Arquitetura no Olhar de Mãrio de Andrade.

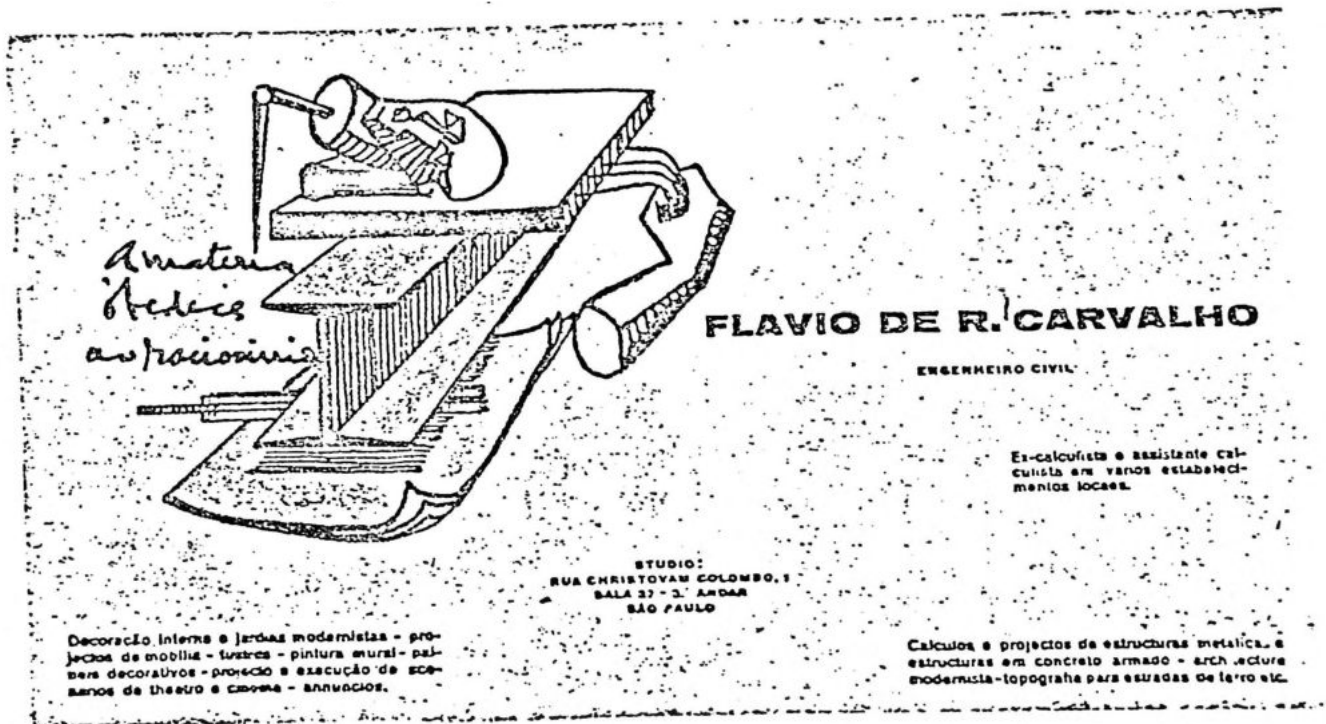
(12) DAHER, Luiz Carlos. *Flãvio de Carvalho e a volũpia da forma*. São Paulo, MWM, 1984, p. 137.

Designer: Flávio de Rezende Carvalho

Data: sem data

Descrição: Cartão profissional do engenheiro Flávio de R. Carvalho oferecendo, entre outros, a execução de "projectos de mobília".

Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo, MWM, 1984, p. 66.



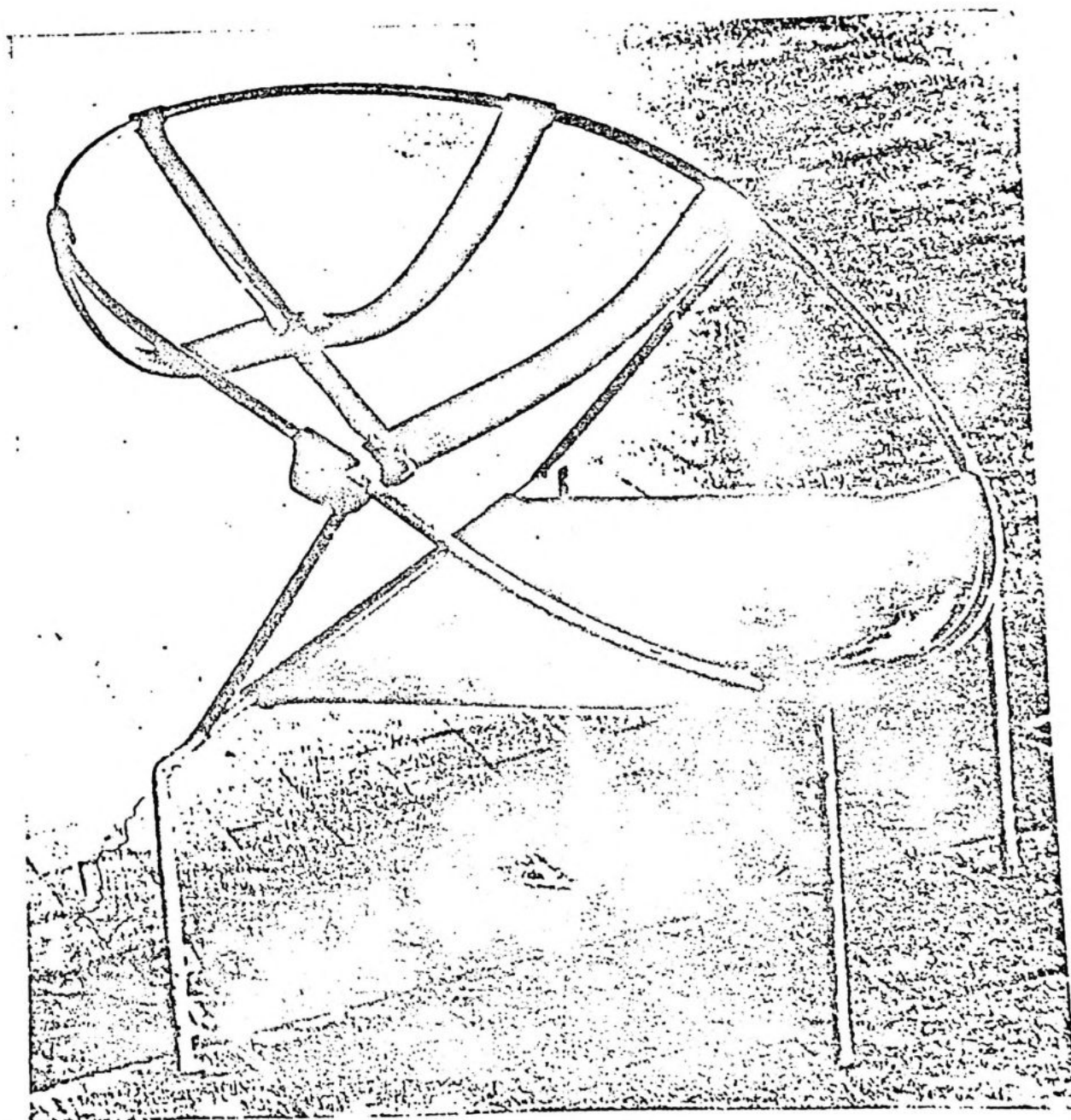
Designer: Flávio de Rezende Carvalho

Data: sem data

Fabricante: desconhecido

Descrição: Cadeira em metal e couro

Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo, MWM, 1984, p. 144.



No extenso caudal das contribuições do modernismo é forçoso reconhecer que essas experiências foram pioneiras no processo de revolucionar os espaços, programas arquitetônicos e o próprio móvel. A elas se somaram os esforços empreendidos pela primeira geração de arquitetos que enfrentou vários desafios para a implantação da nova concepção estética do móvel.

2.2. A geração dos pioneiros

Os primeiros artistas e arquitetos que, de fato, lançaram as bases do estilo moderno da mobília no Brasil foram: *John Graz, Cassio M'Boi, Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Theodor Heuberger*. À primeira vista pode parecer estranho que as origens da modernização do móvel brasileiro dependeram da atuação de profissionais estrangeiros, mas, na prática, o movimento moderno era isento de nacionalismo, ele teve caráter internacional.

A transição do móvel de estilo eclético e acadêmico para o móvel moderno deu-se a partir dos anos 20/30: nesse primeiro momento, os conceitos e as posturas tiveram um caráter preponderantemente internacionalizante. As novas concepções acerca do móvel transformaram-se em senso comum num meio restrito de alguns profissionais da área de arquitetura e decoração.

O móvel brasileiro produzido nesse período foi inovador pela introdução de novas concepções, utilização de materiais e processos produtivos, porém, ele acompanhou tal e qual a

evolução normal do mobiliário europeu, sem criar um vocabulário próprio, repetindo muito da linguagem *art-déco*. Foi uma produção elaborada para disseminar o espírito da modernidade. Mas, na verdade, tratava-se de um desenho padronizado, os modelos eram repetidos e abusados em nome dos novos princípios. A importância maior dessa fase residiu em seu caráter revolucionário cuja principal consequência foi o despertar da inércia acadêmica.

De qualquer forma, essa fase de intensa ebulição, ainda que num plano muito restrito e elitista, propiciou a revisão de posições. Dentro desse contexto de revisionismo, o próprio conceito de estética foi dessacralizado e passou a penetrar na esfera do cotidiano e dos anônimos objetos do uso, ou seja, "(...) a arte é para ser utilizada e não olhada; é, em outros termos, uma função da sociedade. (...) Não interessa que as máquinas se multipliquem e ofereçam à produção uma ampla gama de variações: o *standard* poderá ser repetido ao infinito, porque o objeto produzido não serve para ser contemplado estaticamente, mas para ser usado"(13).

É inegável que o mérito pela realização desse movimento em prol das novas idéias coube a toda essa geração. Entretanto, houve um nome que serviu de traço de união entre o estilo acadêmico e

(13) GRINOVER, Lúcio. *As implicações da ciência e do pensamento lógico no desenho industrial*. São Paulo, FAUUSP, 1964.

a modernidade: *John Graz* (1891-1980).

Embora nascido na Suíça, o nome de Graz ficou indissolvemente ligado à pintura, ao desenho industrial e às artes gráficas brasileiras e, como tal, ele foi considerado um de seus grandes expoentes, participante dos principais momentos da modernização de nossa cultura, inclusive na Semana de 22.

Fixou residência em São Paulo em 1920, tendo sido casado com a brasileira Regina Gomide, irmã do pintor paulista Antonio Gomide.

O Casal Graz-Gomide realizou uma produção que sintetizou as principais tendências da vanguarda européia com o *Art-Déco*, estabelecendo uma ligação fundamental entre pintura, arquitetura e artes aplicadas, traduzindo para o plano do ambiente, a estética do cubismo, fato que Graz reconheceu ao afirmar: "(...) eu introduzi no Brasil esses móveis cubísticos, com o metal e diversos materiais nobres"(14).

O reconhecimento da obra dos Graz-Gomide está, explicitamente, comprovado pelas inúmeras encomendas que receberam para projetar, o que se poderia chamar de arquitetura de interiores, de vários edifícios paulistas, entre os quais as residências

(14) DEPOIMENTO de John Graz à autora. São Paulo, 1979.

de José de Castro, Jeremia Lunardelli, Branca Lunardelli, Jane Gama Cerqueira, Roberto Simonsen, Rafael Noschese, Godoy Moreira, Caio Prado, família Jafet.

Tendo absorvido as principais tendências estilísticas da vanguarda européia, onde freqüentou a Escola de Artes Decorativas de Genebra, Regina Gomide voltou da Europa e passou a aplicar no campo da decoração muito do novo vocabulário formal lá vigente, tendo sido a pioneira ^{na} de renovação de interiores a partir dos princípios cubistas. Assim, dedicou-se ao artesanato de tapetes, *panneaux*, almofadas, tapeçarias, utilizando-se de vários tipos de veludos e fios de metal. Em 1930 colaborou na decoração da Casa Modernista de Warchavchik. O êxito comercial em sua produção foi tanto que Regina logo abriu cursos de decoração e por volta de 1950, organizou uma fábrica de tapetes e tapeçarias.

John Graz foi pioneiro não só no desenho de mobília, como também foi o primeiro a pôr em prática no Brasil o conceito de design total, tão presente nos ideais da Bauhaus. Dessa forma, Graz projetou o móvel, previu sua distribuição no espaço, as luminárias, painéis, vitrais e afrescos. O legado de tão significativa produção não foi preservado, pois as residências foram demolidas. Entretanto, ainda podemos contemplar em São Paulo, os vitrais do Portal do Parque da Água Branca, projeto de Graz do ano de 1928, executado pela firma Conrado

Sorgenicht.

Na área da mobília, Graz desenhava os móveis com plantas e perspectivas e detalhava em tamanho natural para facilitar a reprodução em oficinas de terceiros. A produção era acompanhada de perto por ele: "(...) no momento da execução eu ia lá para verificar se as proporções que eu queria dar estavam corretas, e muitas vezes eu mandava cortar o móvel e recomeçar (...). Eu tinha que conversar com o mestre, com os operários, para, naturalmente, poder executar de acordo com as minhas plantas, de acordo com os detalhes que eu fornecia"(15).

A produção dos móveis em oficinas trouxe problemas, pois, desde aquela época já se enfrentava polêmica pelos direitos autorais: "(...) os marceneiros aproveitavam os meus desenhos e foram executando fora, não havia lei sobre a originalidade do desenho. É a mesma coisa em literatura, em pintura, em tudo é a mesma coisa"(16).

No início das atividades, Graz encontrou restrições ao consumo de seus móveis. Ele se referiu àquela época como a "belle époque" e considerou-se o introdutor das formas cubísticas, simplificadas e de novos materiais. Segundo ele, isto foi

(15) DEPOIMENTO de John Graz cedido à autora. São Paulo, 1979.

(16) Idem, ibidem.

Foto 7

. 46 .

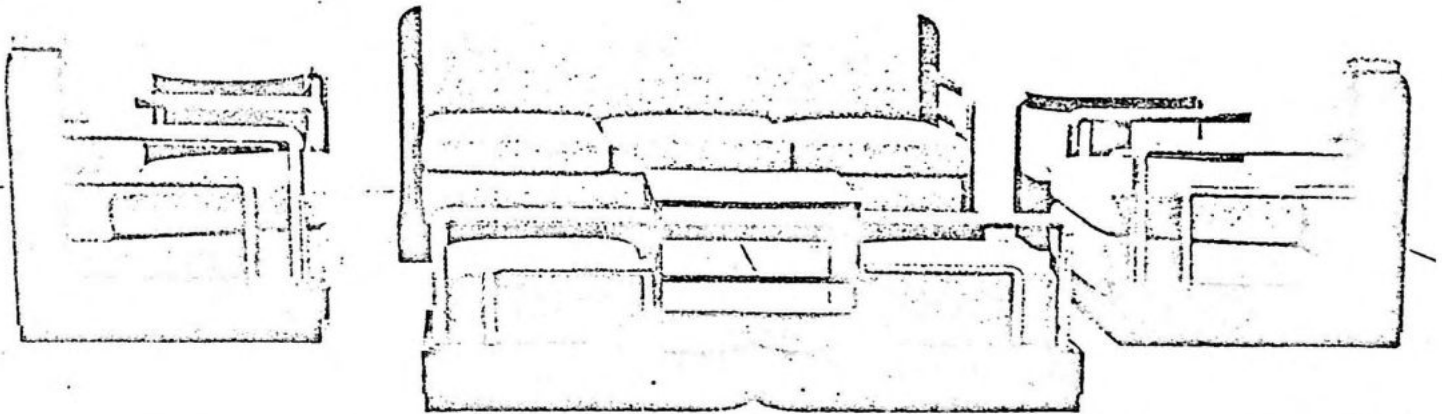
Designer: John Graz

Data: década de 30

Fabricante: desconhecido

Descrição: Conjunto estofado em tecido, madeira, couro e aço

Fonte: *Reminiscências do Modernismo*. Paço das Artes, São Paulo, 1980.



possível porque: "(...) já estava na cabeça da época essa simplificação. Já estava, especialmente na arquitetura, aliás, as primeiras casas 'cubísticas' foram as de Warchavchik"(17).

Seus desenhos para móveis refletiram de fato certa purificação nas formas, aquilo que ele chama de "móveis futuristas", mas, ao mesmo tempo, apresentaram aspectos pesados que o filiaram ao mobiliário *Art-Déco*. Foi uma produção executada artesanalmente, sob encomenda exclusiva para uma elite privilegiada e até mesmo com materiais importados: chapas de cobre, metal, couro e até madeira. Entretanto, o resultado final, em relação à arquitetura e às luminárias, já indicou, nitidamente, uma nova direção para a modernização do interior.

Sua produção abrangeu o período de 1925 a 1940. Depois de ter dado uma grande contribuição ao setor das artes decorativas e desenho industrial, Graz abandonou-os e voltou à pintura, atividade que quando de sua chegada ao País, pensou em desenvolver. Entretanto, num meio artístico de certa forma acanhado não era possível comercializar a própria arte para sobreviver. Foi esse o motivo que o encaminhou ao desenho de móveis: "Quando eu cheguei, era para continuar a minha pintura, mas, aqui, a pintura era atrasadíssima, ninguém se interessava, então eu tive que descobrir um ofício que me desse alguma coisa

(17) DEPOIMENTO de John Graz à autora. São Paulo, 1979.

para comer"(18).

Assim os anos 20 representaram uma época básica na história do móvel moderno brasileiro, acarretando algumas conseqüências importantes para o desenvolvimento do desenho e produção de móveis, situando-se entre um passado acadêmico e as novas possibilidades que se abriram com a modernização.

Continuando na análise da produção desta época, que foi, sob muitos aspectos, um momento de ruptura, é preciso sublinhar a atuação decisiva de *Gregori Warchavchik* (1896-1972) que deu um passo a mais no sentido de incorporação do estilo moderno ao móvel brasileiro.

Procurando atender as exigências da arquitetura e da vida moderna, utilizando-se das novas possibilidades técnicas e materiais disponíveis, Warchavchik procurou despertar nos brasileiros uma síntese da noção das principais reformas daquilo que ele chamou de "lógica da beleza de uma época histórica"(19).

(18) DEPOIMENTO de John Graz à autora. São Paulo, 1979.

(19) Warchavchik discorre sobre este tema nos seguintes termos: "A nossa compreensão de beleza, as nossas exigências quanto à mesma, fazem parte da ideologia humana e evoluem incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica da beleza. Assim por exemplo, ao homem moderno, não acostumado às formas e linhas dos objetos pertencentes às épocas passadas, eles parecem obsoletos e às vezes, ridículos". Acerca da Arquitetura Moderna. *Arte em Revista*, org. Maria Cecília dos Santos. São Paulo (4):5, ago. 1980. (Este manifesto foi publicado originalmente no *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 10 nov. 1925.

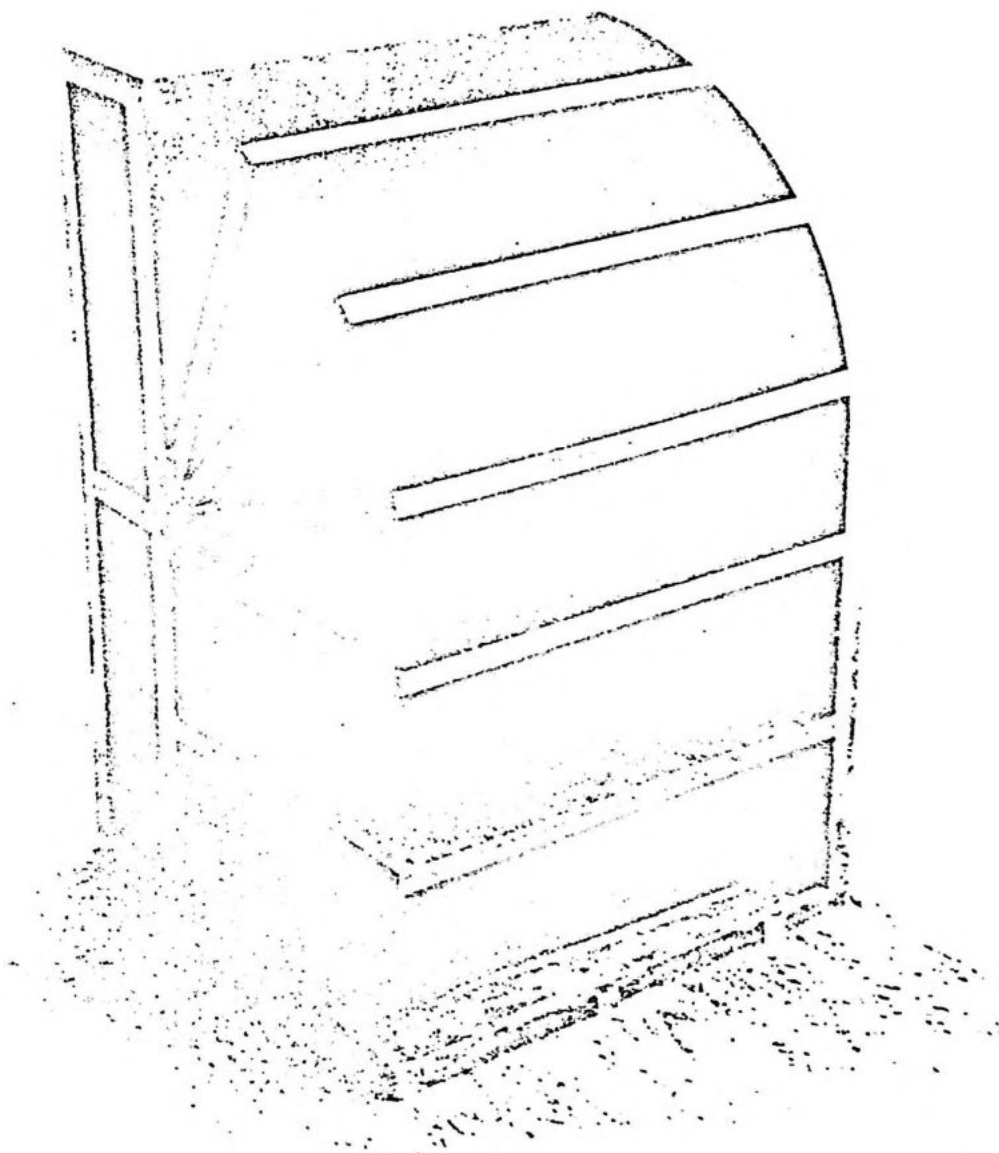
Designer: Gregori Warchavchik

Data: sem data

Fabricante: desconhecido

Descrição: Estante para partitura em madeira pintada, com seis divisórias laterais e duas à esquerda

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



O início de sua atividade no setor do mobiliário foi marcado pelo atendimento à adequação de linguagem e funcionalidade entre sua arquitetura e o móvel. Assim, entre 1928 e 1933 desenvolveu uma completa linha de móveis abrangendo uma diversificada gama de tipos e modelos, todos eles executados segundo os princípios básicos da modernidade.

Os principais materiais utilizados eram a madeira, principalmente a imbuia lustrada ou esmaltada em cores, os tubos de metal cromado, o couro, tecidos e veludos para estofamentos.

Warchavchik projetou também móveis institucionais: móveis para bibliotecas e salas de leitura. É dele o projeto de equipamentos de interiores da sede da Associação Paulista de Medicina, executado em 1931. Segundo Geraldo Ferraz: "A diretoria da Associação Paulista de Medicina pediu a Warchavchik um projeto de interiores com as subdivisões e o mobiliário adequado. Aceita a incumbência, a Associação teve assim um interior moderníssimo para a época, a primeira sede de uma associação a ter um ambiente 'up to date', devendo-se notar que não era tarefa fácil adaptá-lo num edifício de condenável arquitetura como era o Martinelli"(20).

(20) FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, MASP, 1965, p. 148.

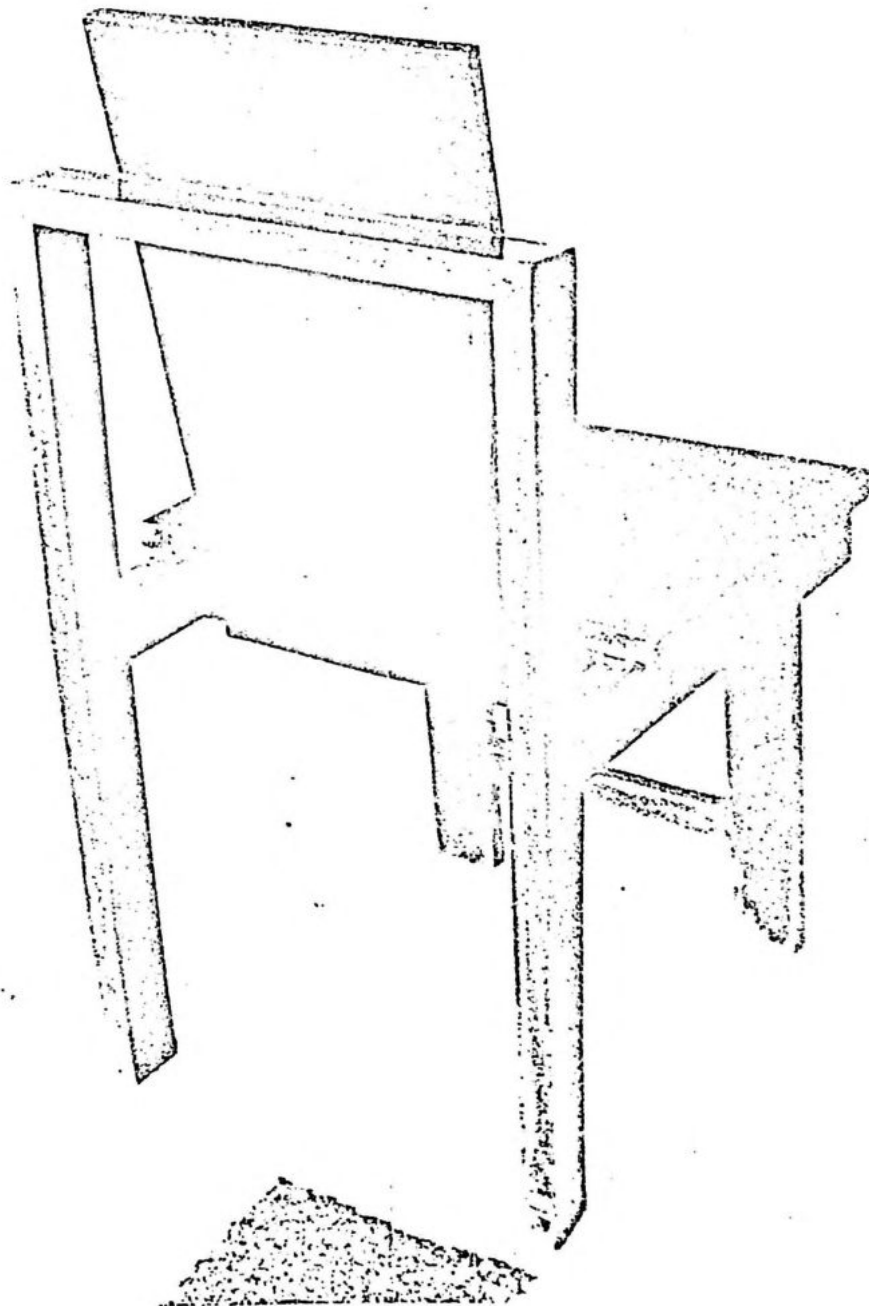
Designer: Gregori Warchavchik

Data: 1928

Fabricante: desconhecido

Descrição: Cadeira em embuia pintada

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



O mobiliário moderno foi empregado decididamente em todas as obras do arquiteto, tendo, inclusive, realizado as primeiras exposições deste gênero de mobília, nas casas modernas de São Paulo e Rio de Janeiro. Esse fato ganhou repercussão nos jornais da época, conforme registro feito por ocasião da inauguração do apartamento moderno de Copacabana: "Realizou-se, ontem, às 5 horas da tarde, no edifício Olinda, a exposição do apartamento moderno, que o achitecto russo Gregori Warchavchik racionalizou em todos os elementos de construção, de móveis e de outras utilidades para servirem à vida do homem moderno"(21). Nesse mesmo dia, outro periódico carioca, *O Jornal*, noticiou: "Pela primeira vez nesta capital são utilizados móveis de aço".

Se, por um lado, o sucesso obtido com as exposições de suas obras propiciou-lhe certo número de projetos, incluindo também o mobiliário, por outro lado, o grande obstáculo enfrentado foi a falta de uma infra-estrutura industrial para fabricar seus móveis e elementos para a construção em geral: esquadrias, caixilhos metálicos para janelas, grades, lanternas e outros acessórios.

Numa carta de Warchavchik a Giedion ele se referiu a estes obstáculos: Tive de montar oficinas para fazer executar janelas,

(21) *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 jan. 1952.

portas de madeira lisa, móveis e equipamentos, porque a indústria de madeira, que trabalha regularmente para a construção comum, não podia e não queria realizar o que eu lhe pedia com a precisão e limpeza adequadas e exigidas"(22).

Essa solução adotada por Warchavchik representou um impulso muito grande para a industrialização de certos componentes da construção civil. Embora à época tenha sido alto o custo para a produção dos protótipos, posteriormente garantiu-se o barateamento dos materiais modernos fabricados em série.

Neste ciclo dos pioneiros, a produção de Warchavchik representou uma etapa fundamental para o rompimento com o academismo e estabelecimento de um novo vínculo com a estética moderna. Entretanto, Warchavchik destacou-se dos demais designers do período, pela constante preocupação teórica na área da arquitetura e da integração das artes modernas. Essas indagações fizeram-no empenhar-se na área crítica, participar de vários debates e polêmicas sobre a implantação da arquitetura moderna no Brasil, e deixar escrita uma significativa produção crítica.

A produção de mobília nos anos 20, embora quantitativamente

(22) FERRAZ, Geraldo. *Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965.

restrita, foi essencial. Não se pode compreender a evolução do processo de modernização do móvel dos anos 30 e 40 em diante, sem levar em conta a lenta maturação que a antecedeu. É nesse quadro que se deve analisar também a obra do pintor *Lasar Segall* (1891-1957) que desenhou alguns exemplares de mobília construídos com base nos princípios modernos: linhas retas, funcionalidade, embora possa-se assinalar que a disposição dos volumes e o gosto pelos laqueados tiveram um resultado um tanto pesado, bem aproximado ao espírito do estilo *Art-Déco*.

Outra contribuição que participou deste esforço de modernização foi a obra do artista *Cassio M'Boi* (1903).

O ano de 1926 marcou a fundação, no Rio de Janeiro, de uma importante loja que aderiu e divulgou o móvel moderno. Trata-se da Galeria Casa & Jardim, dirigida por *Theodor Heuberger* (1898 -), personalidade ligada à animação cultural no Brasil, onde se radicou a partir de 1924(23). Em 1938 instalou-se uma

(23) Segundo Aracy Amaral, Heuberger foi "o grande animador cultural e a articular o meio artístico brasileiro com a música, as artes decorativas e as artes plásticas alemãs, a partir de 1924, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo". Foi ele o responsável pela montagem, no Rio de Janeiro, em junho de 1928, da Grande Exposição de Arte Alemã no Brasil, no Museu Nacional de Belas Artes, exibida, posteriormente em São Paulo, integrada por obras de pintura, escultura, gravuras expressionistas e desenhos. O nome de Heuberger está ligado a uma série de outras atividades no setor das artes e da cultura do país: foi o fundador da Sociedade Pró-Arte, com o objetivo de promover o intercâmbio musical e artístico com a Alemanha; com esse mesmo propósito criou a *Revista Intercâmbio*, em 1935; foi também o criador de

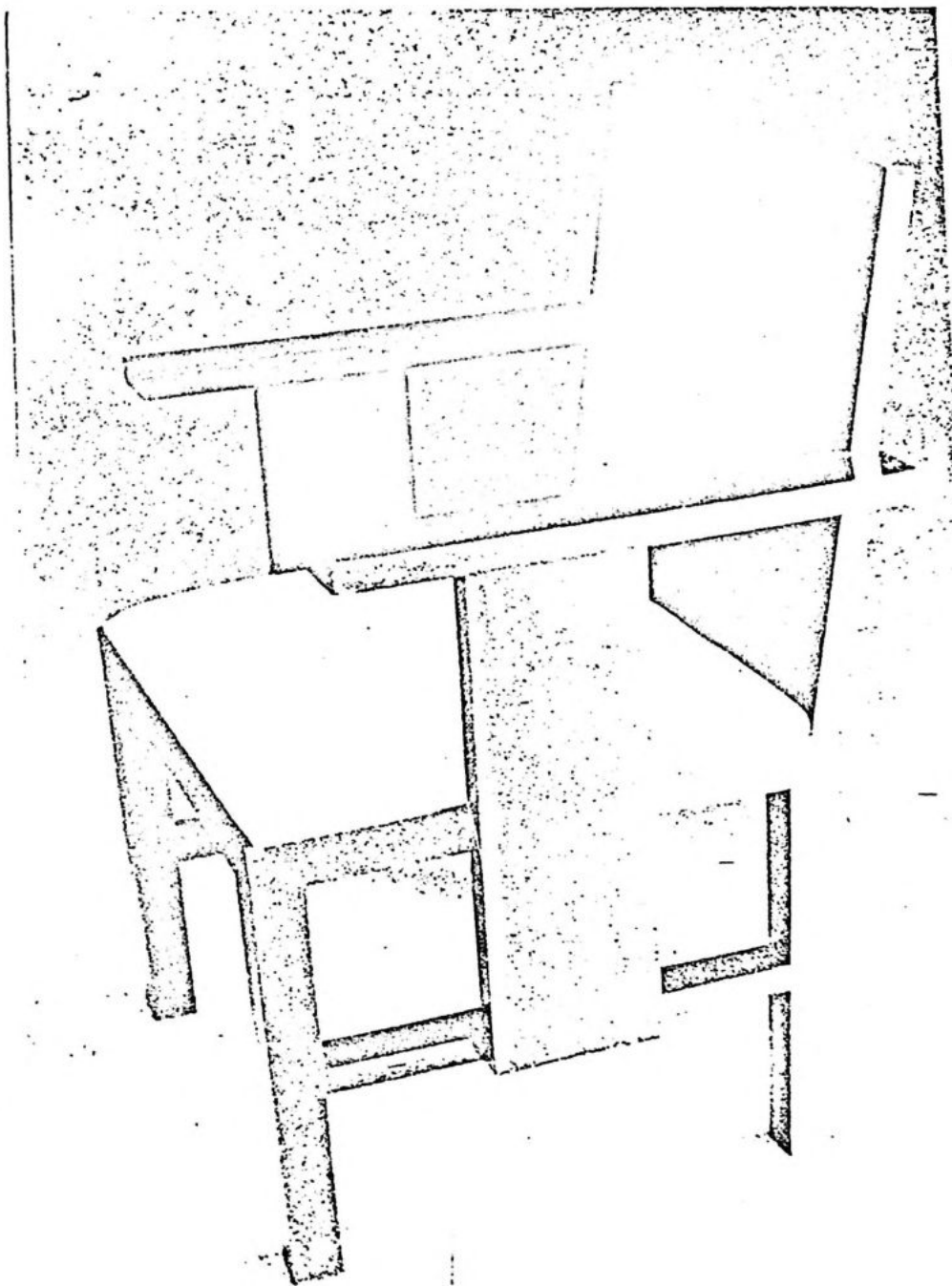
Designer: Lasar Segall

Data: sem data

Fabricante: desconhecido

Descrição: cadeira em madeira laqueada com assento estofado

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal, 1985.



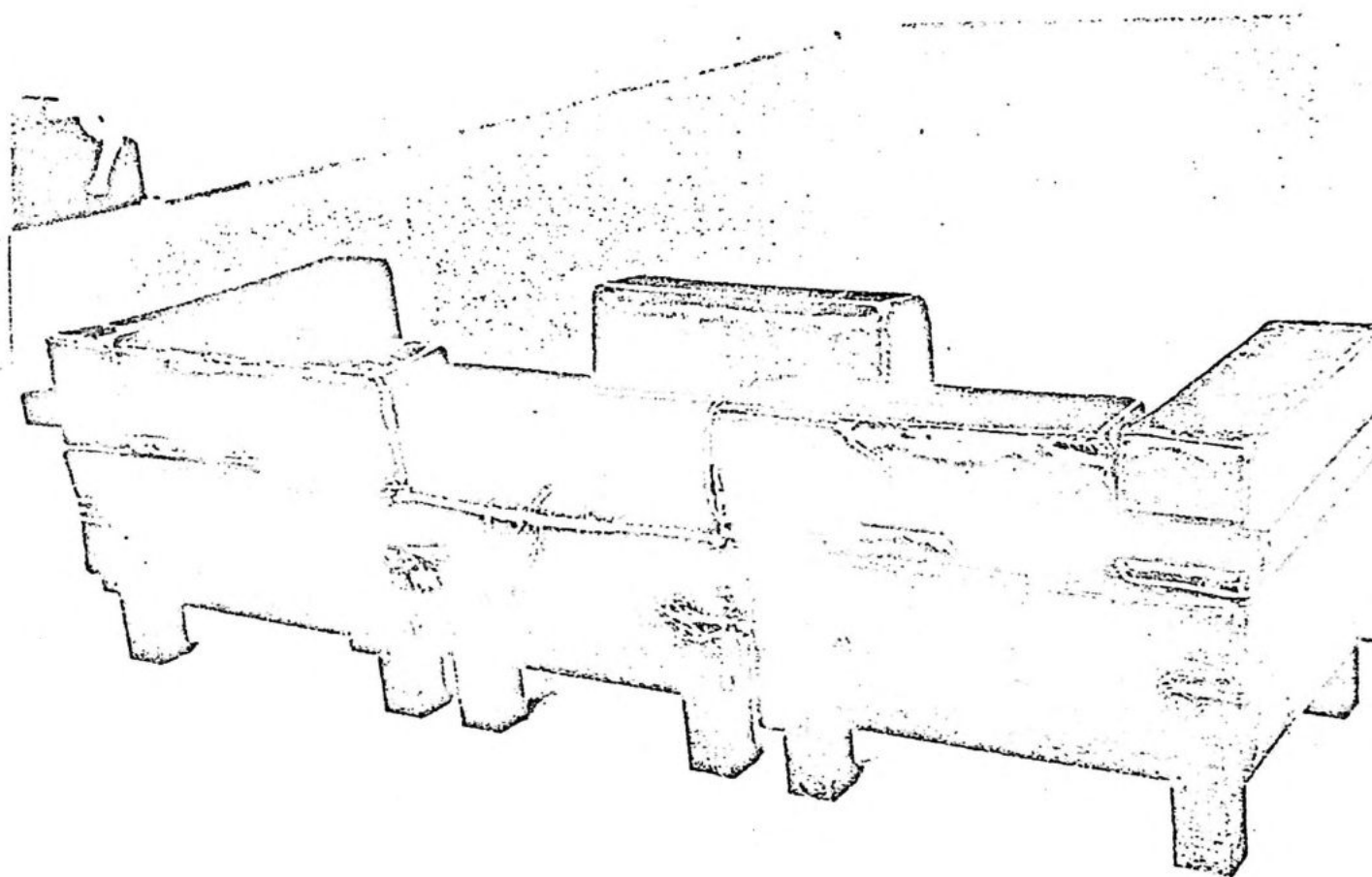
Designer: Lasar Segall

Data: sem data

Fabricante: desconhecido

Descrição: Banco em madeira pintada com estofamento em couro com cinco módulos laterais para braço e encosto. Assento para três lugares

Fonte: acervo do Museu Lasar Segall.



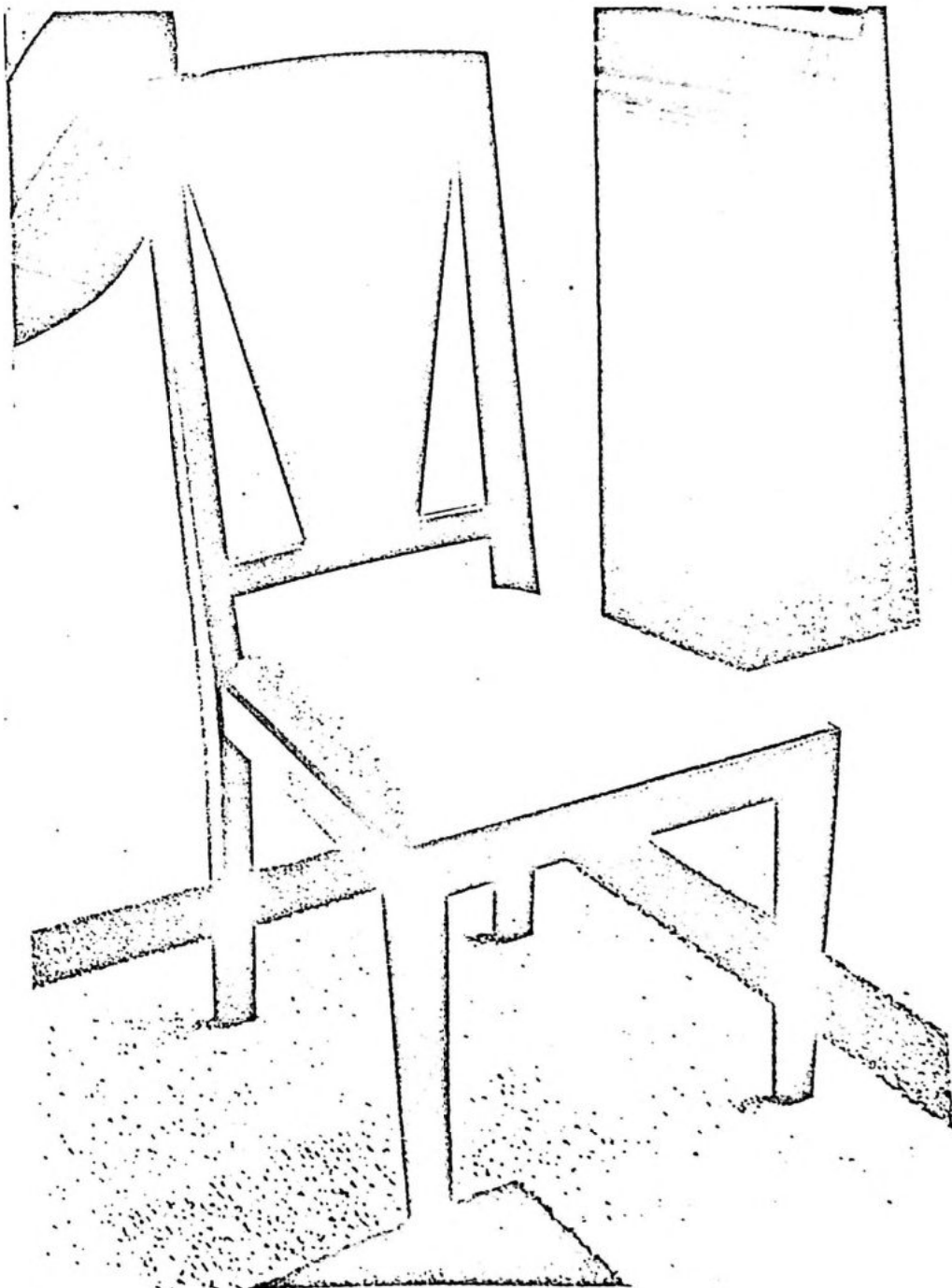
Designer: Cassio M'Boi

Data: 1993

Fabricante: desconhecido

Descrição: Cadeira sob tapete de Regina Gomide Graz, *d'aprês* Sonia Delaunay, década de 30, 1ª

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



filial em São Paulo, na esquina com a rua Marconi e Barão de Itapetininga. Na verdade, Casa & Jardim era o *slogan* e a própria filosofia da empresa, cujo nome era A Forma Decorativa S.A. A idéia mestra que presidiu a criação da loja era a unidade e integração de estilo entre o espaço externo e interno da casa, entre a arquitetura, o paisagismo e o mobiliário, como também a unidade entre as artes decorativas, sem nenhuma espécie de discriminação. Segundo Heuberger: "Tudo o que era necessário para uma casa, das louças aos objetos de vidro, cerâmica, metal, móveis e obras de arte propriamente ditas, eram encontrados na loja. Era uma coisa completa. Em geral, separam-se as coisas, mas a nossa idéia era juntar tudo, tanto que o nome da loja era, inicialmente, A Forma, mas como naquela época não foi possível registrar essa marca, fomos obrigados a acrescentar a palavra Decorativa. Então ficou A Forma Decorativa S.A. e o slogan era Casa & Jardim"(24).

Casa & Jardim concentrou a aplicação dos princípios da Bauhaus de que entre os arquitetos, pintores, escultores, marceneiros, não há nenhuma distinção. Todos são, igualmente, artesãos no sentido autêntico da palavra.

Continuação da Nota (23)

uma das primeiras galerias de arte em São Paulo, a Galeria Casa & Jardim, em 1938. AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo, Nobel, 1983, p. 97-101.

(24) DEPOIMENTO de Theodor Heuberger a autora. São Paulo, 1980.

Como a mentalidade da época ainda não estava preparada para absorver integralmente a produção de móvel moderno, Casa & Jardim foi obrigada a fazer uma concessão comercial e manteve duas secções básicas: uma dedicada a móveis modernos e outra a móveis clássicos.

Os móveis clássicos que sempre foram o alvo principal da clientela eram representados pelos estilos ecléticos, confeccionados em madeiras nobres, estofados com tecidos especiais. Eram as tradicionais linhas para dormitórios, conjuntos para sala de jantar e *living-room*.

A linha de móveis modernos era composta por móveis rústicos executados em n.º de pinho. Nesse particular revelou-se o pioneirismo da empresa na utilização do pinho encerado para a confecção de móveis, material que só veio a ser utilizado, em grande escala, nos dias atuais.

A fábrica e oficina de montagem eram muito bem equipadas e contaram com o desempenho de uma mão-de-obra artesanal de alta qualidade. A colaboração de alguns profissionais e arquitetos foi decisiva para a implantação de um setor de desenho e projeto de móveis e decorações. Entre eles destacaram-se: o arquiteto alemão Kublinsk, Ludwig Heuberger, irmão do fundador da empresa e aquele a quem Theodor Heuberger não poupou elogios, o arquiteto austríaco Bernard Rudofsky, que viveu em São Paulo

alguns anos durante a guerra(25).

Espírito empreendedor e acreditando vivamente na integração das artes, para criar um ambiente propício à vida do homem moderno, Heuberger prossegue até hoje a experiência iniciada há quase sessenta anos.

(25) A produção de móveis de Rudofsky será analisada no capítulo 5.

Capítulo 3

O arquiteto e o móvel

O momento decisivo em que a produção da mobília adquiriu, no Brasil, as principais características de modernização, tanto a nível do desenho quanto da produção, foi marcado pela introdução da arquitetura moderna no País.

Como clara expressão dessa modernização, o mobiliário acompanhou, ainda que com certa defasagem, as principais etapas da nova arquitetura: primeiro a fase de produção de um móvel internacional, despojado, tentando implantar os valores europeus da modernidade. As linhas puras, elegantes, a leveza de aspecto, a utilização de armações de metal ou madeira vergada incorporaram o "esprit nouveau". Essa fase correspondeu à introdução dos primeiros projetos de arquitetura feitos no exterior.

No pós-guerra, desenvolveram-se as experiências de busca de um móvel com características mais brasileiras, mais adequado a nossas condições e particularidades climáticas e materiais, iniciando-se as especulações em torno da matéria-prima nacional: a madeira, os tecidos, até chegar à produção em série, o que consolidou definitivamente o vocabulário formal implantado no momento anterior. Na arquitetura moderna, o correspondente foi uma produção efetivamente brasileira.

