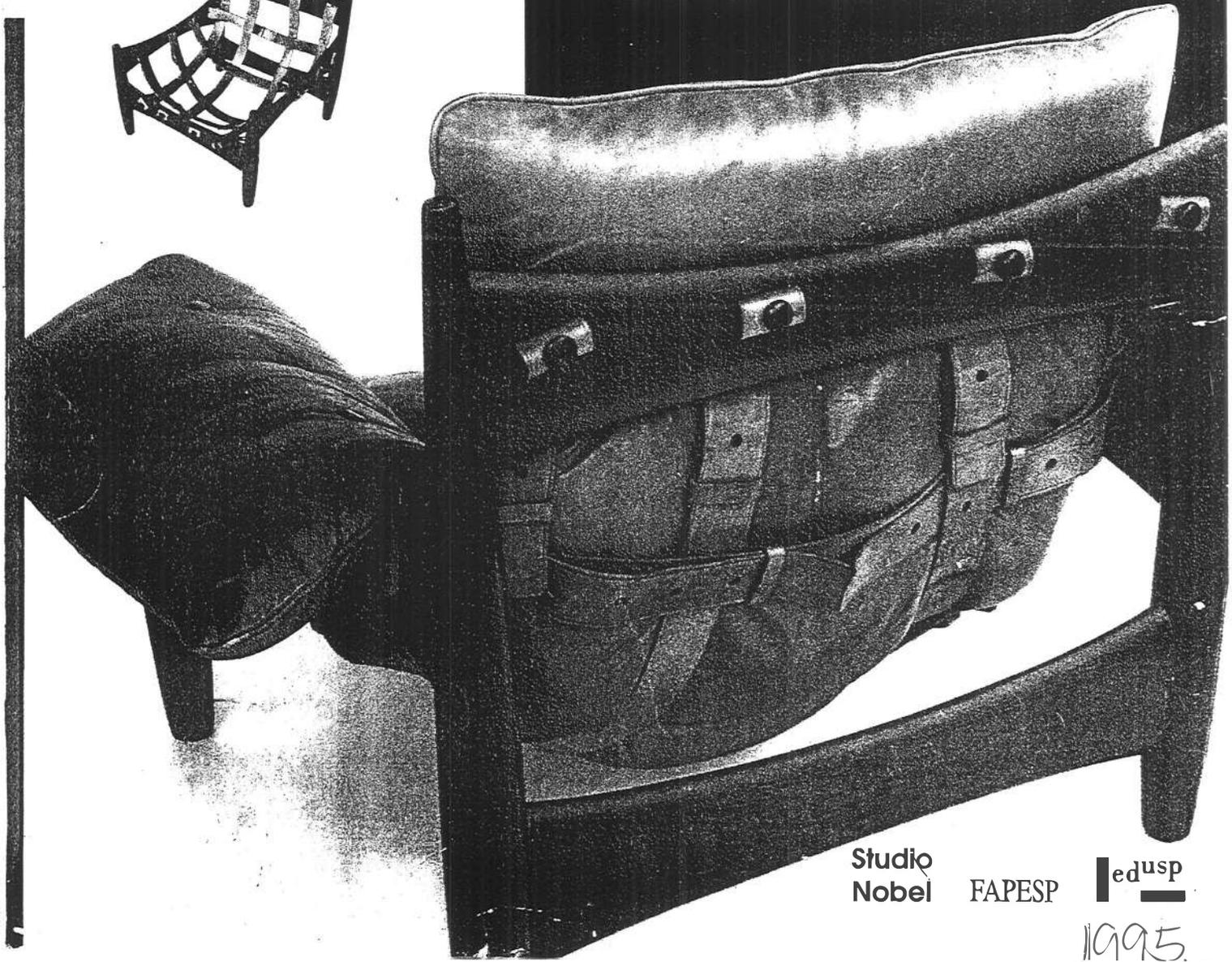


12/05/2009
MH 2810

Wlca 12/05/09
MH 2810

Maria Cecilia Loschiavo dos Santos

Móvel Moderno no Brasil



Studio
Nobel