Esse desenvolvimento a partir do pós-guerra não significou, porém, que o móvel aqui produzido deixou de receber influências, deliberadas ou não, de certos modismos pertinentes ao movimento moderno, que, em última instância, talvez garantiram a sua euforia, enquanto movimento de arte. O que aconteceu é que a modernização do mobiliário, fazendo parte de um contexto mais amplo, a modernização da arquitetura, inclusive em termos internacionais, participou do processo de importação e assimilação de idéias e conceitos, que, com o decorrer do tempo, foi tornando-se complexo, enriquecendo-se com elementos nacionais: os tecidos, as fibras naturais, o uso de outros materiais autóctones e o próprio desempenho de uma mão-de-obra artesanal refinada.

Conseqüentemente, esses elementos acabaram amortecendo o reflexo da importação de idéias, trazendo maior autonomia para a produção do móvel e caracterizando obras significativas,

elaboradas dentro de um marco estilístico que respondeu mais adequadamente às nossas condições.

Ainda que levando em consideração apenas os momentos em que obras significativas foram produzidas, podemos dividir a história do móvel moderno no Brasil em duas fases bastante distintas: antes e depois de 1930.

Antes de 1930, seguindo a tradição colonial, o que imperou foi a cópia dos velhos estilos, a cartilha foi eclética e estrangeira, misturaram-se aos luízes e marias o nosso colonial, o barroco, o inglês e até mesmo o árabe. O árabe! Não há porque estranhar, pois em Portugal a cultura moçárabe apresentou raízes profundas. Esta postura foi justificada por Lúcio Costa: "Tendo o Brasil permanecido como colônia portuguesa até 1922, é natural que o nosso mobiliário seja, antes de mais nada, um desdobramento do mobiliário português. Se o material empregado era, isto sim, bem brasileiro, aqueles que o trabalharam foram sempre ou portugueses filhos mesmo de Portugal - muitos deles irmãos leigos das ordens religiosas - ou, quando nascidos no Brasil, de ascendência exclusivamente portuguesa, ou, então, mestiços, misturas em que entravam, junto com o do negro e do índio, dosagens maiores ou menores de sangue português. Além disso, excluídos o convívio com os holandeses no Nordeste do país - experiência essa de pequena duração e de conseqüências também pouco duradouras -, as lições da missão francesa e a

importação direta, durante o século XIX, de certas modas européias, todas as demais influências, a moura, a italiana, a espanhola, a francesa, a inglesa e também a indiana, - todas elas vieram sempre de segunda mão, através de Portugal"(1).

A partir dos anos 30, com a eclosão 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, no decênio anterior, configurou-se um conjunto de fatores que desempenhou papel decisivo no processo de modernização da mobília brasileira.

Neste capítulo, procurar-se-ã analisar e caracterizar esse primeiro momento, discutindo principalmente o papel da arquitetura moderna e a contribuição dos arquitetos para o desenvolvimento e rotinização do desenho moderno da mobília.

Os ideais modernistas nos anos vinte foram privilégio de certos grupos de intelectuais. O próprio Mário de Andrade esteve atento a este fato e, num texto de 1928, afirmou que o grupo modernista se constituiu numa "elite, quando mais não seja, pelo requinte e pelo isolamento. (...) a única parte da nação que fez da questão artística nacional um caso de preocupação

(1) COSTA, Lúcio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (31):3-7, jan. 1965, transcrita da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, (3):149-162, 1939.

quase exclusiva. Apesar disso, não representa nada da realidade brasileira, (...) Está fora do nosso ritmo social, fora da nossa inconstância econômica, fora da preocupação brasileira. Se essa minoria está bem aclimatada dentro da realidade brasileira e vive na intimidade com o Brasil, a realidade brasileira não se acostumou ainda com ela e não vive na intimidade com ela"(2). Foi, pois, só a partir de 30 que se "abre a fase em que tudo isto, deixando o terreno do projeto, do movimento restrito, da tentativa isolada, se alastra pelo País e transforma em estado de espírito coletivo o que era pensamento de poucos; em realidade atuante o que era plano ideal; em gosto habitual o que parecia aberração de alguns. (...) No terreno literário, tenho falado numa 'rotinização do Modernismo', mais ou menos inspirado no sentido em que Max Weber falava de 'rotinização do carisma'. É decisivo para o historiador da literatura e da cultura, bem como para o sociólogo, esse momento onde o excepcional se torna usual, tendendo o que era restrito a se ampliar. O decênio de 1930 viu, com efeito, o alargamento das práticas literárias e artísticas, transformando aos poucos em padrão de uma época o que era considerado manifestação de pequenos grupos vanguardeiros. Assim, a arquitetura 'futurista' foi se tornando o estilo moderno, cada vez mais difundido e aceito, até o momento em que qualquer arquiteto, mesmo conservador,

(2) ANDRADE, Mário. *Diário Nacional*. São Paulo, 19 fev. 1928.

traça o seu risco obedecendo aos cânones que pouco antes eram objeto do riso, escândalo e mesmo vilipêndio. (...) Era a revolução entrando na rotina. (...) Não apenas a rotinização da cultura, mas a tentativa consciente de arrancá-la dos grupos privilegiados para transformá-la em fator de humanização da maioria, através de instituições planejadas"(3).

Um dos fatores fundamentais para a efetivação desta rotina foi a emergência da arquitetura moderna, que desempenhou papel decisivamente renovador, apesar da contradição de ter sido implantada em plena ditadura de Getúlio Vargas(4). "Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. (...) Os novos construtores utilizam-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias. Souberam fazer compreender então tudo o que pensavam e sonhavam realizar. A

(3) CÂNDIDO, Antonio. Prefácio. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2ª ed. corr. e aum. São Paulo, Hucitec, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. xiii a xv.

(4) Como bem observou Mário Pedrosa "(...) se no domínio político é a reação que domina, em certos setores isolados como a arquitetura, é a revolução que domina; então vemos produzir-se o que se chama às vezes de "milagre" do Ministério da Educação, onde, pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. De um dia para outro a arquitetura moderna era lançada e parecia ter adquirido a maturidade". PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 257.

ditadura lhes ofereceu essa possibilidade, mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente superada entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição, de força, o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez então pelo 'brio' às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda"(5).

A modernização da arquitetura se constituiu num fator estimulante para o processo de modernização da mobília brasileira podendo-se, até mesmo, considerar o móvel moderno, em suas origens, como um subproduto da arquitetura, principalmente se levarmos em conta que a casa moderna colocou como fundamental a questão da harmonia entre a casa e a coisa, exigindo absoluta coerência entre espaço interno e externo. Defendendo essa postura, Mário Pedrosa afirmou: "A revolução arquitetônica não é, pois, puramente externa. Ao contrário. Ela se dirige para fora e para dentro do edifício, onde permite que, pela primeira vez, desde as épocas pré-históricas, quando o homem primitivo vivia no interior da terra, tenhamos consciência física do avesso do espaço, da sua existência física"(6).

(5) PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, p. 258-9.

(6) Idem, *ibidem*, p. 253.

Ao tratar do problema da adequação entre o equipamento de interiores e o novo espírito da casa moderna, é importante retomar o seguinte artigo de Mário de Andrade: "Se eu possuísse uma casa modernista (é lógico, inteiramente revestida modernistamente que nem esta casa exposta), entre os móveis modernos da sala de visitas eu colocava uma cadeira Luis XV. Imaginemos isso em nossa cabeça: qual a sensação que dá? A única legítima atualmente a respeito de uma cadeira Luis XV: a sensação de um objeto de arte. Uma cadeira Luis XV não é uma cadeira, é objeto de arte e como tal pode decorar nossa vida. Não tenho a culpa si a gente daqueles tempos andou sentando em objetos de arte em vez de sentarem em cadeiras, mas carece lembrar que as duquesas e duques de então eram objetos de arte também". Mário vai mais longe e chega a discutir inclusive o problema dos móveis de estilo: "Mas está claro, eu havia de enfeitar a minha sala com uma cadeira Luis XV legítima e não com um 'falso'. O 'falso' pode ser muito bem feito e bonito, mas é um falso, e a vida não é feita apenas de beleza. O falso pode possuir muita brilhação exterior, mas isso é vaidade, coisa desprezível. Ele não possui aquela orgulhosa e interior razão-de-ser que legitima qualquer passado. Entre um admirável Da Vinci falso e um medíocre Ettore Tito legítimo, sô os novos ricos de todas as riquezas exteriores e interiores, preferirão o falso"(7).

(7) ANDRADE, Mário. *Diário Nacional*, São Paulo, 5 abr. 1930.

Na verdade, essa concepção integrada da casa e da coisa, que está no cerne do movimento moderno da arquitetura é um elemento fundamental para se pensar o estatuto do móvel.

Tradicionalmente, o móvel é considerado com muitas restrições, a ele é atribuído um certo caráter de "marginalidade", que implica em vários aspectos.

Em linhas gerais, o móvel é considerado como *objeto técnico*, e como todo objeto técnico, aparentemente, em contraposição ao *objeto estético*. Produto de um fazer técnico, obedeceria apenas a exigências de utilidade, sendo desprovido de outras significações. Fora da esfera da relação de uso, o homem comum não toma conhecimento da natureza do objeto técnico, interessa-lhe somente o bom funcionamento deste utensílio doméstico.

Outro fato importante a ser destacado é que, em grande parte, excluindo a mobília de escritório, o móvel integra o cenário doméstico da vida humana, definindo-lhe a *interioridade privada* em contraposição à *exterioridade do ambiente de trabalho*. O interior apresenta-se como lugar de refúgio e, como diz Benjamin, daí resultam as fantasmagorias do interior. Segundo esse autor: "O ambiente em que se vive se contrapõe pela primeira vez, para o homem privado, ao lugar de trabalho. O primeiro se constitui no interior, o escritório é seu complemento. O homem privado, realista no escritório, exige do interior que o mantenha em suas ilusões. Esta necessidade é

tanto mais estimulante quando nem pensa em estender suas reflexões mercantis às sociais. Reprime ambas, ao configurar seu entorno privado. E assim resultam as fantasmagorias do interior. Para o homem privado o interior representa o universo. Reúne nele o longínquo e o passado. Sua sala é a platéia no teatro do mundo"(8). Segundo Benjamin a consumação desse culto ao interior aconteceu no final do século passado com o estilo *Art-Nouveau*. "A transfiguração da alma solitária se apresenta com sua meta. Sua teoria é o individualismo. Em Van der Velde a casa aparece como expressão de personalidade. Para essa casa o ornamento é como uma assinatura para um quadro. Porém, nessa ideologia não chega a se expressar a significação real do estilo modernista. Representa a última tentativa de saída de uma arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim. Se expressa na linguagem dos médiums, nas flores como símbolo da natureza vegetativa que se opõe a um mundo armado tecnicamente. Os novos elementos da construção em ferro, as pilastras e as formas das vigas, dominam o estilo *liberty*. No ornamento este se esforça em recuperar tais formas para a arte. O concreto lhe oferece novas possibilidades de configuração plástica na arquitetura. Neste período, o verdadeiro centro de gravidade do espaço vital é o escritório. O que está destituído de realidade encontra lugar na casa. O resultado final do estilo *liberty* é este: a tentativa do indivíduo por rivalizar com a técnica, em

(8) BENJAMIN, W. *Illuminaciones II. Luis Felipe ou o interior*. Madrid, Taurus, 1952, p. 182.

nome de sua interioridade, o leva a sua ruína"(9).

Esse culto à interioridade da casa, como projeção do ego, constituiu-se, conforme Benjamin, como uma das características do *Art-Nouveau*, movimento cuja característica principal é tentar a unidade das artes plásticas, dentro de uma preocupação estilística, onde o ornamento ocupa lugar primordial.

O estabelecimento dos limites da interioridade do homem moderno, em termos da dicotomia, espaço privado interno *versus* espaço produtivo externo acaba reiterando alguns aspectos da divisão sexual do trabalho, que atribui ao homem funções produtivas externas e à mulher tudo o que diz respeito à programação e manutenção da interioridade privada. Por isso, cuidados com a decoração, a ornamentação e com o próprio móvel são considerados *affaire feminino*, desprovido de maior significado. Além disso, durante muitos anos, o móvel foi considerado como um gênero menor na produção artística, um tipo de produção onde a inspiração do gênio nunca se manifestou: *uma arte menor*, a bem dizer não é uma arte, mas sim uma ocupação técnica e manual. Não é à toa que na Antiguidade, grande parte das operações técnicas eram rejeitadas para fora do domínio do pensamento: eram ocupações que correspondiam a ocupações servis.

(9) BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 183.

Tal multiplicidade de fatores dicotômicos permite situar, ainda que de forma muito sucinta, o caráter de marginalidade a que o móvel sempre esteve ligado.

A arquitetura moderna, baseada no postulado da adequação entre a casa e a coisa, põe em questão, de forma decisiva, esse caráter de marginalidade. A partir de então, o móvel ganha legitimação e autonomia, passando a ser considerado um elemento integrante da totalidade do plano arquitetônico. É nesse sentido que se dá a contribuição dos arquitetos no setor do desenho industrial do móvel.

É evidente que os arquitetos assumiram papel decisivo neste processo de modernização do móvel, pois, como complemento indispensável da habitação, ele está vinculado de forma efetiva à atividade profissional do arquiteto. Mas é preciso considerar que os arquitetos não teriam podido realizar a reformulação dos padrões formais da mobília e de outros equipamentos de uso doméstico, caso não houvessem encontrado condições e terreno propício.

Isto se deve, como já observamos, à revisão da forma arquitetônica, empreendida pela arquitetura moderna, às modificações das estruturas de produção, decorrentes das conquistas da Revolução Industrial e à própria ação geral do movimento moderno na cultura brasileira.

Outro fator, que favoreceu aos arquitetos, facilitando sobremaneira a produção de formas plásticas inovadoras e nacionais, refere-se à abundância dos materiais naturais brasileiros, principalmente a matéria-prima básica dessa indústria, a madeira(10).

Sob este aspecto, o Brasil sempre foi favorecido, destacando-se inclusive, como grande exportador do jacarandã, mogno, peroba, imbuia, pinho e tantas outras. Atualmente, a graciosidade e a leveza das madeiras claras, principalmente, o pinho de araucária, têm sido exploradas com excelente resultado, trazendo amplitude visual aos reduzidos ambientes modernos.

A partir dos anos 30, um grupo de arquitetos de vanguarda, do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre eles Lúcio Costa, Oswaldo Bratke, João Batista Vilanova Artigas, deu grande impulso para as primeiras manifestações de desenho de objetos não especificamente arquitetônicos, alguns dos quais foram incorporados posteriormente pela indústria. Entre esses objetos, destaca-se, particularmente, a concepção de uma

(10) Apesar das experiências com outros materiais na produção de móveis, a madeira possui posição dominante na arquitetura de interiores. Segundo Alvar Aalto, isso se deve a "suas características biológicas, sua condutibilidade térmica limitada, sua afinidade com o homem e a natureza viva, sua sensação táctil agradável e a possibilidade de se obter os mais variados tratamentos de superfície". AALTO, Alvar. A madeira como material de construção. *Arquitetura*. Rio de Janeiro, (3): 16-7, nov./dez. 1961.

variedade de sistemas de *brise-soleil*: móveis, orientáveis, horizontais, verticais etc., hoje em dia utilizados em todo o mundo. Segundo Mário Pedrosa: "Através do *brise-soleil* a imaginação plástica de nossos arquitetos recriou as fachadas e através das paredes fenestradas, as tramas, os claustros, o cobogô, os painéis montados sobre chassis deram o toque próprio à nossa arquitetura moderna, feita de encanto, graça audaciosa e de nervosismo"(11).

É justamente sob esse aspecto que a atividade dos arquitetos desse período pode ser considerada precursora do desenho industrial em nosso país. Por isso, é preciso referí-los aqui, porque seu espírito e sua prática se prolongam até nossos dias, formando uma espécie de categoria: a mobília de arquiteto(12).

A mobília de arquiteto no Brasil corresponde a um tipo

(11) PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 261.

(12) No século XX, a emergência do arquiteto como *designer* estabeleceu uma crítica ao papel do decorador que mudava formas superficialmente. Referindo-se à história dos criadores de móvel, Giedion afirmou: "Até os últimos períodos do século XV, os carpinteiros se ocupavam dos trabalhos em madeira da casa. Foram sucedidos pelos ebanistas e, no século XVII, os ebanistas de gabinete, homens especializados nos trabalhos com madeiras nobres, hábeis manipuladores de "granos" e "veteados". O século XIX situou o decorador acima. O ambiente Império, obra dos *designers* de Napoleão, Percier e Fontaine, abriu caminho para o tapeceiro. Paulatinamente, o tapeceiro se fez amo do gosto imperante, e só no mobiliário patenteado americano o engenheiro e o mecânico exerceram sua influência. Assim, desde os tempos medievais os artesãos se sucederam uns aos outros como criadores de mobiliário: carpinteiro, ebanista de gabinete, decorador-tapeceiro, engenheiro mecânico. GIEDION, S. *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Gilli, 1978.

específico de produção, cuja importância não se dá a nível quantitativo, pois essa produção era circunstancial, tendo-se iniciado como experiência autodidata, com os modelos, em geral, restringindo-se a um único ambiente ou prédio, sendo sua produção basicamente artesanal, não atingindo maior sistematização e regularidade.

No entanto, devemos ressaltar que, passada essa fase heróica, quando os arquitetos tiveram de impor a si o sobre-esforço imprescindível de desenhar móveis, peças e demais equipamentos individuais, condizentes com o espírito de seus projetos, foi constituído um certo repertório de móveis. Formaram-se os principais tipos, modelos, estabelecendo-se certas normas, possibilitando uma base maior para o alargamento do processo de modernização.

A esses aspectos, deve-se acrescentar a implantação da indústria, bem como a própria intensificação dos meios de comunicação, divulgando novas formas e materiais, entre eles o plástico(13), trazendo elementos inovadores para os interiores da casa brasileira. Graças à conjugação de todos esses fatores, hoje em dia é possível ao arquiteto, à sua escolha,

(13) A descoberta dos plásticos revolucionou a produção de móveis, possibilitando alto valor estético e funcional, por um baixo custo. Isso só se verificou em países com sólida base industrial, pois o plástico é um material industrial por excelência, requerendo moldes especiais para seu processamento.

selecionar no mercado os móveis e objetos coerentes com o espírito de suas obras.

A seguir, anotaremos a produção dos principais arquitetos, paulistas e cariocas, cuja produção se constitui num marco fundamental na história do móvel moderno no Brasil(14).

(14) Deixaremos de lado, nesse momento, os arquitetos que tiveram uma produção sistemática ligada à indústria, cuja obra será analisada nos capítulos subsequentes.

3.1., O movimento de modernização do móvel no Rio de Janeiro

Como dizíamos, os anos trinta representaram um momento decisivo para a transformação da arquitetura em nosso país: a eclosão da arquitetura moderna.

A esta fase inicial, correspondeu um período igualmente significativo para a efetiva implantação e vinculação sistemática de um novo conceito de mobília que trouxe novas soluções formais e de uso dos materiais, mais apropriadas ao espírito da época.

Assim, a presença do grupo carioca(15) exerceu papel importante para a animação do movimento de modernização do móvel e para a introdução do desenho industrial no País. Essa posição é defendida por Júlio Katinsky, ao afirmar: "(...) não há dúvida de que o grupo carioca desempenhou papel fundamental no desenvolvimento do desenho industrial brasileiro"(16),apontando,

(15) Esse grupo, liderado por Lúcio Costa era composto, entre outros por: Affonso Reidy, Alcides da Rocha Miranda, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer.

(16) KATINSKY, Julio R. Desenho Industrial no Brasil. Meados do Século XIX até 1970. IN: *História Geral da Arte no Brasil* (org. Walter Zanini). São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

inclusive, várias características desse fenômeno, entre as quais "uma teoria coerente do projeto com a indústria, fruto, sem dúvida alguma, da absorção das lições do mestre francês Le Corbusier"(17).

Esses arquitetos articularam-se com os principais designers, artesãos e produtores de móveis à época, encomendando-lhes móveis para equipar seus projetos de edifícios públicos e residenciais. Surgiram, assim, exemplares importantes e originais de desenho moderno.

Entre os arquitetos desse período destacaram-se duas personalidades importantes: *Lúcio Costa* e *Oscar Niemeyer* que fomentaram, sobremaneira, o surgimento do novo estilo de móveis, que se consolidou por completo nos anos 60, sendo, então, gradativamente, absorvido pela indústria.

Foi pelas mãos de *Lúcio Costa* que a produção de designers talentosos, porém pouco divulgados, veio à tona, principalmente em fins dos anos 50 e início de 60. Foi ele que convidou o jovem arquiteto pernambucano, *Artur Lício Pontual* (1935-1972), a participar da montagem da exposição de Brasília no prédio da UNESCO, em 1958, tendo sido o responsável pela organização dos painéis expositivos, muito elogiados por Mies van der Rohe na

(17) KATINSKY, Julio R. *Op. cit.*

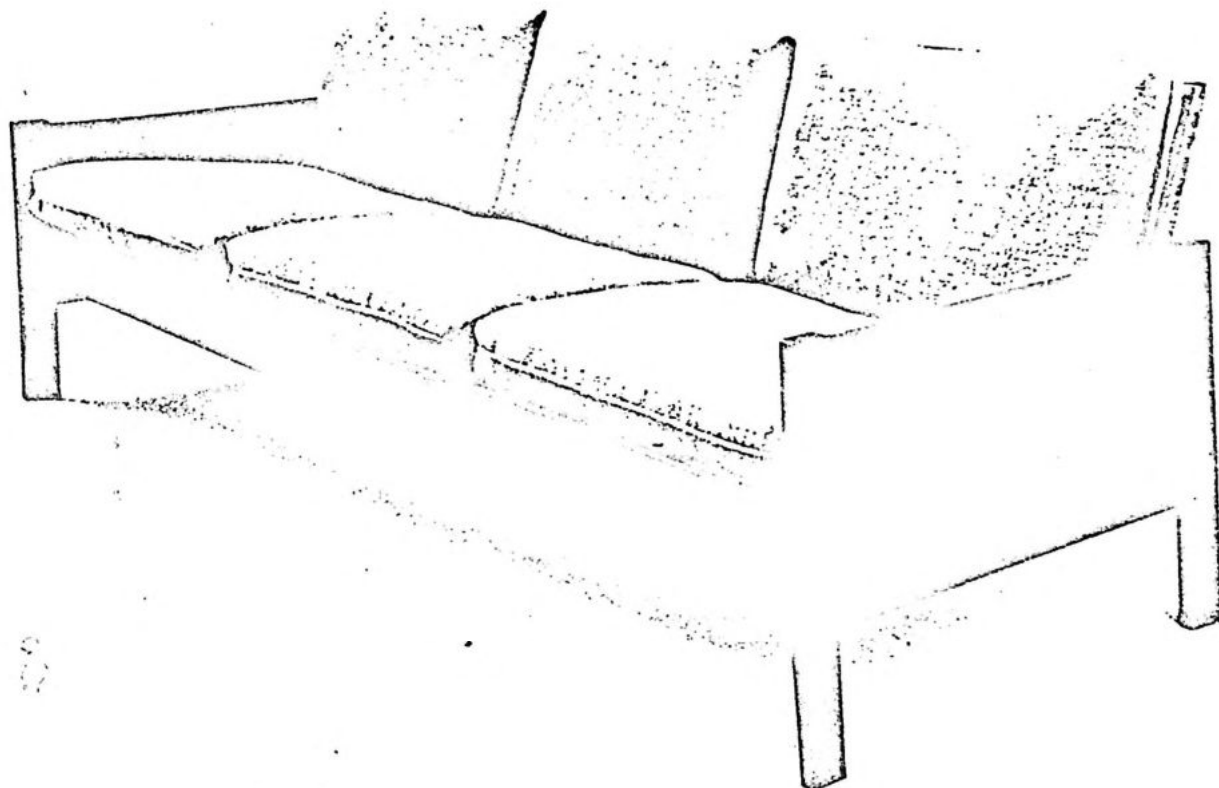
Designer: Artur Lício Pontual

Data: sem data

Fabricante: desconhecido

Descrição: Sofá de três lugares desmontável. Estrutura de madeira com almofadas soltas em espuma de borracha revestida em tecido, apoiadas em lona e caibros

Fonte: arquivo Davino Pontual.



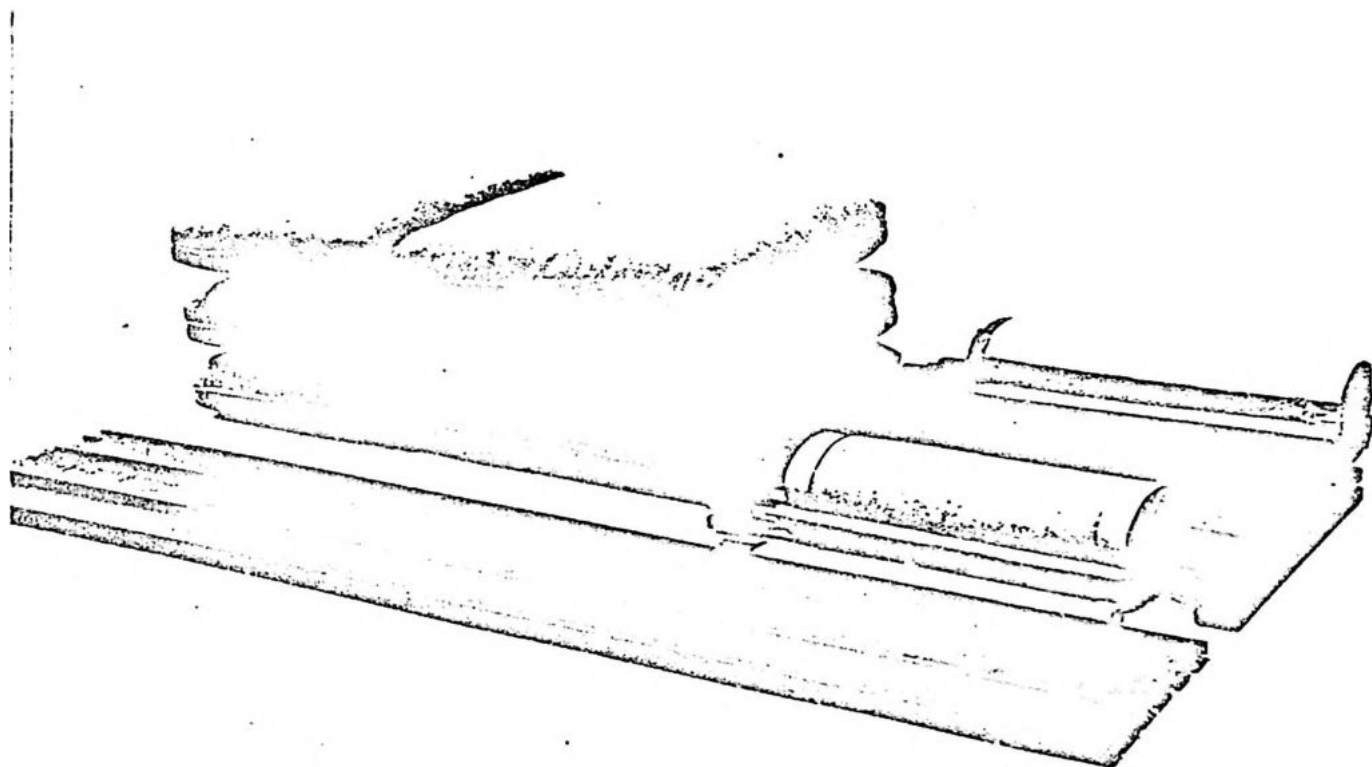
Designer: Artur Lício Pontual

Data: sem data

Fabricante: desconhecido

Descrição: sofá de três lugares desmontável. Estrutura de madeira com almofadas soltas em espuma de borracha revestida em tecido, apoiadas em lona e caibros

Fonte: arquivo Davino Pontual.



ocasião(18).

A carreira profissional de Pontual na área do desenho industrial começou no final da década de 50, associado a Aloísio Magalhães e Noronha, num escritório de Comunicação Visual e Desenho Industrial. Foi também um dos principais mentores da criação de uma loja de produtos de desenho, a loja do *Bom Desenho*, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1963, com a intenção de oferecer à clientela uma escolha de objetos de boa forma, que, naquela época, não eram muito freqüentes no mercado.

Os projetos de móveis de Pontual foram desenvolvidos sob encomenda. Entre eles, destacam-se: o sofá desmontável feito com componentes integrados, com um desenho racional para redução de custos, possibilitando, inclusive, a venda *knock-down*. Projetou também uma cadeira de mesa de refeição e cadeira de jacarandá e couro, ambas desmontáveis.

No ano de 1962 participou do *Concurso Nacional de Mobiliário Brafor*, no qual ganhou menção honrosa, pela apresentação de uma poltrona e mesa de escritório. Na memória do projeto apresentado consta: "No presente trabalho procurou-se estudar uma poltrona e uma mesa para profissional liberal ou diretor de empresa, tendo por princípio a opinião de que o mobiliário de

(18) CONVERSA telefônica de Lúcio Costa com a autora. Rio de Janeiro, 1980.

escritório é um todo. Que uma poltrona e mesa de executivo devem ser o coroamento de uma linha de móveis, na qual o parentesco visual é gerado pelo planejamento e racionalização dos processos de produção"(19).

Como um dos pioneiros do desenho industrial no Brasil, Pontual prestou colaboração na área pedagógica, tendo sido docente da Escola Superior de Desenho Industrial, entre 1967 a 1969, onde trabalhou com Karl Heinz Bergmiller, Aloisio Magalhães e Alexandre Wollner.

A atividade estimuladora de Lúcio Costa para o desenvolvimento de desenho industrial de mobília também esteve ligada à produção de mobília de escritório. Neste sentido, é importante destacar o projeto que ele solicitou, em 1959, à empresa *Ambiente*, para equipar o Edifício Boa Vista, no Rio de Janeiro. O projeto foi concebido pelo arquiteto italiano *Carlo Benvenuto Fongaro* e foi uma das primeiras linhas de móveis modernos desmontáveis.

Fongaro chegou ao Brasil em 1947. Naquele momento, o móvel moderno era uma exceção, num mercado hostil às novas propostas. O mais fácil era se aliar a iniciativas do tipo *Fascoal Bianco*,

(19) PONTUAL, Artur Lúcio. Memorial de Projeto para prêmio Brafor de Mobiliário. Projeto de mesa e poltrona para escritório. Rio de Janeiro, 18/out./1962.

nas o arquiteto insistiu em desenhar mobília moderna.

Essa postura foi fortalecida, pois, no segundo pós-guerra, foi grande a imigração de artistas e arquitetos europeus para o Brasil, fator decisivo para a consolidação das experiências pioneiras desenvolvidas nos anos 30/40, no setor do desenho industrial do mobiliário. Assim, Fongaro participou intensamente desse período, tendo colaborado com várias empresas do setor, entre elas a Palbra, Jatobá, Ambiente e Projeto. Em todas elas Fongaro desenhou linhas completas para residências: salas de jantar, jogos para dormitórios, estofados, usando muito jacarandá e ferro.

Desenhou também um móvel que funcionava, ao mesmo tempo, como caixa para rádio e porta-trabalho manuais, permitindo que a mulher carregasse o rádio junto aos trabalhos de um canto a outro da casa. Foi um móvel que teve muito sucesso na época, comercializado pela loja *Cristais Prado* e pela *Dominici*.

Fongaro acredita que as facilidades para aceitar as concepções modernas de mobília eram maiores aqui no Brasil do que na Europa, pois lá havia toda uma tradição consolidada que devia ser incorporada ao novo, e aqui não. O único problema que se enfrentava é que: "(...) não estávamos preparados industrialmente para produzir, era tudo na base do braço artesanal, só depois da instalação da indústria automobilística

é que foi possível participar do desenvolvimento industrial do resto do mundo. (...) São agora no Brasil é que estão sendo criadas as condições para produção de um móvel em grande escala, mas até chegar nisso eu tive que aguentar muita cliente que queria uma cadeira especial, diferente da cadeira da amiga"(20).

Essa relação entre os pioneiros da arquitetura moderna e o desenvolvimento do mobiliário no Brasil, além de caracterizar a tendência de um tempo de renovação, estabeleceu uma filiação, do ponto de vista da criação estética, que ficou arraigado na produção verdadeiramente expressiva de nossos grandes designers.

Durante a construção de Brasília, *Oscar Niemeyer* convidou vários arquitetos e designers para projetarem móveis para os edifícios públicos, entre os quais: *Joaquim Tenreiro*(21), a quem já havia encomendado móveis para equipar um projeto de residência do industrial Francisco Peixoto, em Cataguases, Minas Gerais, no ano de 1942.

Outros profissionais que também colaboraram com Oscar Niemeyer desenhando móveis para Brasília foram: *Sérgio Rodrigues*(22), *Sérgio Bernardes* e *Bernardo Figueiredo*.

(20) DEPOIMENTO de Carlo Benvenuto Fongaro à autora. São Paulo, 1980.

(21) O conjunto da obra de Joaquim Tenreiro será analisada no capítulo 5.

(22) A produção de Sérgio Rodrigues será analisada no capítulo 6.

Este último formou-se arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, em 1957. Ainda como estudante, começou a fazer móveis na base do autodidatismo e, entre acertos e erros, foi aprendendo à custa de muita dedicação.

Partiu para os projetos de móveis residenciais, pois no mercado havia certa lacuna de móveis adequados e acessíveis a seus clientes, além disso, com a verticalização dos espaços a partir dos anos 60, o projeto de interiores passou a ser um canal importante de absorção da mão-de-obra de arquitetura.

Entre 1959 a 1961, Figueiredo colaborou na *OCA Arquitetura de Interiores S.A.* onde recebeu fortes influências de Sérgio Rodrigues, iniciando uma produção que dava destaque para certos materiais nacionais: o couro, o jacarandá, a palhinha. Nesse momento, intensificou suas relações com Joaquim Tenreiro, outro mestre a quem reconhece o aprendizado: "Tenreiro me aguçou o estilo, com ele aprendi como uma cadeira vibra e dura anos sem se desmanchar"(23).

Influências bem pesadas, guardando as marcas dos mestres, Figueiredo passou a desenvolver uma produção própria, definiu seu estilo e inaugurou uma loja para comercializá-la, a Chica da Silva & Atelier de Arquitetura. O ponto alto de seus projetos

(23) DEPOIMENTO de Bernardo Figueiredo à autora. Rio de Janeiro, 1980.

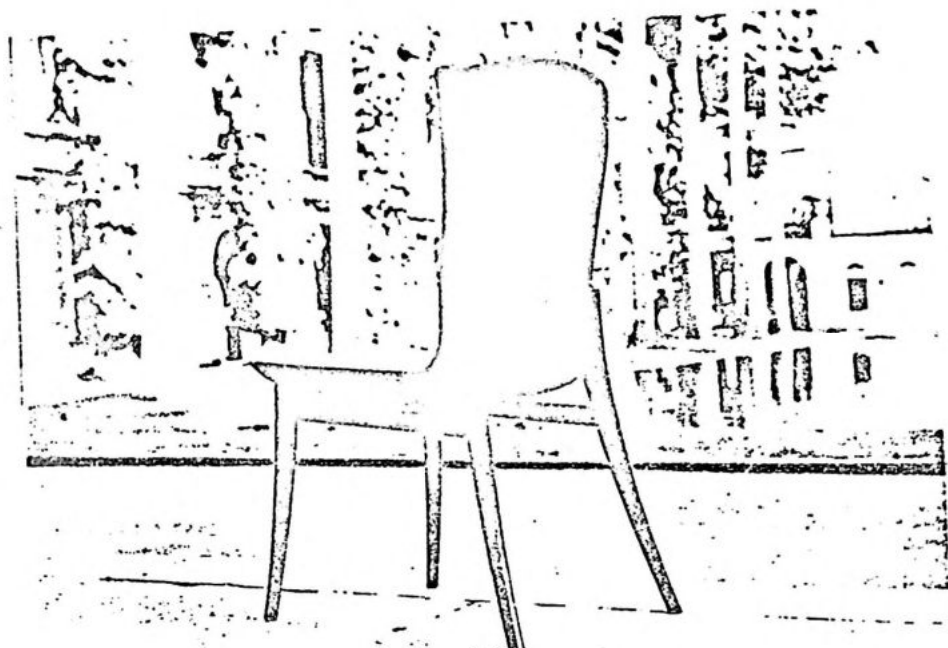
Designer: Bernardo Figueiredo

Data: 1960

Fabricante: desconhecido

Descrição: Cadeira em jacarandã, com pés torneados para salão de banquetes do Palácio dos Arcos, Brasília

Fonte: arquivo Bernardo Figueiredo.



foram os móveis concebidos para o Palácio dos Arcos, Itamaraty, móveis de grandes dimensões, todos em madeira nobre, inclusive os estofados.

Essa experiência foi muito rica, mas Figueiredo não tinha desistido de um interesse antigo: desenhar móveis para consumo popular. Isso foi possível com a sua vinculação a empresas do sul do País, onde criou a linha Amak Monobloco, móveis executados em imbuia, couro natural e espuma. Muito interessante foi o nome dado a essa linha, pois Amak em tupi significa rede. Mas a linha nada tinha de indígena, entretanto, ainda que a nível semântico, esse fato é representativo do esforço de alguns designers, que nos anos 60, buscaram obsessivamente as origens brasileiras.

Finalmente, é importante observar que os dois mais consagrados arquitetos da velha geração modernista do Rio de Janeiro, *Oscar Niemeyer* e *Lúcio Costa*, também emprestaram sua colaboração como designers de móveis modernos. Ambos desenvolveram uma produção que não se destaca quantitativamente, sendo, porém, muito significativa para o processo de consolidação do novo móvel.

É nesse contexto que se coloca a contribuição de Lúcio Costa com a empresa *OCA Indústrias Reunidas S.A.*, onde ele desenhou um modelo de poltrona em jacarandá e couro, em 1960.

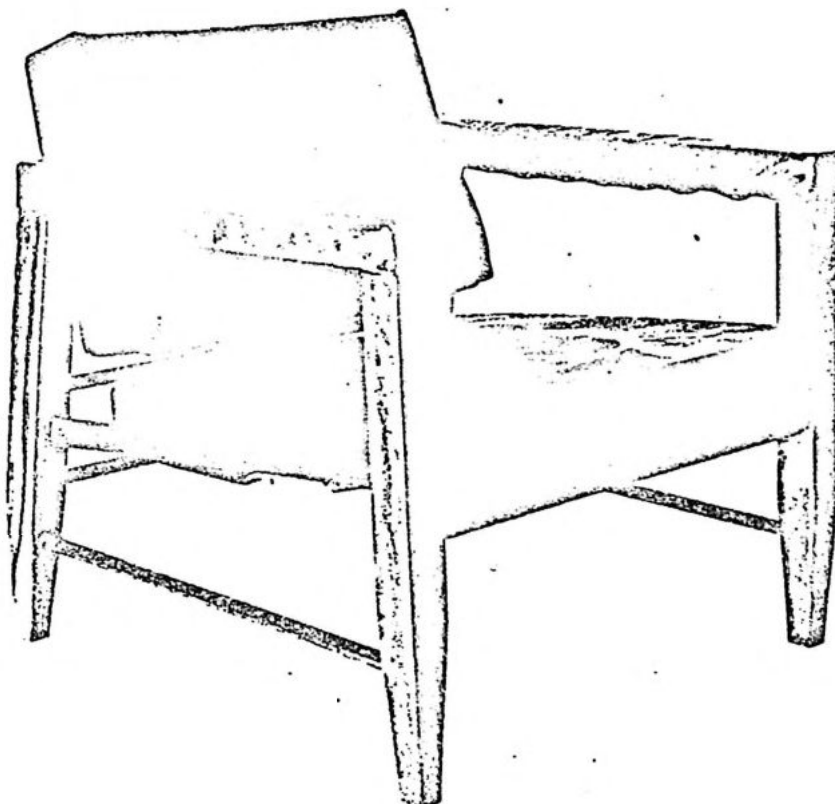
Designer: Lúcio Costa

Data: 1960

Fabricante: Indústrias Reunidas OCA S.A.

Descrição: Poltrona estruturada em jacarandá, assento e encosto em espuma de borracha revestido de couro. Detalhe para os braços forrados

Fonte: arquivo Sêrgio Rodrigues.



Já Oscar Niemeyer iniciou sua produção um pouco mais tarde, por volta de 1970, quando, na busca de uma continuidade entre sua arquitetura e os elementos que a completavam passou a desenhar móveis. Dessa forma, procurou garantir a harmonia entre o equipamento, o arranjo interno e o edifício, preservando a unidade dos espaços concebida em seus projetos.

Esta posição é explicada por Oscar Niemeyer: "O problema que eu encontrei no equipamento dos edifícios é que, muitas vezes, o mobiliário, o arranjo interno prejudicam completamente a arquitetura. A arquitetura prevê os espaços que devem ficar livres, entre grupos de móveis, e, às vezes, os móveis são colocados de uma maneira imprópria, os espaços se perdem e a arquitetura fica prejudicada. De modo que nós procuramos sempre marcar o lugar dos móveis, mas, mesmo assim, às vezes eles não estão de acordo com a arquitetura e o ambiente se faz sem a unidade que a gente gostaria. Por isto tudo é que eu comecei. É claro que existem bons decoradores no Brasil, mas quando a gente não tem sorte de encontrar um desses decoradores, o nosso projeto se prejudica"(24).

Imbuído dessas preocupações e atento aos principais problemas de produção de mobília em nosso país, começou a estudar móveis de madeira colada que era usada nas cadeiras suecas e

(24) DEPOIMENTO de Oscar Niemeyer à autora. Rio de Janeiro, 1979

Designer: Oscar Niemeyer

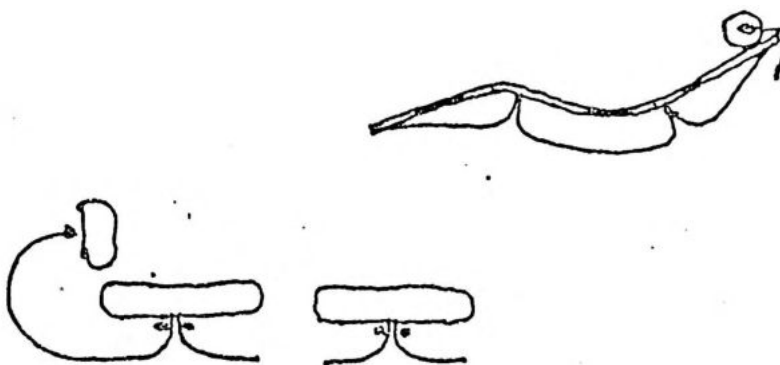
Data: década de 70

Fabricante: Tendo Brasileira S.A.

Descrição: Publicidade de AMNiemeyer Interiores

Fonte: *Módulo*, (53):s.p., mar./abr. 1979.

AMNIEMEYERINTERIORES



Inaugura breve sua nova galeria-loja de arte, exposições e móveis
das linhas desenhadas por Anna Maria e Oscar Niemeyer.

Shopping Center da Gávea
Rua Marquês de São Vicente, 52 loja 205

M O D U L O 912

projetá-los com superfícies maiores. Assim fez cadeiras, poltronas, mesas, cadeira de balanço, espreguiçadeira e marquesa. Além da madeira, utilizou também o couro e palhinha para assento e encosto. A empresa responsável pela fabricação é a *Tendo Brasileira*, em São Paulo.

Com esses móveis, combinados a outros, Oscar esquipou vários de seus projetos, entre eles, Baubigny e a sede do Partido Comunista, na França. Segundo ele: "Gostamos de usar esses móveis, com outros, de outros arquitetos, de modo que há uma variação, mas todos presos ao princípio de que o móvel é complemento da arquitetura e deve ser atualizado e moderno como a própria arquitetura. Deve haver uma adequação entre o móvel e o interior, dependendo do tipo de prédio. Numa residência, por exemplo, os móveis devem acompanhar a maneira de viver do homem de hoje, eles são mais simples, menos austeros. O mobiliário antigo se adaptava a uma atitude diferente do homem. Hoje a coisa mudou muito e o mobiliário acompanha esse modo de vida diferente, esse modo de ser das pessoas de hoje"(25)

(25) DEPOIMENTO de Oscar Niemeyer à autora. Rio de Janeiro, 1979

3.2. O movimento de modernização do móvel em São Paulo

Os dois grandes centros do País, São Paulo e Rio de Janeiro, praticamente detiveram, entre os anos 30 e 60, a maioria das iniciativas em matéria de modernização da mobília.

O Rio de Janeiro, de certa forma, na qualidade de capital federal, concentrava boa parte dos recursos para investimentos em obras públicas, surgindo daí, uma demanda bem característica de produção de móvel de escritório. Já São Paulo, como maior pólo industrial e econômico, aglutinava grande parte dos recursos tecnológicos para a execução do mobiliário então projetado.

As outras cidades brasileiras limitavam-se, em sua maioria, a seguir a orientação proveniente dessas grandes metrôpoles.

Em São Paulo, constata-se que o movimento de modernização do móvel desenvolveu-se, inicialmente, em torno dos próprios arquitetos responsáveis pela modernização da arquitetura paulista. Como vimos no capítulo anterior, na fase pioneira dos anos vinte, a presença de Gregori Warchavchik foi decisiva e a

partir dos anos trinta, destaca-se a contribuição de *Oswaldo Artur Bratke* e *João Batista Vilanova Artigas*.

Formado em 1940 pelo Mackenzie(26), Bratke define-se como homem de prancheta, com interesses voltados exclusivamente para a construção. Como muitos arquitetos de sua geração, ele fez muito estilo, passou pela fase eclética da arquitetura, antes de começar a projetar o moderno.

Deu-se, então, a grande contribuição de Bratke e seu escritório à rua Barão de Itapetininga acabou se transformando num ponto de encontro obrigatório para artistas e arquitetos da época. Com ele colaboraram muitos profissionais que, posteriormente, se destacaram nos vários campos da cultura brasileira. Entre eles: Lívio Abramo, que trabalhou como desenhista, Rebolo, Zanine, Fongaro.

Bratke desenvolveu importantes iniciativas para a produção industrial de equipamentos para acabamentos na construção civil: janelas, maçanetas, esquadrias etc. Em matéria de mobília, projetou alguns equipamentos para completar suas construções e colaborou com a empresa Jatobá, onde desenhou uma poltrona para produção em série.

(26) Há um importante grupo de arquitetos formados pelo Mackenzie que se dedicaram ao desenho de mobília, nos anos 50: Salvador Candia, Roberto Aflalo, Carlos Barjas Millan, Miguel Forte e Plínio Croce, cuja produção será analisada no capítulo 6.

Em 1937, foi pioneiro no projeto e utilização de cozinhas e copas industrializadas, compostas por peças pré-fabricadas, que eram montadas na própria obra e embutidas na parede. Em 1942, começou a fazer experiências com o compensado recortado, tendo desenhado algumas cadeiras. O projeto de Vila Amazônia, desenvolvido pelo arquiteto no ano de 1956/7, permitiu-lhe produzir móveis simples e adequados à região, através do uso de ferro pintado a duco e fibras naturais da região.

Outra personalidade fundamental que se impõe como marco de referência do processo de modernização da mobília é *João Batista Vilanova Artigas* (1915-1985), cujo nome está indissolivelmente ligado à criação valiosa e autêntica da grande arquitetura brasileira, surgida nos anos 30. Mas a própria concepção do espaço arquitetônico professada por ele, levou-o também a contribuir de maneira decisiva para a implantação do desenho industrial em nosso país.

Na área do mobiliário, Artigas desenhou, em 1948, uma poltrona influenciada por Richard Neutra, executada em compensado revestido de peroba, com assento e encosto em tecido. Nesse mesmo ano, desenhou uma outra poltrona da linha Bauhaus, em compensado de pinho, com assento e encosto em borracha revestida de tecido.

Para Artigas, o que importava com relação ao móvel no Brasil é

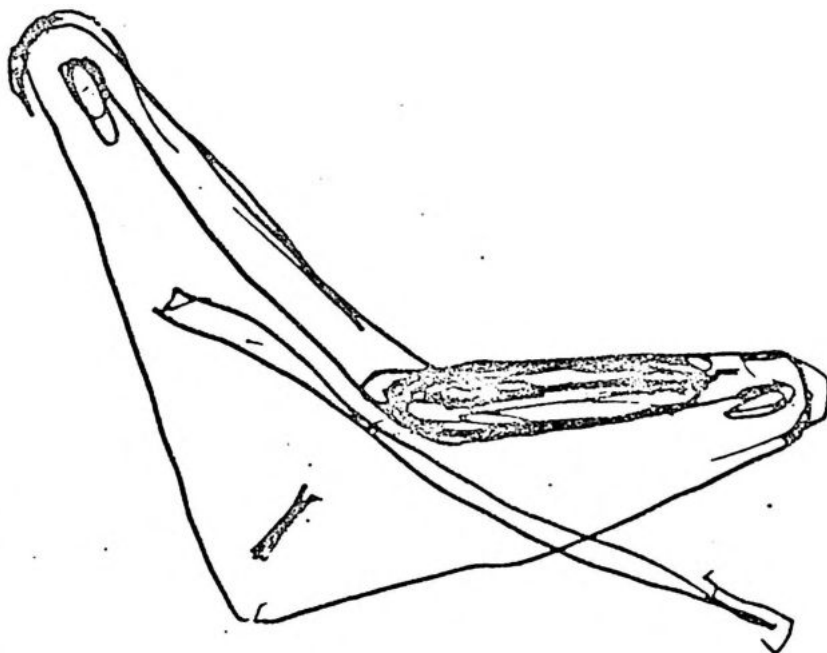
Designer: João Batista Vilanova Artigas

Data: 1948

Fabricante: desconhecido

Descrição: Cadeira adaptação de modelo de Richard Neutra, executada em compensado revestido de peroba, assento e encosto em tecido.

Fonte: coleção particular da autora.



Artigas 1948,

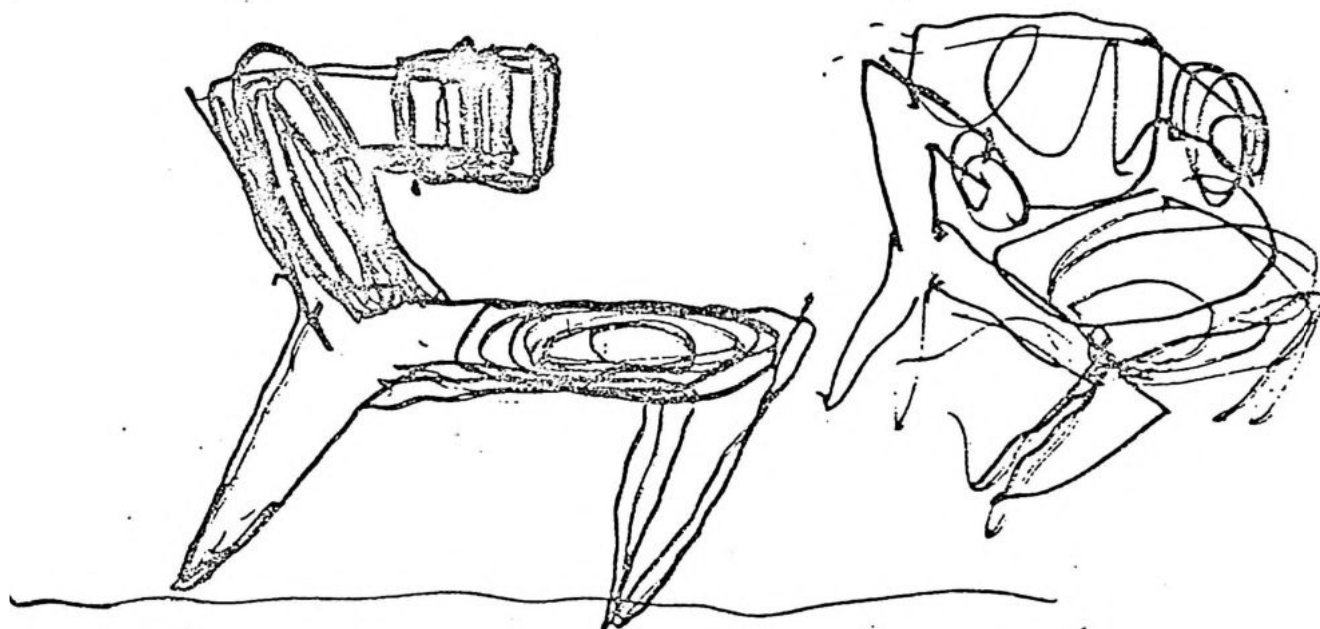
Designer: João Batista Vilanova Artigas

Data: 1948

Fabricante: desconhecido

Descrição: Poltrona em compensado de pinho, com assento e encosto em borracha revestida de tecido

Fonte: coleção particular da autora.



Artigas 1948

recuperar o afeto especial que o homem brasileiro sempre teve pela madeira, redescobrir a origem nos nomes das essências vegetais e das diversas madeiras. "Sõ assim sairemos de nossas raízes, partiremos para o plano universal da forma moderna, e depois reencontraremos na nossa própria terra os principais elementos que compõem o passado de nosso gosto", dessa maneira, concluiu ele: "(...) a consciência do colonizado flui sob o pé do colonizador"(27).

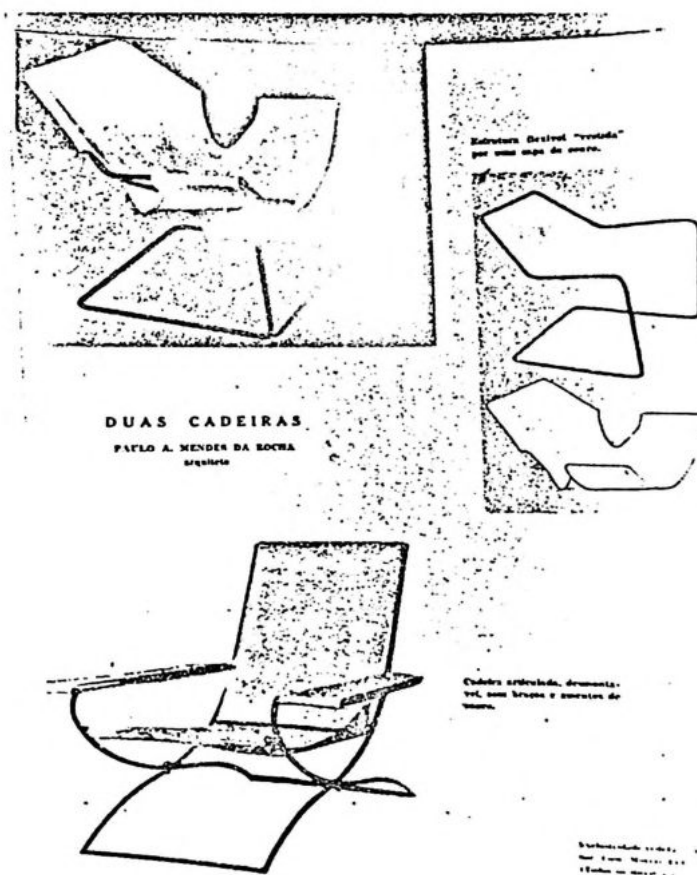
A influência dos assentos aéreos e elásticos estruturados em metal, típicos do início do processo de modernização do móvel europeu e americano do final dos anos vinte, está presente na obra de um dos mais expressivos arquitetos paulistas, *Paulo Mendes da Rocha*.

Desde o final de seu curso de Arquitetura na Universidade Mackenzie, ele começou a trabalhar em equipamentos e decoração para a empresa paulista Interior's. Ainda que a título de atividade secundária, o arquiteto acreditou que havia no desenho industrial do móvel um mercado promissor, que estava sendo ameaçado pelas multinacionais.

Em 1955, desenhou uma cadeira em aço flexível e couro, para a *Interior's* de São Paulo, uma empresa pertencente a um grupo de

(27) DEPOIMENTO de João Batista Vilanova Artigas ã autora. São Paulo, 1980

Designer: Paulo A. Mendes da Rocha
Data: década de 50
Fabricante: Interior's
Descrição: Cadeiras
Fonte: *Acrópole*, (219):110, jan. 1957.



empresários italianos dedicados ao ramo de móveis e decoração. Desenhou também uma cadeira adaptada da cadeira africana, que foi executada para equipar o projeto de Warchavchik, do Clube Atlético Paulistano.

A euforia do início das atividades como designer foi passageira, pois, como afirmou Paulo Mendes da Rocha: (...) os arquitetos sentiram um campo promissor, mas retrocederam. Havia uma possibilidade de fazer uma indústria nacional, com perspectivas brasileiras, uma indústria que poderia ser brasileira e nos ter libertado. O peculiar é o uso, o costume, que pode redundar em características estéticas próprias. Isso amplia nossa riqueza visual e formal. Acho que os arquitetos não tinham consciência de perder esse mercado. Infelizmente não, floresceu o aspecto didático do móvel"(28).

Outra significativa contribuição para o desenho industrial do móvel em São Paulo circunscreve-se a uma geração de arquitetos formados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo a partir de fins dos anos cinquenta. Eles manifestaram um interesse crescente pelas artes gráficas e pelo desenho industrial e participaram ativamente dos concursos então promovidos, de desenho dos mais variados objetos. Esse interesse foi-se ampliando, das capas das publicações do GFAU-

(28) DEPOIMENTO de Paulo Mendes da Rocha a autora. São Paulo, 1980.

Grêmio da FAU, para flâmulas, cartazes e luminárias e móveis. Um dos arquitetos que participou desse momento é *Júlio Roberto Katinsky*.

Ocorre que sua contribuição para o desenho industrial brasileiro destaca-se dos demais arquitetos; vai além da prancheta, aventurando-se nos caminhos tortuosos das complexas relações entre arte e técnica no Brasil. Do esforço empreendido por ele para compreender a evolução da história da técnica no Brasil, surgiram vários trabalhos teóricos(29).

A contribuição de Katinsky não se restringiu, entretanto à área teórica, pois desde o final dos anos 50 ele desenhou móveis para produção industrial, numa colaboração com *Jorge Zalszupin*, na empresa *L'Atelier*, entre 1958 a 1961, onde projetou móveis sempre privilegiando os materiais nacionais.

Segundo Katinsky, "(...) era fatal que o campo mais propício para fazer experiências de desenho industrial tinha que ser a indústria de móveis, porque já era muito difundida. Não é que a

(29) Foi publicado *Um guia para a história da técnica no Brasil colônia*, São Paulo, FAU-USP, 1976; foi publicada a primeira grande sistematização crítica de todo o desenho industrial brasileiro, de meados do século XIX até 1970, num texto de 1979, escrito para a História da Arte no Brasil, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles e, finalmente, a Katinsky coube a criação e coordenação do primeiro curso, a nível de pós-graduação, sobre a história das artes e da técnica, ministrado em 1980, na FAU-USP, sob o título de Trabalho e Pensamento na história da das Artes e da Ciência.

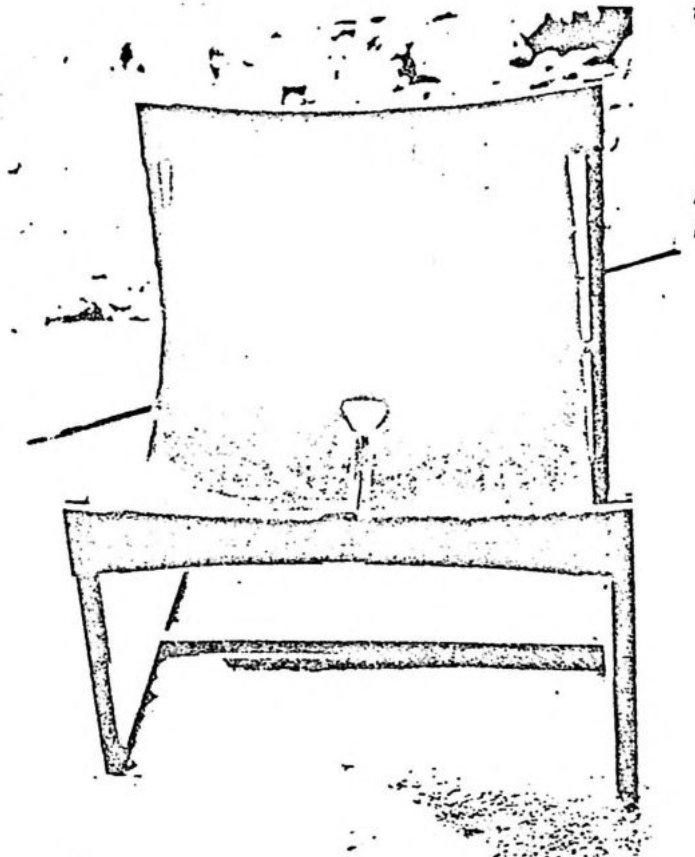
Designer: Júlio Roberto Katinsky

Data: 1959

Fabricante: L'Atelier

Descrição: Poltrona para ambiente de bar, jardim de inverno, terraço. Estrutura metálica com travessas de jacarandá e couro esticado tipo sela

Fonte: Coleção particular Júlio Roberto Katinsky.



gente quisesse fazer móveis, mas não tinha outro caminho. Veja que o próprio Bergmiller que estudou em Ulm fez móveis, porque era a única possibilidade. Era uma pequena indústria nacional que precisava de modelos e talvez, o móvel seja o único setor onde há certo êxito do desenho industrial, por isso, quase que obrigatoriamente, as experiências do desenho industrial que fizemos passaram pelo móvel. (...) Apesar disso, eu acho que existe certa resistância aristocrática dos arquitetos para desenhar móveis, certo preconceito de quem não queria fazer casinhas para não servir à burguesia, mas fazer cidades para servir à sociedade. Essa mentalidade aristocrática existe e é muito forte"(30).

Em suas concepções doutrinárias, Katinsky diferencia-se da tendência formalista presente no ensino do desenho industrial em algumas faculdades, elaborando uma reflexão ideológica diante do papel social do design, tentando entender a relação da arte e técnica em função do momento político. É o que expressa ao constatar, com muito pesar, que no atual estágio de desenvolvimento do desenho industrial brasileiro: "O único fenômeno, do ponto de vista de 'projeto', exaltado nesses últimos anos, foi a indústria bélica"(31). Até onde -
perguntamos - não é isto consequência do formalismo esteticista

(30) DEPOIMENTO de Júlio Roberto Katinsky à autora. São Paulo, 1980.

(31) KATINSKY, Júlio Roberto. *História da Arte no Brasil*. São Paulo, Fundação Walther Moreira Salles, 1979.

a que aludimos? Seguindo as sugestões de W. Benjamin na conclusão de "Obra de arte na era da reprodução técnica" ao vincular a estética da guerra futurista-fachista ao movimento da "Arte pela Arte".

Outro arquiteto que prestou sua contribuição para o desenvolvimento do desenho da mobília moderna é *Abrahão Sannovicz*.

Segundo ele, "o que me ligou ao desenho industrial foi um movimento dos estudantes da FAU-Maranhão, entre eles, João Xavier, Ludovico Martino, João Carlos Cauduro, Julio Matinsky, Henrique Pait, Luis Gastão de Castro Lima e João Rodolfo Streuter. Nós vivíamos com a sensação de democratizar o mundo dos objetos, principalmente com preocupações estéticas de encontrar a beleza do mundo dos objetos, ficar só na casa era muito limitado"(32).

Com a criação da Sequência de Desenho Industrial da FAUUSP que contou, entre outros, com a participação de *Lucio Grinover*, em 1962, Abrahão já estava bastante ligado à problemática do desenho industrial(33), passando a integrá-la como docente.

(32) DEPOIMENTO de Abrahão Sannovicz à autora. São Paulo, 1980.

(33) Em sua formação profissional destacam-se, entre outras, as seguintes atividades na área de desenho industrial: participação no curso da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde se familiarizou com técnicas de cerâmica, gravura etc, com professores

Nos anos sessenta, juntamente com Bramante Buffoni e Julio Katinsky, Abrahão realizou alguns projetos de equipamentos públicos para jardins da cidade de São Paulo.

As dificuldades para realizar os projetos de desenho industrial começaram a ser superadas, à medida que o arquiteto incorporou certos elementos gráficos, escritos, etc, às suas obras edificadas. Um exemplo disso é o *brise-soleil* que desenhou, detalhado por Sacilotto para o edifício Abaeté. De importância pioneira para o desenvolvimento do desenho de mobília no Brasil foi a colaboração de Abrahão com a empresa *Escriba*, onde num período de mais de dez anos, 1962-1973, projetou móveis de escritório, implementando de forma representativa uma mentalidade de projeto na área do mobiliário institucional.

Deve-se ainda destacar a contribuição do arquiteto gaúcho *Eduardo Corona* que participou de momentos decisivos da arquitetura brasileira. Formou-se pela antiga Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, tendo vivido todo o clima revolucionário da ENBA. Posteriormente, foi colaborador de Oscar Niemeyer, logo no início da implantação da arquitetura moderna no País.

Continuação da nota (33)

renomados como, Lívio Abramo, Tarsila do Amaral, Antonio Gomide, Mário Gruber; em 1959 desenvolveu estágio de desenho industrial, artes gráficas e arquitetura no escritório de Marcelo Nizzolli, em Milão.

Depois disso, fixou-se em São Paulo, onde além da arquitetura, dedicou-se a atividades pedagógicas, colaborando para o saneamento das escolas de arquitetura que então proliferavam.

Na área de desenho industrial, organizou várias iniciativas para sua difusão: em 1961, coordenou o concurso de mobília promovido pela *Ambiente* e Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB -, do qual saíram vencedores *Karl Heinz Bergmiller*, em primeiro lugar, com sofã desmontável e, em segundo lugar, *Acácio Gil Borsoi*.

Como designer, sua produção é relativamente escassa, destacando-se alguns projetos para a empresa *Ambiente*, dentre os quais uma cadeira desenhada em 1963, em jacarandá, com assento e encosto em couro natural grosso costurado. O couro era solto e afivelado em baixó, os braços eram em tiras de couro suspensas, fixadas em extremidades arredondadas, integrantes da própria estrutura de madeira dos pés.

Finalmente, para completar a análise da presença dos principais arquitetos modernos e sua relação com a modernização do móvel, é preciso que nos refiramos à produção de um dos mais jovens designers brasileiros: *Carlos Motta*.

Sua produção é marcada pela constante busca de um desenho brasileiro, adaptando formas tradicionais de nosso repertório

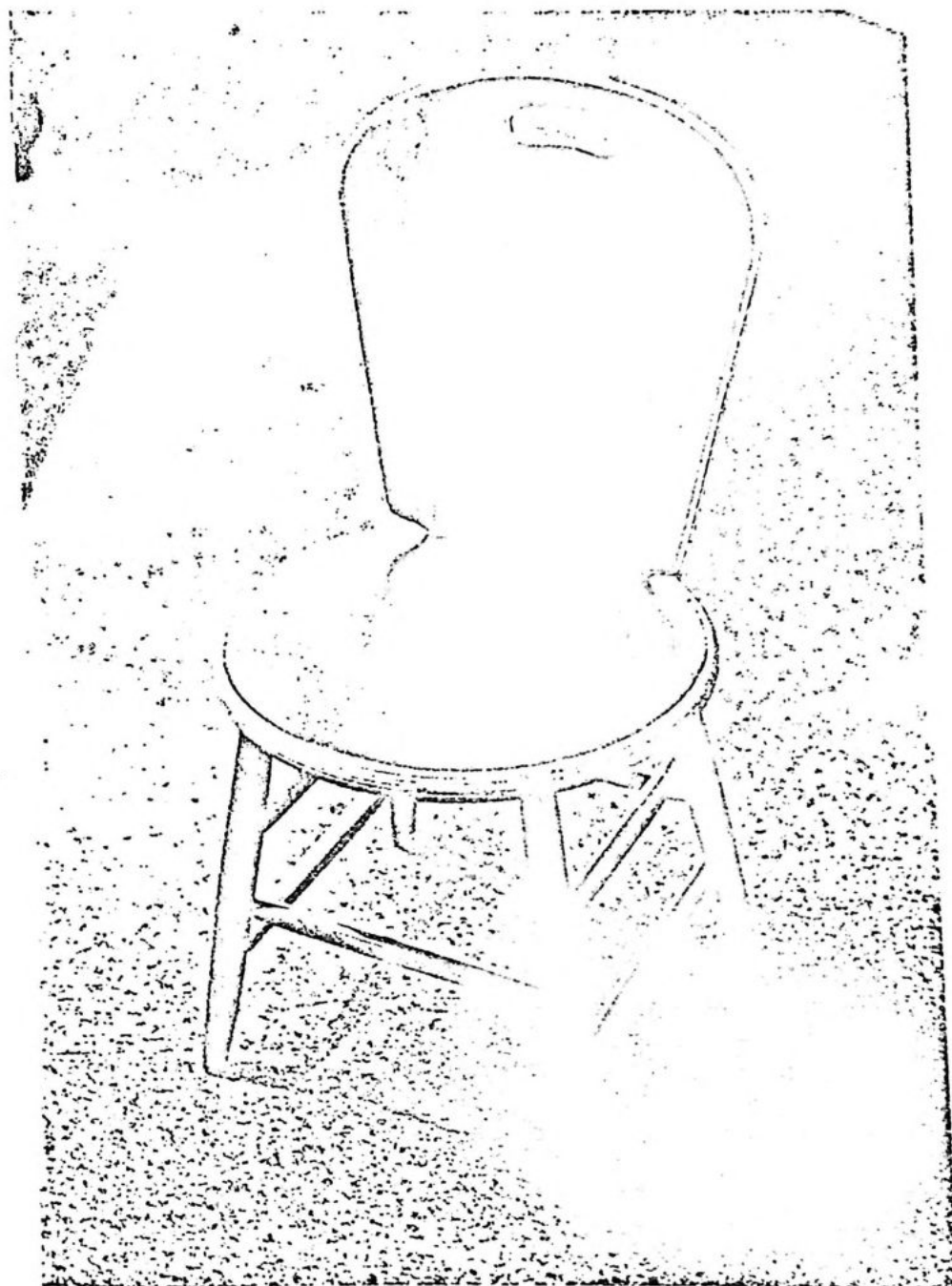
Designer: Carlos Motta

Data: 1983

Fabricante: Carlos Motta

Descrição: Sadeira São Paulo em madeira

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



de mobília de fazenda - as velhas cristaleiras, *buffets*, penteadeiras com cristal bisotê etc - à linguagem e materiais disponíveis atualmente. Em geral, ele encaixa certos elementos lúdicos e geométricos, estrelas, meia-lua, círculos, triângulos etc, que produzem efeito de machetaria.

Sua obra revela um pouco do espírito brasileiro do morar, não só do móvel, mas da própria casa brasileira e, inclusive, da tradição artesanal dos mestres e oficiais marceneiros europeus que tanto contribuíram para o desenvolvimento da mobília colonial no País.

Um momento significativo na vida profissional de Carlos Motta foi em 1976, quando uma indústria holandesa interessou-se pela compra e produção de dois desenhos de cadeiras. A partir de então, sua produção de assentos foi diversificando-se e, em 1978, instalou uma oficina de marcenaria responsável pela execução de seus projetos.

Chegados ao fim deste capítulo, onde tentamos focalizar de forma não exaustiva as diversas iniciativas dos arquitetos para modernização do móvel, gostaríamos de fixar um único ponto. De fato, os arquitetos brasileiros confirmaram o papel importante que a eles foi atribuído, integrante de seu exercício profissional: a atividade de desenhistas industriais de mobília. Entretanto, no que se refere ao campo prático, nem

sempre a indústria do mobiliário, feitas, é claro, raras exceções, prestigiou o trabalho desses arquitetos. Muitas vezes, o arquiteto projeta, idealiza e abarrota as indústrias de estudos, mas elas não estão interessadas em investir nos protótipos e desenvolvimento dos modelos, preferindo recorrer à compra de desenhos estrangeiros.

Capítulo 4

0. concretismo e sua influência sobre o desenho industrial brasileiro

A introdução do desenho industrial e a modernização do móvel brasileiro, como vimos, deve-se à conjugação de uma série de fatores, alguns dos quais já analisados nos capítulos anteriores. Entretanto, antes de completar essa análise, que procurou explicar o processo de renovação de desenho do móvel, e proceder ao estudo específico da produção sistemática dos designers brasileiros, no período de 40 a 70, é preciso ainda examinar um aspecto que também exerceu influência sobre a produção realizada e sua evolução formal. Trata-se da relação entre uma manifestação artística, o concretismo, e o desenho industrial.

Essa vinculação é estabelecida por Ferreira Gullar em seu polêmico artigo: "(...) o concretismo era o último estágio de

uma linguagem que caminhava inapelavelmente para a aplicação prática: a programação visual, o industrial design". No entanto, ele tem claro que este fato não correspondia a uma plataforma programática desses artistas, pois: "Tornarem-se designers não era a perspectiva dos artistas brasileiros que se dedicaram à arte concreta, nem o País oferecia ainda condições para isso"(1). Entretanto, o tratamento meramente objetivo dos elementos visuais levado às últimas conseqüências, por um lado, no campo das artes plásticas conduz ao estrangulamento de qualquer possibilidade de significação que transcenda o dado puramente perceptivo e, por outro lado, estas experiências "(...) eram a preparação para um trabalho prático - o desenho industrial, a arquitetura, dentro do qual o artista já encontraria alguns determinantes formais expressivos"(2)

Este fato também ficou registrado por Aracy Amaral referindo-se a uma relação dos artistas concretistas e suas principais atividades industriais desenvolvidas na década de 50 que, nos permite verificar esse engajamento: Sacilotto - desenhista técnico; Waldemar Cordeiro - publicitário, ilustrador, paisagista; Fiaminghi - cromista, gráfico, publicitário; Barzotti - artista gráfico, indústria têxtil; Willys de Castro

(1) GULLAR, Ferreira. Por que parou a arte brasileira. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, (1):225, março, 1965.

(2) GULLAR, Ferreira. Arte Neoconcreta uma contribuição brasileira. *Revista Crítica de Arte*. Rio de Janeiro, 1(1):5, março 1962.

artista gráfico; Maurício N.Lima - arquiteto, cartazista; Fejar - químico industrial; Wollner - artista gráfico; Geraldo de Barros - fotógrafo, desenho industrial, cartazista; Antonio Maluf - cartazista, indústria têxtil; L.Haar - paginador, cartazista, vitrinista, diagramador; e Abraham Palatnik que em 1954 desenhou duas poltronas em jacarandá. Desta forma, ela reconheceu a contribuição dos concretistas paulistas no setor industrial: "Assim, a contribuição dos concretistas de São Paulo é visível tanto no desenho industrial, no mobiliário, como na implantação do Departamento de Desenho Industrial na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no cartazismo, na publicidade, nas marcas e logotipos realizados nessa década por artistas do grupo, no paisagismo e, até mesmo, na estamparia de tecidos"(3).

Essa visão do engajamento industrial dos concretistas e da contribuição afetiva que eles deram ao desenho industrial não é compartilhada totalmente por Júlio R. Katinsky, pois ele afirma: "... a contribuição do concretismo para o desenho industrial, talvez, tenha ocorrido após o encerramento do movimento, quando da diáspora de seus membros e abandono de seus princípios programáticos"(4). De fato, o autor acaba

- (3) AMARAL, Aracy. Duas linhas de contribuição concretos em São Paulo/ neoconcretos no Rio de Janeiro. *Projeto construtivo na arte 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.317.
- (4) KATINSKY, Julio R. O concretismo e o desenho industrial. *Projeto construtivo na arte 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 329.

concordando que os artistas concretistas contribuíram para engrossar o clima posterior de institucionalização do desenho industrial, porém, no sentido exato da palavra, ele afirma: "os concretistas nunca se dedicaram ao desenho industrial"(5).

Gullar assinala o fato de que nas origens do movimento concreto no Brasil, no setor das artes plásticas, os artistas que aderiram a esse movimento, o fizeram "(...) a partir de uma visão de pintores, certos de que aquilo era um novo desenvolvimento da linguagem da pintura. Mas sucede que por baixo daquilo, do ponto de vista das idéias nucleares do movimento concretista da Europa, havia uma crítica de tal ordem da linguagem tradicional da pintura, da pintura como expressão individual, da pintura como criação estética, da expressão subjetiva que conduziria fatalmente a uma aplicação prática das formas concretas. Então, não é por acaso, portanto, que muitos desses artistas terminaram ingressando no industrial design, na Europa e aqui mesmo. Disso tudo, o importante é deixar claro que a adoção do concretismo, notadamente no setor das artes plásticas, enquanto desenvolvimento de uma nova linguagem pictórica, que em seu desdobramento levou muitos artistas adeptos desta corrente a ingressarem no campo do desenho industrial, de modo quase que involuntário, sem fazer a devida crítica que o exercício desta atividade implicava num momento

(5) KATINSKY, Julio R. *Op. cit.*, p. 328.

em que o País ainda não possuía nem mesmo o suporte industrial necessário para tal, deixando de encontrar o verdadeiro caminho para o desenvolvimento da pintura como expressão individual"(6).

Os concretistas desviaram a questão, pois em busca de uma solução para os problemas plásticos, de linguagem, de expressão artística através do racionalismo tecnicista eles eliminaram a possibilidade de expressão individual e subjetiva da pintura. É a isso que o neoconcretismo reage, tentando libertar a arte do extremado rigor racional a que o concretismo a submetera, visando recuperar o sentido emocional, intuitivo, que a caracteriza enquanto atividade criadora.

A arte como expressão individual possui essas características intuitivas que o racionalismo concretista tentou extirpar, e o neoconcretismo significa uma busca desse caráter emocional desintegrado.

Nos termos em que a questão é colocada, o concretismo torna-se elemento comum de produção de objetos estéticos e objetos de uso, possibilitando a conciliação entre categorias do belo e do útil, que são centrais para a compreensão do desenho industrial do móvel. Devemos considerar ainda que o modo pelo

(6) DEPOIMENTO de Ferreira Gullar a autora. Rio de Janeiro, 1979.

qual o concretismo pensa e elabora a relação entre objeto estético e objeto industrial já havia sido apresentado anteriormente por alguns setores da arte de vanguarda e pelas concepções históricas já vistas. Porém o que caracteriza o concretismo brasileiro é o modo pelo qual ele "involuntariamente" resvala na indústria.

Reconhecer nas origens do desenho industrial brasileiro esse compromisso com o concretismo, seja como ideologia, seja como prática é um fator decisivo. Neste ponto reside a importância do argumento proposto por Gullar, pois a partir dele poderemos compreender em que sentido a racionalidade, como instrumento do concretismo, serviu para mascarar e até mesmo diluir certos conflitos oriundos não só da natureza híbrida do desenho industrial, como também da sua manifestação em nosso país.

Cabe aqui, a propósito desse fenômeno, observar que, se por um lado o desenho industrial brasileiro mantém estreitos vínculos com o concretismo, por outro lado, não há dúvidas de que, apesar da ideologia que isso encerra, este foi efetivamente o caminho adotado por muitos artistas, e se a opção foi feita é porque de uma maneira ou de outra, havia já alguns elementos na cultura brasileira, que atuaram nessa escolha.

Antes de analisarmos como se verificou na prática a vinculação concretismo-desenho industrial - mobília moderna, é preciso

fazer, ainda que sucintamente, um retrospecto do movimento concreto no Brasil.

Embora no Rio de Janeiro, em torno de Mário Pedrosa já estava articulando-se um grupo de artistas concretos, do qual faziam parte: Almir Marignir, Ivan Serpa e Pallatinik, essa designação "arte concreta" foi utilizada pelo próprio Mario Pedrosa no início dos anos 40, citando Arp (7).

A onda concretista invadiu o País efetivamente no início dos anos 50, data que marca a realização da exposição de Max Bill no MASP - Museu de Arte de São Paulo. No ano seguinte, por ocasião da I Bienal de São Paulo, na representação suíça estava Max Bill que obteve o 1º prêmio internacional de escultura, com "Unido de Tripartida". Em 1953, apresenta conferência no MAM-RJ e FAU-USP sobre o tema "O arquiteto, a arquitetura e a sociedade". Com Max Bill, entra no País toda uma ideologia construtiva e uma visão otimista das novas conquistas tecnológicas, ao nível da arte, que, para o Brasil, representavam a esperança do desenvolvimento e, para a Europa, eram a confirmação de uma estrutura de dominação colonial imperialista.

É o que observa Ronaldo Brito: "As ideologias constutivistas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da

(7) ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. *Discurso*, São Paulo, (13):97, 1983.

América Latina no período de 40 a 60. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente do domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela"(8).

A partir de então observamos uma grande repercussão do movimento concreto em nosso país. Em dezembro de 1956 realizou-se a I Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM de São Paulo e em janeiro do ano seguinte, no MAM - Rio de Janeiro. Foi em 1957 que se registrou o rompimento entre cariocas e paulistas, dando origem ao neoconcretismo, cujo primeiro manifesto e exposição ocorreram no Rio, em 1959. Nesse mesmo ano, Gullar publica no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, principal órgão de divulgação dos neoconcretos, "Teoria do não-objeto". Em 1960, ocorre a II Exposição Neoconcreta, no MEC, Rio de Janeiro e, finalmente, a última exposição do grupo neoconcreto se deu no MAM-SP, em 1961, encerrando-se, assim, a história do último movimento artístico de caráter notadamente construtivo no Brasil.

Nos escritos teóricos dos concretistas a tônica refere-se ao

(8) BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM: São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 303.

umento da eficácia de comunicação. Indubitavelmente, eles apostavam, sem colocar nenhuma restrição, no desenvolvimento das forças produtivas. Além disto, pretendiam intervir na produção industrial, seguindo à risca os ensinamentos da escola de Ulm. E foi assim que eles agiram engajando-se profissionalmente como designers, publicitários, programadores visuais. Já o neoconcretismo "(...) era praticamente apolítico, mantinha-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial"(9).

Um dos artistas concretistas que de forma mais temática se dedicou ao design foi Geraldo de Barros, ligado às experiências das empresas *Unilabor* e *Hobjeto*.

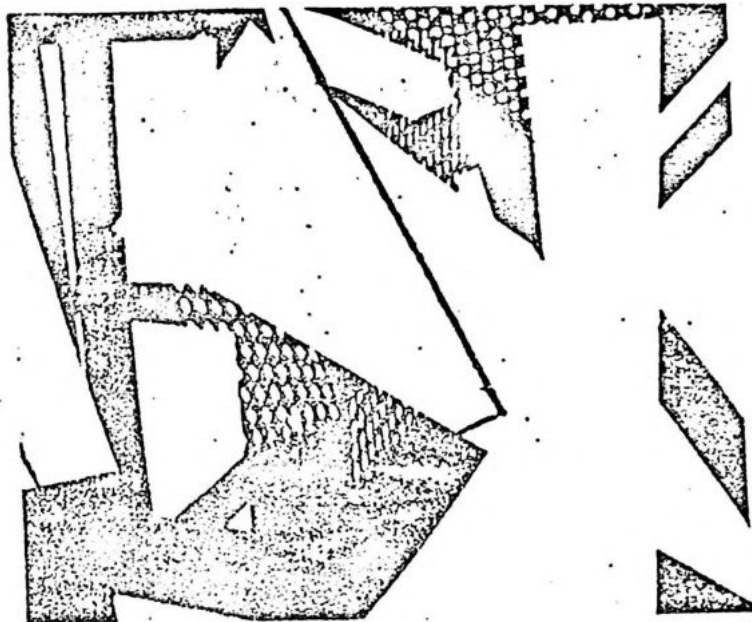
Embora ele já tivesse aderido ao grupo Ruptura (1952) é, ainda a partir dos pressupostos concretistas que ele tenta pensar a sua atividade como *designer* e as relações arte e técnica. Segundo ele, a arte concreta trouxe a possibilidade do estabelecimento de uma crítica ao "objeto único". O principal fator para promover a descaracterização dessa unidade foi aquilo que Geraldo chamou de "especificação do projeto", conceito que exemplificou nos seguintes termos: "(...) Por exemplo, você faz uma cadeira, especifica o projeto e a cadeira produzida é um objeto que veio do projeto. Um Volkswagen é um

(9) BRITO, Ronaldo. *Op. cit.*, p. 307.

Fotogramas de Geraldo de Barros

Foto 30 x 40 cm

Fonte: AMARAL, Aracy (coord.) *Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 207.



produto de projeto, igual a outro da mesma série e o projeto pode ser reeditado em várias séries"(10).

A abertura dessa nova possibilidade de experiência no âmbito da pintura, foi para Geraldo de grande significação, possibilitando, segundo ele afirma "aplicar os princípios do desenho industrial à pintura" e dessacralizar o objeto único. Acreditamos que tanto a aplicação do desenho industrial à arte concreta, como Geraldo pretende, quanto a aplicação dos princípios de arte concreta no desenho industrial correspondem a uma posição bastante questionável.

O ponto de contacto do concretismo com o desenho industrial é certo enfoque da racionalidade que ambos desenvolvem. Gui Bonsiepe faz a defesa dessa postura e afirma: "(...), ao menos na postura, o movimento da Arte Concreta e o desenho industrial são parecidos. Com isso, não estou afirmando que se constrói um quadro concreto da mesma maneira que se projeta uma máquina agrícola, porém há certas predisposições. Na Pintura Concreta, há uma predisposição de um uso controlado dos meios visuais: o que é obrigatório também no trabalho projetual"(12).

(10) DEPOIMENTO de Geraldo de Barros à autora. São Paulo, 24 set. 1979.

(11) Idem, ibidem.

(12) BONSIPE, Gui. Entrevista à autora, realizada em Buenos Aires, 1980. IN: BONSIPE, Gui. *A Tecnologia da tecnologia*. São Paulo, Edgard Blücher. 1983. p. 44.

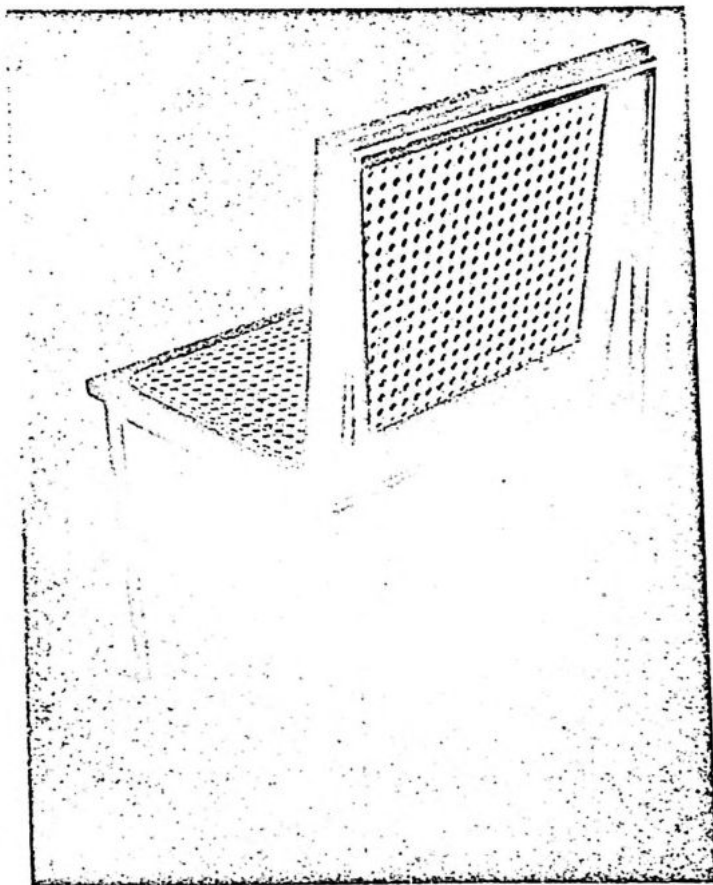
Designer: Geraldo de Barros

Data: 1954

Fabricante: Unilabor

Descrição: Cadeira em ferro, madeira e palhinha. Nesta obra observa-se com clareza a tendência à geometrização no móvel deste período.

Fonte: *Tradição & Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



O pragmatismo otimista e a conceituação de técnica subjacente à visão de Geraldo de Barros reflete uma posição peculiar de engajamento com a indústria, que foi a tônica entre os concretistas paulistas.

Geraldo reconhece essa "vocação industrial" do concretismo: "A industrialização do Brasil estava processando-se. Então, a arte concreta para o artista paulista estava ligada à indústria. (...) Eu não quero dizer que seja melhor que os cariocas. Mas para eles o fenômeno da arte concreta foi uma preocupação estética, não havia uma preocupação com a indústria, mas para a gente paulista, que morava aqui, que estava vivendo o começo da industrialização no Brasil, nós estávamos diretamente ligados à indústria. (...) A arte concreta é que me levou a fazer Desenho Industrial e a fazer a aplicação de todos esses princípios em objetos úteis, pois era muito mais fácil você aceitar uma mesa, uma cadeira desenhada segundo esse princípio do desenho industrial do que pendurar um quadro na parede. Uma vez que eu não consegui sucesso na minha arte concreta, eu fui fazer móveis"(13).

(13) DEPOIMENTO de Geraldo de Barros à autora. São Paulo, 24 set. 1979.

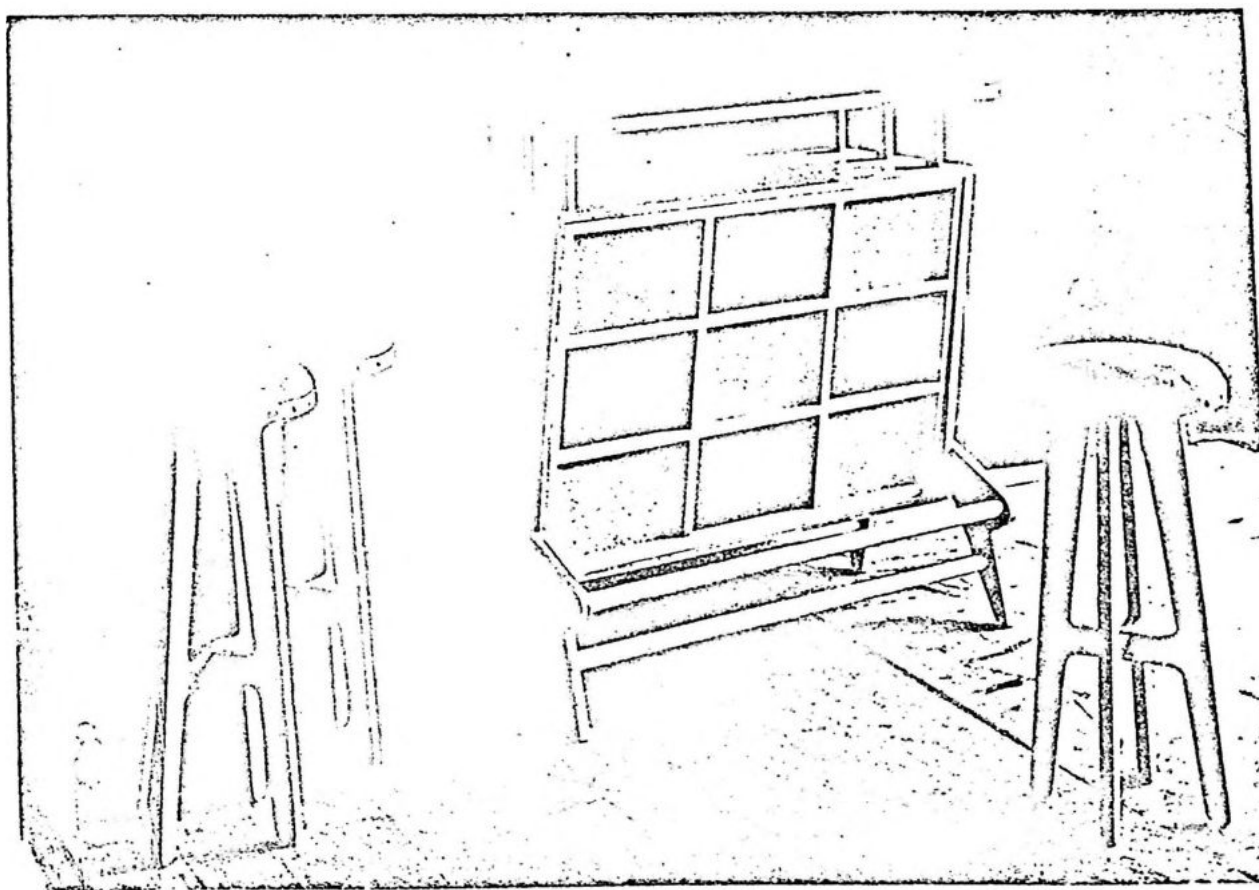
Designer: José Zanine Caldas

Data: 1950

Fabricante: Fábrica de Móveis Z. Zanine, Pontes & Cia. Ltda.

Descrição: Bar em compensado colado, apresentando elementos geométricos

Fonte: arquivo Hans Gunter Flieg.



2ª PARTE

Capítulo 5

No limiar de um novo estilo .

Nesta parte do trabalho pretendemos destacar o surgimento de um grupo de profissionais que passou a realizar desenhos de móveis e outros equipamentos da habitação, que pela temática proposta e pelo uso de materiais nacionais chegou ao estabelecimento de um novo estilo, mais próximo de nossa realidade cultural.

O início dos anos quarenta apresentou um panorama que pode parecer, à primeira vista, inócuo. Pois, da produção corrente deste período não emergiu nenhum tipo de originalidade e, em geral, os modelos não passaram de imitações de obras então em voga na Europa. Foi um notável mostruário de móveis pé-palito, que seguiram os vários estilos ecléticos, somando-se a esse ecletismo um certo mau gosto que predominou na época. Mas, na realidade, não se pode compreender a evolução do mobiliário

moderno no Brasil, a partir do segundo pós-guerra, sem considerarmos a lenta maturação que a precedeu.

Este período correspondeu à consolidação de algumas conquistas modernas. Caracterizou-se por intensificar as experiências de desenho e produção, que foram tornando realidade o projeto do móvel moderno brasileiro, pautado por um ideal estético mais condizente com a época e com as nossas disponibilidades de materiais e condições de produção. Os profissionais que estiveram preocupados em acompanhar as modas dos grandes centros europeus tenderam a uma revisão de suas posturas iniciais, procurando um caminho diferenciado, muito embora ligado a esquemas culturais europeus.

Tais preocupações e características se prolongaram durante todo o fim da década de quarenta, mormente na obra de Joaquim Tenreiro, Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti e Bernard Rudofsky. Nestes casos, obteve-se uma produção que conjugou o espírito moderno do despojamento e simplicidade ao uso de nossos materiais, assegurando ao móvel então produzido uma qualidade universal e artisticamente elaborada, o que alterou de maneira significativa o aspecto do mobiliário brasileiro.

Essa nova feição orgânica, em contraste com o aspecto estático, característica do período antecedente, é o traço que distingue, de um modo geral, a produção desses autores. Em relação ao

móvel do período anterior isto trouxe uma nova concepção de conforto, permitindo melhor ajustamento ao corpo, trazendo uma multiplicidade de formas, recurvas e adelgadas.

É importante frisar que foi sob esse clima que o mobiliário foi, gradativamente, sendo absorvido pela indústria, surgindo então, no sentido específico da palavra, nossos primeiros designers, embora ainda, em sua grande maioria, profissionais estrangeiros que se radicaram no Brasil logo após a Guerra. Se este fato conferiu uma característica mais internacionalizante aos desenhos, conforme constatou Bardi: "(...) Eram móveis ainda ligados a esquemas culturais europeus, mas com uma procura acentuada de materiais brasileiros"(1).

Como vimos no Capítulo Dois, a presença dos profissionais estrangeiros no centro do processo de modernização da arquitetura e do móvel brasileiro foi fundamental, sendo necessário, mais uma vez, reiterar que o movimento modernista esteve isento de caráter nacionalista, não apresentando, portanto, nenhuma espécie de restrição ao trabalho dos estrangeiros que aqui se estabeleceram.

A configuração dos elementos acima indicados, entretanto, não correspondeu, antecipadamente, a um domínio total da situação.

(1) BARDI, Pietro Maria. *Mobiliário Brasileiro, premissas e realidade*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, nov./dez. 1971, s.p.

Quando muito, podemos dizer que, no conjunto, eles representaram as condições mínimas necessárias para assegurar a efetivação do móvel moderno entre nós.

5.1. A presença do mestre Joaquim Tenreiro (1906 -)

De todos os designers do período ele é, certamente, o mais representativo, seja pelo vigor de sua obra, seja pela alta qualidade artesanal de sua produção, seja porque nos remete mais profundamente às nossas tradições lusas, no uso corriqueiro e elegante dos jacarandás e palhinha.

Pintor da boa cepa portuguesa, ligou-se ao Núcleo Bernardelli (2), logo depois de chegado ao Brasil, em 1928, realizando retratos e paisagens, interpretando liricamente os morros cariocas. Não trouxe a formação especializada dos outros arquitetos que compuseram esse mesmo período, pois nasceu em Melo, uma aldeia ao norte de Portugal que não ofereceu os recursos necessários para a formação profissional, o que, de certa forma, era prescindível para o artista, herdeiro da verdadeira tradição artesanal portuguesa dos trabalhos em madeira, que era um patrimônio familiar. Ele afirmou: "Eu conheci o trabalho de madeira perfeitamente bem com meu pai,

(2) Esse núcleo foi uma instituição privada, cujos principais objetivos eram: defender os jovens artistas, criar uma força contra o academicismo hegemônico nos salões e ministrar cursos de arte. Era integrado, entre outros, por: Edson Mota, João José Rascala, Eugênio Sigaud, Borges da Costa, Bustamante Sã, Pancetti, Milton da Costa, Tenreiro etc.

que era um artesão de móveis de primeira ordem. Na Província, o que era de madeira era com ele, não houve especialização. Homem que trabalhou em madeira, trabalhou em tudo, só não fez tonéis de vinho"(3)

De fato, a obra de Tenreiro revela essa proximidade familiar e quase amorosa com a madeira: seu fascínio pela textura da fibra, pela organicidade e taticidade transparece no jogo de volumes, formas e cores que presidem a sua produção. A este respeito, Antonio Houaiss observou: "Como o amor de Tenreiro por essa matéria, o senso organizador, despojador, buscador da vocação dessa própria matéria-prima, primava primeiro em dar-lhe na sua forma final artesaníssima, essa serena essência de linho, ligno, lenhame, ligname"(4).

As realizações de Tenreiro no setor de mobília compreendem duas fases bastante distintas: a primeira corresponde ao período de 1931 a 1942, etapa em que ele se dedicou ao desenho de móveis através de duas grandes casas de mobília, produzindo, basicamente, só móveis de estilo. A segunda fase abrangeu o período de 1942 a 1969, quando ele fundou *Langenbach & Tenreiro, Móveis e Decorações*, pondo em prática suas concepções de móvel moderno.

(3) DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.

(4) HOUAISS, Antonio. Cf. Frederico Moraes. Esculpinturas de Tenreiro: relevos de cor e madeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1979.

5.1.1. Tenreiro e as grandes marcenarias cariocas

O contacto com o desenho de mobiliário começou com o trabalho de auxiliar do designer francês Maurice Nosières, da firma alemã Laubisch-Hirth, entre os anos de 1931 a 1934. Como ele dominou os conhecimentos da madeira desde cedo, procurou engajar-se numa firma gabaritada o suficiente para lhe permitir ampliar os conhecimentos. Passou a trabalhar, então, com aproximadamente 350 profissionais, entre marceneiros, carpinteiros, estofadores, lustradores, desenhando exclusivamente modelos franceses, dentro dos padrões do gosto reinante, mas com um espírito profissional muito grande, e produzindo em moldes artesanais.

Esse período, circunscrito à produção de móveis ecléticos foi muito importante na formação de Joaquim Tenreiro, possibilitando desenvolver todos os estilos: o Luiz XV, Luiz XVI, regentes, estilos franceses, estilos ingleses, italianos, espanhóis, portugueses, holandeses e até mobiliário de estilo árabe. Constituindo, desta forma, uma base sólida para as suas novas propostas, inventivas e inovadoras.

Ainda que, na Laubisch, o conjunto da produção refletisse a monumentalidade do gosto dominante, Tenreiro ousou apresentar seus desenhos modernos, despojados e sóbrios, que suscitaram

Designer: Joaquim Tenreiro

Data: década de 30

Fabricante: C. Laubisch, Hirth & Cia.

Descrição: Publicidade de Laubisch & Hirth, empresa a qual Tenreiro prestou serviços

Fonte: *Revista Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro (11):s.p., jul. 1921.

C. LAUBISCH, HIRTH & C.
FABRICA DE MOVEIS
Decoração geral de interiores artísticos por architectos da casa
Importante stock
de sedas
Tapeçaria fina
Moveis de couro e
cortinas na mais
alta perfeição
RUA RIACHUELO 83/87
Tel. C. 4754
RIO

entusiasmos, porêm sempre acompanhados de um: "(...) é pena, aqui no Brasil ninguém aceita isso"(5).

Tenreiro considerou os quase quatro anos de permanência na Laubisch muito enriquecedores, principalmente, os contactos que manteve com Hirth, com quem adquiriu uma visão técnica importante: "(...) com ele aprendi uma coisa muito interessante: ele desenhava uma cadeira, à mão livre, numa escala de 1:10, a qual, já de costume, tinha na retina. Depois media e passava para a escala natural em planta baixa, frente e corte vertical. Aí mandava executar. Foi uma técnica muito significativa para mim, porque liberta a sensibilidade, dá mais coerência com todos os detalhes"(6).

Em 1935 Maurice Nosieres foi dirigir uma firma portuguesa de móveis e levou consigo o auxiliar Tenreiro, que lá permaneceu até 1941.

Nesta data, voltou a Laubisch & Hirth, mas já na função de designer. Tentou novamente desenvolver uma linha de móveis modernos, mas foi em vão. Entretanto, em 1941, finalmente teve a oportunidade de mostrar um pouco de suas novas concepções sobre o móvel. Nessa ocasião, Francisco Inácio Peixoto encomendou a Laubisch móveis para equipar sua casa em

(5) DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.

(6) Idem, ibidem.

Cataguases, projetada e construída por Oscar Niemeyer. Foram feitos vários projetos, mas nenhum satisfez o gosto do cliente, que insistiu na procura de móveis modernos. Então entregaram a Tenreiro as plantas da casa e ele desenvolveu o projeto. Foi com satisfação que Tenreiro referiu-se a esse momento de sua profissão: "Quando o cliente veio ver o projeto, logo arregalou os olhos e disse: é isso que eu queria. Aí começou a minha história do móvel moderno"(7).

5.1.2. Langenbach & Tenreiro: Móveis e Decorações

Após a decoração de Cataguases, a situação foi se alterando. Em 1942 Tenreiro resolveu associar-se a um antigo vendedor da Laubisch, o alemão Langenbach, e fundou a Langenbach & Tenreiro, especializada em móveis modernos e de estilo, uma exigência do sócio. Tenreiro cuidou da parte técnica e artística e ele das questões comerciais. Entre 1942 e 1947 viveram um período de adaptação. Tenreiro sentiu que não era possível só fazer móveis modernos, por isso comercializou também os estilos, mas fez questão de afirmar: "(...) Eu não entrei naquelas coisas abarrocadas de certos estilos portugueses, italianos e mesmo franceses. Procurei a linha de móveis ingleses, que são mais

(7) DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.

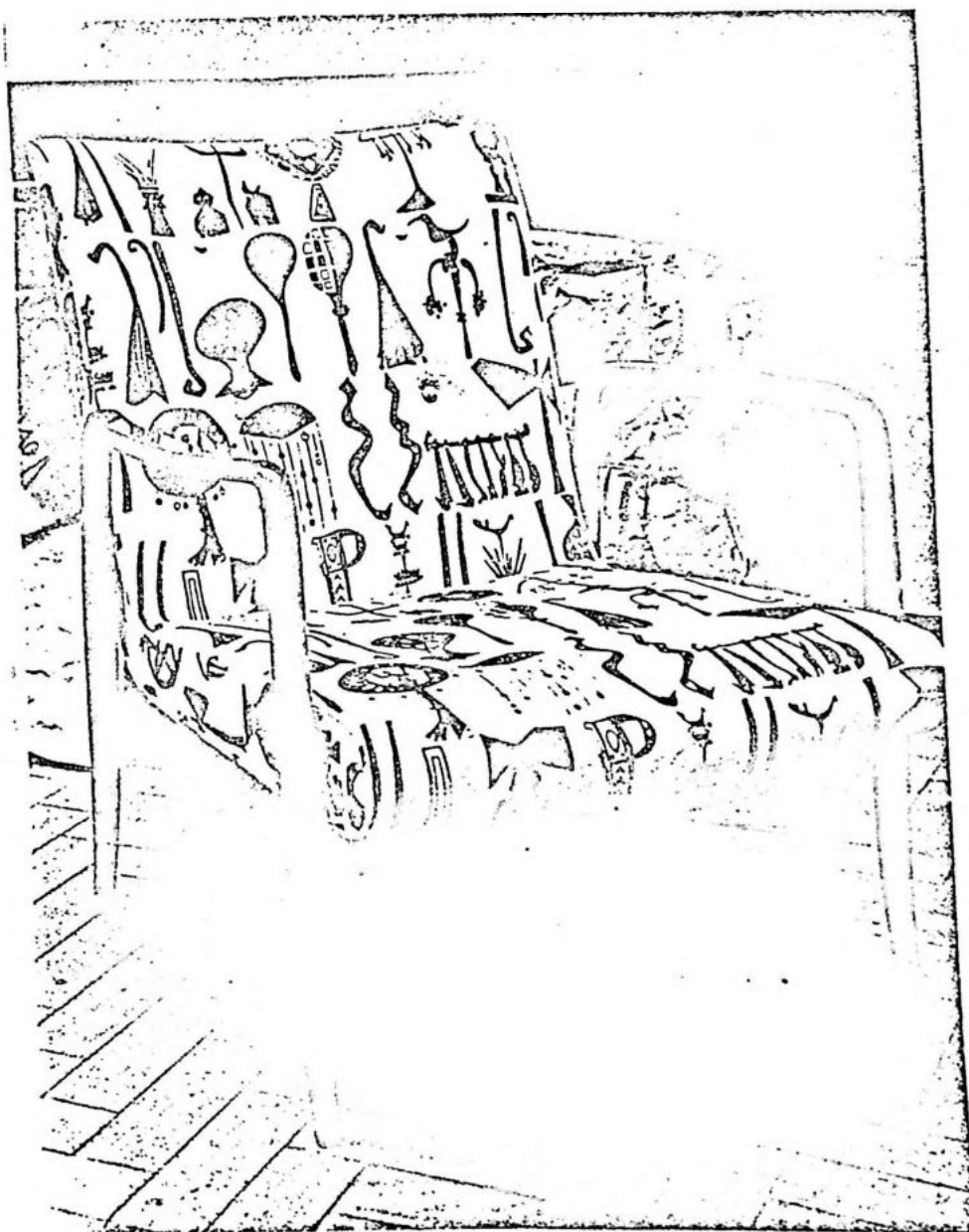
Designer: Joaquim Tenreiro

Data: 1942

Fabricante: Joaquim Tenreiro

Descrição: Poltrona leve, em embuia lustrada em preto, estofada com tecido em preto e branco, desenho de Fayga Ostrower

Fonte: arquivo Joaquim Tenreiro.



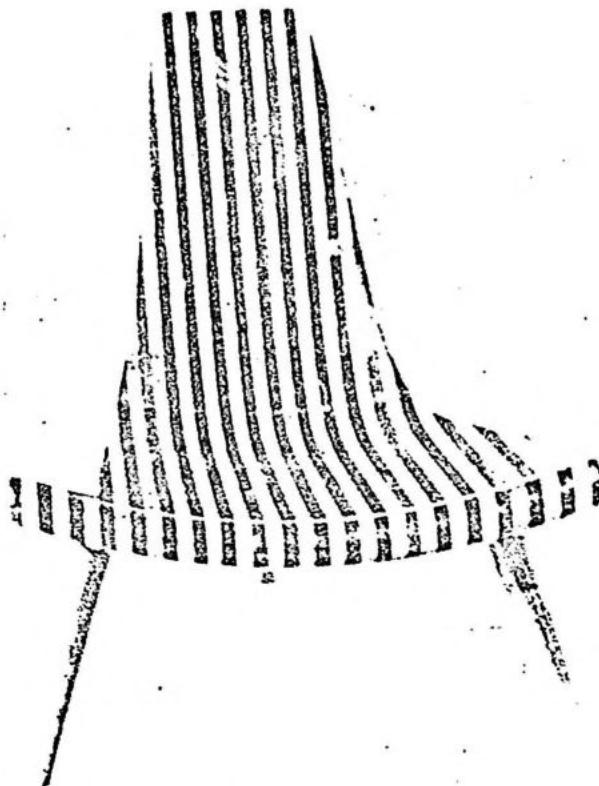
Designer: Joaquim Tenreiro

Data: sem data

Fabricante: Joaquim Tenreiro

Descrição: Cadeira de três pés em jacarandã e amendoim. Exposta no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1961

Fonte: arquivo Joaquim Tenreiro.



limpos e despojados para o setor de meu-sócio. Para o meu setor, fiz os meus móveis. Não preciso dizer que naquele ano, 1947, a aceitação foi de tal ordem que não se fizeram mais móveis de estilo na loja"(8).

Aos poucos a loja foi se firmando, passando a ser reconhecida e freqüentada por um público bastante característico: "(...) no início, a maior parte de nossos clientes era constituída por funcionários públicos, de um certo nível econômico e cultural, mas não da alta sociedade, esses eu nunca tive, são um grupo que nunca aceita inovações e quando aceita, em geral, deformam-na"(9).

É importante, sobretudo, destacar que esta produção inicial de Tenreiro, o anseio profundo de renovar a linguagem do móvel no Brasil, garantiu o alicerce para a busca de novas especulações do móvel moderno que se sucederam a partir de então.

Se, por um lado, o mobiliário de Tenreiro funcionou quase como um manifesto a favor do estilo moderno, por outro lado, em relação ao modo de produção, é preciso lembrar que era ainda completamente artesanal, onde o protótipo tinha uma tiragem mínima e muitas vezes ficava no exemplar único, por questões de compromisso com o cliente.

(8) DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.

(9) Idem, ibidem.

Contando com cerca de cem artesãos de alto gabarito que trabalharam sob sua orientação direta, Tenreiro sempre se manteve afastado da indústria. Chegou até a pensar em ir a Suécia para comprar maquinário, entretanto verificou que isto era impossível. Pois, "(...) No caso do mobiliário, as indústrias, realmente, não se aparelharam para fazer o móvel industrialmente, mas como o móvel tem uma raiz mais antiga, ele vem para a indústria através do artesanato. A meu ver um dos maiores equívocos da indústria é não fazer um móvel estritamente industrial, com materiais e maquinário apropriado. Deste modo não se faz nenhuma coisa nem outra, não há artesanato nem indústria, no verdadeiro sentido da palavra. A industrialização em vez de produzir móveis de qualidade para as massas, acaba contribuindo para a produção, em grande escala, de artigo inferior"(10).

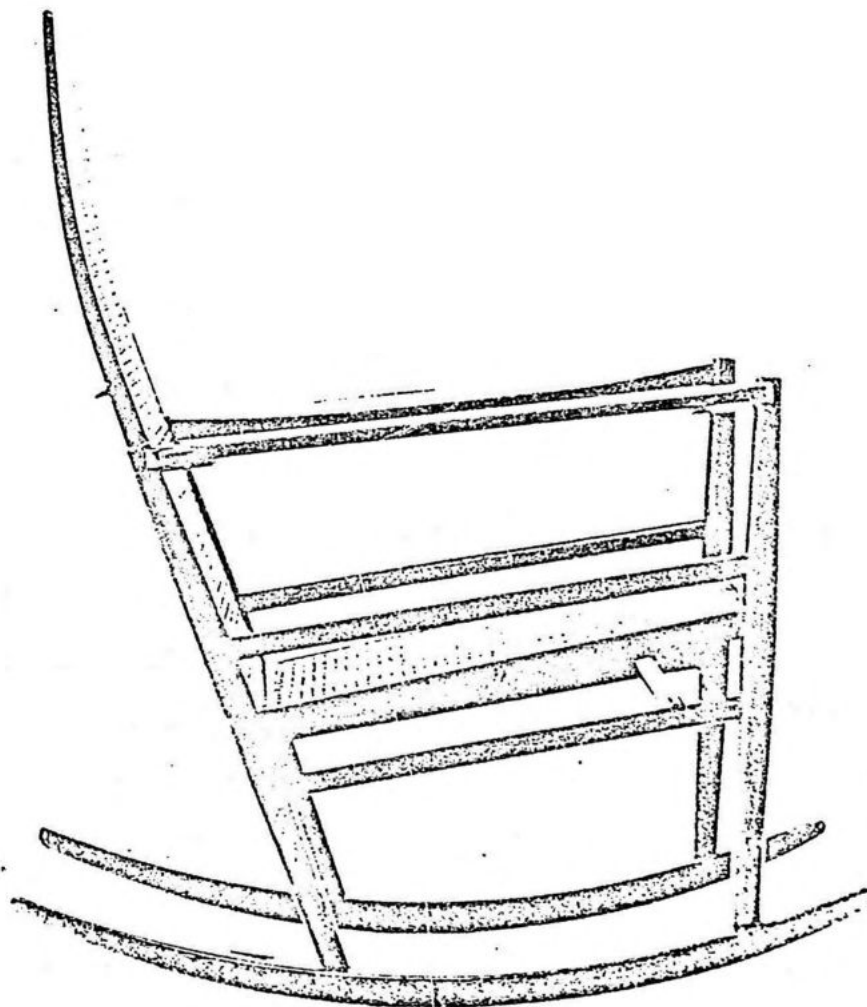
Na década de cinquenta, Tenreiro atingiu grande sucesso comercial, tendo, inclusive, inaugurado uma filial em São Paulo. Este fato foi registrado pela Revista *Habitat*: "Notável contribuição para a beleza e conforto dos lares paulistanos: Tenreiro, o tão famoso decorador da sociedade carioca e já conhecido e admirado por paulistas, que o conhecem do Rio, veio instalar-se também em São Paulo. Seus móveis originais, suas criações perfeitas, completam-se na execução primorosa da firma

(10) DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro a autora. Rio de Janeiro, 1979.

Foto 29

. 137 .

Designer: Joaquim Tenreiro
Data: 1959
Fabricante: Joaquim Tenreiro
Descrição: Cadeira de balanço
Fonte: arquivo Joaquim Tenreiro.



Langenbach & Tenreiro, que acaba de inaugurar uma galeria de interiores e arte à Marquês de Itu nº 64, próximo à Praça da República. Para se fazer idéia da distinção que Tenreiro imprime a seus interiores, bastará ver essa galeria que foge à rotina das casas do gênero e distribui as peças em obediência a um firme gosto. É uma galeria digna de São Paulo. É uma exposição e sugestão constante para o arranjo do interior da residência. É, enfim, uma loja onde tudo está pensado, desde o móvel bem confeccionado e novo, à combinação das cores, à composição do ambiente, até à colocação das obras de arte, perfeitamente entrosadas no arranjo. Tudo isto que aqui dissemos será confirmado, sem favor, por cada pessoa que visite esta galeria, que veio ao encontro do bom gosto e dos desejos da sociedade paulista"(11).

A princípio, Langenbach deveria gerenciar esta loja, mas por problemas pessoais, ele se afastou da empresa. Surgiram então problemas com a filial de São Paulo, que funcionou durante seis anos, até que foi fechada. Acompanhando a crise da filial de São Paulo, surgiram outros problemas com o mercado que passaram a desgastar Tenreiro, levando-o a produzir um tipo de mobília caro e mais adequado ao consumo de elite. Com o tempo, essa situação foi se tornando insustentável, obrigando Tenreiro a desativar, gradualmente, as oficinas, até o encerramento das

(11) *Habitat*. São Paulo, (9), jan. 1953.

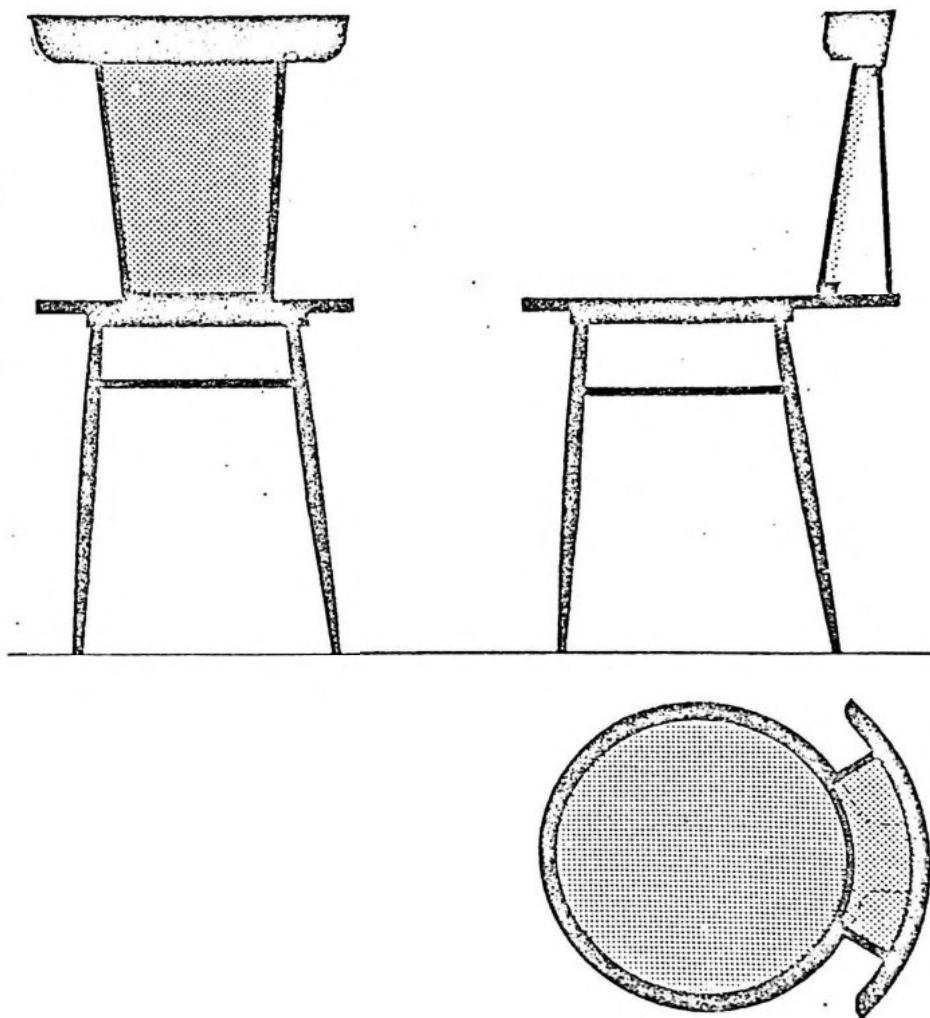
Designer: Joaquim Tenreiro

Data: 1965

Fabricante: Joaquim Tenreiro

Descrição: Cadeira de jacarandã e palhinha inspirada na cadeira portuguesa conhecida como encostas de bacalhau

Fonte: arquivo Joaquim Tenreiro.



atividades em 1968, afastando-se definitivamente do design para se dedicar com exclusividade às artes plásticas.

Finalmente, é preciso lembrar que, nos mais de trinta anos de atividade como designer de móveis, Tenreiro conseguiu unir o artista ao técnico, numa proporção bem ponderada, trazendo soluções, que se caracterizaram, sobretudo, pelo apuro, refinamento técnico e sobriedade. Assim, a decoração de interiores deixou de ser encarada como "(...) uma espécie de vaidade sem justiça, um orgulho sem lógica. Entusiasmo momentâneo que não vem de nenhuma necessidade de expressão plástica, nem de uma experiência e trabalho constante"(12), assumindo maior dignidade, podendo ser considerada "(...) como um movimento de arte, um movimento criador, onde já se possam contar contribuições novas à decoração, criações com caráter próprio, capazes de firmar-lhes os fundamentos (...) Aí, a decoração não é um meio de que nos servimos para esconder um canto feio, com artifício, com elementos extras, mas uma força que modela, que cria móveis que preenchem finalidades funcionais e estéticas, cortinas que temperam a luz e tapetes que ligam a composição"(13).

(12) TENREIRO, Joaquim. Decoração: sobriedade, distinção e acolhimento. *Módulo*. Rio de Janeiro, 1(2):58-61, ago. 1955.

(13) Idem, *ibidem*.

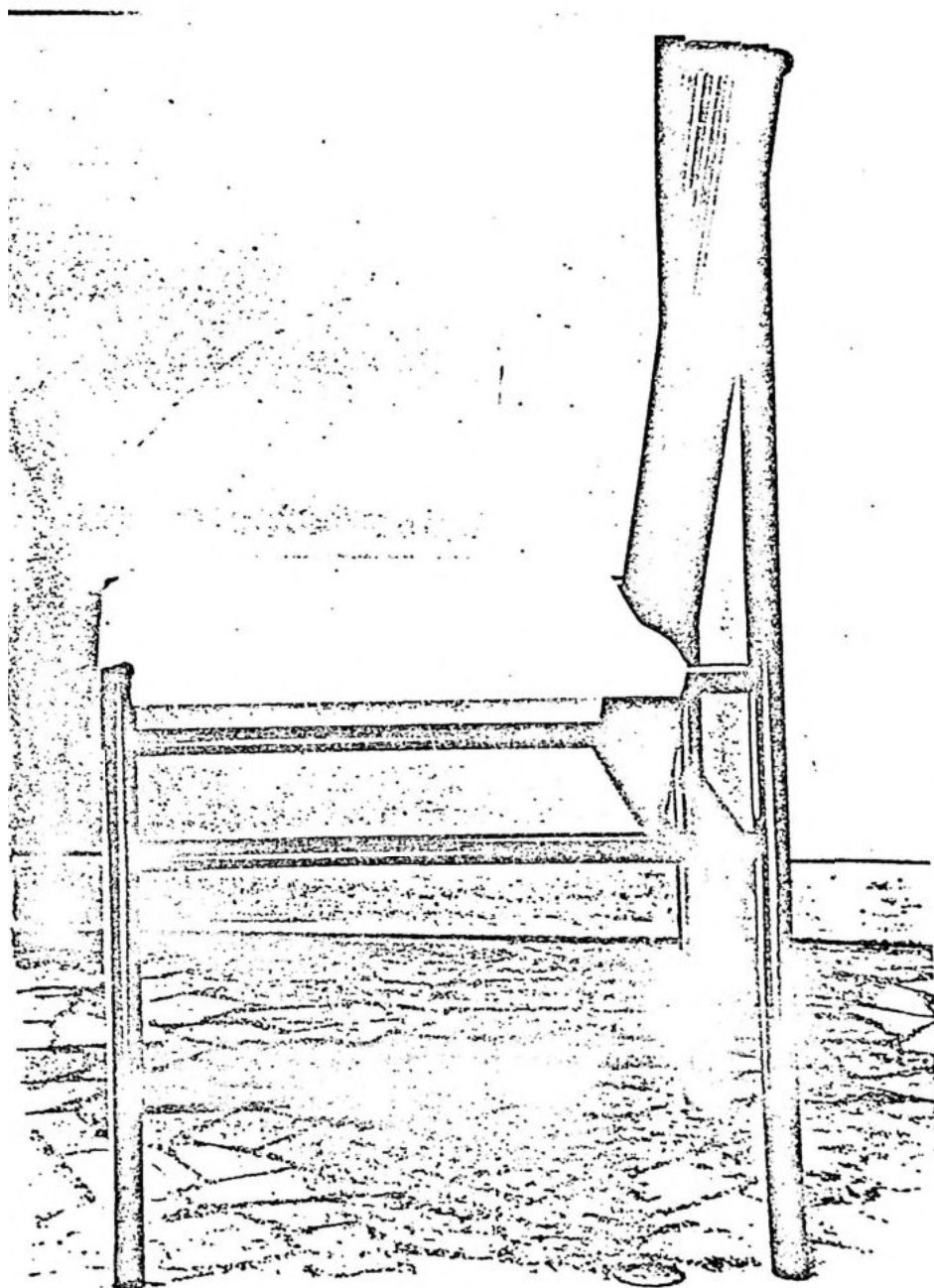
Designer: Joaquim Tenreiro

Data: 1947

Fabricante: Joaquim Tenreiro

Descrição: cadeira estrutural em jacarandã, com assento estofado

Fonte: arquivo Joaquim Tenreiro.



5.2. Lina Bardi e Bernard Rudofsky: a busca dos materiais nacionais

Nos anos quarenta, aos poucos, a timidez do meio em aceitar um móvel novo foi sendo vencida, iniciando-se um lento processo de renovação adequando o móvel aos padrões da arquitetura moderna. Como vimos, esse período do pós-guerra foi marcado pela chegada ao país de vários arquitetos e profissionais estrangeiros, que deram um forte impulso à modernização do móvel brasileiro.

A renovação do desenho já havia sido iniciada por Tenreiro, trazendo leveza ao móvel. Mas, do ponto de vista dos materiais, as peças ainda eram concebidas na lógica das madeiras de lei, principalmente o jacarandá, tradicionalmente presente na casa brasileira abastada dos períodos anteriores. Por isso não bastava renovar o desenho, era preciso ir além.

De certa forma, a decoração, desde fins do século passado, ainda estava muito ligada ao esquema dos falsos brilhos e dourados dos interiores europeus. Este aspecto, aliás, foi registrado por Eça de Queiroz, numa carta a Eduardo Prado, de 1888: "(...) os velhos e simples costumes foram abandonados com desdém: cada homem procurou pôr na cabeça uma coroa de barão e,

com 47 graus ã sombra, as senhoras começaram a derreter dentro dos gorgorões e veludos ricos. Já nas casas não havia uma honesta cadeira de palhinha onde, ao fim do dia, o corpo encontrasse pouso e frescura: e começaram os damascos de cores fortes, os móveis de pés dourados, os reposteiros de grossas borlas, todo o pesadume de decoração estofada, com que Paris e Londres as defendem da neve e onde triunfa o Micrôbio. (...) Percorri o Brasil a procura do "novo" e sô encontrei o "velho", o que já é velho há cem anos na nossa velha Europa - as nossas velhas idéias, os nossos velhos hábitos, as nossas fórmulas e tudo o mais velho, gasto até o fio como inteiramente acabado pela viagem e pelo sol"(14).

Foi nesse período da evolução do móvel moderno brasileiro que se acentuou a busca dos materiais rústicos, as fibras de caroã, cânhamo etc, que nos remetem diretamente aos valores da terra. Um dos autores cuja obra apontou nessa direção foi *Bernard Rudofsky* (1905 -), arquiteto austríaco(15), que viveu em São Paulo cerca de quatro anos, durante a Guerra, e principal designer colaborador da empresa Casa & Jardim. Referindo-se a ele, Heubérger não poupou elogios: " (...) Ele foi um

(14) QUEIROZ, Eça. *Correspondência de Fradique Mendes*. Porto, Portugal. Lello & Irmãos Editores, 1948.

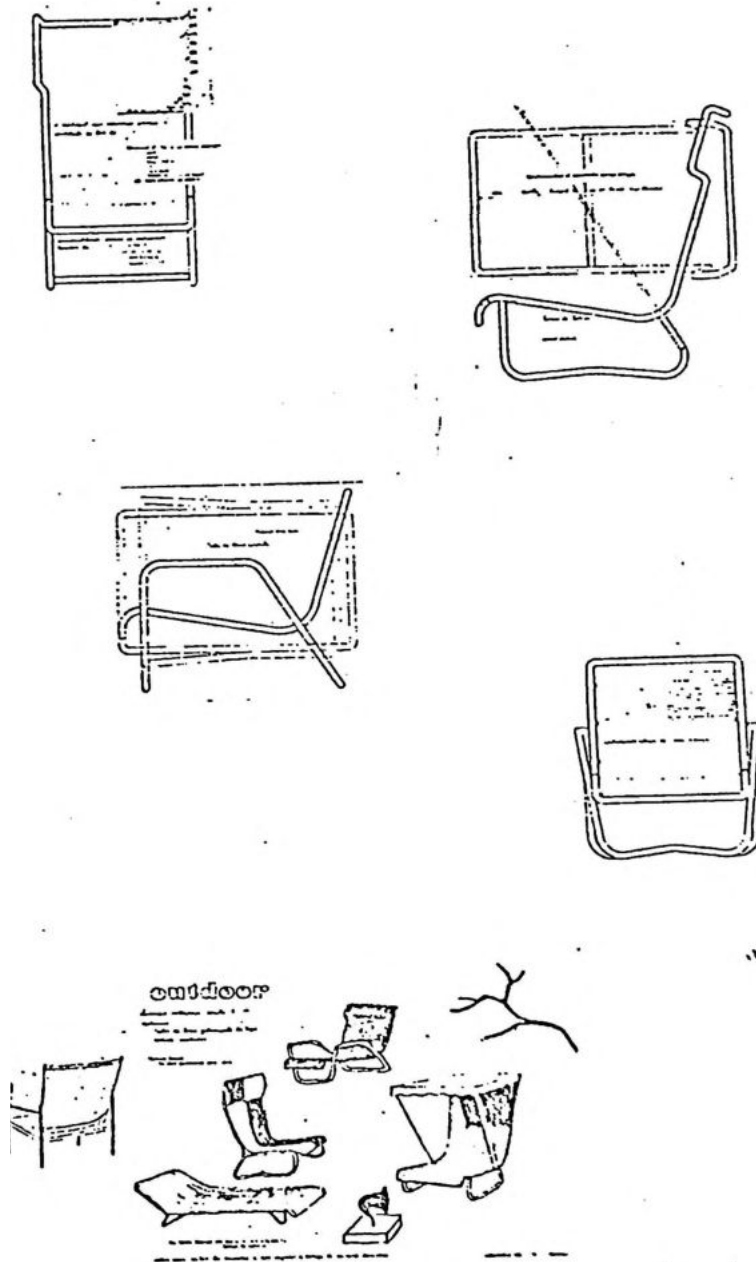
(15) Formou-se arquiteto e engenheiro em Viena. Estudou arqueologia e cenografia de teatro e cinema em Berlim e música no Conservatório de Viena. Na Itália construiu, com L. Cosenza, uma casa rústica, considerada a mais bela construção moderna italiana. Trabalhou com L. Ponti em Milão.

Designer: Bernard Rudofsky

Data: 1941

Descrição: Projeto apresentado por Rudofsky à Exposição "Organic Design", Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, nov. 1941.

Fonte: arquivo Aracy Amaral.



arquiteto muito talentoso, que em 1938 inaugurou e dirigiu o Estúdio de Móveis Modernos de Casa & Jardim"(16).

Antes de analisarmos sua produção de móveis, é importante ressaltar a contribuição que deu para a programação visual, tendo diagramado catálogos da empresa Casa & Jardim e criado várias marcas e logotipos, entre os quais a da Fotóptica, de 1944, até recentemente em uso.

Em sua produção de mobília destacou-se sobremaneira a preocupação com o uso das fibras naturais brasileiras, a juta, caroã, cânhamo, cisal, etc. precedendo de forma pioneira as tendências de uso de materiais nativos que foram a tônica da produção de designers em fins dos anos quarenta, principalmente na obra de Lina Bo Bardi. Aos tecidos de fibras nacionais, ele combinou o uso de metais galvanizados e pintados, obtendo como resultado, peças leves, dentro da nova visão artística do mobiliário e, ao mesmo tempo, portadoras de um caráter brasileiro, pelo uso dos materiais.

Foi pelas mãos de Rudofsky que o Brasil, em 1941, recebeu um dos prêmios de desenho industrial, oferecido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Tratou-se de um concurso de desenho de móveis com materiais nativos, no qual Rodofsdy se inscreveu,

(16) DEPOIMENTO de Theodor Heuberger ã autora. São Paulo, 1980

mandando de São Paulo seus projetos de poltronas estruturadas em metal tubular com assento e encosto de tecidos de fibras naturais dentro das especificações requeridas. Participaram do concurso dezessete das vinte repúblicas americanas e cinco candidatos(17) foram premiados pelo mesmo júri que analisou os candidatos norte-americanos(18). O prêmio consistiu em uma viagem de ida e volta aos Estados Unidos, um prêmio em dinheiro de mil dólares além da possibilidade da "Bloomington's" realizar algumas peças dos projetos vencedores. Os projetos inscritos neste concurso foram expostos, de setembro a novembro de 1941, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque na mostra intitulada *Organic Design*. Segundo o catálogo da mostra: "Um projeto ou design pode ser chamado de orgânico quando existe uma organização harmônica das partes dentro de um todo, de acordo com a estrutura material e propósito. Dentro desta definição não pode haver ornamentação vã, ou supérflua, entretanto a parte da beleza não é menos importante - está na escolha ideal do material, no refinamento visual e na elegância dos materiais pretendidos para o uso"(19).

(17) Foram premiados também: Xavier Guerrero do México; Michael von Beiren, Klaus Grobe, Morley Weebe do México; Roman Fresnedo, Montevideu. Uruguai; e Júlio Villalobos, Buenos Aires, Argentina.

(18) O material sobre esse concurso e exposição foi pesquisado por Aracy A. Amaral no MOMA, USA, a quem agradecemos a gentileza do acesso. A esse respeito ver o artigo "Política Cultural: Por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana?" In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo, Nobel, 1983, p. 267-274.

(19) Catálogo da mostra "*Organic Design*". Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, set./nov. 1941.

A obra de Rudofsky representou uma etapa importante no processo de modernização do móvel no Brasil, tendo dado um passo decisivo na incorporação de materiais não usuais na produção do móvel.

Nome de grande destaque no desenho moderno no Brasil é, sem dúvida alguma, o de *Lina Bo Bardi*. Além de designer e arquiteta, ela foi uma reformadora enérgica em prol da modernização de nossa cultura. Sua contribuição ultrapassou, de muito, os estreitos limites do desenho industrial.

Chegou ao Brasil, proveniente da Itália, em 1946, trazendo uma formação bastante rígida, adquirida na Faculdade de Arquitetura de Roma, onde se diplomou, em 1942.

O contacto com o grupo dos grandes arquitetos - Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros - trouxe-lhe uma lição de entusiasmo e otimismo, estava num país, onde a luta contra o academismo na arquitetura tinha sido vitoriosa. Com relação ao desenho de móveis não foi possível a mesma posição, pois o mobiliário não acompanhou a velocidade de desenvolvimento da arquitetura.

Este talvez tenha sido o principal motivo que levou Lina a se lançar na busca de um tipo de móvel que se identificasse com as exigências da nova arquitetura e com as condições brasileiras

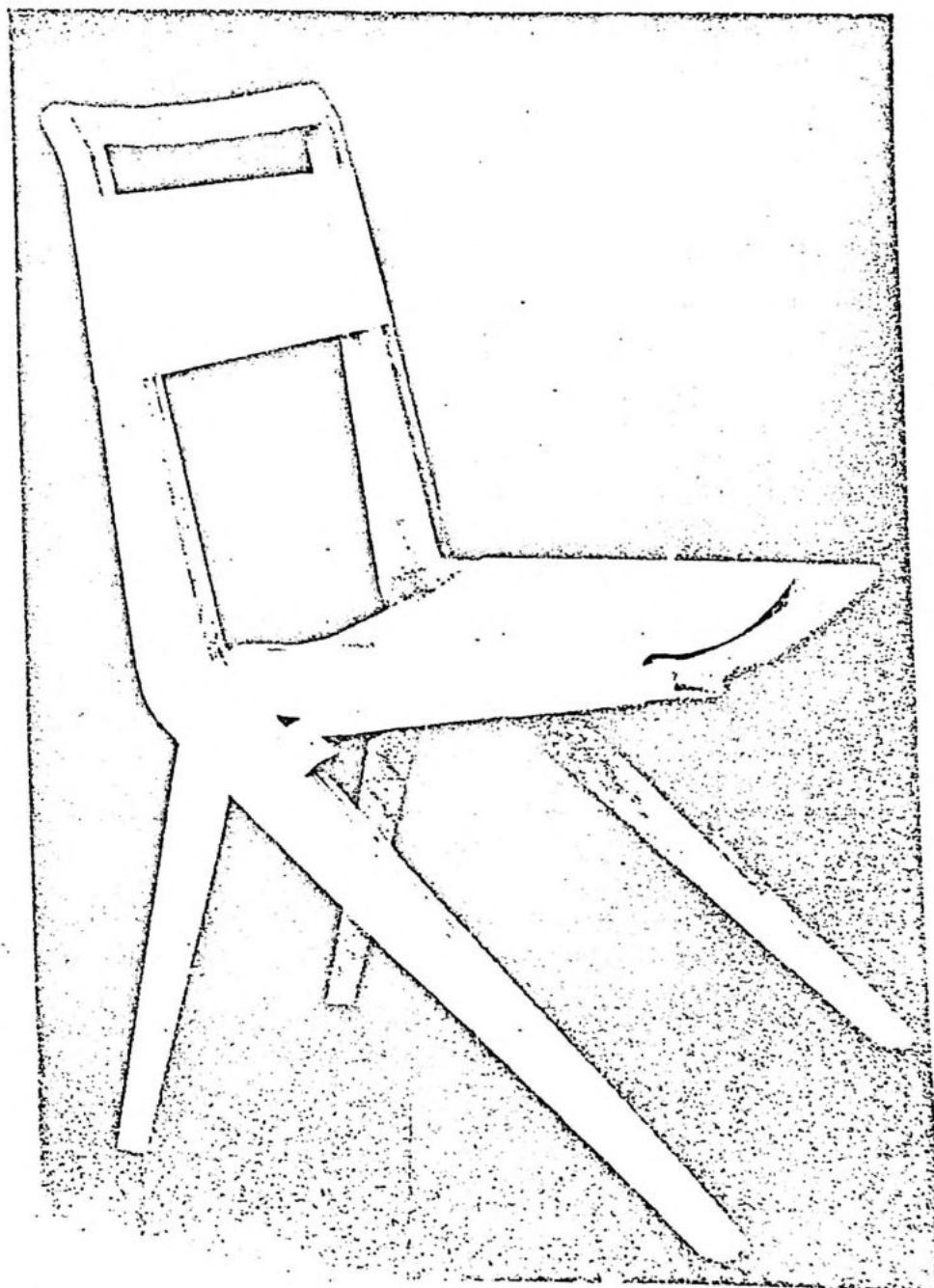
Designer: Lina Bo Bardi

Data: 1947

Fabricante: Studio d'Arte Palma

Descrição: Cadeira desenhada para o auditório do Museu de Arte de São Paulo, em pinho compensado, com travessas em pau-marfim, assento e espaldar em couro esticado

Fonte: *Habitat*, (1):57, out./dez. 1950.



Em 1947 Lina desenhou sua primeira obra de grande repercussão para o desenvolvimento da mobília moderna brasileira: a cadeira do auditório da primeira instalação do Museu de Arte de São Paulo, dobrável e empilhável, em couro e madeira. A necessidade de maximizar o aproveitamento do exíguo espaço do auditório do Museu, ainda situado à rua Sete de Abril, levou Bardi a planejar um auditório constituído por móveis simples, confortáveis e de remoção imediata. Foi para atender a essas exigências que Lina criou esta cadeira, que poderia ser empilhada quando fosse preciso dispor de todo o espaço do auditório.

Bardi tentou localizar no incipiente mercado de móveis modernos, já existente em São Paulo àquela altura, algo que lhe satisfizesse: "(...) Nós viramos São Paulo inteiro e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna, em 1947. Apesar das tentativas de Warchavchik, Graz, Tenreiro, Segall etc, não encontramos absolutamente nada, tanto em termos de cadeira, como de móveis modernos"(20).

Vencida esta etapa, repetiram-se novamente as mesmas dificuldades para encontrar um marceneiro que executasse o projeto. O casal Bardi acabou recorrendo a um tapeceiro italiano - Saracchi -, que numa pequena garagem executou as

(20) DEPOIMENTO de Pietro Maria Bardi à autora. São Paulo, 1980.

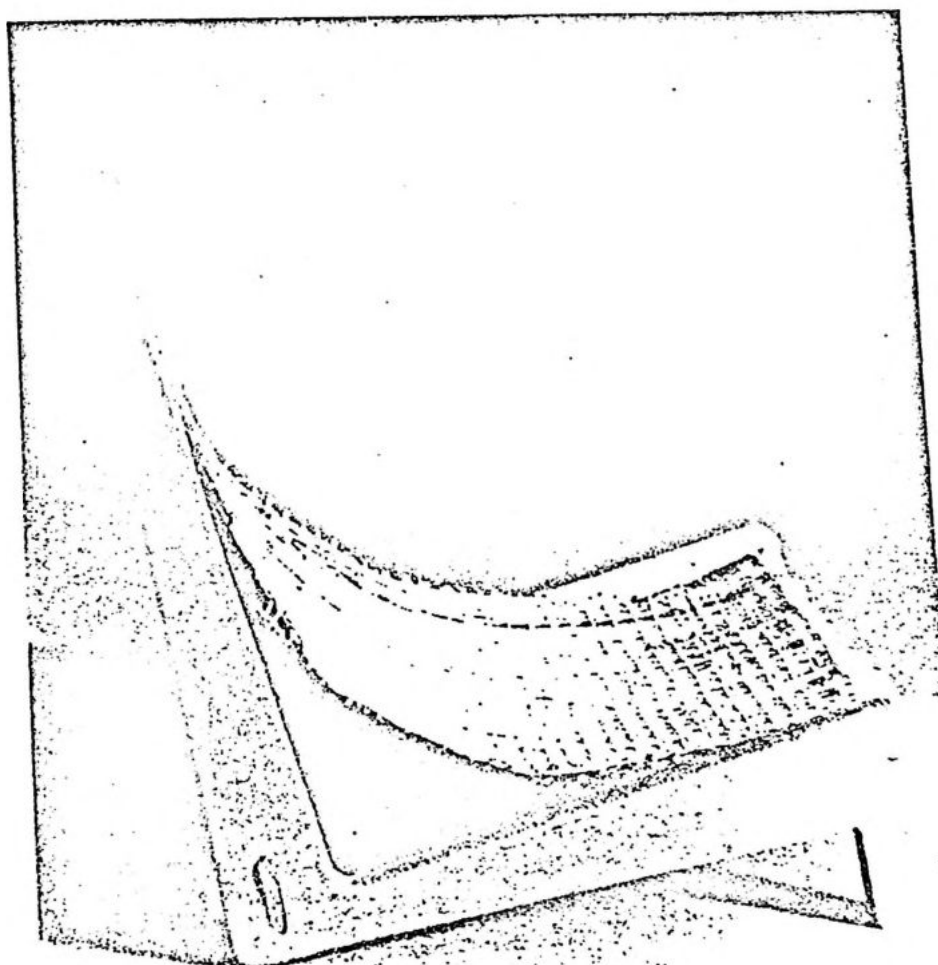
Designer: Lina Bo Bardi

Data: sem data

Fabricante: Studio d'Arte Palma

Descrição: Preguiçosa de cedro maciço e cisal natural

Fonte: *Habitat*, (5):62, 1951.



cento e cinquenta cadeiras para a inauguração do auditório do Museu.

Constatando uma lacuna na produção de móveis modernos, Lina, Pietro Bardi e Giancarlo Piretti associaram-se e inauguraram, em 1948, o *Studio de Arte Palma* e a *Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda.*

Os objetivos iniciais do Studio Palma eram: "(...) criar uma corrente de desenho industrial, de objetos, inclusive eu me ocupei de jóias, de materiais brasileiros, a tendência era criar um movimento nesse campo, que nada apresentava, ao passo que já existia a arquitetura brasileira que era importantíssima"(21).

No Studio Palma foi feita uma tentativa de produção manufatureira de móveis de madeira compensada, cortada em pē, não dobrada, como em Alvar Aalto. Não se utilizaram de nenhum tipo de estofamento. Para assento e encosto das cadeiras eram usados lona, couro e até chitas das Casas Pernambucanas, o que foi revolucionário diante dos costumes e gosto da época.

A experiência do Studio Palma foi registrada detalhadamente pela Revista *Habitat*: "Enquanto a arquitetura brasileira

(21) DEPOIMENTO de Lina Bo Bardi a autora. São Paulo, 1979.

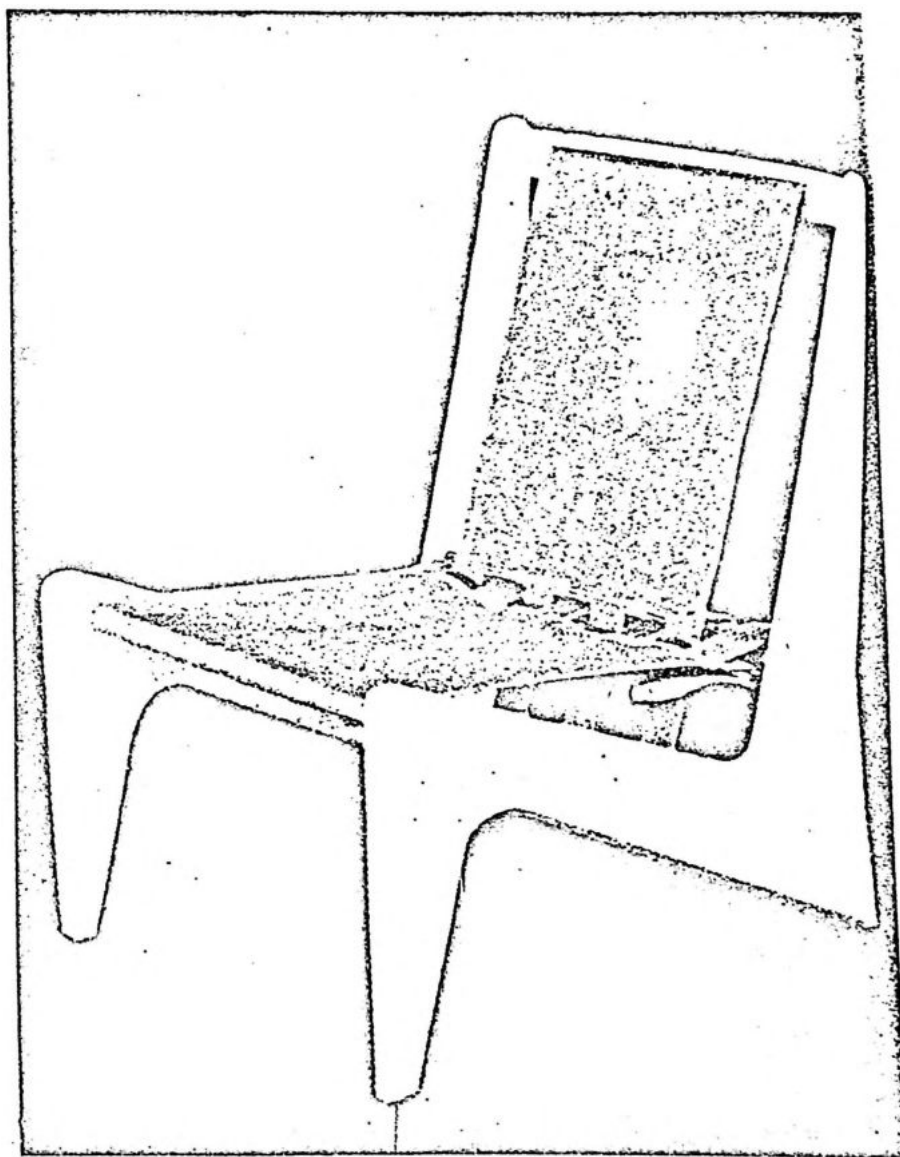
Designer: Lina Bo Bardi

Data: .sem data

Fabricante: Studio d'Arte Palma

Descrição: Poltrona maciça em pau-marfim, assento e espaldar em couro esticado

Fonte: *Habitat*, (1):58, out./dez. 1950.



assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce com uma prodigiosa rapidez, não puderam empregar-se com tempo suficiente no estudo de uma cadeira, estudo que requer um técnico, como de fato o é o arquiteto, e não uma senhora que busca distrair-se com um tapeceiro, como muitos acreditam. O Studio Palma, fundado em 1948, nos mesmo moldes do Studio D'Arte Palma de Roma, particularmente se dedicando ao desenho industrial numa tentativa de integração de todas as artes. Abrangia uma secção de planejamento, com oficina de produção: uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou ali criar tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas) adaptadas ao clima e à terra, eliminando o estofado baixo e delgado. Um dos problemas básicos foi o de se evitar a produção de mofo, amiúde ocorrente na estação da chuva. Tentou-se partir do material, procedendo-se a um estudo sobre madeiras brasileiras e utilizou-se a madeira compensada, recortada em folhas paralelas, até então não empregada para móveis que eram constituídos de madeira maciça e compensada de "miolo". O ponto de partida foi a simplicidade estrutura, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e das tintas das madeiras brasileiras, assim como seu grau de resistência e capacidade. O Studio de Arte Palma funcionou por dois anos e os novos móveis criaram um "caso de consciência" nos fabricantes, passivos repetidores de modelos postergados, acontecendo que, em

poucos meses a produção se renovou com celeridade, à qual cabe louvar, no dinamismo nacional, mas, naturalmente, devido à pressa exagerada, os construtores não se transformaram em técnicos, contentaram-se em se apropriar das coisas que viam nas revistas e se improvisaram como projetistas, do que derivou, em consequência, um típico formalismo 'moderno-superficial', que em arquitetura feita por mestres de obras, levam a dizer aos não-iniciados que 'o moderno é frio', que as fachadas das casas 'parecem hospitais', que dentro em pouco 'tudo ficará negro de sujeira', que os balcões da frente 'parecem banheiros', e que os móveis desenhados por aqueles que não são técnicos provocam observações denunciando não terem 'os móveis modernos' senão 'aparência barata', que 'o compensado lasca', que 'se vêem os pregos' e, sobretudo, que são bastante 'incômodos'. Por felicidade, os arquitetos brasileiros começaram a desenhar uma boa cadeira, uma poltrona razoável, uma bela mesa, contrabalançando assim, o dilúvio dos amadores que, sempre em arte, produzem o regresso, por via de sua contrapropaganda na aplicação da teoria mal compreendida. No caso dos móveis, cadeiras de compensado com lascas, que rasgam as meias das senhoras, muito altas ou muito baixas, muito estreitas ou muito largas, com pregos enferrujados e, sobretudo, com o 'enfeite', o enfeite 'fingindo moderno' logo farão com que o bom pai de família tenha saudade daquela cômoda cadeira falsa "Chippendale", manufaturada pelo marceneiro da esquina"(22).

(22) *Habitat*. São Paulo, (1), out./dez. 1950.

Os mesmos sócios do Studio Palma fundaram a empresa *Pau Brasil Ltda.* para fabricar mobília moderna. Suas instalações eram bastante simples, mas a empresa trouxe para o Brasil, marceneiros e oficiais de móveis que trabalharam num dos mais importantes centros de móvel moderno italiano, a cidade de Lissoni, introduzindo uma nova mentalidade quanto ao fabrico do móvel.

Ocorre que, apesar de muitos arquitetos já terem incorporado a mobília moderna em seus projetos, as novidades eram aceitas por uma minoria esclarecida e isso criou problemas de comercialização e vendas para a Pau Brasil. A empresa durou uns três a quatro anos, de fins da década de quarenta a início de cinquenta, mas depois foi obrigada a alterar o rumo de suas atividades, diante dos obstáculos que encontrou. Foi isso que registrou Bardi, ao afirmar: "As coisas não deram certo, a mentalidade era tão anti-moderna, o que predominava eram os móveis do *Pascoal Bianco* e do pessoal do Brás. Começamos a perder dinheiro e então passamos a fábrica aos irmãos Hauner, que prosseguiram com o trabalho, mudando o nome da empresa para *Móveis Artesanal*"(23). Lina reiterou as declarações de Bardi, relativas ao insucesso da Pau Brasil Ltda.: (...) era um assalto brutal, o pessoal copiava nossos desenhos e jogava no mercado, não havia proteção nenhuma"(24).

(23) DEPOIMENTO de Pietro Maria Bardi ã autora. São Paulo, 1980.

(24) DEPOIMENTO de Lina Bo Bardi ã autora. São Paulo, 1979.

Foto 36

. 156 .

Designer: Lina Bo Bardi
Data: década de 50
Fabricante: Ambiente .
Descrição: Poltrona ovo
Fonte: *Habitat*, (12):36, 1953.



Apesar da importância de sua experiência bastante vinculada à realidade brasileira, Lina acredita que hoje em dia o desenho industrial está falido, "(...) ele é a maior denúncia, a mais alta denúncia da perversidade de um sistema, que é o sistema ocidental"(25).

Para Lina, 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 Teodoro Sampaio. Esses móveis têm certa tradição popular, apresentam elementos retirados do colonial e são simplificados ao máximo, é uma produção coletiva que é consumida pela classe média baixa, classe "C" e lumpem. Exemplo típico desta linha de produtos é a cadeira de palha de Santa Catarina, feita por famílias italianas. Mas, segundo ela, o povo compra esses móveis porque não pode comprar outros pois, "(...) se pudessem comprariam os móveis do Bau da Felicidade"(26).

Lina desistiu de procurar o móvel condizente com a estética de seu tempo e com as condições brasileiras, porém sua atividade no setor cultural se intensificou, tanto como professora da FAUUSP (1955-1959), com o projeto do Museu de Arte de São Paulo (1957), com pesquisas no Polígono das Secas, que resultaram na criação do Museu do Unhão, na Bahia (1963), ou com a belíssima

(26) DEPOIMENTO de Lina Bo Bardi a autora. São Paulo, 1979.

lição de design que o povo brasileiro nos deu através da exposição "A Mão do Povo Brasileiro" (27), organizada por ela em 1968, mostrando que é possível fugir à asfixia provocada pelo sistema, quando a precariedade de recursos funciona como elemento deflagrador da imaginação, fantasia e criatividade.

(26) Essa exposição foi montada para ser exibida em Roma, porém as autoridades brasileiras na Itália à época, proibiram a realização da mostra sob alegação de que distorceria nossa imagem no exterior.

Capítulo 6

Difusão e diversificação: o móvel nos anos cinquenta

Após analisarmos toda a dinâmica, quase que heróica, do estabelecimento de um novo estilo de mobília no Brasil, cabe-nos agora examinar os principais momentos da consolidação e diversificação do móvel moderno, que ocorreram principalmente a partir dos anos cinquenta.

Este período, como sabemos, foi marcado por uma crescente euforia desenvolvimentista, cuja tônica principal foi a confiança no futuro. As cidades se transformaram: sofreram um vertiginoso processo de verticalização e um grande surto de crescimento urbano. Houve um esforço de expansão industrial, baseado, fundamentalmente, na substituição de importações, o que não gerou níveis de desenvolvimento relevantes para o país, mas aumentou nossa dependência com relação aos países centrais.

A rápida industrialização vivida pelo Brasil e a intensificação dos meios de comunicação de massa foram fatores que, conjugados, contribuíram para difundir o móvel moderno, o uso dos novos materiais, a aceitação de novas formas, padrões e tendências na decoração dos interiores.

Se, por um lado os princípios da modernização do móvel já estavam presentes e assentados, as circunstâncias históricas brasileiras nos anos cinquenta configuraram as condições necessárias ao desenvolvimento das principais experiências de industrialização da mobília.

Além desses aspectos, devemos ainda reiterar o forte vínculo que se estabeleceu entre arte concreta e desenho industrial que, como vimos, provocou repercussões sobre os rumos do desenho da mobília brasileira produzida no período.

Assim, esta etapa foi marcada pela constituição de iniciativas, talvez nem tão expressivas do ponto de vista estético, porém, certamente muito criativas pelas soluções industriais que encaminharam. Entre elas, destacaram-se a *Fábrica de Móveis Z, Zanine, Pontes & Cia. Ltda.*, de São José dos Campos, cuja principal designer foi *José Zanine Caldas*; *Móveis Branco & Preto*; *L'Atelier Móveis e Unilabor*, todas desenvolvidas em São Paulo. Cada uma dessas empresas, à sua maneira, animada por diferentes partidos de desenho foi responsável pelo início da

produção em série do móvel moderno em nosso país, deixando o estágio do artesanato do móvel único e modelos exclusivos. A produção em série e a comercialização através de canais de venda mais populares, como grandes magazines, foram fatores importantes para a legitimação e difusão do desenho moderno.

6.1. Móveis Artísticos Z

Em 1950, da associação entre *Sebastião Pontes* e *José Zanine Caldas*, nasceu a *Fábrica de Móveis Z, Zanine, Pontes & Cia. Ltda.*, tendo como figura central o baiano Zanine. Ele foi desenhista de publicidade e de arquitetura, entre outros do escritório Severo & Villares, criador de *placards*, maquetista de Oscar Niemeyer, parceiro de Luis Saia na implantação de projetos de jardinagem e reflorestamento no interior de São Paulo, colaborador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde implantou o Laboratório de Maquetes. Foi por sugestão do arquiteto Alcides da Rocha Miranda, durante sua permanência como professor de Plástica de Arquitetura e Urbanismo na FAU que, em 1951, o então diretor, Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Mello, contratou Zanine para a criação do Atelier de Maquetes, desenvolvendo-se assim uma experiência pioneira nas áreas do ensino e da prática do desenho industrial dentro da universidade, uma vez que a Seqüência de Desenho Industrial somente foi criada em 1962, onze anos depois(1)

(1) DEPOIMENTO de Alcides da Rocha Miranda à autora. Rio de Janeiro, 1980.

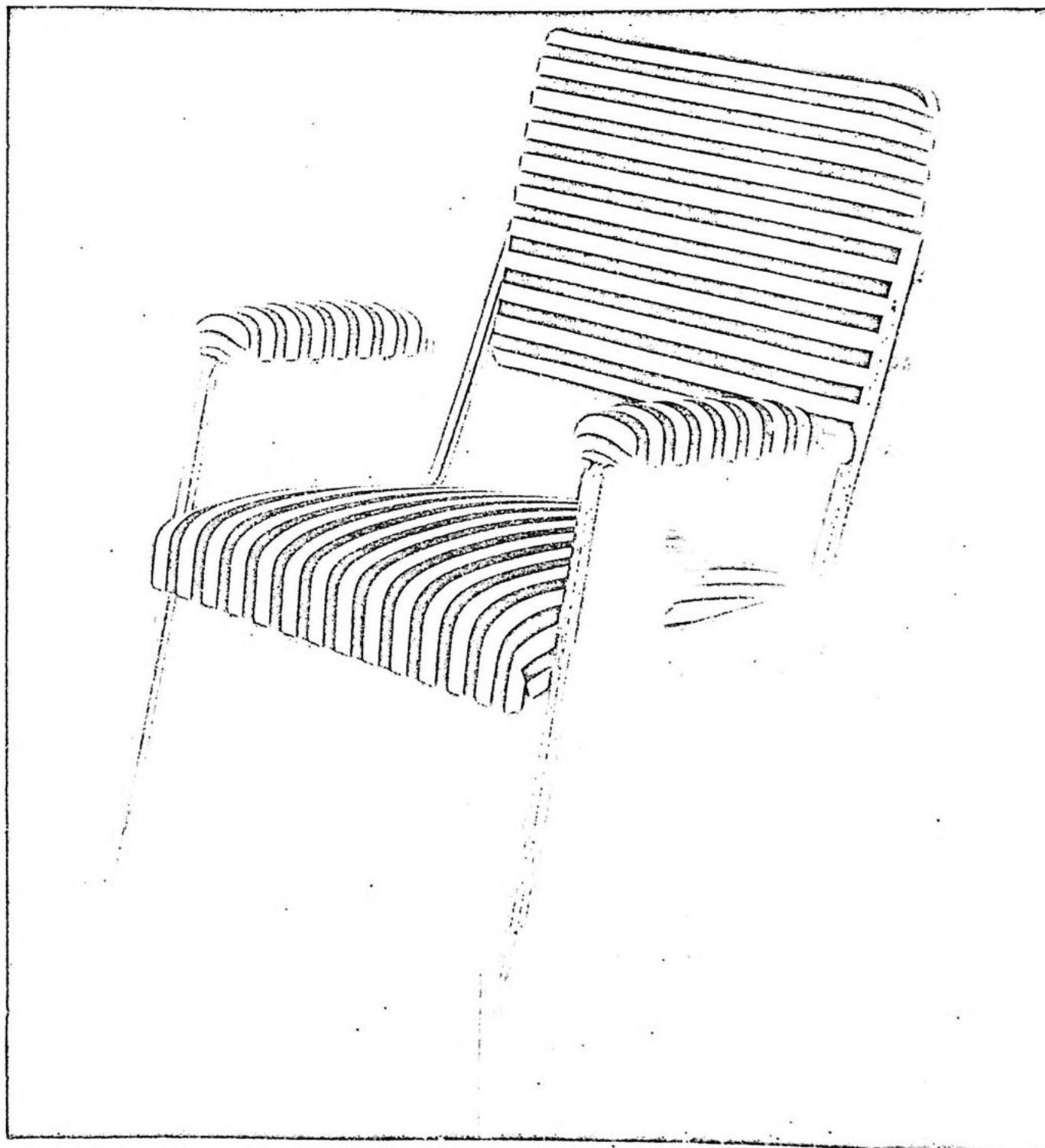
Designer: José Zanine Caldas

Data: 1950

Fabricante: Fábrica de Móveis Z. Zanine, Pontes & Cia. Ltda.

Descrição: Cadeira em compensado recortado, com assento e encosto estofados em lona listrada

Fonte: arquivo Hans Gunter Flieg.



Enfim, ele foi um homem de seu tempo, que se exercitou na exploração das potencialidades da indústria no setor do mobiliário. Referindo-se a este aspecto, ele declarou: "Eu acreditei no começo da industrialização brasileira, certos de que iríamos desfrutar mais suas conquistas. Por isso embarquei no processo de industrialização e a promovi no âmbito do móvel, tornando-o mais acessível. Nessa época o móvel era produzido artesanalmente e com a industrialização eu consegui baratear o custo"(2)

A possibilidade de industrializar o móvel resultou de uma longa pesquisa que vinha desenvolvendo com madeiras compensadas (desde os seus trabalhos como maquetista), para os quais contou inclusive com o apoio do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, IPT, instituição que dispunha de amplo domínio sobre o assunto.

Inicialmente, Zanine fez móveis para uso próprio, usando compensado à prova d'água, material que, posteriormente, foi a base da experiência industrial de São José dos Campos.

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

(2) DEPOIMENTO de José Zanine Caldas à autora. Rio de Janeiro, 1979.

modernidade, Lina especulou os materiais nacionais - as madeiras, as chitas e as fibras naturais - o trabalho de Zanine possuiu características muito peculiares e coerentes com o processo de industrialização brasileiro à época.

Os Mōveis Artísticos Z eram quase que completamente industrializados: a produção era mecanizada, a fãbrica dispunha de bom equipamento e, somente, as tarefas de montagem requeriam a participação de operãrios, porẽm não era mão-de-obra especializada. A produção sempre foi orientada pelos princípios de modulação e pelo aproveitamento completo das chapas de compensado, através de um planteamento especial da madeira, produzindo elementos componíveis que iam sendo estocados e montados de acordo com a solicitação comercial. As preocupações com a modulação e com esse tipo de aproveitamento integral da chapa, surgiram dentro de critérios de maximização do aproveitamento dos materiais. Segundo Zanine, "num país pobre como o Brasil não se pode desperdiçar nada, ã preciso ter essa consciência cultural da economia"(3).

Tambẽm os problemas de estofamento foram devidamente racionalizados, de modo a evitar a dependẽncia de tapeceiros especializados: era um estofamento fino, os mōveis eram forrados com um tecido sem costura, em geral lona ou lõnita

(3) DEPOIMENTO de Josẽ Zanine Caldas ã autora. Rio de Janeiro, 1979.

listrada e materiais plásticos brilhante, pregados por baixo com tachinhas e por cima, com uma placa de compensado para dar um certo acabamento.

A maioria dos modelos de assento utilizou o compensado como estrutura, recortado em formas diversificadas, ora em linhas curvas, ora em forma de Z e até no formato das amebas e sinuosas tão ao gosto da época, produzindo efeitos particulares que, somados aos detalhes de acabamento a certos elementos estruturais aparentes, caracterizaram o estilo de Móveis Z. Este estilo é muito representativo do clima inquieto dos interiores modernos de 1950 que viviam momentos de intensa transformação de hábitos marcados pelos novos processos industriais.

Foi um tipo de produção que se articulou muito bem com a precariedade de nossas condições industriais. Ao início dos anos cinqüenta e não se colocou exigências estéticas que demandaram sofisticação tecnológica. A esta altura, Zanine estava empenhado e, de certo modo, conseguiu resolver a questão da qualidade e do barateamento dos custos, embora isto tivesse criado certas limitações do ponto de vista estético. Ele resolveu a questão do móvel sólido, prático e barato, sem maiores preocupações com a "bela forma", de "bom desenho", mesmo que estivesse atento à necessidade de uma certa economia formal.

Conforme declarou: "(...) É lógico que o móvel do Tenreiro era

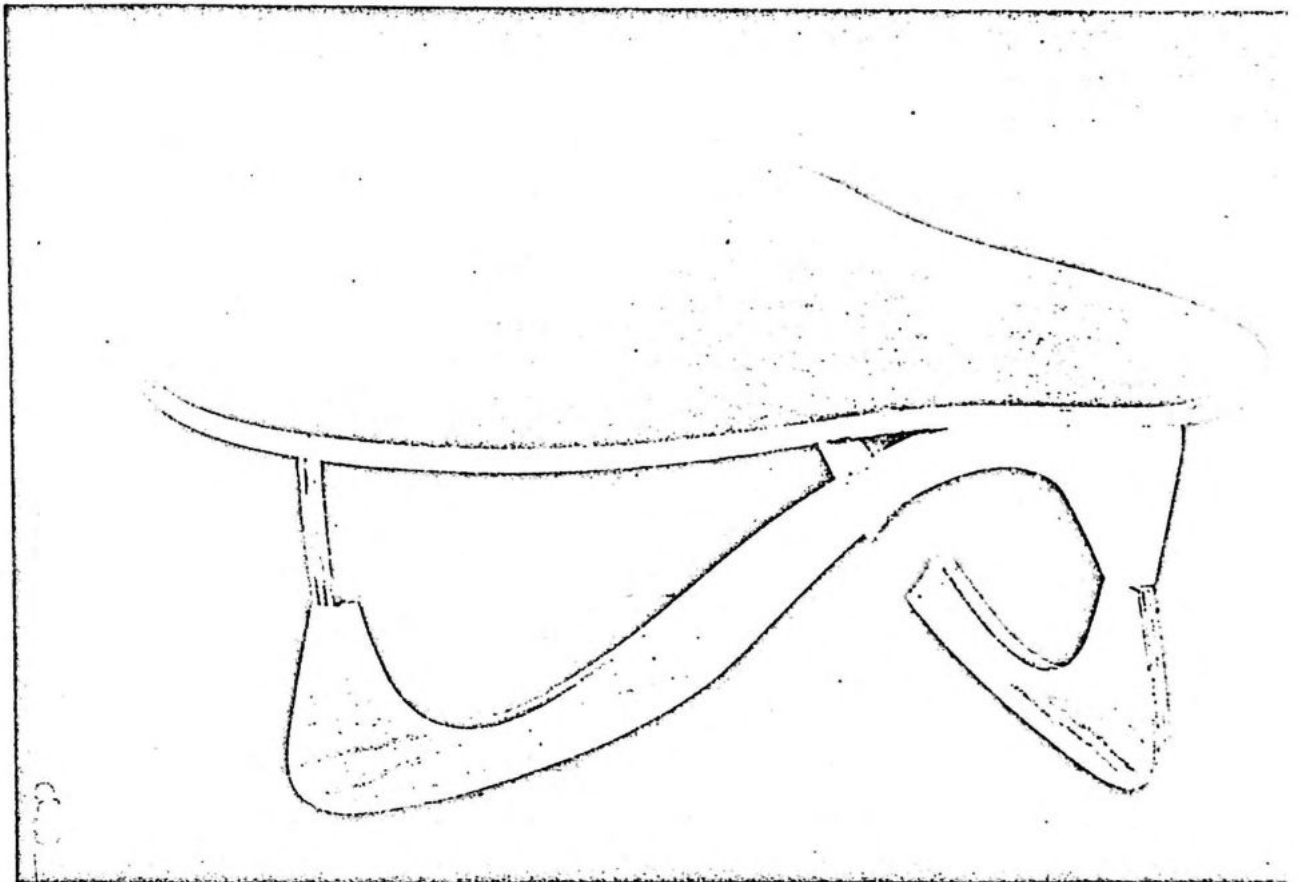
Designer: José Zanine Caldas

Data: 1950

Fabricante: Fábrica de Móveis Z. Zanine, Pontes & Cia. Ltda.

Descrição: Mesa em compensado recortada na forma típica dos anos 50: a ameba

Fonte: arquivo Hans Gunter Flieg.



mais sofisticado, tinha maior qualidade e era mais artesanal, porém era um móvel caro, feito sob encomenda. (...) Mas, também, o problema da beleza do móvel é uma questão de equilíbrio, para o móvel ser bonito ele precisa ter o equilíbrio correto no espaço. Isso significa sujeitar-se à 'necessidade' do móvel. Ele não é e nem comporta nenhum elemento supérfluo"(4).

A clientela básica deste tipo de produção foi constituída pela classe média, pois era um móvel barato e facilmente acessível, através das grandes lojas e magazines, cumprindo-se assim sua preocupação básica: levar para todos o móvel despojado, com dignidade e bem executado.

Zanine é um dos poucos designers que até hoje produz móveis. São que, atualmente, sua proposta é o móvel que ele próprio chamou de "móvel denúncia" contendo as críticas à devastação que a madeira vem sofrendo no Brasil: "(...) Lá em Nova Viçosa eu faço uma denúncia, dou um testemunho: ao ver aquelas madeiras imensas serem queimadas e jogadas fora, eu pego a madeira bruta e transformo em móvel, nas dimensões naturais. Aí eu também peço, porque uma peça dessas só pode adquirir quem tem dinheiro"(5).

Ateando fogo aos próprios desenhos, na década de cinquenta, para

(4) DEPOIMENTO de José Zanine Caldas à autora. Rio de Janeiro, 1979.

(5) Idem, ibidem.

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 militando pela evolução do desenho industrial brasileiro.

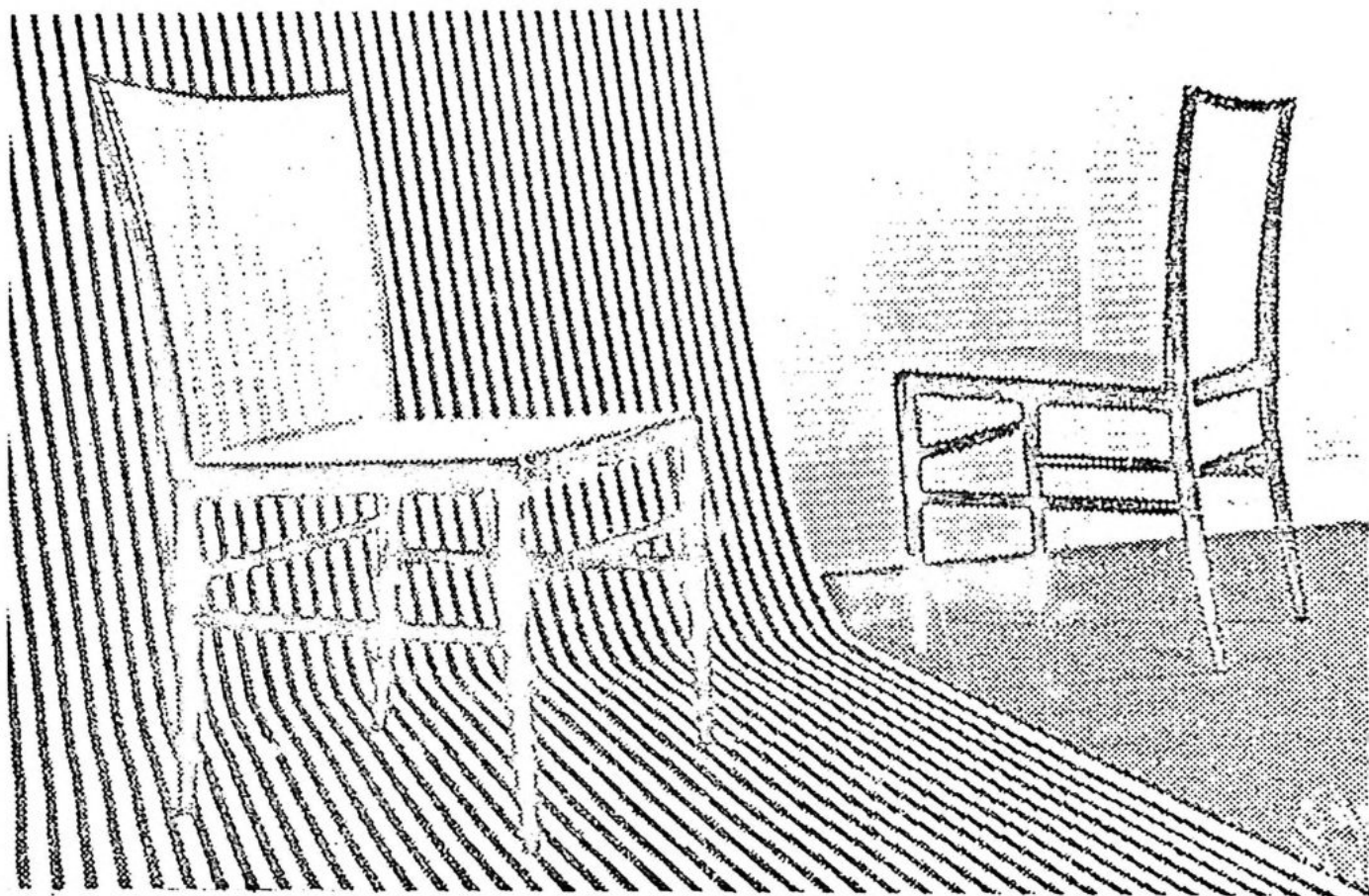
6.2. Móveis Branco & Preto

Como vimos, a década de cinquenta marcou um momento de euforia desenvolvimentista na nossa história, o que se refletiu de forma acentuada no interior da casa brasileira. Entretanto, resta lembrar que, apesar da efervescência dos novos modelos, uma parcela significativa do mercado, ainda permaneceu dentro dos padrões clássicos, digamos, do moderno sóbrio, seguindo as tendências de Joaquim Tenreiro.

A imagem do móvel de linhas delgadas, sóbrio e de formas muito bem definidas, contrastando marcadamente com a mobília de Zanine, foi a tônica da produção de *Móveis Branco & Preto*, uma experiência que se iniciou em São Paulo, no ano de 1952, integrada, fundamentalmente, pela associação de arquitetos egressos da Universidade Mackenzie. Eram eles: *Carlos Millan* (1927-1964), *Chen Hwa*, *Jacob M. Ruchti*, *Miguel Forte*, *Plínio Croce*, *Roberto Aflalo* e *Salvador Candia*.

Entre o grupo houve um forte espírito de comunidade, apesar das diferenças de idade dos seus integrantes. Todos eram muito ligados ao bulício moderno do ambiente da Barão de Itapetininga,

Designer: Móveis Branco & Preto
Data: Década de 50
Fabricante: Móveis Branco & Preto
Descrição: Cadeira de Móveis Branco e Preto
Fonte: *Acrópole*, (177):330-331.



onde ficavam a maioria dos escritórios de arquitetura, à época. Miguel Forte registrou alguns aspectos das origens do Branco & Preto neste período: "(...) A grande amizade que se criou entre nós, levou-nos a outros campos de interesse, independente da arquitetura, principalmente, o desenho industrial. Desta forma, acabamos alimentando o desejo de ter uma loja de móveis desenhados por nós mesmos, certos de que o mercado comportava algo diferente. Embora já existissem lojas desse gênero, a proposta era o desenvolvimento de uma linha contemporânea, mais ligada às intenções e necessidades do arquiteto"(6).

Assim, a falta de um desenho de móvel de bom gosto, contemporâneo e que pudesse ser utilizado nos projetos que os próprios integrantes da equipe executavam, foi o motivo determinante da criação do Branco & Preto, que logo se estabeleceu numa loja à rua Vieira de Carvalho, oferecendo ao público paulistano, não só móvel, mas também cerâmicas, presentes, objetos de arte, luminárias e tecidos exclusivos, com uma composição de fibras que valorizou, acima de tudo, aspectos cromáticos, produzidos pelo Lanifício Fileppo.

A escolha do nome Branco & Preto já foi bastante sugestiva do requinte e originalidade das peças que produziram, inclusive, favoreceu que se tirasse certo partido gráfico. O símbolo da

(6) DEPOIMENTO de Miguel Forte à autora. São Paulo, 1980.

loja foi concebido por Jacob Ruchti, era um branco escrito com Bodoni grifo pequena, um "e" comercial todo dourado e um preto com Bodoni maiúsculo.

Depois do sucesso da Vieira de Carvalho abriram uma filial à rua Augusta. Naquela época os móveis eram comercializados pela Casa Lemck, Casa Alemã, Mappinstore, Cristais Prado e por alguns marceneiros importantes, além, é claro, do tradicional Liceu de Artes e Ofícios, que sempre se notabilizou pela produção dos estilos. Assim, o Branco & Preto foi um marco na história do mobiliário paulista, não nos esqueçamos que Tenreiro só inaugurou sua filial em São Paulo em 1953. A comercialização dos móveis Branco & Preto, de desenho moderno, usando materiais inusitados para a época, como a madeira laminada, ferro soldado, plástico, foi revolucionária.

O que caracterizou as peças concebidas pelo Branco & Preto foi a interpretação do moderno pelo espírito da lógica despojada e pura, distinguindo-se, antes de mais nada, pela leveza do aspecto.

Cada um dos componentes do grupo trouxe uma contribuição para o desenvolvimento do móvel, promovendo-se assim um investimento em pesquisa de desenho, antes da execução do modelo que, muitas vezes, sofria correções antes da produção de uma pequena série. Segundo Miguel Forte, a pesquisa sempre esteve

muito ligada a questões funcionais, à busca das proporções anatômicas corretas e confortáveis. O que sempre se revestiu de caráter problemático no móvel de arquiteto, pois a integração móvel-arquitetura nem sempre se resolve isenta de complicações. Nesse sentido, Miguel Forte retomou o problema que eles enfrentaram: "As dificuldades surgem porque, arquitetura é uma coisa e mobiliário é outra. Muitas vezes o mobiliário do arquiteto apresenta falhas, porque, quando se quer ligar uma coisa, intimamente à arquitetura, a gente precisa tomar cuidado com os efeitos resultantes dessa integração, que muitas vezes são alheios a um certo conforto que o mobiliário deveria apresentar. Então o móvel, por um exagero de princípios, pode tornar-se incômodo. Não que o desenho seja desagradável, principalmente porque ele está dentro de contexto arquitetônico para o qual foi criado, mas ele pode ser incômodo, por causa dessa preocupação grande com a linha arquitetônica"(7).

Apesar das condições de industrialização que se abriram à época e do sucesso comercial assegurado, o Branco & Preto nunca pensou em partir para a mecanização. Isto por um motivo básico: para todos eles tratava-se de uma atividade secundária, todos viviam da arquitetura que faziam e não pretendiam aplicar um investimento muito grande, em detrimento de suas atividades principais. De fato, ele representou bem o espírito de uma

(7) DEPOIMENTO de Miguel Forte à autora. São Paulo, 1980.

época, o *boom* imobiliário de 1950.

O Branco & Preto nunca enfrentou problemas de mão-de-obra, pois trabalhou com os melhores marceneiros existentes em São Paulo, Luis Pássaro e Mahlmeister. A organização da produção foi um aspecto polêmico, pois, com o sucesso comercial de suas linhas e com uma tiragem de pequena série, nem sempre era possível adequar a demanda comercial aos estoques.

No final dos anos cinquenta, as últimas levas de mão-de-obra artesanal disponíveis em São Paulo começaram a escassear, surgindo, mais uma vez, o impasse: ou industrializar e talvez recusar a arquitetura, ou encerrar as atividades. Decidiram pela segunda opção, embora tenham permanecido ainda na comercialização de tecidos até o ano de 1975.

A produção de Branco & Preto, apesar dos moldes artesanais, foi uma experiência importante para a difusão do novo vocabulário formal do mobiliário brasileiro.

6.3. Unilabor: a forma e a função

Em meados de 1954, orientada pela experimentação de formas industriais, visando uma produção em série de móveis e objetos, surgiu a comunidade de trabalho *Unilabor, Indústria de Artefatos de Ferro, Metais e Madeira Ltda.*, que se instalou na Estrada do Vergueiro em São Paulo.

Seguindo os princípios fundamentais de organização cooperativa - dividindo de forma participativa lucros e decisões -, reuniu profissionais de várias áreas - engenheiros, dentistas, ferramenteiros - liderados pelo frei dominicano *João Batista Pereira dos Santos*, o principal mentor do empreendimento.

A esta equipe associou-se o pintor, fotógrafo e designer *Geraldo de Barros* (1923 -), responsável pelo desenho de toda a produção, pelo nome Unilabor (união no trabalho), marca e programação visual da empresa. Segundo Frei João Batista: "(...) Geraldo descobriu que sem crise nem desespero ele podia abrir mão do pincel e da tela, não precisava mais deles para se exprimir. A madeira, o ferro e os metais os substituíram, levando para dentro das casas graças ao *industrial design*,

objetos úteis e belos. Máquinas capazes de reproduzi-los em série ali estavam para multiplicá-los por dez, por cem, por mil. E máquinas manejadas por homens, cujo trabalho não seria explorado ou, como diria o velho Marx, alienado em proveito de outros homens, donos exclusivos das máquinas e dos lucros que elas produzem"(8).

Inicialmente, pensaram em produzir liquidificadores, objetos de adorno até que se lançaram na fabricação de móveis modernos, com base numa pequena experiência já desenvolvida por Geraldo, nesse setor.

Assim, em julho de 1954 iniciaram a produção de móveis de madeira e ferro, ainda muito próximos a condições artesanais. As encomendas foram se sucedendo e diversificando a produção. Data deste período a execução de móveis em jacarandá para Paulo Emílio Salles Gomes e execução de serviços de comunicação e elementos decorativos para a III Conferência Rural Brasileira.

Aos poucos, a UNILABOR foi se firmando, apesar das experiências malogradas, como a produção de um jogo de copa que seria comercializado pela Clipper, mas acabou não se viabilizando. Deixou de ser a pequena oficina artesanal com freguezia recrutada entre amigos, desafiando muitos incrédulos que

(8) SANTOS, João Batista Pereira. *Unilabor. Uma revolução na estrutura da empresa*. São Paulo, Duas Cidades, 1962, p. 29.

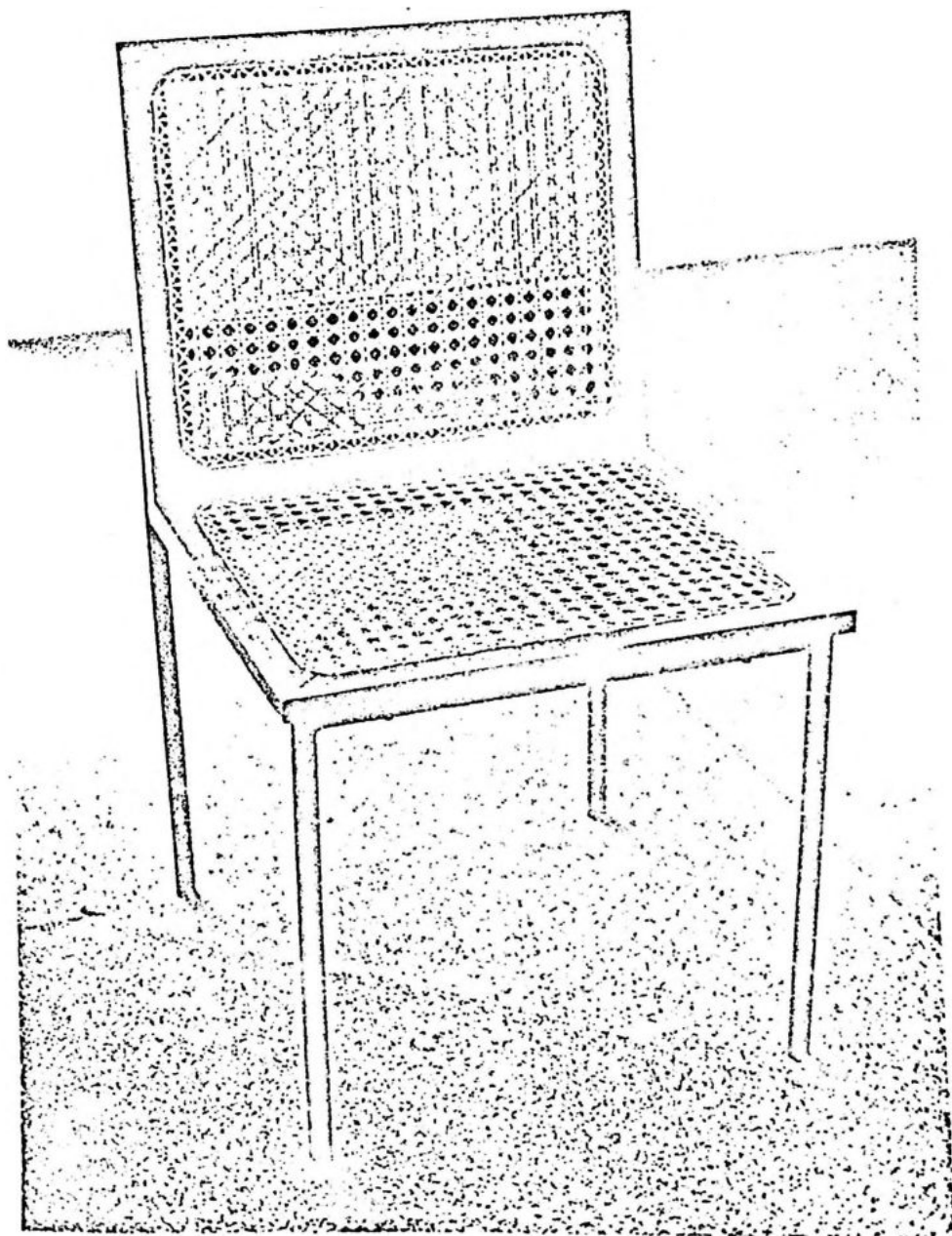
Designer: Geraldo de Barros

Data: 1954

Fabricante: Unilabor

Descrição: cadeira de ferro, madeira e palhinha

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



afirmaram: (...) Vocês são uns poetas, se acertarem na indústria, sô pode ser por acaso"(9). Abandonou os móveis por encomenda e os desenhos exclusivos e constituiu estoque próprio, possibilitando aos clientes opções dentre os modelos disponíveis em exposição.

Da preocupação com o armazenamento das peças, seguiu-se naturalmente, a modulação, permitindo que Geraldo de Barros atingisse seu objetivo de aumentar a produção e abaixar o custo industrial. Segundo ele era "(...) uma espécie de jogo de armar: desenvolver um mínimo de peças e o maior número possível de combinações"(10). Neste momento, começou a se esboçar, sumariamente, o processo de componentização do móvel, cuja evolução sô foi amadurecida mais tarde, com outra experiência significativa de Geraldo na produção de móveis: a Hobjeto.

Assim, os móveis da UNILABOR procuraram resolver de forma conjugada problemas de forma, função e produção, dentro de condições mecanizadas. Foram utilizados novos materiais, em combinações não convencionais, como o ferro e a palhinha, ou o ferro e as fibras trançadas. Obtendo-se assim um efeito visualmente leve, resolvendo problemas de funções anatômicas com um desenho compatível à redução dos espaços internos que

(9) SANTOS, João Batista Pereira. *Unilabor. Uma revolução na estrutura da empresa*. São Paulo, Duas Cidades, 1962, p. 67.

(10) DEPOIMENTO de Geraldo de Barros à autora. São Paulo, 1979.

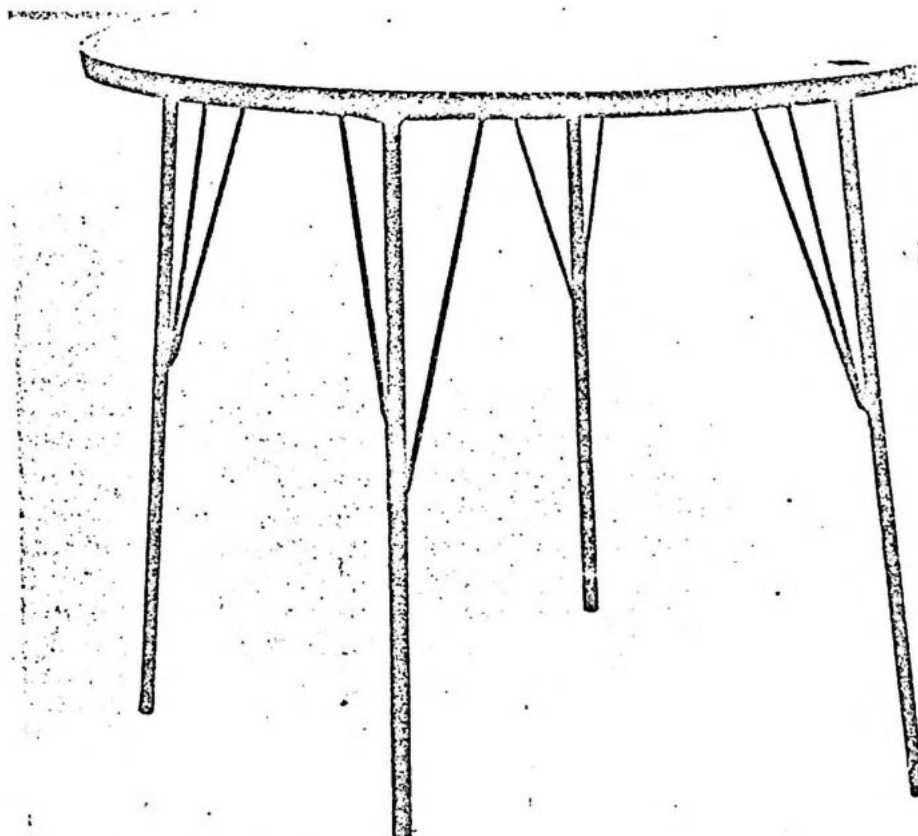
Designer: Geraldo de Barros

Data: 1957

Fabricante: Unilabor

Descrição: Mesa com tampo de fôrmica e pês de ferro curvado

Fonte: *Acrópole*, (221):184, jan. 1957.



então se processou.

O móvel da UNILABOR foi consumido principalmente pela classe média, a bem dizer média para cima, ele não chegou a penetrar nem na classe "A" nem nas camadas populares. A principal estratégia de *marketing* da empresa foi ficar no meio, considerando que a classe "A" sempre apresentou preconceitos contra o móvel em série, considerado secundário, portanto, destinado só para casas de campo ou praia.

A lucidez sobre os problemas de comercialização foi uma importante ferramenta para o crescimento da UNILABOR que, em pouco tempo, possuiu lojas espalhadas nos pontos-chaves da cidade: Augusta, Vila Mariana, Santo Amaro, Praça da República e uma filial em Belo Horizonte.

Durante cerca de treze anos a empresa percorreu um caminho importante para a história da modernização do móvel brasileiro. Entretanto, ela enfrentou problemas de organização interna, o modelo cooperativo, na verdade não foi muito bem absorvido, surgiram polêmicas ideológicas entre os associados, o que provocou, em 1964, o desligamento prematuro de Geraldo de Barros da empresa, antes mesmo do encerramento de suas atividades, em 1967.

Ainda que desgastado pelos problemas que enfrentou à época,

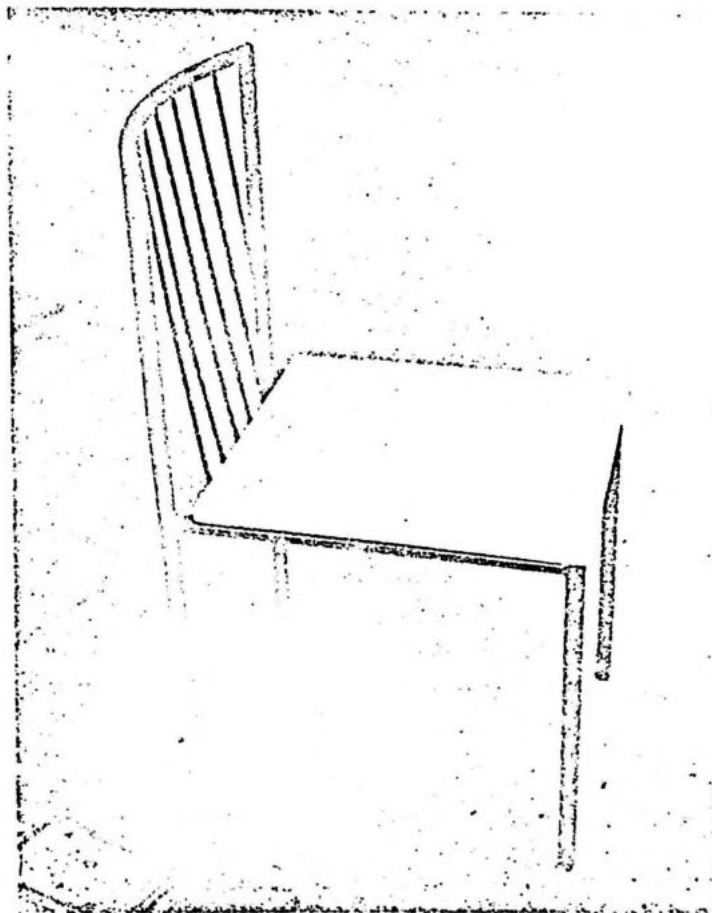
Designer: Geraldo de Barros

Data: 1954

Fabricante: Unilabor

Descrição: Cadeira em ferro, assento em napa

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



Geraldo reconheceu que para ele, a UNILABOR funcionou como uma espécie de laboratório onde pôs em prática suas concepções sobre desenho, arte e indústria. A esse respeito declarou: "Para mim foi uma coisa fantástica. A minha formação de desenhista de móveis começou lá, porque eu não sou desenhista industrial, eu sou desenhista de móveis, que conheço profundamente. Se você me pede para desenhar uma geladeira, eu não sei. Tudo o que sei aprendi na UNILABOR, onde pude aplicar amplamente as idéias de Gropius"(11).

(11) DEPOIMENTO de Geraldo de Barros à autora. São Paulo, 1979.

6.4. L'Atelier

Em um tempo em que a maioria das experiências de produção de móveis se iniciou artesanalmente, com pequena produção sob encomenda, *L'Atelier* não fugiu à regra. Começou em 1955, através da associação entre três marceneiros e *Jorge Zalszupin*, arquiteto romeno chegado ao Brasil em 1950.

Zalszupin dedicou-se à decoração e ao design por insistência de seus clientes, que lhes solicitaram, ao terminar suas plantas, que planejassem também o ambiente interno. Começou produzindo móveis em madeira, alguns estofados, os tradicionais conjuntos de sala, para uma clientela de classe alta. Nesse momento ainda não teve loja, mas com o crescimento das atividades e diversificação da produção, inaugurou a primeira loja no Conjunto Nacional, à rua Augusta, São Paulo. Segundo Zalszupin: "Depois de um ano de trabalho, senti que para impor uma série pequena de móveis e não ter uma produção oscilante, deveria manter um contacto com o público, mas meus sócios não queriam e eu assumi a loja sozinho. Escolhi um nome que sugerisse a idéia de um laboratório tecnoformal e convidei Wesley Duke Lee para

desenhar a marca"(12).

A produção foi crescendo e L'Atelier sempre esteve atenta às novas tecnologias que surgiram. Foi assim que não titubeou diante da invasão dos injetados nos anos sessenta, equipou-se com as injetoras de poliuretano, adquiriu os direitos de produção da cadeira Hille, e foi uma das primeiras empresas a comercializar móvel de plástico.

Essa cadeira foi bem aceita, apesar das restrições dos que a encararam como móvel descartável. Posteriormente, o uso do plástico evoluiu e constituiu uma linha de mesas, outros modelos de cadeira e diversos complementos da mobília, floreiras, cinzeiros, porta-guarda-chuva, os *Putskit* etc.

Como referimos, um dos principais designers que colaborou com a empresa foi Júlio Katinsky, responsável pela concepção de uma linha de móveis em jacarandá e ferro.

O ponto de partida da produção de L'Atelier foi um trabalho artesanal, mas esse não era seu objetivo último, pois, segundo Zalszupin: "o artesanato desenvolveu um verdadeiro 'complexo de Stradivarius' e eu queria sair daquele meio de costureira de madame, do móvel residencial sob encomenda"(13).

(12) DEPOIMENTO de Jorge Zalszupin ã autora. São Paulo, 1980.

(13) Idem, ibidem.

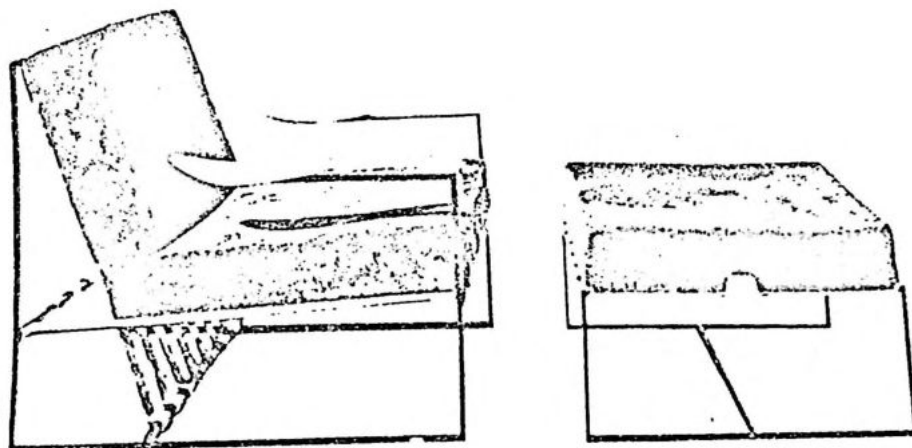
Designer: Jorge Zalszupin

Data: década de 50

Fabricante: L'Atelier

Descrição: Conjunto de descanso, estrutura metálica com fios esticados de couro natural, sobre o qual repousam as almofadas de assento e encosto. Braços de jacarandá

Fonte: *Acrópole*, (242):72, dez. 1958



Os problemas decorrentes da produção nesses moldes, acabaram levando L'Atelier a alterar seu setor, passando a se dedicar ao móvel de escritório, onde, de fato, foi possível executar uma série industrializada, evitando as constantes oscilações da moda, às quais está submetido o móvel residencial. Segundo Zalszupin: "Trabalhar nessas condições é permanecer escravo das neuroses de um mercado que ora quer acrílico, ora aço escovado, ora laqueados, em busca das diferenças de *status* e da realização de fantasias"(14)

Ainda que L'Atelier tenha se caracterizado pelo desenvolvimento de linhas que refletiram as principais tendências europeias, usando acentuadamente os cromados e materiais sintéticos, correspondeu a um momento importante na diversificação de modelos modernos. E segundo Zalszupin, nos anos 50/60 seria um certo equívoco falar em móvel genuinamente brasileiro, pois as influências do desenho foram de várias ordens, em sentido restrito, "(...) talvez o único móvel brasileiro tivesse sido a Cadira Mole de Sérgio Rodrigues, porque é macia, feita de madeira, de proporções maiores, dentro de uma estética personalizada"(15).

(14) DEPOIMENTO de Jorge Zalszupin à autora. São Paulo, 1980.

Capítulo 7

Os anos sessenta e a busca do móvel nacional

Prosseguindo no exame das tendências do desenho industrial do móvel brasileiro passaremos a analisar agora um dos períodos mais expressivos de sua história, que reflete um pouco do ritmo intenso do processo cultural brasileiro em sua vivacidade, suas inquietações e, também, seus limites.

O meio artístico e cultural brasileiro nos anos sessenta apresentou-se efervescente, vivendo um cruzamento de crises nos diversos setores de manifestações artísticas, que correspondeu à constituição de um novo projeto estético, cuja tônica principal era a luta por uma arte autenticamente nacional e de contestação. Assim, para entendermos a evolução da mobília nesse período e, principalmente, a produção de alguns dos designers centrais desse decênio, é necessário nos reportarmos

a certos aspectos que marcaram a produção cultural à época.

Como sabemos, desde a súbita renúncia do presidente Jânio Quadros, até os acontecimentos de 1964, a vida do país foi marcada por uma série de mudanças de caráter político-social que deram à arte um encaminhamento eminentemente participativo e obrigaram os artistas a se debruçarem mais atentamente sobre problemas econômicos e sociais que atingiram o País. É preciso destacar ainda que: "Naquela ocasião surgiu, vinculada a uma arte sempre mais politizada e/ou experimental, uma crítica viva e atuante: a atividade teórica acadêmica volta-se para a produção imediata; proliferavam as revistas especializadas; os suplementos literários cresciam em importância, participando do debate sobre as transformações artísticas em curso"(1).

Assim, num primeiro momento surgiu uma arte diretamente ligada aos problemas nacionais, de caráter e linguagem populista. Posteriormente a questão nacional-popular adquiriu uma outra dimensão e a produção artística tentou novas soluções estéticas para o problema, por um lado assimilando criticamente as tendências internacionais e, por outro lado, dirigindo-se de forma sistemática em busca de nossas raízes - o que levou ao projeto Tropicalista.

(1) Arte em Revista. São Paulo, *CEAC/Kairós*, 1(2), mai./ago. 1979.

Não pretendemos nos estreitos limites deste texto analisar a complexa questão do nacional-popular no final dos anos cinquenta, durante os anos sessenta e suas relações com a cultura(2), nem mesmo com o desenho industrial. Entretanto, é preciso assinalar que apesar das peculiaridades, a produção do mobiliário nesse período manifestou também uma preocupação, ainda que muito tênue, com a dimensão política do tema do nacional-popular. É certo que em outros setores da atividade artística, principalmente no cinema e no teatro, essa questão foi absolutamente determinante - veja-se a importância do Arena e do Oficina, na época, ou da Estética da Fome por que se pautava o "Cinema Novo".

Já a nível da produção arquitetônica e do próprio design este programa estético-político não interferiu de forma tão evidente e imediata. Contudo, essa fase foi marcada pela implantação da arquitetura "brutalista", cujo principal representante foi Vilanova Artigas. A obra desse arquiteto, principalmente em sua

(2) A temática do nacional-popular na cultura brasileira foi objeto de uma pesquisa realizada sob o patrocínio da FUNARTE no ano de 1980. Essa questão foi analisada nas áreas de Filosofia, Cinema, Teatro, Artes Plásticas, Música, Literatura, Televisão e Rádio. Infelizmente, não se constituíram em objeto de análise as produções arquitetônicas de desenho industrial, embora nesses setores tal questão seja de fundamental importância. Uma reflexão minuciosa sobre o tema, encaminhando algumas análises relativas ao surgimento das idéias e imagens do nacional e do popular no pensamento político moderno e contemporâneo, bem como a análise dos discursos de intelectuais brasileiros dos anos 60 foi desenvolvida por Marilena Chauí em *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, 106 p.

fase de maturidade(3) definiu-se por um brutalismo muito pessoal, diferenciado desta tendência em Le Corbusier e na arquitetura inglesa, berço de tal concepção(4). A produção de Artigas revelou uma preocupação constante com a função social do arquiteto com a dimensão política da arquitetura.

Nos anos sessenta, também ganhou relevância entre um grupo de arquitetos, o problema da habitação popular que até então ficou à margem das discussões críticas, muitas vezes presa à questões formalistas. Essas discussões ganharam vulto e se fizeram inclusive pelos jornais, como entre outras, a publicação do Inquérito Brasileiro de Arquitetura(5)

A nível do desenho industrial notamos maior ênfase no uso dos

-
- (3) Yves Bruand classificou a obra de Artigas em três fases: "Depois de começar por uma inspiração orgânica, a obra de Vilanova Artigas continuou por um período de integração dentro do movimento racionalista brasileiro, para desembocar, enfim num brutalismo muito pessoal correspondente à época da maturidade e da afirmação mais original do arquiteto. A existência dessas três fases nitidamente diferenciadas, que um exame superficial poderia fazer pensar que estão isentas de continuidade em razão dos saltos bruscos manifestados, explica-se por uma evolução onde os fatores políticos desempenharam um papel de primeira linha". BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 225.
- (4) A palavra "brutalismo" surgiu em 1954, na Inglaterra e inicialmente caracterizava as aspirações de um grupo de jovens arquitetos, posteriormente estendendo-se para outros campos das artes. Na arquitetura essa tendência se caracteriza pela manifestação explícita dos elementos construtivos, os materiais "em bruto", sem acabamentos: a recusa ao subterfúgio.
- (5) Este inquérito foi organizado pelo crítico Ferreira Gullar e pelo arquiteto Alfredo Britto e foi publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1961.

materiais brasileiros, maior preocupação com as formas do móvel vernacular do país e, no limite, a própria produção em série visava atender um consumidor mais popular.

Assim, ao perguntarmos sobre o ideário estético que presidiu o móvel brasileiro deste período verificamos que, a tendência à apropriação e absorção de padrões internacionais de desenho sofreu um gradativo processo de aculturação, enriquecendo-se com os elementos nativos e, em consequência disto, produziu-se, em certos momentos de plenitude criadora, um móvel com formas originais, mais condizente com nossas condições e expressivo do caráter brasileiro.

Sob esse ângulo, o trabalho mais significativo dessa etapa foi o do arquiteto e designer carioca *Sérgio Roberto dos Santos Rodrigues* (1915 -). Pertencem também a essa fase outras importantes produções que abriram, cada qual à sua maneira, novos rumos para o móvel no Brasil. Nesse sentido destacaram-se as realizações de *Michel Arnoult* (1922 -), *Abel de Barros Lima* e *Norman Westwater* através da *Mobília Contemporânea*; a produção dos irmãos *Hauner* em *Móveis Artesanal* e posteriormente na *Mobilínea*; a contribuição de *Karl Heinz Bergmiller* na *Escriba*; o trabalho de *Geraldo de Barros* em *Móveis Hobjeto* e a participação de um dos grandes animadores do desenho industrial em São Paulo, *Leo Seincmann*, fundador da *Probjeto*. As realizações desta geração de designers e produtores foi

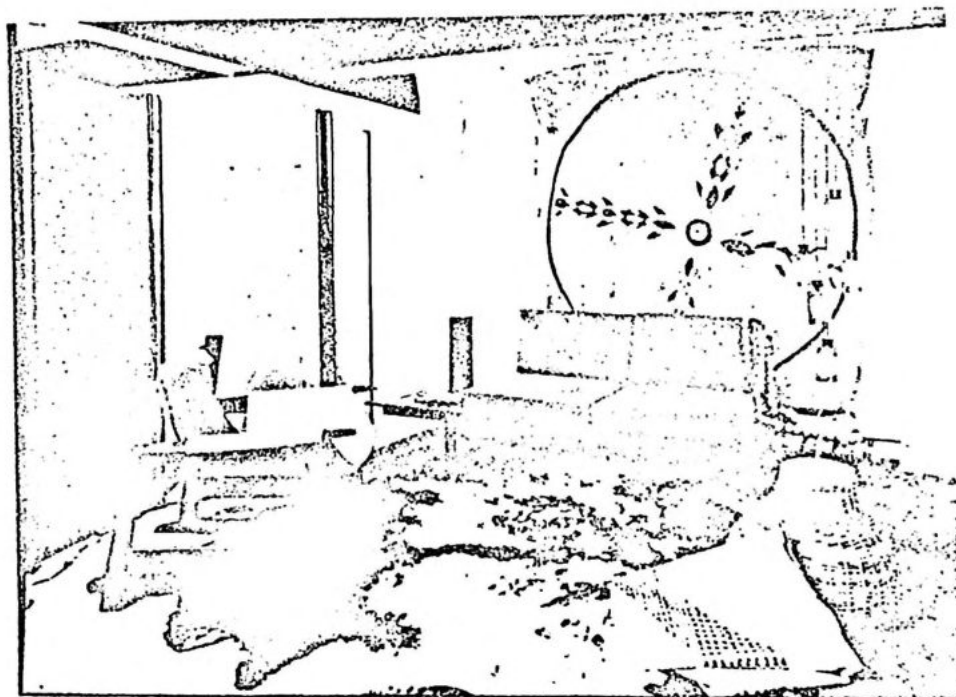
Designer: Bernardo Figueiredo

Data: Década de 60

Fabricante: desconhecido

Descrição: Interior da loja Chica da Silva, Rio de Janeiro

Fonte: arquivo Bernardo Figueiredo



responsável pelas principais mudanças qualitativas e quantitativas ocorridas no móvel moderno brasileiro.

Assim, a partir de meados dos anos cinquenta, estando já, devidamente, assegurados os novos princípios do móvel, através de uma produção quase que totalmente artesanal até então desenvolvida, foram iniciadas uma série de experiências de desenho e execução semi-industrial e industrial, que trouxeram ao móvel moderno brasileiro um nível de maturidade significativa, colocando-o em destaque no panorama internacional.

7.1. SÉrgio Rodrigues

De todos os designers brasileiros talvez ele seja o mais profundamente comprometido com os valores e materiais da terra, tendo se arraigado definitivamente a formas e padrões de nossa cultura.

Desde garoto SÉrgio se apaixonou pelos trabalhos de marcenaria, artesanato e madeira, atendo-se durante várias horas, na observação dos "milagres" que Chico Bastos fazia numa pequena oficina de fundo de quintal. Como estudante da Faculdade Nacional de Arquitetura acompanhou o grande desenvolvimento da arquitetura brasileira, sempre notando a nítida defasagem que existia entre a obra arquitetônica e os equipamentos de interiores. Visando compreender as razões desse fenômeno aprofundou-se em estudos sobre a evolução do mobiliário contemporâneo.

Com o interesse sempre crescente pelo móvel brasileiro, em 1953 propôs aos irmãos Hauner uma sociedade comercial e passou a colaborar em Móveis Artesanal, como responsável pela filial de Curitiba, Paraná. O entusiasmo foi grande, porém o fracasso foi

garantido, pois, no início dos anos cinquenta, vender móvel moderno no maior centro produtor de móvel de estilo eclético foi arrojado demais. A este fato Sérgio se referiu ironicamente: "Em seis meses eu só vendi um móvel, só um sofá lá em Curitiba. Foi um prejuízo total e praticamente os duzentos contos que minha avó me emprestou, caçoando de um arquiteto ir vender móveis, desapareceram"(6).

Em 1954 associou-se a Móveis Artesanal o empresário Ernesto Wolf e o arquiteto Martin Eisler, e a empresa sofreu uma significativa ampliação de seu parque industrial, colocou-se em posição de destaque na produção e venda de móvel passando a se chamar então *Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte*. Nessa ocasião Sérgio Rodrigues foi contratado para chefiar o setor de planejamento de interiores da empresa.

Desde esse período Sérgio iniciou suas pesquisas com desenhos de móveis de vanguarda. Porém, enfrentou obstáculos diante de uma produção que não estava completamente aberta às inovações. Sérgio afirmou: "Martin Eisler fazia os pés-palito, aí eu tinha grandes choques profissionais com ele, porque ele era muito europeu e aquela produção não tinha nada que ver com o Brasil" (7). Apesar do desestímulo e incompreensão com relação às suas

(6) DEPOIMENTO de Sérgio Rodrigues à autora. Rio de Janeiro, 1979.

(7) Idem, ibidem.

propostas, Sérgio permaneceu na Forma, e aproveitando sua permanência em São Paulo, manteve alguns contactos com Gregori Warchavchik e Lina Bo Bardi, que lhe foram muito estimulantes. Em fins de 1954, desligou-se da empresa que, logo em seguida, passou a produzir mobília moderna(8). Em 1955, muito desalentado, voltou ao Rio de Janeiro e contentou-se em desenvolver alguns projetos de arquitetura, embora a vontade de pesquisar e desenhar móvel moderno fosse muito grande, consciente da necessidade de atender às solicitações, ainda muito incipientes, que o mercado fazia do novo móvel.

Sérgio estava, realmente, alimentando a idéia de criar um espaço onde pudesse desenvolver uma linha de móveis genuinamente brasileira, do desenho ao material utilizado, em

(8) Ainda nos anos cinqüenta, os desenhos de Carlo Hauner e Martin Eisler foram premiados na Trienal de Milão, com o Prêmio Compasso de Ouro. O êxito obtido na Itália levou à abertura de uma filial da empresa em Bréscia. A partir de 1960, em função de uma grande identificação com os designers da Bauhaus, a Forma passou a fabricar, com exclusividade no Brasil, a coleção da Knoll International, incluindo desenhos de Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Eero Saarinen, Florence Knoll, Harri Bertoina e outros. Deste modo foi significativa a atuação da empresa na divulgação dos principais desenhos pioneiros da modernização do móvel internacional, como a cadeira *Wassily* de Breuer, a *Barcelona* de van der Rohe ou a *chaise-longue* de Le Corbusier. Apesar da preocupação em difundir os conceituados mestres, a Forma também fez pesquisas de móvel, principalmente assentos para trabalho, cuja principal responsável é a designer Adriana Adam (1946 -), que auferiu vários prêmios em concursos brasileiros, entre eles o 1º lugar da Bienal Internacional de Desenho Industrial, realizada no Rio de Janeiro em 1970, com uma linha modulada de móveis infantis. Ainda devemos destacar um importante projeto que ela desenvolveu em fins de 1977, juntamente com a designer Ana Beatriz Gomes e Consuelo Cornelsen: o equipamento de segurança para o trabalhador boia-fria de cana-de-açúcar. Sobre esse tema ver SANTOS, Maria Cecilia dos. Por um desenho necessário. *Módulo*, Rio de Janeiro, (63):68-71, abr./mai. 1981.

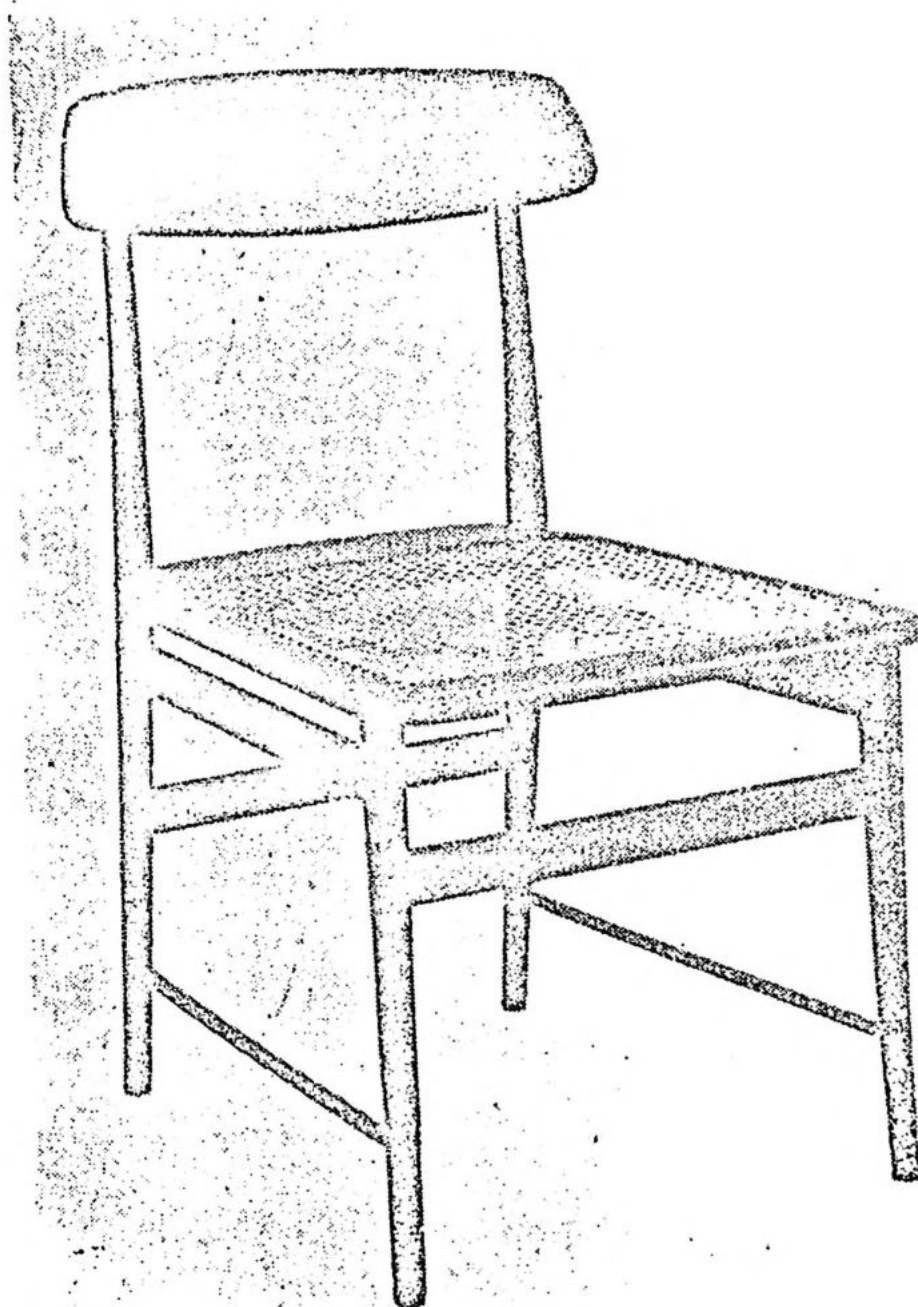
Designer: Sérgio Rodrigues

Data: 1955

Fabricante: Indústrias Reunidas OCA S.A.

Descrição: cadeira estruturada em madeira de lei, assento em palhinha

Fonte: arquivo Sérgio Rodrigues.



contraposição ao que se fazia na época. Diante disso, Sérgio decidiu fundar uma loja de móveis para comercializar sua produção. Mergulhado intensamente na busca de nossas raízes culturais ao nível do móvel, acompanhando a principal tônica da produção cultural brasileira do período, Sérgio atribuiu ao novo empreendimento um nome que sintetizou suas motivações culturais e estéticas: *Oca*. Ele nos relatou o processo da escolha desse nome: "Um dia fui para a prancheta e disse: vou fazer uma loja e ela vai se chamar ... Aí rabisquei alguns nomes, mas tinha que ser um nome brasileiro, relativo à arquitetura e interiores, tinha que ser pequeno. Aí rodei, rodei e saiu *Oca*, com três letras era um nome perfeito"(9). A respeito desse nome, Lúcio Costa fez as seguintes considerações: "*Oca* é casa indígena, casa indígena é estruturalmente pura, nela os utensílios, os equipamentos, os apetrechos e paramentos pessoais, em tudo se articula integra com apuro normal em função da vida. A simples escolha do nome define o sentido da obra realizada por Sérgio Rodrigues e seu grupo"(10).

Assim, em maio de 1955 foi inaugurada a primeira loja da *Oca*, à Praça General Osório, Rio de Janeiro. Na verdade, a preocupação não era de ser um depósito de móveis, como tantos outros existentes à época, mas possibilitar ao cliente uma noção de

(9) DEPOIMENTO de Sérgio Rodrigues à autora. Rio de Janeiro, 1979.

(10) COSTA, Lúcio. Folheto sem título. Rio de Janeiro, 10 fev. 1962.

conjunto, o que levou Sérgio Rodrigues a preparar verdadeiros cenários e ambientes no interior da loja. O espaço da loja ficou conhecido como Galeria Oca, pois foi aberto também para a realização de mostras e lançamentos. Lá expuseram, entre outros: Alexandre Rappaport, Otto Stupacoff, Juarez Machado, Manabu Mabi, Ione Saldanha. Além dos desenhos de Sérgio Rodrigues, em sua fase inicial, a Oca também comercializou móveis selecionados nas principais fábricas de São Paulo. Com o apoio dos arquitetos que encontravam na loja uma nova opção para a ambientação de seus interiores e boa aceitação comercial, comercial, a Oca se desenvolveu rapidamente no mercado.

O desejo imperioso de conceber um móvel que expressasse a identidade nacional levou Sérgio a desenhar uma de suas mais importantes obras: a Poltrona Mole, cujo embrião surgiu em 1957 através de uma solicitação de Otto Stupakoff para desenhar um modelo de sofá. Sérgio contou como nasceu essa idéia: "Num papo de fim de tarde, Otto me expôs o seu propósito: Sérgio, bola aí um sofá esparramado, como se fosse um sultão para o canto do meu estúdio. Matei a bola no peito, mas cadê cabeça para mandá-la às redes. O tempo foi passando e nada. Muito risco jogado na cesta (segundo o professor Lúcio Costa, arquiteto não rabisca, risca. Ao computador da cuca não faltavam idéias, mas solucionar soluções que brotavam e transformá-las em algo palpável, sentável, que tivesse, além do mais, como o Otto queria, um apelo ao descanso e fosse barato, era coisa demais.

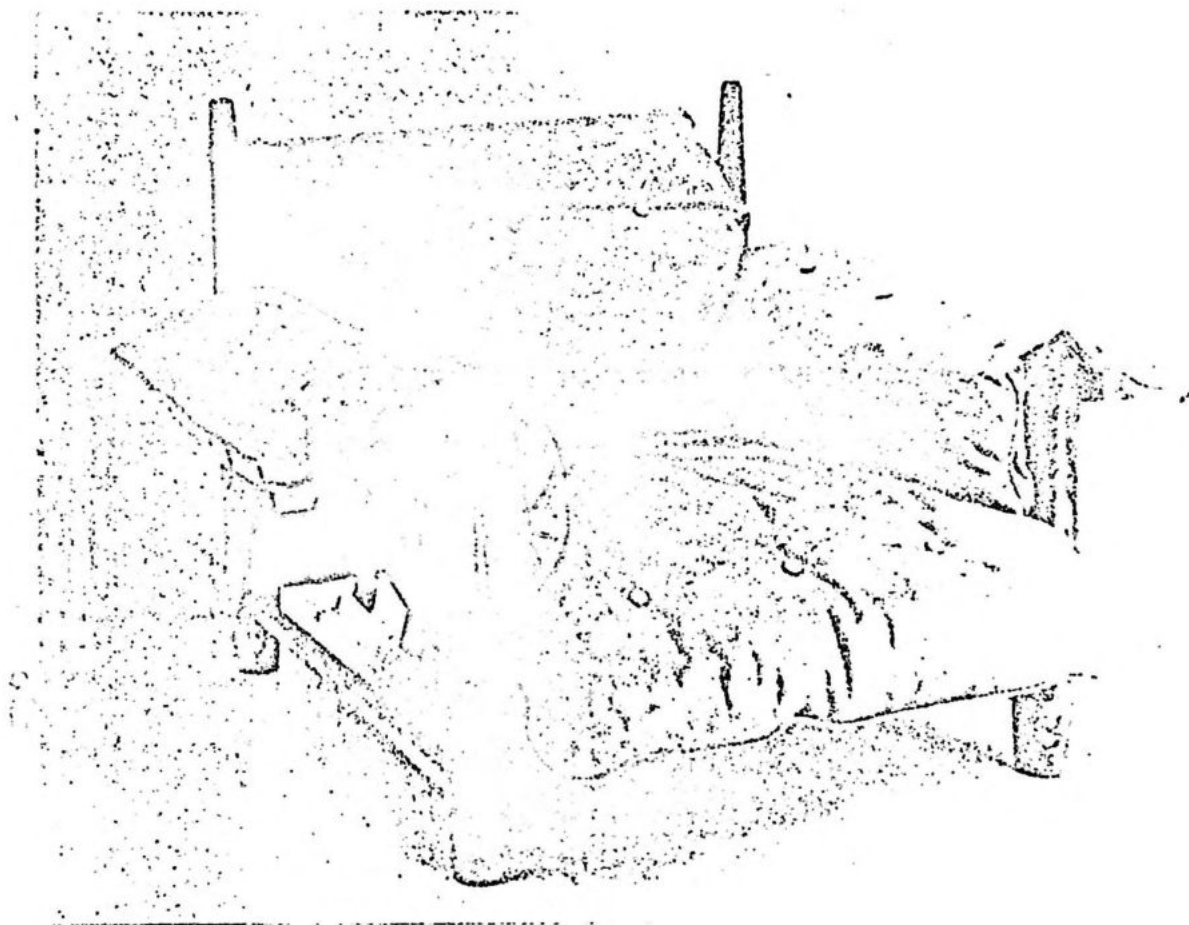
Designer: Sêrgio Rodrigues

Data: 1957

Fabricante: Indústrias Reunidas OCA S.A.

Descrição: Poltrona Mole, estrutura em madeira de lei, com
almofadas de paina de seda ou espuma de latex forrada com couro.
A variante desmontável é para exportação. Esta poltrona recebeu o
1º prêmio do Concurso Internacional de Móvel em Cantu, Itália

Fonte: arquivo Sêrgio Rodrigues.



Certo dia, a idéia se materializou, esquematizei-a ao Otto que vibrou. Seguiu-se a planta ao natural, escolha de madeira, tecido (por sinal um maravilhoso feito à mão pela Lili Correia de Araujo), as correias, mestre Viana e, mesmo sem expor aos sócios a idéia, pus mãos à obra"(11).

Em 1958 a OCA organizáu a exposição "Móveis como objeto de arte" e Sérgio resolveu mandar executar uma poltrona acompanhando o sofã, que não foi nada bem recebida: "Os meus desenhos já eram considerados futuristas, aquilo não tinha nem sequer qualificação. Um pastelão de couro sobre aqueles paus, era demais"(12).

Um ano após o lançamento, a Oca recebeu várias encomendas da poltrona, que foi ganhando seu lugar no mercado. Não era a peça mais vendida da loja, mas apresentou certa evidência no *show-room*, afinal ela burlava os padrões reinantes: aos delgados e elegantes pés-palito ela apresentou a grossura e robustez da madeira brasileira. Nesse sentido, Sérgio antecipou a "estética da grossura", que, posteriormente, foi a base de alguns movimentos da vanguarda engajada nos anos sessenta.

Foi justamente este caráter grosso, que incorporou muito bem o

(11) RODRIGUES, Sérgio. *A dura estória, paixão e vida do sofã que era mole*. Texto inédito, s.d., Rio de Janeiro, p. 2.

(12) Idem, p. 3

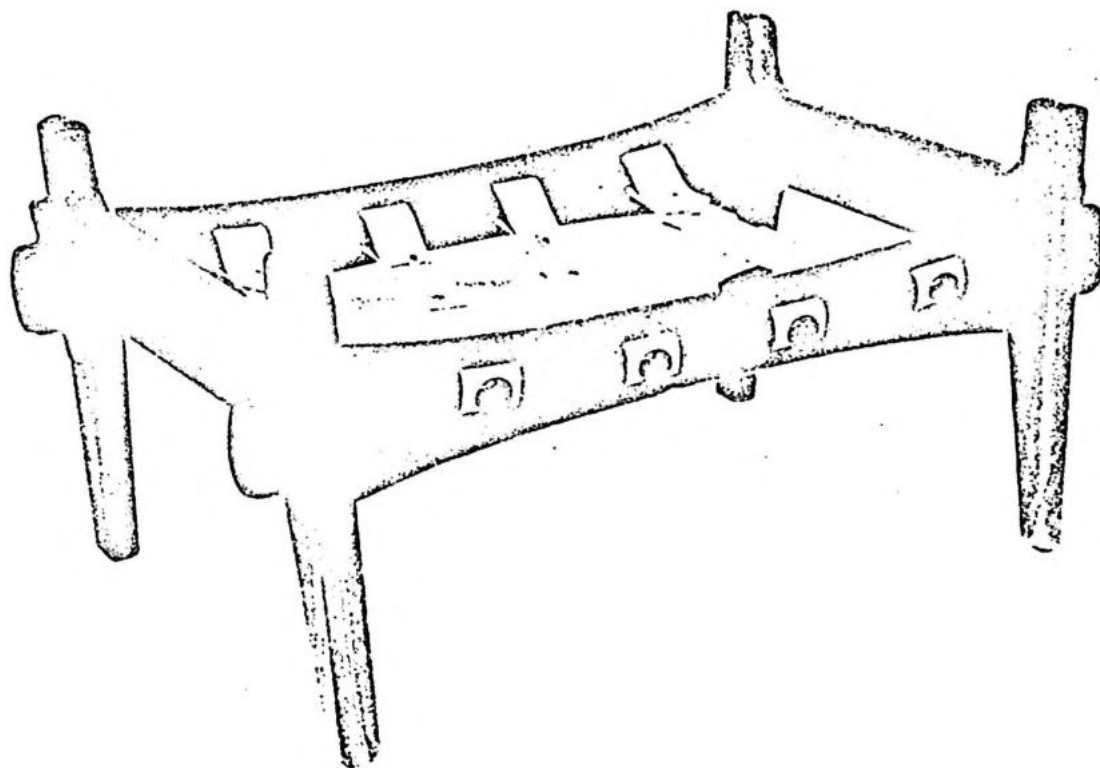
Designer: Sérgio Rodrigues

Data: 1957

Fabricante: Indústrias Reunidas OCA S.A.

Descrição: Estrutura do banquinho que acompanha a poltrona Mole

Fonte: arquivo Sérgio Rodrigues.



espírito da brasilidade, que deu um destaque especial à poltrona na bienal Concorso Internazionale del Mobile, em 1961, na cidade de Cantu, Itália(13). Concorrendo com quatrocentos projetos de sua categoria, apresentados por arquitetos e decoradores de vinte e sete países, a Mole obteve o primeiro prêmio, sendo um dos critérios da premiação a expressão da regionalidade. Este aspecto ficou claro no relatório de premiação: "(...) único modelo com características atuais, apesar da estrutura com tratamento convencional, não influenciado por modismos e absolutamente representativo da região de origem"(14).

A Poltrona Mole foi projetada para permitir o máximo de conforto e repouso, toda a sua estrutura é de jacarandá maciço, torneado em forma de fuso e os encaixes eram manuais, percintas em couro natural reguláveis e almofadões executados em atanado fino. As percintas de couro que formam a estrutura da poltrona Mole estabelecem uma certa filiação formal com as tradicionais redes, elemento representativo de nossa cultura. Os almofadões de atanado sob a estrutura, possibilitam ao usuário moldar o corpo anatomicamente ao sentar, remetendo, de certa forma, a aderência perfeita entre corpo e rede. É preciso lembrar que a

(13) A idéia de participar da bienal de Cantu partiu do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, que tendo comprado um dos modelos da poltrona era um entusiasta da obra de Sérgio.

(14) RODRIGUES, Sérgio. S.t., texto inédito. Rio de Janeiro, p. 6.

Designer: Sérgio Rodrigues

Data: 1957

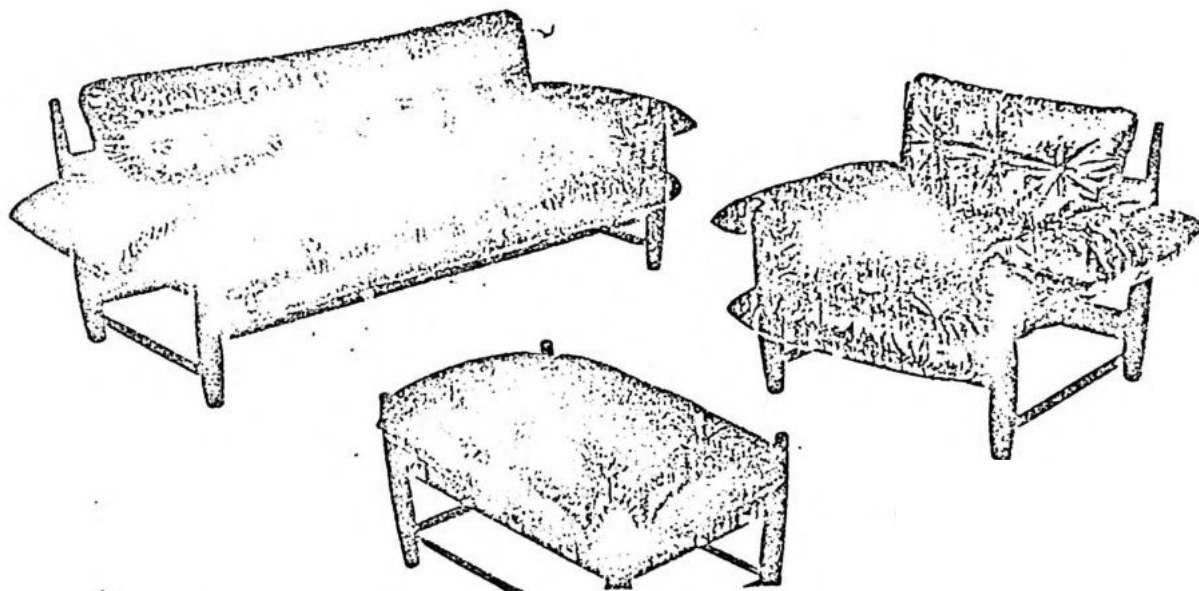
Fabricante: Indústrias Reunidas OCA S:A.

Descrição: Conjunto mole: sofã, poltrona e banquinho,
ressaltando-se o uso da madeira espessa.

Fonte: arquivo OCA



OCAMOLE



busca de aproximação entre o desenho da mobília moderna e certos objetos da cultura brasileira, como a rede, foi uma temática que esteve presente também na obra de Lina Bardi, através da poltrona de três pernas em cabreúva, com forro solto de lona. A propósito desta cadeira, Lina declarou: "Nos navios gaiolas que navegam os rios do norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a um só tempo, leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso"(15).

Desde 1957, quando desenhou móveis a pedido de Oscar Niemeyer para equipar o Catetinho em Brasília, Sérgio Rodrigues foi também um dos principais responsáveis pelo desenho de móveis para equipar os edifícios da nova capital, tendo realizado toda a decoração do Ministério das Relações Exteriores, a pedido do embaixador Wladimir Murtinho, bem como do antigo Palácio Dória Pamphilli, a embaixada brasileira na Itália. Em 1961, a pedido de Darcy Ribeiro, que carinhosamente apelidou a Poltrona Mole de "Muiê Dama", Sérgio desenhou modelos para o campus universitário de Brasília: para o alojamento dos professores, biblioteca e cadeiras para o auditório dos Candangos, projeto de Alcides da Rocha Miranda.

Além da Oca, nos anos sessenta, Sérgio criou uma outra loja,

(15) BARDI, Lina. S.t. *Habitat*, São Paulo, (1):54, out./dez. 1950.

diferenciando-se por vender móveis produzidos em série e a um custo mais reduzido: a *Meia-Pataca*. Esta foi uma experiência importante, do ponto de vista de processos de produção, pois, até então, os móveis que ele desenhou foram produzidos, quase que artesanalmente, pois a exuberância criativa de seus desenhos criou problemas para a industrialização. Depois de treze anos de atividades, Sérgio se desligou da Oca, dedicou-se mais à arquitetura, porém isso não impediu que ele seguisse como designer de móveis, com seu estilo original, tendo recebido prêmio do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em 1975, pela concepção da poltrona Kilin.

7.2 Michel Arnoult e a experiência do móvel em série

Exemplo significativo da racionalização e modulação no processo de produção de móveis no Brasil foi o trabalho de *Michel Arnoult*, francês que chegou ao Brasil em 1951, onde trabalhou com um dos pioneiros da fabricação de móveis em série, Marcel Gascoin. No Brasil, trabalhou como estagiário no escritório de Oscar Niemeyer, formou-se arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Ainda quando estudante, associou-se ao arquiteto irlandês Norman Westwater, que trabalhava como cenógrafo e começou a desenhar móveis.

Ciente das exigências colocadas pela arquitetura moderna de uma concepção mais flexível do uso do espaço interior, Michel desenhou uma linha de móveis adequada às novas condições. Sua intenção era entregar a execução e vendas a outras empresas, tentou vender os móveis para a Cássio Muniz e Móveis Drago, porém esses grandes magazines se recusaram a comercializar tal tipo de móvel.

Para resolver parte dos problemas de produção, em 1954, Norman, Michel e o outro sócio Abel de Barros Lima, contrataram uma

pequena marcenaria de Curitiba, formada por ex-operários da Cimo, encarregada de produzir a primeira linha de móveis.

Assim, num momento em que o país vivia momentos de transição, enfrentando um intenso processo de urbanização, crescimento do setor terciário, processando-se a verticalização dos espaços e conseqüente redução do espaço interno habitável, era preciso que se articulassem novas soluções para os equipamentos de interiores, pois nos edifícios de apartamentos não era mais possível usar os tradicionais móveis sob encomenda, os jogos de sala e quarto.

Desta forma, eles perceberam a dimensão do mercado latente e constituíram a *Forma, Móveis e Interiores, Ltda.*, mas que pela existência de uma empresa homônima, no mesmo ramo, acabou trocando de identidade, passando a *Mobília Contemporânea*, sediada no Paraná. Em 1955 mudaram-se para São Paulo e inauguraram loja à rua Vieira de Carvalho número 191. O público foi se ampliando, levando-os à instalação de outras duas lojas em São Paulo e uma filial no Rio de Janeiro, inaugurada em 1956.

A *Mobília Contemporânea* introduziu um novo espírito na produção de móveis, lançou uma linha de móveis a preços médios, adequados para a realidade que se vivia, composta por elementos de grande flexibilidade, que permitiam a qualquer um criar seu próprio ambiente. A flexibilidade dessa mobília era devida à

aplicação, em todos os elementos de uma medida comum de 45 cm, que permitiu a combinação e o encaixe entre si de vários elementos. Esta modulação abrangia uma família de móveis de grande amplitude: móveis para estar, dormitório, escritório, biblioteca etc.

Além da modulação, houve outras variáveis importantes na produção da Mobília Contemporânea: múltipla função de uso de cada modelo; múltipla função de uso de cada peça, havendo um aproveitamento multifuncional de cada peça; desmontabilidade total; reposição imediata de peças, em caso de peças quebradas; homogeneidade na usinagem e no acabamento total e um móvel resistente aos modismos.

Desde que foi fundada, a Mobília Contemporânea caracterizou-se pela preocupação explícita com a modulação e o móvel em série, o que já define toda sua produção como forçosamente industrial, quebrando com os esquemas tradicionais de fabricação que existiam no Brasil.

A principal característica do móvel produzido em série é que o trabalho é feito em grandes lotes, em massa, através da utilização da máquina, porém além deste aspecto o móvel em série é aquele que apresenta possibilidade de permanência no mercado, rejeitando a obsolescência do produto.

Designer: Michel Arnoult

Data: década de 70

Fabricante: Móvelia Contemporânea

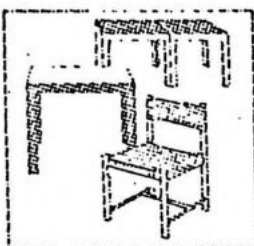
Descrição: Publicidade Móvelia Contemporânea PEG-LEV

Fonte: *Casa & Jardim*, (188):47, set. 1970.

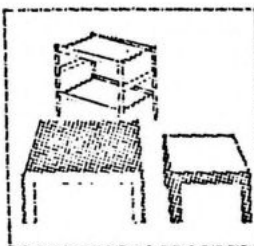
O PEG-LEV da MC foi criado para noivos apressados, para padrinhas de última hora, para pais de primeira viagem. Os móveis são práticos e bonitos. Adaptam-se a qualquer tipo de ambiente. Já vêm embalhados para pronta entrega. E, se quiser, você mesmo leva na hora. Correndo. No seu carro.



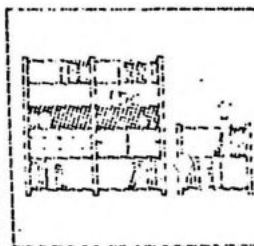
Bitrona "reversível" para quem tem muita imaginação. Sem braços custa Cr\$ 197,00. Com braços fica em Cr\$ 199,00. Se quiser você se transforma em sofá para 2 pessoas por Cr\$ 30,00.



A mesa para 4 pessoas custa Cr\$ 146,00. Juntando 2 mesas você forma uma grande para 8 pessoas. A cada unha, laqueada, custa Cr\$ 96,00.



O carrinho de chá (Cr\$ 146,00) e as mesinhas (Cr\$ 90,00 a maior e Cr\$ 127,00 a maior), fazem uma grande arrastada: tampas de dupla face azul e branco.



Estante ultra prática que cresce na medida que aumentam seus livros. A caixa inicial custa Cr\$ 167,00. E a estante completa, Cr\$ 703,00.

Preços à Paulo

MOBILIA CONTEMPORANEA



São Paulo, Praça Faria Lima, 156 - Av. Vieira de Leites, 147 - São José dos Campos - SP
 Curitiba - Rua Marquês, 40 - São Paulo - SP
 Belo Horizonte - Rua F. de O. Lima, 819 - Brasília - DF
 Rio de Janeiro - Rua 213 - Campos - RJ
 Montevideo - 40 - Salvador - BA
 São Paulo - Rua José Mariano, 147 - Brasília - DF
 São Paulo - Rua 213 - São Paulo - SP
 São Paulo - Rua 213 - São Paulo - SP

PEG-LEV

A política de produção da Mobília Contemporânea desenvolveu exatamente os dois aspectos do móvel em série. Segundo Michel Arnoult: "Nossa concepção de móvel em série é a de um móvel industrial, de estoque permanente. Duas razões levaram-nos a adotar a política de produzir móveis e não a de fabricá-los segundo a maneira tradicional de produção.

Primeiro, pela grande importância que o equipamento industrial terá em futuro próximo. A época das facilidades está terminando, a fase em que tudo se vendia sozinho acabou. Estamos entrando em um período de forte concorrência, de luta de preços, de qualidade. Para a pequena e média indústria, particularmente, conseguir produzir eficientemente é de vital importância. E para conseguir esta eficiência, a permanência do produto no mercado, é condição primordial.

A segunda razão é de ordem subjetiva. Rejeitamos a obsolescência planejada, por acreditá-la inadequada ao Brasil, país potencialmente rico, mas onde na realidade os padrões de vida ainda são muito baixos. Não queremos polemizar, mas acreditamos ser negativa a tentativa de criar hábitos de compra de nação rica em país pobre"(16).

Foram adotados métodos de trabalho específicos para conseguir

(16) ARNOULT, Michel. *Arquitetura*, (31):29, jan. 1965.

a eficiência esperada da produção em série: a extrema diversidade de peças que constituíam os modelos da linha sofreu um processo de redução, normalização de dimensões externas - larguras, grossuras e comprimentos dos processos de usinagem. De eliminação em eliminação conseguimos reduzir o total de peças a aproximadamente 100. O resultado não é ruim se considerarmos que com esses 100 pedaços de madeira podemos compor 53 móveis diferentes, - o que dá uma média de 2 pedaços por móvel - e que um móvel geralmente é formado de cinco a sete peças"(14).

O esquema de produção obedecia ao sistema tradicional de postos de trabalho, que posteriormente foi substituído por uma linha contínua de operações sincronizadas, ligadas por uma alimentação permanente, concentrando operações sincrônicas independentes numa sucessão de operações sincronizadas, enfim, a produção foi automatizada.

A contribuição da Mobília Contemporânea para a reformulação dos processos industriais modernos foi bastante significativa, pois ela introduziu novas técnicas e concepções construtivas que permitiram acompanhar o desenvolvimento e expansão que o mercado interno estava sofrendo por volta dos anos 50.

(17) ARNOULT, Michel. *Arquitetura*, (31):30, jan. 1965.

O sucesso da experiência de produção em série ficou patenteado no ano de 1964, através de dois fatos: o convite que a Mobília recebeu para participar de um comitê de decisão sobre o móvel popular cubano e o prêmio de desenho industrial Roberto Simonsen, que a ela foi conferido, por ocasião da VI Feira de Utilidades Domésticas, em São Paulo. Infelizmente, o golpe militar de 1964 impediu a participação no comitê, mas a comissão julgadora do Prêmio Roberto Simonsen reconheceu a importância das inovações que a Mobília estava introduzindo, especialmente com relação ao sistema construtivo.

O prêmio foi dado a uma poltrona, desenhada por Michel Arnoult e Norman Westwater, o laudo crítico da comissão que julgou o desenho foi o seguinte: "Concebida em termos de produção em série, trata-se de uma poltrona desmontável, com um número reduzido de elementos padronizados e compoento sua estrutura, estrutura, essa perfeitamente visível e devassável. O sistema de fixação das peças componentes é simples e seguro. Destaca-se, também, a propriedade da utilização do fio de *nylon* como sustentação e molejo do assento e do encosto, cujas almofadas iguais, de espuma de borracha revestida de plástico (e fixadas por dois cintos de couro), podem, por essa razão, ser bastante reduzidas em sua espessura. Isto quanto ao aspecto construtivo. Quanto aos aspectos funcionais, caracterizam-na o conforto, a leveza e a facilidade de limpeza e conservação. Seu valor estético advém principalmente da estrutura aberta, clara, da

unidade entre o externo e o interno, da fidelidade à natureza dos materiais e de sua adequada coordenação"(18).

Coincidindo com o *boom* da arquitetura nos anos cinquenta houve uma proliferação de fábricas de móveis e outras iniciativas semelhantes à Mobília foram desenvolvidas: Unilabor, Móveis Artesanal, Oca etc. Com o passar dos tempos, este fenômeno acabou criando uma forte concorrência no mercado de móveis, obrigando a Mobília a buscar uma forma de diferenciação. A esse respeito Michel Arnoult declarou "Primeiro nós sentimos a concorrência da Hobjeto, da Mobilínea e de todo mundo, o mercado não era mais nosso, estava dividido. Diante disso, nós nos diferenciamos dos outros e, em 1970 pensamos em lançar móveis desmontáveis: o Peg-Lev, que teoricamente é uma idéia excelente, mas foi um erro comercial, porque o mercado era muito restrito para esse tipo de produto"(19)

Infelizmente, o PEG-LEV, móvel *knock-down* que seria comercializado em supermercados, foi a última contribuição da Mobília Contemporânea para o desenvolvimento do móvel moderno, pois em 1973 as atividades da empresa foram encerradas, apesar disto, Michel Arnoult continuou a exercer suas atividades como

(18) Prêmio Roberto Simonsen à Mobília Contemporânea. *Habitat*, (76):51, mai./abr. 1964.

(19) DEPOIMENTO de Michel Arnoult à autora. São Paulo, 1978

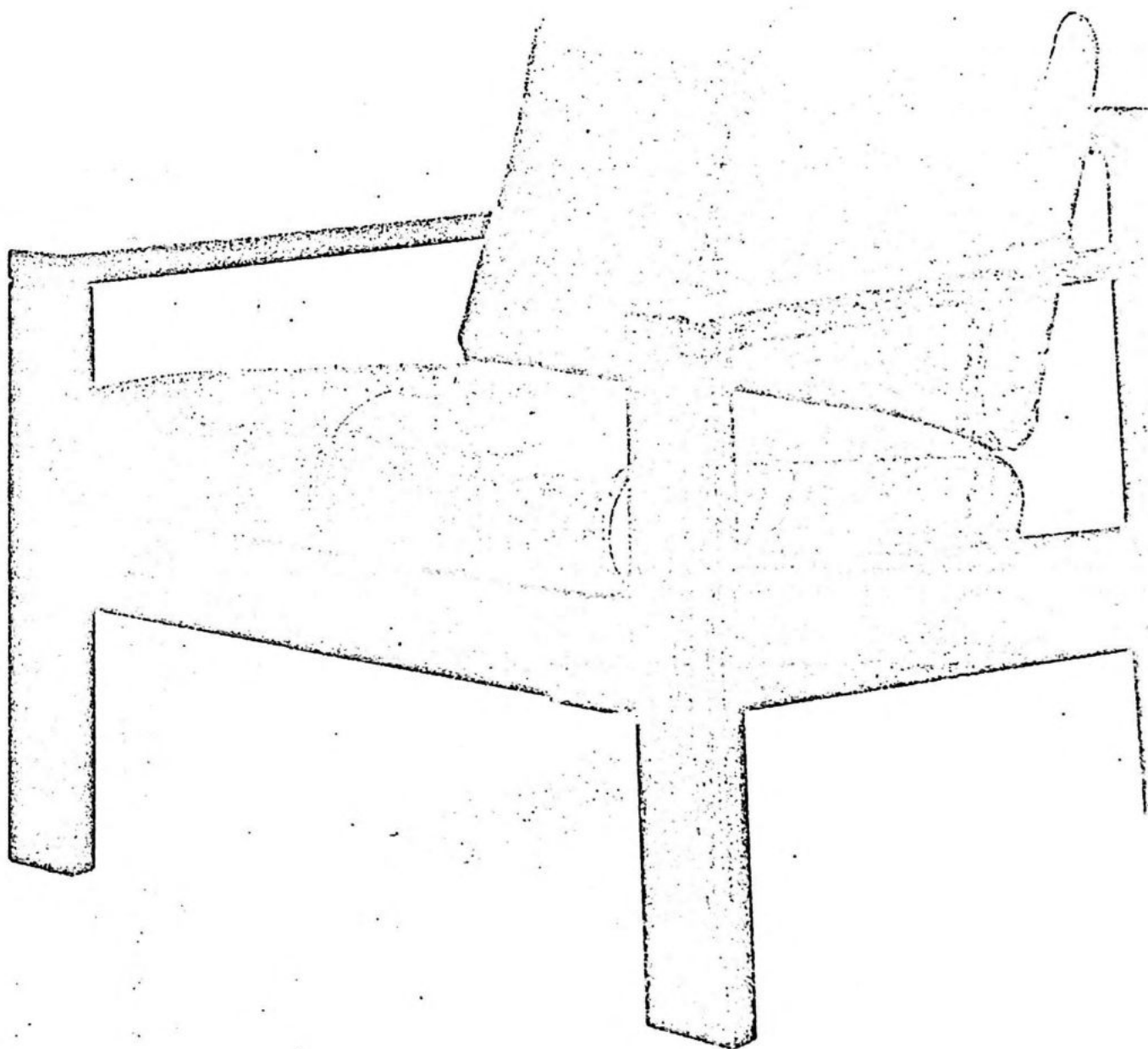
Designer: Michel Arnoult

Data: década de 60

Fabricante: Senta Móveis

Descrição: Poltrona estruturada em freijão, assento e encosto em espuma de latex, revestida em tecido.

Fonte: arquivo Michel Arnoult.



designer, na Fábrica de Móveis Senta, onde, com o amadurecimento do trabalho anterior, desenvolve uma experiência de produção de assentos e móveis em geral.

7.3. Móveis Hobjeto

Como vimos, o nome de Geraldo de Barros está indissoluvelmente ligado ao processo de modernização do móvel no Brasil, seja através da temática do concretismo, seja através da UNILABOR ou de sua participação como fundador de Móveis Hobjeto, criada em 1964, por ele associado a um antigo companheiro da UL, Aluísio Bione.

Apesar do cansaço pelo desenvolvimento deste tipo de atividade, afinal ele estava recém-desligado da UNILABOR, Geraldo sempre muito entusiasmado com a idéia de industrialização do móvel brasileiro, aceitou os desafios do novo empreendimento.

Coicidindo com um momento muito difícil da história brasileira, a *Hobjeto* enfrentou, inicialmente uma série de problemas, alguns de política industrial, que ao longo do tempo foram se resolvendo.

O principal deles é que a oficina executava trabalhos sob encomenda e quando não havia solicitação formavam-se verdadeiros hiatos comerciais. Para ocupar a mão-de-obra que

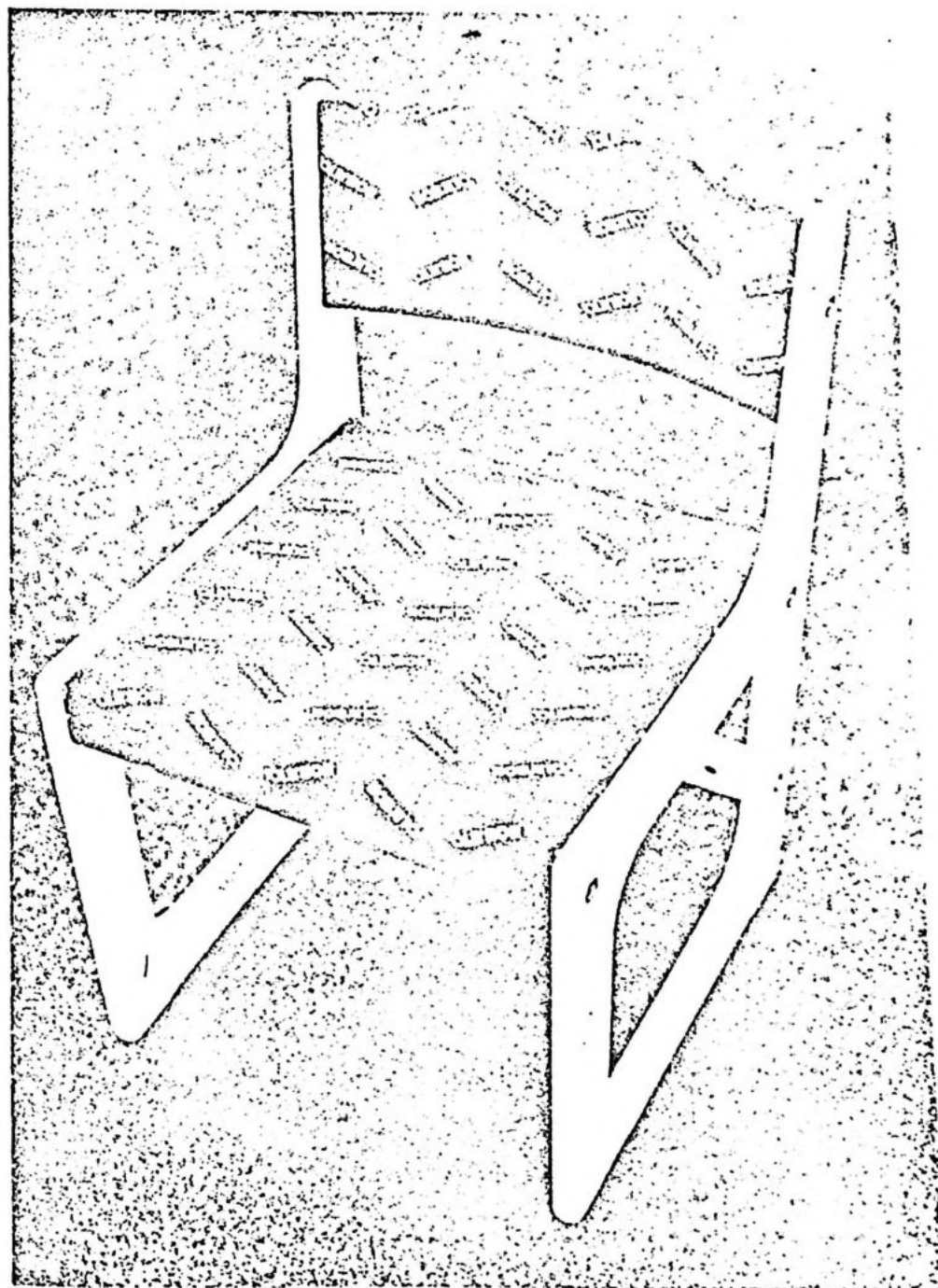
Designer: Geraldo de Barros

Data: sem data

Fabricante: Hobjeto

Descrição: cadeira estruturada em madeira laqueada com assento e encosto estofados

Fonte: *Tradição e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, 1985.



ficava ociosa nestes interstícios, Geraldo desenhou mesinhas encaixáveis e carrinho de chá, afinal eram produtos complementares para sala e de fácil vendagem e, de certa maneira, padronizados, pois não apresentavam grandes possibilidades de variação. Não eram como as camas, ou mesas que as senhoras exigiam combinar o desenho da folha da madeira da cabeceira da cama com as portas do guarda-roupa, ou as portas do bufê com o tampo da mesa.

Em 1965 associou-se à Hobjeto outro marceneiro, Pascoal Onélio Moranti e uma equipe de marceneiros e artesãos. Nessa época o sucesso da produção é consagrado com o prêmio Roberto Simonsen na Feira de Utilidade Doméstica UD, pelo desenho de uma beliche. De nada valeu o incentivo, as dificuldades de comercialização eram grandes, especialmente porque a Hobjeto tentou vender seu produto através dos magazines, o que era uma política condenável, pois além de não ser um canal de venda adequado ao móvel moderno, eles incentivavam uma forte concorrência entre os pequenos produtores, tirando proveito de barateamento do móvel na revenda.

"Em 66 eu e o Bione estávamos na véspera da falência, porque a política de comercialização da Hobjeto fracassou completamente, problemas com magazines. Estávamos há cinco meses da falência e há três da concordata. Desesperados, partimos para procurar uma loja. Eu soube que uma pesquisa localizara a rua Iguatemi como

Designer: Geraldo de Barros

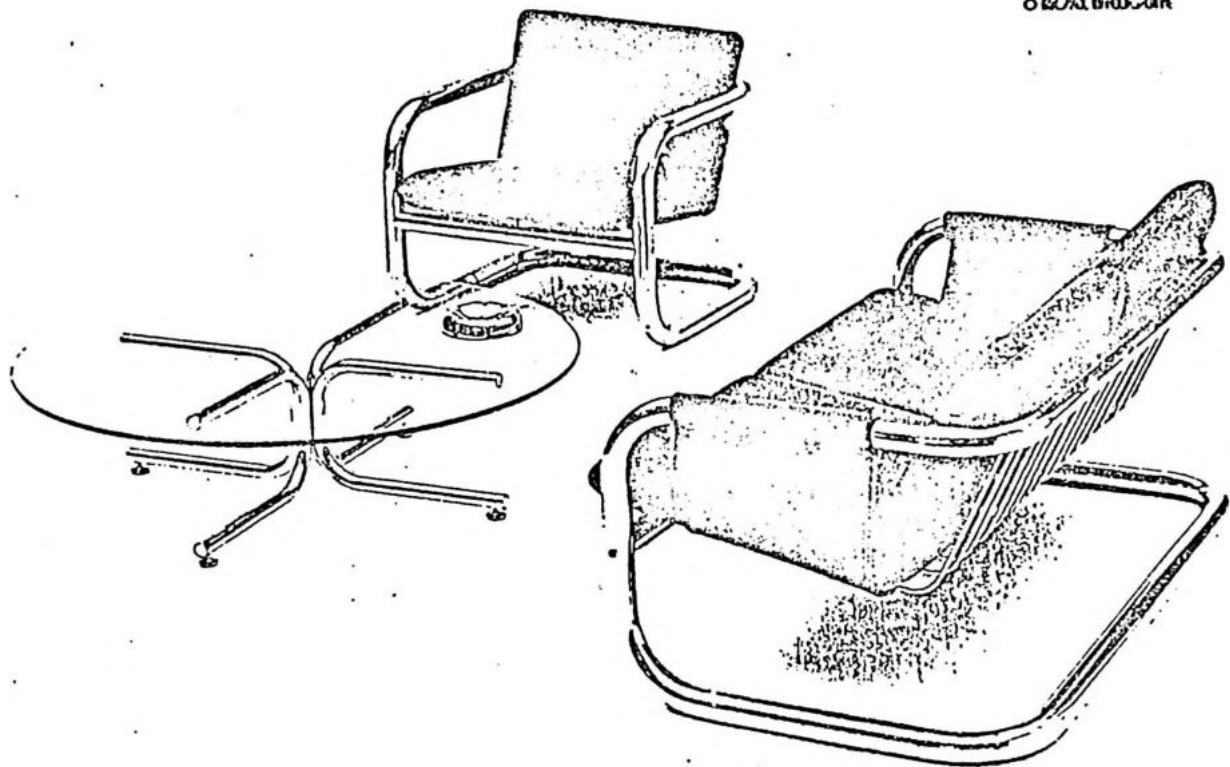
Data: década de 60

Fabricante: Hobjeto

Descrição: Sofá e poltrona com estrutura cromada tubular,
almofadas independentes, em latex, revestidas em tecido

Fonte: arquivo Hobjeto.

HOBJEITO
O BOM OBJETO



futuro corredor comercial, e com muita sorte achamos uma loja ali"(20).

Assim foi inaugurada a primeira loja, próxima ao futuro Shopping Center Iguatemi, como o espaço era grande para fazer o *show-room* da Hobjeto, resolveram instalar ali a Rex Gallery and Sons, onde se desenvolveu o movimento de arte pop.

A partir de meados dos anos sessenta, a Hobjeto apresentou um crescimento significativo, comprou uma nova fábrica em Diadema e passou a produzir o móvel completamente industrializado, com apenas cento e cinquenta módulos fabricava cerca de quinhentos modelos diferentes, permitindo um expressivo barateamento de custo. Com isto, o mercado consumidor apresentou um acentuado aumento de demanda, houve crescimento da produção e conseqüente necessidade de maior especialização. Assim, a Hobjeto foi uma das primeiras indústrias a encarar seriamente o problema da normalização dos componentes de sua produção.

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 o lançamento do móvel laqueado no Brasil e outros modismos europeus que a nossa classe média soube tão bem acatar. Na

(20) DEPOIMENTO de Geraldo de Barros à autora. São Paulo. 1979.

verdade, o laqueado é uma solução de acabamento para aglomerado de madeira, ele é uma solução tipicamente alemã, para resolver problemas de escassez de madeira, mas no Brasil transformou-se numa moda transitória.

Apesar das possíveis restrições que possam ser colocadas quanto à qualidade estética do móvel Hobjeto, às vezes muito próximo das linhas tradicionais, e muito pouco inovador do ponto de vista formal, esta experiência que se mantém até hoje no mercado, alcançou pleno êxito comercial, tendo sido abertas várias filiais em outros estados do país. Através delas, o móvel moderno conseguiu atingir uma ampla faixa da classe média, que procurou o móvel durável e sem grandes elocubrações formais.

7.4. Outras experiências

Finalmente, para encerrarmos esse breve panorama da produção de móveis modernos nos anos sessenta, convém ainda destacarmos a contribuição dos designers: *Carlo e Ernesto Hauner*, *Karl Heinz Bergmiller* e do industrial *Leo Seinemann*.

Os irmãos Hauner participaram de momentos decisivos da história do móvel moderno brasileiro. Em 1949 fundaram *Móveis Artesanal*, uma empresa de porte médio que produziu móveis desenhados por Carlo Hauner (1927 -), ainda muito próximos das tendências europeias e comercializados diretamente da fábrica. Em 1952, a Artesanal associou-se a Knoll International e passou a chamar-se *Forma*, abrindo sua primeira loja à rua Barão de Itapetininga. Em 1958, foi estabelecida uma sociedade, entre Hohn de Souza e Ernesto Hauner, surgindo então a *Ernesto Hauner Cia. Ltda.*, que mais tarde passou a *Mobilínea*. Com a grande demanda de móveis durante a construção de Brasília, a Mobilínea associou-se à Oca e juntas começaram a produção dos equipamentos para a nova capital, expandindo-se pouco a pouco. Até hoje a Mobilínea atua no mercado, embora tenha mudado sua linha de comercialização, vendendo, prioritariamente, mobília

Foto 53

. 225 .

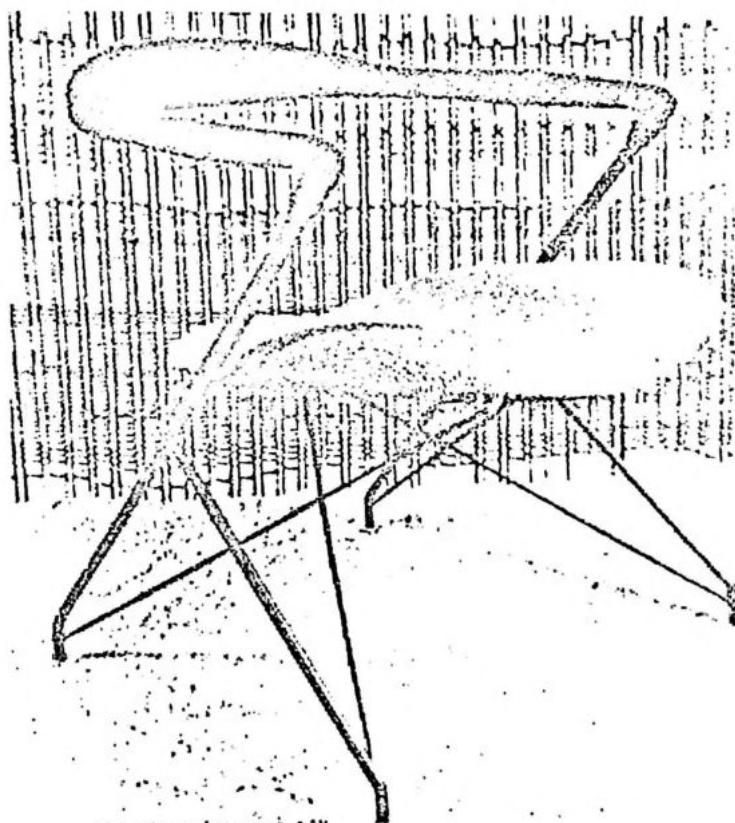
Designer: Carlo Hauner

Data: década de 50

Fabricante: desconhecido

Descrição: Poltrona de ferro com revestimento de tecido no
assento

Fonte: *Habitat*, (46):52, jan./fev. 1958.



para escritório.

Outro nome importante que emergiu nos anos sessenta no desenho de móveis foi Karl Heinz Bergmiller, designer alemão, formado em Ulm, ex-colaborador de Max Bill, que trouxe para o país uma grande contribuição em termos de metodologia de desenho. Sendo importante ressaltar sua grande atuação no setor do ensino de desenho industrial na Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, da qual foi um dos fundadores. Junto com Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Rubem Martins, ele criou o escritório de comunicação visual Forminform, em 1959.

Em 1961, Bergmiller foi o vencedor do concurso de móveis residenciais promovido pela Ambiente, com o projeto de um sofá-cama desmontável. Na área do desenho de mobília a sua contribuição maior se deu no desenvolvimento de móvel para escritório, sendo de extremo vigor e correção a sua produção na empresa Escriba Indústria e Comércio de Móveis Ltda., à qual está vinculado desde fins dos anos sessenta.

Leo Seincmann sempre foi uma presença constante no processo de modernização do móvel desde os anos cinquenta, quando criou a empresa *Ambiente* promovendo o trabalho de vários designers que então iniciavam sua produção. Em 1964, Leo fundou a *Projeto*, com marca e programação visual de Alexandre Wollner, visando ser um canal de comercialização dos móveis representantes das

Designer: Karl Heinz Bergmiller

Data: 1961

Fabricante: Ambiente

Descrição: Sofá cama, com estrutura em madeira e assento-encosto em espuma de borracha revestida de tecido. Vencedor do concurso de móvel residencial promovido pela Ambiente

Fonte: arquivo Karl Heinz Bergmiller.



Designèr: Karl Heinz Bergmiller

Data: dècada de 60

Fabricante: Escriba, Indústria e Comércio de Mõveis

Descrição: Poltrona estruturada com braço e sem braço, assento e encosto em espuma de latex, revestida em tecido

Fonte: arquivo Karl Heinz Bergmiller.

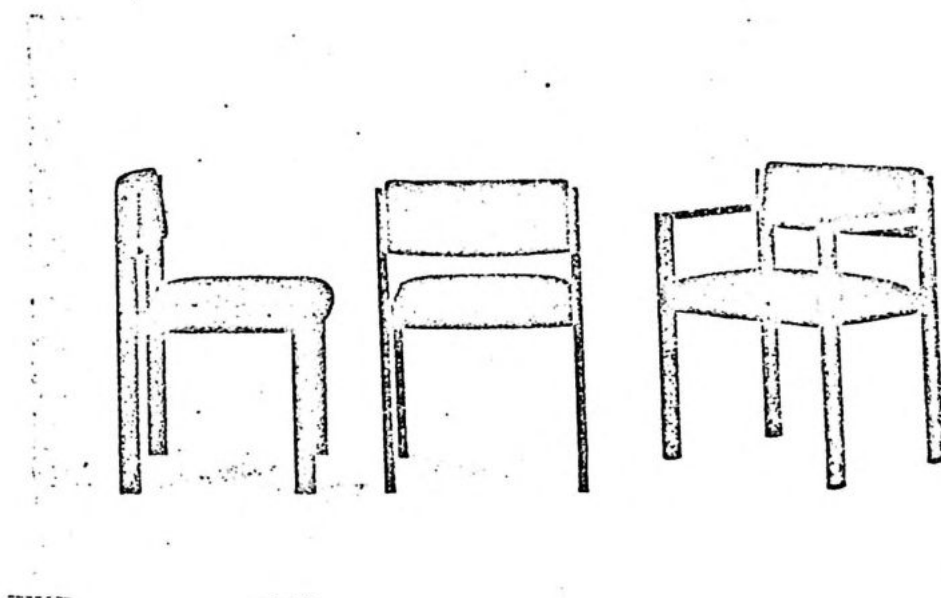


Foto 56

. 229 .

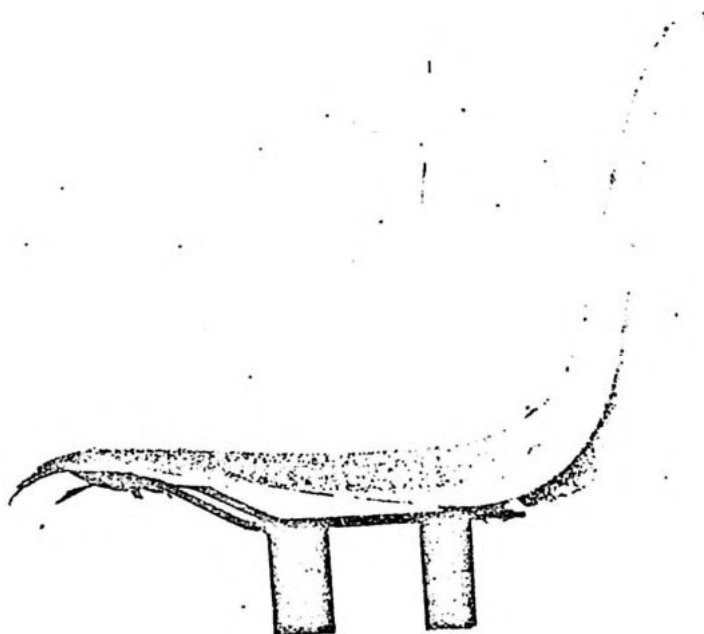
Designer: Carlo Benvenuto Fongaro

Data: 1974

Fabricante: Probjeto

Descrição: Cadeira Spalda em plástico injetado

Fonte: arquivo Probjeto.



principais tendências internacionais, principalmente italianas. A Projeto foi a responsável pela introdução no mercado brasileiro da cadeira Dinamarquesa, desenhada por Arne Jakobsen, em 1951.

Cronologia da Mobília Moderna Brasileira

Durante o desenvolvimento da pesquisa sobre o mobiliário moderno brasileiro foi necessário realizar a referenciação não exaustiva, de uma grande variedade de fontes de informação, que se encontravam dispersas, abrangendo temas direta e indiretamente, relacionados às origens e evolução do processo de modernização do móvel no Brasil.

Assim, examinamos questões relativas à: história do ensino de desenho industrial no País, aspectos gerais da cultura, arquitetura e política brasileira, relacionados às diferentes etapas de produção de móvel, estabelecimento de algumas datas e personalidades que caracterizam a evolução do móvel moderno no Brasil.

Cientes das deficiências quanto aos instrumentos de pesquisa histórica sobre o desenho industrial no país, julgamos que seria útil sistematizar cronologicamente o material levantado, a fim de que ele possa servir como um quadro de referência complementar para a compreensão da complexa evolução do processo de modernização do móvel.

CRONOLOGIA DA MOBÍLIA MODERNA BRASILEIRA

ANO	MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO	BRASIL: CULTURA E POLÍTICA
1894	Luiz Liscio estabelece residência no Brasil.	
1896		Realiza-se no Rio de Janeiro a primeira sessão de cinema no país. Brasil detém monopólio mundial da produção de café. Publicado Dom Casmurro de Machado de Assis.
1906	Celso Martinez Carrera estabelece residência no Brasil.	
1908		Realização da Exposição Nacional, comemorativa da abertura dos Portos, no Rio de Janeiro.
1909	Celso Martinez Carrera funda a Fábrica de Móveis Carrera (Araraquara/SP).	
1911		Publicação de Triste Fim de Policarpo Quaresma de Lima Barreto em folhetins do Jornal do Comércio, Rio de Janeiro.
1912	Milley Tepperman funda a Empresa Tepperman, produzindo inicialmente móveis em estilo e Art-Déco	
1913		Realização da primeira mostra de arte não acadêmica no Brasil: Lasar Segall.
1914		Crise do café e redução nas exportações. 1ª Guerra Mundial.
1915	Luiz Liscio fixa-se em Araraquara e abre uma pequena marcenaria produzindo móveis sob encomenda. Celso Martinez Carrera desenha a Cama Patente, inicialmente, concebida para equipar uma clínica médica.	
1917		Exposição de Anita Malfatti deflagrou o movimento modernista. Publicação de Há uma Gota de Sangue em Cada Poema, de Mário de Andrade.
1918		Morte de Olavo Bilac. Publicação de Urupês de

ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO

- 1919 Luiz Liscio funda a indústria Cama Patente.
- 1920 John Graz estabelece residência no Brasil.
- 1921 Mário de Andrade desenha móveis para uso próprio, executados por Ao Financeiro, São Paulo.

1922

1923 Gregori Warchavchik e Lasar Segall estabelecem residência no Brasil

1924 Theodor Heuberger estabelece residência no Brasil

1925 John Graz inicia suas atividades como decorador (residência Célia de Carvalho), instalou loja à Rua Avanhandava, 38, São Paulo.

1926 Theodor Heuberger funda a Galeria Casa & Jardim no Rio de Janeiro

1927

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

Sublevação tenentista no Forte de Copacabana. Fundação do Partido Comunista. Em São Paulo realiza-se a Semana da Arte Moderna. Realização da I Exposição geral de Belas Artes, promovida pela Sociedade Paulista de Belas Artes.

Tarsila do Amaral viaja pela Europa. Instalação da primeira emissora de rádio comercial brasileira, Rio de Janeiro. Cendras no Brasil. Viagem dos modernistas pelas cidades históricas. Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

A coluna Prestes inicia sua marcha pelo Brasil. Gregori Warchavchik publicou Manifesto acerca da arquitetura moderna no Correio Paulistano.

Fundação do Partido Democrático em São Paulo. Tarsila do Amaral realizou individual em Paris. Gilberto Freire publicou Manifesto Regionalista. Mário de Andrade publicou Losango Caqui.

Gregori Warchavchik: Casa da Rua Santa Cruz, primeiro projeto moderno construído em São Paulo. Projeto funcionalista de Flávio de Carvalho para o Palácio do Governo do Estado. Mário de Andrade publicou Macunaíma. Início do Movimento Antropofágico. Revista de Antropofagia, São Paulo.

- ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO
- 1928 Gregori Warchavchik desenha cadeira de embuia lustrada. Joaquim Tenreiro estabelece residência no Brasil. Theodor Heuberger inaugura exposição de Arte Alemã no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 1929 Joaquim Tenreiro matricula-se no Liceu Literário Português.
- 1930 John Graz desenha móveis estruturados em madeira, com complementos de aço cromado. Theodor Heuberger funda a Sociedade Prô-Arte. Joaquim Tenreiro participa da fundação do Núcleo Bernardelli (Desenho e Pintura).
- 1931 Joaquim Tenreiro inicia sua produção junto ao designer Maurice Nosieres na firma Laubisch - Hirth (móveis de estilo)
- 1932 Gregori Warchavchik desenha cadeiras em tubos metálicos, cromados, com assento de couro de porco.
- 1933 Cassio M'Boi desenha cadeira em madeira, São Paulo.

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

O crash financeiro nos EUA agrava a crise do café. Exposição de Tarsila do Amaral em São Paulo. Viagem de Le Corbusier pelo sul da América Latina.

Posse de Getúlio no Governo Provisório. Criação do Ministério da Educação e Saúde Pública. Criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Lúcio Costa nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Warchavchik realiza exposição da Casa Modernista em São Paulo, integrando arquitetura, mobiliário e paisagismo. Mário Peixoto roda Limite.

Warchavchik realiza exposição da Casa Modernista no Rio de Janeiro. Tarsila expõe em Moscou. Demissão de Lúcio Costa da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Realização do Primeiro Salão Moderno no Rio de Janeiro.

Movimento Constitucionalista em São Paulo. Formação da SPAM (Sociedade Prô-Arte Moderna) e do CAM (Clube dos Artistas Modernos). Warchavchik estabelece sociedade com Lúcio Costa, Rio de Janeiro.

Instalação da Assembléia Nacional Constituinte. Mostra de Arte Moderna promovida pela SPAM.

- | ANO | MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO | BRASIL: CULTURA E POLÍTICA |
|------|---|--|
| 1934 | | Promulgação da 2ª Constituição Brasileira. Criação da Universidade de São Paulo. Realização do I. Salão Paulista de Belas-Artes. |
| 1935 | Joaquim Tenreiro vincula-se à Firma Leandro Martins (móveis de estilo), como auxiliar de Maurice Nosieres. Mario de Andrade promove o Concurso de Mobília Proletária, Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo. | Paulo Duarte e Mário de Andrade fundam o Departamento de Cultura de São Paulo. Cândido Portinari recebe 2ª menção honrosa na Exposição Internacional de Arte Moderna, Fundação Carnegie, EUA. |
| 1936 | Theodor Heuberger funda a Galeria Heuberger no Rio de Janeiro. | Segunda viagem de Le Corbusier à América do Sul, reuniões com Lúcio Costa e equipe que desenvolve o projeto do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. |
| 1937 | Oswaldo Bratke desenha móveis de copa e cozinha industrializados. Celso Martinez Carrera encerra as atividades da Fábrica de Móveis Carrera. | Golpe do Estado Novo. Constituição Brasileira. Realização do I Salão de Maio. Transformação da Sociedade Paulista de Belas Artes em Sindicato dos Artistas Plásticos. Primeiros filmes sonoros de importância. |
| 1938 | Joaquim Tenreiro desliga-se da Fábrica de Móveis Leandro Martins. Theodor Heuberger inaugura Studio de Móveis Modernos de Casa & Jardim, dirigido por Bernard Rudofsky, São Paulo. José Zanine Caldas inicia atividades profissionais na área de desenho, publicidade, maquetes e placards. | Realização do II Salão de Maio e do IV Salão Paulista de Belas Artes. |
| 1939 | John Graz abre a firma de decoração John Graz & Teixeira Ltda., São Paulo. | Realização do III Salão de Maio. Início da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, projeto de Le Corbusier, Oscar Niemeyer, paisagismo de Burle |

ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO,
1939

- 1940 John Graz realiza decoração de residência projetada por Henrique Mindlin. Theodor Heuberger lança linha de móveis rústicos em n.º de pinho.
- 1941 Joaquim Tenreiro desenha móveis de linha moderna para equipar a residência de Francisco Inácio Peixoto, projeto de Oscar Niemeyer em Cataguases, Minas Gerais. Bernard Rudofsky participa e vence o concurso de desenho industrial para a América Latina, promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, apresentando móveis executados com materiais nativos brasileiros: juta, caroã, cânhamo etc.
- 1942 Joaquim Tenreiro desenhou a Poltrona Leve, estrutura em madeira pau marfim, braços e pés torneados, assento e encosto em espuma de borracha revestida com tecido, originalmente desenhada por Fayga Ostrower. Oswaldo Bratke desenha cadeira com madeira compensada. Aldo Magnelli funda a Securit, fabricando móveis em aço: arquivos, fichários e mobília para escritórios.
- 1943 Fundação da Firma Langenbach e Tenreiro.

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

- Marx, azulejos de Portinari e escultura de Bruno Giorgi. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer: projeto do Pavilhão Brasileiro da Exposição de Nova Iorque. Realização do V Salão Paulista de Belas Artes.
- Estabelecimento da seção moderna no Salão Nacional de Belas Artes. Exposição da Família Artística Paulista no Rio de Janeiro. Exposição "150 Anos de Pintura Francesa". Sérgio Milliet publicou Pintores e Pinturas. Realização do VI Salão Paulista de Belas Artes.
- Realização do I Salão de Arte da Feira Nacional da Indústria. Fundação da Revista Clima. Rino Levi projeta o Hotel Excelsior e o Edifício Sédís Sapientiaè.
- Rino Levi projeta o Teatro Cultura Artística, em São Paulo. Realização do VII Salão Paulista de Belas Artes.

ANO . MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO

1944

- 1945 Geraldo de Barros realiza estudos com Clovis Graciano. John Graz realiza decoração da residência de Mário Borges de Figueiredo, São Paulo
- 1946 Pietro Bardi e Lina Bo Bardi estabelecem residência no Brasil.
- 1947 Lina Bo Bardi desenha cadeira dobrável em couro e madeira para o auditório da primeira instalação do MASP. Pietro Bardi funda a Fábrica de Móveis Pau-Brasil Ltda., tendo como sócios: Gian Carlo Palanti e Lina Bo.
- 1948 Joaquim Tenreiro desenha cadeira com armação curva, em jacarandã e palhinha e mesa em pau marfim. Criação do Studio D'Arte Palma, São Paulo, por Pietro Maria Bardi, Lina Bo e Gian Carlo Palanti. João Batista Vilanova Artigas desenha cadeira adaptação de Richard Neutra, executada em madeira compensada revestida de peroba, desenha também cadeira tipo Bauhaus em compensado de pinho. Gian Carlo Palanti desenha poltronas em compensado. José Zanine Caldas estabelece residência em São Paulo

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

- Exposição Modernista em Belo Horizonte, patrocinada pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, que resultou na criação da Escola de Belas Artes e na construção da igreja da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer, Burle Marx, decorada com azulejos de Portinari.
- Deposição de Getúlio Vargas. Exposição francesa na Galeria Prestes Maia, São Paulo. Inauguração da seção de Arte na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.
- Inauguração da Primeira Galeria de Arte Moderna no Rio de Janeiro: Galeria Askanozy.
- Abertura da Galeria Domus em São Paulo, uma das primeiras galerias de arte paulistas.
- Criação do Museu de Arte de São Paulo
- Lourival Gomes Machado publica Retrato da Arte Moderna no Brasil. Ata da constituição do Museu de Arte Moderna em São Paulo. Retrospectiva de Portinari, em São Paulo. Fundação do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, São Paulo. Fundação da Escola de Arte Dramática, São Paulo.

- ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO
- 1949 Carlo Hauner estabelece residência no Brasil. Ernesto Hauner, associado ao Conde Gracelli, funda Móveis Artesanal.
- 1950 Josê Zanine Caldas funda a Fábrica de Móveis Artísticos Z, em São José dos Campos, São Paulo. Jorge Zalszupin estabelece residência no Brasil. Gian Carlo Palanti desenha poltrona em compensado com forro de atado. Lina Bardi desenha poltrona espreguiçadeira em compensado com assento em linho; poltrona maciça em pau-marfim com espaldar em couro esticado e cadeira de braços em madeira compensada. Criação do primeiro curso de Desenho Industrial no Brasil: Instituto de Arte Contemporânea, MASP, São Paulo.
- 1951 Lina Bardi desenha preguiçosa de cedro maciço e cisal natural. Geraldo de Barros recebe bolsa do governo francês para Europa, onde mantém contactos com Max Bill. Carlo Benvenuto Fongaro desenha móveis residenciais para a Loja Jatobá. Leo Seincman funda a Ambiente, com o objetivo de comercializar móveis modernos e divulgar a arte moderna, principalmente no setor das artes plásticas. Michel Arnoult estabelece residência no Brasil e realiza estágio no escritório de Oscar Niemeyer.
- 1952 Inauguração da empresa Móveis Branco & Preto, São Paulo, composta por: Carlos Millan, Roberto Aflalo, Miguel Forte, Chen Hwa. Carlo Hauner, da empresa Móveis Artesanal, associa-se à Knoll International, dando origem à Forma, Móveis e

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

- Inauguração da sede do MAM com a exposição "Do Figurativismo ao Abstracionismo". Fundação da FAUUSP. Realização do VIII Salão Paulista de Belas Artes. Fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.
- Afonso Eduardo Reidy projeta o Conjunto Habitacional de Pedregulho. Inauguração do Maracanã. Exposição de Max Bill, MASP. Primeira emissora brasileira de televisão: TV Tupi, São Paulo.
- Getúlio Vargas é eleito presidente. Realização do I Salão Paulista de Arte Moderna. Realização da I Bienal de São Paulo, na representação suíça está presente Max Bill, que obtém o 1º prêmio internacional de escultura com a obra "Unidade Tripartida". Presença do abstracionismo na obra de artistas. Início das atividades do Atelier Abstração, de Sanson Flexor.
- Exposição e Manifesto do Grupo Ruptura, São Paulo, MAM. Circulação do 1º número da Revista Noigrandes, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari. Formação do Grupo Frente, Rio de Janeiro.

- ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO
- 1952 Objetos de Arte S.A., São Paulo, responsável pela comercialização das principais criações de móveis da Bauhaus.
- 1953 Joaquim Tenreiro inaugura a primeira filial em São Paulo da firma Langenbach e Tenreiro. Lina Bardi desenha a Poltrona Ovo, produzida pela Ambiente. Jacob Ruchti associa-se a Móveis Branco & Preto. Leo Seincman inicia a produção de móveis com desenhos contratados de: Palanti, Lina Bardi, Fongaro, Eduardo Corona, Roberto Aflalo, Heino Oro. Sérgio Rodrigues associa-se a Carlo e Ernesto Hauner em Móveis Artesanal, Curitiba. José Zanine Caldas desenha linhas de móveis residenciais em compensado, com assento e encosto em espuma de borracha, revestidos de plavinil colorido, Móveis Artísticos Z.
- 1954 Sérgio Rodrigues transfere-se para Móveis Artesanal, São Paulo. Criação da Mobília Contemporânea. Criação da empresa UNILABOR, onde Geraldo de Barros desenhou suas primeiras linhas de móveis em ferro e madeira.
- 1955 Carlo Hauner desenha poltrona ergonômica em madeira compensada curva. Jorge Zalszupin cria L'Atelier, com produção inicial sob encomenda. Sérgio Rodrigues inaugura a firma OCA, Rio de Janeiro, desenha nessa oportunidade cadeira estruturada em madeira de lei e palhinha. Paulo Mendes da Rocha desenha para a firma Interior's cadeira estruturada em aço flexível, dobrado com um único ponto de

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

- Oscar Niemeyer projeta sua residência, Estrada das Canoas, Rio de Janeiro. Realização da Conferência de Max Bill no MAM, Rio de Janeiro e FAUUSP. Abertura da II Bienal. O Cangaceiro de Lima Barreto recebe premiação em Cannes. Realização da primeira exposição nacional de Arte Abstrata, Petrópolis, Rio de Janeiro. Exposição do Grupo Frente, IBEU, Rio de Janeiro. Realização de exposição de artistas concretistas argentinos e conferências do crítico Romero Brest no Brasil, MAM, Rio de Janeiro.
- Suicídio de Getúlio Vargas. Comemoração do IV Centenário de São Paulo, abertura do Parque Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer. Geraldo de Barros vence o concurso de cartaz do IV Centenário.
- Lina Bo Bardi ingressa como docente na FAUUSP. Criação do ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros. II exposição do Grupo Frente, MAM, Rio de Janeiro. Contacto entre Augusto de Campos e Ferreira Gullar. Rio 40 graus, filme de Nelson Pereira dos Santos.

ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO

- 1955 solda, assento em couro removível. José Zanine Caldas lança a poltrona "Gostoza".
- 1956 José Zanine Caldas encerra suas atividades junto à Fábrica de Móveis Z. Milley Tepperman contrata Jacob Ruchti como designer da empresa Tepperman. Sérgio Rodrigues desenha a poltrona Jockey em madeira esculpida com assento e encosto em palhinha. Desenha o embrião da Poltrona Mole: sofã para studio de Otto Stupakoff e a cadeira CD-7. Michel Arnoult inaugura loja da Mobília Contemporânea no Rio de Janeiro. Jorge Zalszupin inaugura loja de L'Atelier no Conjunto Nacional, São Paulo. Oswaldo Bratke desenha móveis para Vila Amazônia, Amapá, em ferro, madeira e fibras naturais.
- 1957 Geraldo de Barros desenha cadeira em ferro com assento plástico branco. Lina Bardi desenha móveis ancorados para o bar do MASP. Sérgio Rodrigues desenha a Poltrona Mole e a Poltrona Leve.
- 1958 Realização da Exposição Móveis como Objeto de Arte, OCA, Rio de Janeiro. Início das atividades de Júlio Katinsky com Jorge Zalszupin. Fundação da Ernesto Hauner Cia. Ltda., posteriormente transformada em Mobilinea. Joaquim Tenreiro desenha cadeira de balanço em palhinha e jacarandá. Fechamento da filial de Langenbach-Tenreiro de São Paulo. Geraldo de Barros desenvolve processo de componentização do móvel. Bernardo Figueiredo colabora com Sérgio Rodrigues na

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

Juscelino Kubitschek toma posse como presidente da República. Realização da primeira exposição nacional de Arte Concreta, MAM, São Paulo. Publicação de Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa. Início da construção de Brasília. Teatro de Arena (1956-1960): fase realista. Estabelecimento do Plano de Metas: industrialização forçada. Implantação da indústria automobilística; produção dos primeiros veículos nacionais: Mercedes Benz e Vemag. Fundação da Volkswagen do Brasil.

Manifesto Concretista do grupo de poetas concretos. Concurso para o Plano Piloto de Brasília. Vitória de Lúcio Costa. Rompimento de Ferreira Gullar com o grupo de poetas concretos de São Paulo.

Primeiros projetos de Oscar Niemeyer em Brasília. Início do Movimento do Cinema Novo. Bossa Nova: assimilação de elementos da música popular, erudita e jazz. Artur Lício Pontual participa da exposição sobre Brasília, UNESCO, Paris. Criação da Form-Form (Karl H. Bergmiller, A. Wollner e Rubem Martins). Lina Bardi desliga-se da FAUUSP. Artur Lício Pontual associa-se a Aloísio Magalhães e Noronha, criando escritório e Desenho Industrial de Comunicação Visual, Rio de

- ANO MÓVELS—DESENHO E PRODUÇÃO
- 1958 OCA. L'Atelier lança produção de móveis de plástico injetado: cadeira Hille.
- 1959 Júlio Katinsky desenha banquinho em ferro, jacaranda e assento em couro, poltrona em metal e couro, mesinha de centro em compensado dobrado, Andorinha.
- 1960 Lúcio Costa desenha poltrona para OCA, jacarandã e couro. José Serber funda a Escriba S.A. Michel Arnoult desenvolve linha de móveis modulados, Caleidoscópio. Sérgio Rodrigues desenha móveis para o Ministério das Relações Exteriores de Brasília.
- 1961 Realização do concurso de móveis Ambiente, vencedor Bergmiller com sofá cama desmontável. Joaquim Tenreiro expõe cadeira de três pés, em jacarandã e amendoim, no Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Bernardo Figueiredo desenha móveis para o Palácio dos Arcos, Brasília. Oscar Niemeyer solicita móveis para edifícios administrativos de Brasília a Sérgio Rodrigues, Joaquim Tenreiro, Sérgio Bernardes e Bernardo Figueiredo.

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA
Janeiro.

Realização da V Bienal de São Paulo. Publicação do Manifesto Neoconcreto e realização da 1ª exposição de arte neoconcreta, MAM, Rio de Janeiro. Morte de Vila-Lobos. Exposição de Livros-Poema no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: Gullar, Lygia Pape, Reinaldo do Jardim, Willys de Castro e Spanudis. Conferência de Tomás Maldonado e Oto Aicher, MAM, Rio de Janeiro. Publicação da Teoria do Não Objeto de Ferreira Gullar. Realização do 19 Concurso Nacional de Desenho Industrial, IAB, São Paulo.

Inauguração de Brasília. Realização da II Exposição Neoconcreta, Rio de Janeiro. Exposição de Arte Concreta, MAM, Rio de Janeiro.

Jânio Quadros presidente de República. Renuncia sete meses depois e toma posse João Goulart. Exposição Neoconcreta, MAM, São Paulo.

ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO

- 1962 Abrahão Sannovicz desenha linha de móveis desmontáveis para escritório. Publicação de UNILABOR, uma revolução na empresa, de Frei João B. dos Santos. Realização do Concurso de Móveis para escritório BRAFOR: vencedor foi Artur Lício Pontual.
- 1963 Eduardo Corona desenha poltrona em jacarandã e couro natural.
- 1964 Geraldo de Barros e Aloísio Bione fundam a Hobjeto. Joaquim Tenreiro desenha cadeira costas de bacalhau, em jacarandã e palhinha. Artur Lício Pontual desenha sofá de três lugares desmontável. Leo Seincamn funda a empresa Probjeto, adquire know-how do processo de produção da cadeira dinamarquesa de Arne Jakobson. Prêmio Roberto Simonsen à Mobília Contemporânea, pela poltrona desenhada por Norman Westwater e Michel Arnoult. Sérgio Rodrigues associa-se a Carlo Hauner na firma Mobilínea e inicia produção de móveis em série.
- 1965 Hobjeto recebe prêmio Roberto Simonsen pelo conjunto de sua produção.
- 1966 Realização da mostra de Mobília Brasileira no Instituto Brasil Estados Unidos, Rio de Janeiro. Geraldo de Barros inaugura a primeira loja Hobjeto no Rio de Janeiro e a Rex Gallery and Sons, onde se desenvolveu o movimento de Pop arte brasileiro. Inauguração da Loja Meia Pataca, Rio de

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

- O pagador de Promessas recebe premiação em Cannes. Revista Invenção, nºs 1 e 2, São Paulo.
- Criação do Departamento de Desenho Industrial na FAUUSP.
Criação da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI, Rio de Janeiro. Inauguração da Galeria Novas Tendências, São Paulo.
Tentativa de reagrupamento dos concretistas de São Paulo.
Movimento militar depõe João Goulart. Castelo Branco presidente da República.

Ato Institucional nº 2.

Ato institucional nº 3

- ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO
- 1966 Janeiro, vendendo exclusivamente móveis em série de Sérgio Rocrigues.
- 1967 Desativação da seção de móveis da Loja Branco & Preto. Encerramento das atividades da UNILABOR. Abrahão Sannoviz projeta equipamentos públicos para jardins.
- 1968 Encerramento das atividades da Indústria Cama Patente S.A. Geraldo de Barros lança móvel laqueado. Inauguração das instalações da Hobjeto em Diadema e expansão de lojas em São Paulo. Joaquim Tenreiro encerra suas atividades na Langenbach-Tenreiro, Rio de Janeiro. Lina Bardi organiza mostra A Mão do Povo Brasileiro.
- 1969 John Graz encerra suas atividades como decorador e designer.
- 1970 Oscar Niemeyer inicia atividades como designer. Elvira de Almeida inicia projeto de móveis populares auto-construídos para o INOCOOP/SP. Ernesto Hauner (Mobilínea) lança móveis em aço cromado e poliéster. Bergmiller inicia atividades na Escriba. Michel Arnoult lança poltrona Peg-Lev. Zanine Caldas desenha móvel denúncia, em madeira natural.
- 1972 Ernesto Hauner funda Home-Store. Carlos Motta projeta seus primeiros móveis
- 1973 Encerramento das atividades da Móvel Contemporânea. Michel Arnoult inaugura Móveis Senta. Sérgio Rodrigues
Kilin.

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

Costa e Silva presidente da República. Movimento Tropicalista Teatro Oficina encena O Rei da Vela de Oswald de Andrade.

Ato Institucional nº 5. Criação do Conselho Superior de Censura. Manifestação de arte pobre com aproveitamento de lixo e detritos, fusão de formas verbais e visuais no poema/ processo, tentativa de síntese entre o quadro e o poema.

Nova Lei de Segurança Nacional. Garrastazu Medici, presidente da República. Paulo Mendes da Rocha projeta pavilhão brasileiro em Osaka, Japão.

Cinqüentenário da Semana de Arte Moderna. Morte de Gregori Warchavchik.

Morte de Tarsila do Amaral.

- ANO MÓVEL: DESENHO E PRODUÇÃO
- 1974
- 1975 Michel Arnout desenha poltrona Alagoas em Pau-Ferro e couro.
- 1976 Encerramento das atividades da Home Store. Carlos Motta desenha sofã e cadeira em pinho natural comercializado na Holanda.
- 1977 Concurso Forma de Desenho Industrial: vencedor, Gabriel Borba.
- 1978 Carlo Hauner é contratado como designer da OCA, desenvolvendo linha de assentos. Carlos Motta inaugura marcenaria própria
- 1979
- 1980 Michel Arnoult inaugura loja Peg-Lev, destinada a comercializar linha do mesmo nome. Carlos Motta desenha cadeira Estrela, em madeira clara. Sérgio Rodrigues desenha poltrona Júlia em madeira clara e palhinha.
- 1983 Carlos Motta desenha cadeira em madeira, São Paulo. Michel Arnoult e Joaquim Mello desenham poltrona com braços Hamac em madeira clara, assento e encosto em tecido.

BRASIL: CULTURA E POLÍTICA
Ernesto Geisel presidente.

João Batista de Figueiredo presidente.

Bibliografia

Anais

Anais do II Congresso Nacional de Críticos de Arte. São Paulo,
AICA, 1961.

Catálogos

ÁLBUM 33 anos da Cama Patente S.A. São Paulo, Editora &
Publicidade Roman Ltda., 1952, s/p.

ABX - Design Brasileiro. São Paulo, Forma S.A. Móveis e Objetos
de Arte, s/d., 2 p.

ABX - *Design e Tecnologia*. São Paulo, Forma S.A. Móveis e
Objetos de Arte, s/d., 2 p.

ABX - *Sistema*. São Paulo, Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte,
s/d., 2 p.

BARDI, Pietro M. *Premissas e realidade do Mobiliário Brasileiro*.
São Paulo, MASP, 1971.

COLOMBO, Joe et alli. *Qu'est-ce que le design?* Paris, 1969.

FORMA S.A. *Móveis e objetos de arte*. São Paulo, s/d.

MOBÍLIA CONTEMPORÂNEA. São Paulo, 1962.

MOMA/NDI. Exposição FIESP. São Paulo, 1979.

PROBJETO. São Paulo, 1964.

PROJETO CONSTRUTIVO na arte: 1950 - 1962 (supervisão,
coordenação geral e pesquisa: Aracy A. Amaral). Rio de
Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

Depoimentos

concedidos a Maria Cecília Loschiavo dos Santos
(período de 1979 a 1980)

Abel de Barros Lima. São Paulo, 1980.

Abrahão Sannovicz. São Paulo, 1980.

Ada Hauner. São Paulo, 1980.

Alcides da Rocha Miranda. Rio de Janeiro, 1980.

Angela Martinez Correia. Araraquara, 1980.

Antonio Maluf. São Paulo, 1979.

Bernardo Figueiredo. Rio de Janeiro, 1980.

Carlo Benvenuto Fongaro. São Paulo, 1980.

Carlos Motta. São Paulo, 1980.

Davino Pontual. Rio de Janeiro, 1980.

Eduardo Corona. São Paulo, 1980.

Elvira de Almeida. São Paulo, 1980.

Fernando Millan. São Paulo, 1980.

- Frei João Batista dos Santos. São Paulo, 1979.
- Geraldo de Barros. São Paulo, 1979.
- Gerda Brentani. São Paulo, 1980.
- Gilda de Mello e Souza. São Paulo, 1980.
- Govido Liscio. São Paulo, 1980.
- Gui Bonsiepe. Buenos Aires, abril de 1980.
- Irene Ruchti
- João Batista Vilanova Artigas. São Paulo, 1980.
- Joaquim Tenreiro. Rio de Janeiro, 1979.
- John de Souza. São Paulo, 1980.
- John Graz. São Paulo, abril de 1979.
- Jorge Romero Brest. Buenos Aires, abril de 1980.
- Jorge Zalszupin. São Paulo, 1980.
- José Bento de Faria Ferraz. São Paulo, 1980.
- José Ribamar Ferreira (Ferreira Gullar), Rio de Janeiro, maio de 1979.
- José Zanine Caldas. Rio de Janeiro, 1979.
- Júlio Roberto Katinsky. São Paulo, 1980.
- Karl Heinz Bergmiller. Rio de Janeiro, junho de 1979.
- Leo Seincman. São Paulo, 1980.
- Lina Bo Bardi. São Paulo, maio de 1979.
- Maria de Lourdes Andrade Camargo. São Paulo, 1980.
- Michel Arnoult. São Paulo, junho de 1979.
- Miguel Forte. São Paulo, 1980.
- Milley Teperman. São Paulo, 1980.

- Olneyda Alvarenga. São Paulo, 1980.
Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, 1979.
Oswaldo Bratke. São Paulo, 1980.
Paulo Duarte. São Paulo, 1980.
Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, 1980.
Pietro Maria Bardi. São Paulo, 1980.
Plínio Croce. São Paulo, 1980.
Ricardo Blanco. Buenos Aires, abril de 1980.
Roberto Aflalo. São Paulo, 1979.
Salvador Candia. São Paulo, 1980.
Sandro Magnelli. São Paulo, 1980.
Sérgio Rodrigues. Rio de Janeiro, junho de 1979.
Theodor Heuberger. São Paulo, 1980.
Tilde Canti. Rio de Janeiro, 1980.

Índice

Índice da Arquitetura Brasileira. Pesquisa e Coordenação de Eunice Ribeiro Costa e Maria Stella Castilho. São Paulo, FAU-USP, 1974.

Livros

ADORNO, T.W. *Funktionalismus heute*. Frankfurt am Main, 1969.

ALEXANDER, C. *Ensayo sobre la sintesis de la forma*. Buenos Aires, 1969.

ALQUERES, Elvira de Almeida. *Sistema integrado de pré-fabricação e autoconstrução de móveis. Racionalização de um processo construtivo espontâneo*. INCOOP, 1974.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? Nobel*, 1984.

_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1982.

ANDRADE, Mario et alii. *O Desenho*. GFAU, 1975.

ARGAN, G.C. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino, 1951.

_____. *Progetto e destino*. Milano, 1965.

_____. *L'industrial design come fattore de integrazione sociale*. Milano, 1954.

AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1971.

BANHAM, R. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, 1975.

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo, 1971.

_____. *L'empire des signes*. Gênevê, 1970.

_____. *Mythologies*. Paris, 1967.

BATTISTI, E. *Design e ideologia no instrumento de jogo infantil*. São Paulo, 1972.

BAUDRILLARD, J. *Pour une critique de l'economie politique du signe*. Paris, 1972.

_____. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70, 1979.

_____. *O sistema dos objetos*. São Paulo, 1972.

BENJAMIN, W. *Iluminaciones/2 (Baudelaire)*. Madrid, Taurus, 1972.

BENSE, M. *Zeichen und design*. Baden-Baden, 1971.

BOHIGAS, Oriol. *Contra una arquitetura adjetivada*. Barcelona, 1969.

_____. *Proceso y erotica del diseño*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978.

BOMFIM, Gustavo A. et alii. *Equipamento mobiliário para famílias de baixa renda*. Rio de Janeiro, ESDI, 1975.

BONSIEPE, Gui. *Artefacto y proyecto*. Buenos Aires, 1972.

_____. *Design im übergang zum socialismus*. Hamburg, 1974.

_____. *Tecnologia e depêndencia*. México, EDICOL, 1978.

_____. *A tecnologia da tecnologia*. São Paulo, Editora Edgard Blücher, 1978.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Livr. Martins, 1971.

_____. *O método crítico em Sílvio Romero*. São Paulo,

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, CEN, 1973.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Rede de dormir*. Rio de Janeiro, Funarte/Achiame/UFRN, 1983.

COLOTTI, Enzo et alii. *Bauhaus. Communication 12*. Madrid, Alberto Corazon, 1971.

COSTA, João Cruz. *Introdução ao estudo do pensamento Brasileiro. I Seminário de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB-USP, 13/25, set. 1971 (mimeo).

CRISTOLTI, B. *Processse storiche dell'industrial design in Civiltã delle machine*, 1958.

_____. *Il mito della machina e altri temi del futurismo*. Trapani, 1969.

DORFLES, G. *Le oscilazioni del gusto*. Milano, 1958.

_____. *Simbolo, comunicazione e consumo*. Torino, 1952.

_____. *Kitsch, antologia del gusto cattivo*. Milano, 1968.

_____. *Artificio e natura*. Torino, 1968.

DORFLES, G. *Introduzione al disegno industriale*. Torino, 1972.

_____. *El diseño industrial y su estética*. Barcelona, Labor, 1977.

FERRAZ, Geraldo. *Os móveis de Gregori Warchavchik in Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 - 1940*. São Paulo, MASP, 1965.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala. Formação da Família Brasileira sob o regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

GIEDION, S. *Mechanizations takes command*. New York, 1948.

GOMES, Alair et alii. *O desenho industrial no Brasil*. Rio de Janeiro, MUDS/ILARI, 1970.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

HOFENBERG, A. *La société du design*. Paris, 1977.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

KATINSKY, Julio R. *Apontamentos sobre arte e técnica*. São Paulo, 1963.

_____. *Desenho industrial no Brasil meados do século XIX até 1970 in História da Arte no Brasil*. São Paulo, 1980.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro, história de uma ideologia*. São Paulo, Pioneira, 1969

MALDONADO, T. *La speranza progettuale*. Torino, 1970.

_____. *Disegno industriale: um riesame*. Milano, 1976.

_____. *Avanguardia e racionalità*. Torino, 1974.

MENEZES, Aureliano. *A situação do móvel no Brasil*. São Paulo, FAU-USP, 1977 (mimeo).

MAGALHÃES, Maria Carmem Portinho. *Objetos industriais em dois contextos: Ipanema e Madureira*. Rio de Janeiro, ESDI, 1977.

MOLES, A. *Teoria da informação e percepção estética*. Paris, 1956.

MOLES, A. *Teoría de los objetos*. Barcelona, 1970.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo, Ática, 1977.

MUMFORD, L. *Technics and civilization*. New York, 1934.

NOBLE, David. *America by design*. New York, Oxford University Press, s/d.

PAPANEK, Victor. *Design for the real world*. Londres, 1972.

PAPPOLA, Romeu. *El mueble en America del Sur*. Buenos Aires, Ediciones Centurion, 1945.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

PEVSNER, N. *Os pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

PRAZ, Mário. *An illustrated history of furnishing*. New York,

George Braziller Inc., 1964, 391 p.

PULOS, A.J. *Opportunities in industrial design*. New York, 1970.

READ, H.R. *Arte e industria: principios del diseño industrial*.
Buenos Aires, 1961.

SANTOS, José A. *Mobiliário artístico brasileiro*. São Paulo,
1944.

SANTOS, João Batista dos. *Unilabor: uma revolução na estrutura
da empresa*. São Paulo, Duas Cidades, 1962.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de
Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SCHUMACHER, F. *Lo pequeño es hermoso*. Madrid, Blume, 1975.

SERAPHICO, Luís. *Mobiliário colonial do Brasil*. São Paulo,
Editora das Américas, 1977.

SEGRE, Roberto. *Cuba, arquitetura de la revolución*. Barcelona,
Gustavo Gilli, 1970..

_____ . *Las estructuras ambientales en la America.*

Mexico, Siglo XXI, 1977.

SELLE, G. *Contribución a la teoría del diseño industrial*.
Barcelona, Gustavo Gilli, 1973.

SEVERO, Ricardo. *O Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*.
Histórico. São Paulo, 1934.

SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris,
1958.

TAFURI, M. *Progetto e utopia*. Bari, 1973.

TZONIS, Alexander. *Hacia un entorno no opresivo*. Madrid, Blume,
1977.

VENOSA, Angelo Augusto et alii. *O discurso do design no Brasil*.
Rio de Janeiro, ESDI, 1977.

Periódicos

ABRAMO, Lívio. s/t. *Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, nov. 1959

ABREU, Abelardo G. "Madeira e civilização". *Acrópole*, São Paulo, (379):13, nov. 1970.

"ACERCA da arquitetura moderna". *Habitat*, São Paulo, (2):51-2, jan./mar. 1951.

ADAM, Adriana. "Modelos de pesquisa ergonômica para um projeto de sistema de cadeiras para auditório e escritório". *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, São Paulo, (s/nº):33-40.

"ADEUS Goldenman". s/r. 20 jan. 1960.

"AINDA e sempre o colonial". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (162:92-4, maio 1966.

AMANHÃ - suplemento. "*Exposição de J. Tenreiro*", Rio de Janeiro, 20 out. 1946.

ANDRADE, Geraldo Edson de. "Tenreiro um golfinho merecido". *Jornal da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1978.

"ANTONIO Houaiss aposta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1977.

"APROVEITAMENTO espaço: beliche". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (180):59, jul. 1970.

D'AQUINO, Flávio. "Joaquim Tenreiro. A magia da madeira". *Manchete*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1978.

_____. "O relevo de Joaquim Tenreiro". *Manchete*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1972.

ARNOULT, Michel. "Decorando um pequeno apartamento". *Acrópole*, São Paulo, (206):74, dez. 1955.

_____. "O móvel em série, uma experiência". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, 31:29-31, jun. 1965.

"O ARQUITETO e o móvel". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (31):2, jan. 1965.

ARQUITETURA de interior. "Chica da Silva e Atelier de Arquitetura". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1963.

"Um ARTISTA integral". *A Gazeta*, São Paulo, 13 out. 1971.

"ARTES plásticas". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 out. 1966.

AYALA, Walmir. "Das Artes". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro,
12 nov. 1968.

_____. "Esculturas de parede". *Jornal do Brasil*, Rio de
Janeiro, 21 jul. 1972.

_____. "Artes na semana". *Jornal do Brasil*, Rio de
Janeiro, 16 jul. 1972.

_____. "Artesanato e indústria". *Habitat*, São Paulo,
(9):80, 1952.

_____. "O mágico da madeira". *A Notícia*, Rio de Janeiro,
07 fev. 1979.

_____. "A quase arte de hoje". *Jornal do Brasil*, Rio de
Janeiro, 29 nov. 1972.

_____. s/t. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 out.
1969.

_____. s/t. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jun.
1971.

BANHAM, Reyner et alii. "Arquitectura y critica". Summarios.

Summa, Buenos Aires, 5 fev./mar. 1977.

BARATA, Mário. "Arte de nosso tempo". *O Jornal*, Rio de Janeiro, s/d.

"BARCINSKI rebate os decoradores modernos". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1954.

"O BARRIL da Grécia aos nossos dias /móveis/ de Allan Grandjean". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (183);32-4. abr. 1966.

"BAUHAUS. Summarios". *Summa*, Buenos Aires, (17) mar. 1978.

BENTO, Antonio, "Artes". *Última Hora*, Rio de Janeiro, s/r., 15 mai. 1967.

_____. "Joaquim Tenreiro". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 out. 1946.

_____. "O salão de 1947". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1947.

BERKOWITZ, Marc. "The exhibition of J. Tenreiro". *Brasil Painting*, São Paulo, 20 out. 1946.

BERKOWITZ, Marc & HOUAISS, Antonio. "*Sculptures in Wood*". Art Gallery of the Brazilia, American Cultural Institute Washington, D.C., 1976.

"Uma BIENAL de desenho industrial". *AC-Arquitetura e Construção*. (1(4):38, abr./jun. 1967.

BILL, Max. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". *Habitat*, São Paulo, (14):26-7, jan./fev. 1954.

BITTENCOURT, Francisco. "O golfinho para J.Tenreiro". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1978.

_____. Artes visuais. "O trabalho em madeira de Joaquim Tenreiro". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1975.

_____. "Artes visuais". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, s/d.

_____. "A aventura espiritual de Joaquim Tenreiro". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1977.

_____. "J. Tenreiro e a construção". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10 mar. 1976.

BITTENCOURT, Francisco. "Joaquim Tenreiro e a construção constante". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1976.

_____. "Os premiados do Salão Moderno". *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1975.

_____. "Tempo e Espaço de Tenreiro". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1977.

_____. "Tenreiro. 30 anos de arte". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1977.

_____. s/t. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1978.

_____. s/t. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 19 jul. 1979.

_____. s/t. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, s/d.

BLACK, M. "Desenho industrial: arte ou tecnologia". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (14):18:9, ago. 1963.

"CADEIRAS". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (156):22-9, jan. 1968.

"CADEIRAS italianas modernas; projeto de Mário Rinaldi".

Acrópole, São Paulo, (178):298, dez. 1952.

"CADEIRAS; projetos do Escritório Técnico de Decoração

Scapinelli Bertelini". *Acrópole*, São Paulo, (179)430-1, 1953.

"A CAMA através dos tempos". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro,

(141):67-74, out. 1968.

CAMPOFIORITO, Quirino. "O mundo dos super-heróis". *O Jornal*,

Rio de Janeiro, 13 mai. 1971.

_____. "Uma tela de Joaquim Tenreiro". *O Jornal*,

Rio de Janeiro, 20 mar. 1949.

_____. "J. Tenreiro está expondo no I.A.B.".

Diário da Noite, Rio de Janeiro, 16 out. 1946.

"CARNAVAL, a maior exposição de artes". *Jornal de Letras*,

Silvia, notícias em roteiro, São Paulo, 02 mar. 1970.

"CARLO Hauner. Entrevista a C & J". *Casa & Jardim*, Rio de

Janeiro, (12):32, jan./fev. 1955.

CARVALHO, Benjamin A. "Desenho, arte e arquitetura". *Habitat*,

São Paulo, (45):58-63, nov./dez. 1957.

CASA. In out. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jan./ago. 1980.

CAUDURO, J.C. "Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil". *Habitat*, São Paulo, (76):47-50, mar./abr. 1964.

_____. "Origem e desenvolvimento do desenho industrial no Brasil". *Habitat*. São Paulo, (66):47-50, mar.abr. 1964.

CAVALCANTI, Gilberto. "Forma e cor". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 04 mai. 1970.

_____. "Artes plásticas". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1971.

_____. "Um livro belga de arte". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1971.

_____. "Tenreiro e suas estruturas rumo aos States". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1971.

_____. "Tenreiro, pioneiro do mobiliário". *A Notícia*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1970.

CAVALCANTI, Gilberto. s/t. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1970.

CHARLOTTE Perriand. *Habitat*, São Paulo, (52):42, jan./fev. 1959.

CLARK, Lígia. "Uma experiência de integração" *Brasil Arquitetura Contemporânea*. Rio de Janeiro, (8):45, 1956.

"COMO um colarinho apertado". *O Globo Feminino*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1962.

"CONJUNTOS em metal; projeto de Geneviève Pow". *Acrópole*, São Paulo, (180):293, dez. 1952.

"CONSTRUIR cadeiras é uma arte". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (31):44, jun. 1965.

CORONA, Eduardo. "ABDI, IAB, ESDI, FAU, UD, USE etc". *Acrópole*, São Paulo, (817):26, 1965.

_____. "Desenho industrial". *Acrópole*, São Paulo, (364):22, mar. 1964.

_____. "Da necessidade de crítica sobre arquitetura". *Habitat*, São Paulo, (5):46, 1951.

CORONA, Eduardo. "O desenho industrial, o arquiteto e iniciativas erradas". *Acrópole*, São Paulo, (292):102, mar. 1963.

COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea". *Módulo*, Rio de Janeiro, 1(2):17-24, ago. 1955.

_____. "O novo humanismo científico e tecnológico". *Módulo*, Rio de Janeiro, 5(23):2-7, jun. 1961.

_____. "Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (61):3-7, jan. 1965.

"CRÍTICOS escolhem os melhores artistas". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1979.

"DECORAÇÃO". *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1956.

"DECORAÇÃO moderna". Rio. s/r. s/d.

"DECORAÇÃO do Palácio da Alvorada". *Módulo*, Rio de Janeiro, 2(12):20-7, jan./fev. 1959.

"DECORAÇÕES". *Acrópole*, São Paulo, (182):85, 1953;(191):525, ago. 1954.

"DECORAÇÕES: cadeira; projeto de Pierre Weckx. *Acrópole*, São Paulo, (185):233, fev. 1955.

"DECORAÇÕES /estantes/". *Acrópole*, São Paulo, (100):474, julho 1954.

"DECORAÇÕES francesas; projetos de Etienne Henri Martin. *Acrópole*, São Paulo, (185):236-7, fev. 1954.

"O DESENHO industrial, o arquiteto e iniciativas erradas". *Acrópole*, São Paulo, (292):102, mar. 1966.

"DESENHO industrial". *Módulo*, Rio de Janeiro, 3(17):50-2, abr. 1960.

"DESENHO industrial: móveis desenhados por Achillina Bo Bardi". São Paulo, (5):62-3, 1951.

"DESENHOS de móveis; projeto de Alberto Botti e Marc Rubin". *Acrópole*, São Paulo, (236):417, jun. 1958.

"DUAS cadeiras; projeto de Paulo A. Mendes da Rocha". *Acrópole*, São Paulo, (219):110, jan. 1967.

"DISEÑO industrial en América Latina". Summarios. *Summa*, Buenos Aires, (34), ago. 1979.

"DISEÑO y política". Cuadernos Summa/Nueva Visión. *Summa*,
Buenos Aires, (4), nov. 1969.

DORFLES, G. "As artes industriais na cidade nova". *Arquitetura
e Engenharia*, Belo Horizonte, (55):8, set./out. 1959

ENEIDA. "Encontro matinal". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro,
14 fev. 1968.

"EQUIPAMENTO doméstico". *Acrópole*, São Paulo, (379):26-7, nov.
1970.

"ESDI experiencia de um ano de perspectivas". *Arquitetura*, Rio
de Janeiro, (21):10-13, mar. 1964.

"ESTADO premia destaques na atividade cultural". *O Globo*, Rio
de Janeiro, 04 abr. 1978.

"ESTANTES para livros". *Habitat*, São Paulo, (2):32-3, jan./mar.
1951.

"EXPOSIÇÃO. Joaquim Tenreiro". Sociedade Brasileira dos Amigos
da Democracia Portuguesa. 2 a 19/10/1946. Instituto dos
Arquitetos do Brasil. Q.Campofiorito - Silvia Chalrêo 30 teias.

"EXPOSIÇÃO de móveis para escritórios". *Habitat*, São Paulo,
(68):30A-30D, jun. 1982.

"EXPOSIÇÃO de pintura contemporânea - apresentada por Marques Rebelo". Instituto de Educação de Belo Horizonte, fev. 1949.

"EXPOSICION del Brasil en Chile". Auspiciada por a Camara de Comércio Brasileiro-Chilena. Pintura 1946. Edifício de 1ª Cia. Chilena de Navegación Interoceânica Valparaíso. Chile, s/d.

"EXPOSICION de pintura contemporânea brasileira". Universidade de Chile-Instituto de Extensiõn de A.Plásticas. 12 a 30/11/1946.

"EXPOSITOR giratõrio para discos; projeto de Juvenal Prado Júnior e Oswaldo C. da Silva". *Acrõpole*, São Paulo, (232):293, ago. 1960.

FERRO, Sergio. "A casa popular". São Paulo, GFAU, 1979.

"FOCO sobre Tenreiro". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 dez. 1977.

"FORMAS". *Habitat*, São Paulo, (30):40-1, set./out. 1958.

"FORMAS", movimentos, cores: são os 'objetos-pintura' de Tenreiro". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1971.

GARDELIN, Mário. "Aspectos da região colonial italiana. Habitação". *Correio do Povo*, Curitiba, 8 out. 1960.

"GAVETEIROS móveis". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (191):73, dez. 1970.

"GRUPO de móveis". *Habitat*, (6):36, 1952.

GROPIUS, Walter. "O arquiteto e o nosso ambiente visual". *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, (31):57-62, mai./jun. 1954.

GULLAR, Ferreira. "Bauhaus 50 anos depois". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (14):22-4. ago. 1963.

_____. "Por que parou a arte brasileira". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, mar. 1965.

_____. "Arte neoconcreta; uma contribuição brasileira". *Revista Crítica de Arte*. ABCA, ano 1, nº 1, Rio de Janeiro, dez./mar. 1962.

_____. "O que diz a obra de arte". *Módulo*, Rio de Janeiro, (47):50-53, out./nov./dez. 1977.

_____. "Arte como produção". *Módulo*, Rio de Janeiro, (51):28-31, out./nov./dez. 1978.

_____. "Arte e mercadoria". *Módulo*, Rio de Janeiro,

(48):46-49, abr./mai. 1978.

GULLAR, Ferreira. "Manifesto Neoconcreto". *Jornal do Brasil - Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959.

_____. "Da arte concreta à arte neoconcreta". *Módulo*, Rio de Janeiro, (2), abr. 1959.

_____. "Vanguarda e atualidade". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1967.

_____. "Arte concreta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1960.

_____. "Arte neoconcreta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 out. 1960.

_____. "Arte concreta no Brasil". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1960.

_____. "As artes na cidade". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, (16), ano III, nov./dez. 1967.

"Hã conturbação e desvirtuamento da decoração". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1954.

HAUNER, Carlo & EISLER, Martin. "Móvel artesanal". *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, (8), nov./dez. 1954.

HOUAISS, Antonio. "Esculpinturas". *Catálogo Galeria Bonino*, Rio de Janeiro, 20/05 a 07/06/1975.

"INQUÉRITO sobre o móvel brasileiro". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (27):33, set, 1964.

"INTERIORES; projetos de Pierre Weckx". *Acrópole*, São Paulo, (195):152-4, dez. 1954.

"INTERIORES no Rio de Janeiro". *Acrópole*, São Paulo, (211):286, mai. 1956.

"INSTITUTO de arte contemporânea". *Habitat*, São Paulo, (3):62-5, 1951.

JANS, Marry. "Tenreiro na Documenta". *Diário de São Paulo - Panorama das Artes*, São Paulo, 17 out. 1971.

JEAN, Yvonne. "O perigo da originalidade a qualquer preço". *Habitat*, São Paulo, (25):68-70, dez. 1955.

"JOAQUIM Tenreiro. O renovador do mobiliário brasileiro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1973.

JORDÃO, Vera Pacheco. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan.

_____. "Tenreiro na Bonino". *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1970.

JORGE Zalszupin. "Entrevista ã C & J". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (42):55-6, mai. 1958.

KARMAN, Ernestina. s/t. *Folha da Tarde*, São Paulo, 19 jun. 1978.

KLINTOWITZ, Jacob. "Coluna aberta". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, s/d.

_____. s/t. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1970.

_____. "Um painel religioso". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1970.

LAUS, Harri. "Em defesa do artesanato". *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 05. jun. 1963.

_____. "Exposição dos alunos do MAM". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1964.

_____. "Galeria do IBEU: Exposição de móveis". *Jornal do*

Brasil, Rio de Janeiro, 24 jul. 1966.

LEITE, José Roberto Teixeira. "Arquitetura e desenho industrial". As notícias. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1981.

_____. "As exposições". *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1972.

_____. "As exposições da semana". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1967.

_____. "As mais rápidas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1972.

_____. "Objetos de Joaquim Tenreiro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1972.

_____. "IX resumo de arte no M.A.M.". *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1971.

_____. s/t. Galeria Bonino. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1971.

LEITE, José Roberto Teixeira. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 dez. 1971.

_____. "Templo Sidon na Tijuca". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 out. 1969.

_____. "Vencedores do II salão de verão". *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1970.

LEMOS, Fernando. "Colóquio nº 16, s/r, fev. 1973.

LEVANTAMENTO do salão Santa Rosa. *Jornal de Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1949.

"A MADEIRA como material de construção, por Alvar Aalto". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (3):16-17, nov./dez. 1961.

MAURÍCIO, Jayme. "Arte do Brasil em união". Itinerário de Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 out. 1965.

_____. "J. Tenreiro na Bonino". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 mai. 1970.

_____. "Joaquim Tenreiro: um artista furiosamente criador". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 mai. 1970.

MAURÍCIO, Jayme. "Linha cultural". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 mai. 1971.

_____. "Misha Black hoje na faculdade e no Museu". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 mai. 1963.

_____. "Misha Black visita Tenreiro e aplaude". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1963.

_____. "Notícia sobre exposição na galeria de Tenreiro". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1960.

_____. "Tenreiro, artista integral". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mai. 1970.

_____. "Tenreiro no Copacabana Palace". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1967.

_____. "Tenreiro e seus quadros em relevo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1966.

_____. "Tenreiro exporá desenhos". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, s/d.

_____. "Tenreiro: 55 e a nova casa". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1961.

MAURÍCIO, Jayme. "Tenreiro 70 anos. Mesm̄o assim mais novo na Bonino". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1975.

_____. "Tenreiro substitui Grassmann no juri".
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 abr. 1963.

_____. "Tenreiro visita o Museu". *Correio da Manhã*.
s/d.

_____. s/t. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev.
1964.

_____. s/t. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 mai.
1970.

MAURO, José. "Na hora H". *Última Hora*, s/r., 29 out. 1959.

"MESAS baixas e carrinho de chã; projetos de Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti". *Habitat*, São Paulo, (2):31, jan./mar.
1961.

MIOCQUE, Robert. "A habitação: o móvel e a vida". *Habitat*, São Paulo, (46):27-9, jan./fev. 1958.

"MOBILIÁRIO Brasileiro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1968.

"O MOBILIÁRIO na arquitetura contemporânea". *Habitat*, São Paulo, (60):26-7, mai./jun. 1960.

MORAIS, Frederico. "A.P.C. premiou J. Tenreiro". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1979.

_____. "Brasileiro no exterior". *O Globo*. Rio de Janeiro, 05 abr. 1977.

_____. "... Da Costa, Bustamante Sã, Joaquim Tenreiro ...". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1977.

_____. "Ecletismo e construção". *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1976.

_____. "Edson Mota e Tenreiro, ativos e criativos, premiados com Estácio de Sã e Golfinho". *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1970.

_____. "Esculpinturas de Tenreiro: relevos de cor e madeira". *O Globo*, Rio de Janeiro, mai. 1975.

_____. "... a longevidade de Volpi, Tenreiro ...". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1979.

_____. "Museus e artesanatos". *O Globo*, Rio de

Janeiro, 16 nov. 1976.

MORAIS, Frederico. "O núcleo Bernardelli e o móvel moderno em debate no MNBA". *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1977.

_____. "Tenreiro inventor de formas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1979.

_____. "Tenreiro nos E.U.A.". *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1976

_____. "Tenreiro, 71 anos, ativo e criativo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1977.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1976.

_____. s/t. *O Globo*; Rio de Janeiro, 25 fev. 1977.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1977.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1977.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1978.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1978.

MORAIS, Frederico. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1978.

"MOSTRA audaciosa e autêntica". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jun. 1965.

"MÓVEIS cariocas complementam a produção paulista". *O Estado de São Paulo - Suplemento Feminino*, São Paulo, 1963.

"MÓVEIS como nosso tempo". *Forma S.A. Móveis e Objetos de Arte*, São Paulo, s/d.

"MÓVEIS completam uma série". *O Estado de São Paulo - Suplemento Feminino*, São Paulo, 20 set. 1963.

"MÓVEIS em ritmo bem brasileiro". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1963.

"MÓVEIS Forma" *Habitat*, São Paulo, (46):50-3. jan./fev. 1958.

"MÓVEIS de Joaquim Tenreiro". *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, (8), mar./abr. 1955.

"MÓVEIS de Palácio". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1967.

"MÓVEIS projetos de Sérgio Rodrigues". *Módulo*, Rio de Janeiro,

5(22):30-1, abr. 1961.

"MÓVEIS U.L.: Forma-função-produção". *Acrópole*, São Paulo (221): 184-5, mar. 1957.

"O MÓVEL brasileiro: inquerito". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (21):17-24, jan. 1965; (34):36-7, abr. 1965.

"MOVIMENTOS modernos em móveis". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (29):16,17-90, set./out. 1956.

MUNK, Valéria. "O dilema do desenho industrial brasileiro". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jul. 1977, p. 9.

NAGLE, Leda. "A madeira é a base. E a simplicidade, a característica. Joaquim Tenreiro, do móvel artesanal à escultura". *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1976.

NAVARRA, Ruben. "Movimento Artístico". s/r., 27 out. 1946.

"NOVA poltrona, projeto de Aquilina Bo Bardi". *Habitat*, São Paulo, (12):46-7, set. 1953.

"NOVOS cariocas honorários". *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1973.

"OBJETO estético vai se tornar utilidade". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (7):29-30, jan. 1968.

"OBJETOS de bom desenho". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (186): 63-6. jul. 1970.

"OCA: a originalidade do estilo em função do conforto e do ambiente". *Módulo*, Rio de Janeiro, 7(20):28-34, ago. 1962.

PALLIS, Carlo. "Estantes na decoração moderna". *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, (18), jul./ago. 1956.

"PANORAMA das artes". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1970.

PENTEADO, Fábio & RUCHTI, Jacob M. "Arquitetura de interiores no Brasil". *Projeto e Construção*, São Paulo, (1):38-40, dez. 1970.

"O PENSAMENTO de Joaquim Tenreiro". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (61):20-1, jul. 1967.

PICARELLI, Marlene. "O desenho industrial na FAUUSP". São Paulo, s/d.

PIGNATARI, D... "O desenhista industrial". *Habitat*, São Paulo,

(77):39-42, mai./jun. 1964.

PIGNATARI, D. "Forma, função e projeto geral". *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, (34), jul./ago. 1957

"Uma PINTORA defende a feira dos decoradores". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1954.

PONGETTI, Henrique. "De um roteiro urbano". *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1955.

PONTUAL, Roberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1975.

_____ : "O MAM se move". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1977.

"POR QUE o povo é arquiteto". *Habitat*, São Paulo, (3):3-5. 1951.

"PRÊMIO cinquentenário Bráfor, concurso de mobiliário"
Arquitetura, Rio de Janeiro, (6):26, dez. 1972.

"PRÊMIO Estácio de Sá". *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1978.

"PRÊMIO Roberto Simonsen à mobília contemporânea". *Habitat*, São Paulo, (70):51-2, mar./abr. 1964.

"PROBLEMAS gerais da madeira no Brasil". *Acrópole*. São Paulo, (379):39, nov. 1970.

"Os QUE não compareceram à I Feira dos Decoradores e Antiquário". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1954.

"RELEVOS de Joaquim Tenreiro". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, (32), 09 ago. 1972.

"RELEVOS de Joaquim Tenreiro na Bonino". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 mai. 1970.

"RENOVAÇÃO do industrial design no Brasil". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (12):40-1, jun. 1963.

"9º RESUMO de Arte do Jornal do Brasil". *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jul. 1981.

"RETROSPECTIVA do móvel brasileiro". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (402):68-74, jan. 1972.

REZENDE, Marco A.A. "A identidade do produto brasileiro". *Módulo*, Rio de Janeiro, (48).77-81, abr./mai. 1978.

RODRIGUES, Sérgio. "Características de móveis OCA". *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, (20), nov./dez. 1956.

RODRIGUES, Sêrgio. "A dura estôria, paixão e vida do sofã que era mole". Rio de Janeiro, 1979, 5 p.

_____. "Entrevista concedida ã jornalista Lolly Hime".

_____. "Môveis". *Môdulo*, Rio de Janeiro, 5(22):30-1, abr. 1961

_____. "Poltrona mole". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (2):34, set. 1961.

_____. "Tendência do mível moderno". *Môdulo*, Rio de Janeiro, (17):26-9, dez. 1958.

_____. s/t. *Acrôpole*, São Paulo, (206):74, dez. 1955.

_____. s/t. Rio de Janeiro, 1979, 8 p. (inédito).

SAIA, Luis. "Do pau-brasil ao pinho de riga". *Acrôpole*, São Paulo, (379):17-9, nov. 1970.

SANTOS, José de A. "Môveis e decorações". *Acrôpole*, São Paulo, (164):294, dez., 1951.

SANTOS, Maria Cecilia dos. "Assentos para trabalho". *Módulo*,
Rio de Janeiro, ago. 1982.

_____. "Desenho industrial busca seus
caminhos". *Projeto*, São Paulo, ago. 1980.

_____. "Desenho industrial no Brasil". *CJ
Arquitetura*, São Paulo, 1975.

_____. "Desenho industrial no Brasil: entre
marasmo, utopia e emancipação". *Módulo*, Rio de Janeiro, jan.
1981.

_____. "Desenho industrial do mobiliário
brasileiro". *Projeto*, São Paulo, jul. 1980.

_____. "Por um desenho necessário". *Módulo*,
Rio de Janeiro, jan. 1982.

Von SCHMIDT, Carlos. "Revendo Tenreiro". *Artes*, São Paulo, (52),
ago./set. 1978.

_____. "Tenreiro, quem viu?". *Folha de S. Paulo*,
São Paulo, 11 jun. 1978.

"SEIS artistas na 'Petite'". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 jan.
1961.

"O SEGUNDO salão de belas artes do Rio Grande do Sul". *Correio da Noite*, s/p. 30 nov. 1940.

"SIEGES de Oscar Niemeyer". *Architecture d'aujourd'hui*. Paris, (171), jan./fev. 1974.

SKULTURA, Publicação da Skultura Galeria de Arte, inverno de 1978.

STROZENBERG, Armando. "O problema do móvel no Brasil é morar na filosofia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1966.

SWANN, Carlos. "De olho no núcleo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1977.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1977.

_____. s/t. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1978.

TEIXEIRA, Anísio. "Um presságio de progresso". *Habitat*, São Paulo, (4):2, 1951.

O TEMPO no espaço de Tenreiro. MAM de São Paulo, s/d.

"TENREIRO". *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 out. 1946.

"TENREIRO". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1962.

"TENREIRO. Criações recentes". *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 out. 1969.

"TENREIRO, o grande ausente da Bienal". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1968.

TENREIRO, Joaquim. "Móveis modernos brasileiros". *Acrópole*, São Paulo, (180):470-1, 1953.

_____. "A sobriedade, distinção e acolhimento". *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, (19), set./out. 1956.

_____. "Decoração, sobriedade, distinção e Acolhimento". *Módulo*, Rio de Janeiro, 1(2):58-61, ago. 1955.

_____. "Móvel brasileiro: um pouco de sua história". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, (31):35-7, jan. 1965.

"AS TRÊS ÉPOCAS de uma estante". *O Globo Feminino*, Rio de Janeiro, 04 out. 1963.

VALLADARES, Clarival do Prado. "Resumo dos resumos". *Jornal do*

Brasil - Suplemento, jul. 1972, p. 2. --

VALLADARES, Clarival do Prado. s/t. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1971.

"VERA e Bernardo guardam móveis nos subterrâneos". *Revista de Domingo*, Rio de Janeiro, 22 set. 1963.

"VOCÊ sabe ler objetos?". *AC Arquitetura e Construção*. São Paulo, 1(2):30-1, dez. 1966.

VICARI, José V. "A arquitetura no âmbito da arte". *Acrópole*, São Paulo (182):63-5, 1953.

VISCONTI, Sâvio. "Estrados". *Casa & Jardim*, Rio de Janeiro, (152 (152):52-5, set. 1967.

ZANINI, Ivo. "Tenreiro: domínio no 'design' e na pintura". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 mai. 1978.

ZEVI, Bruno. "Os valores espirituais da arquitetura". *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, (33):2-6. out./dez. 1954.

ZÓZIMO. "Galeria de móveis". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1979.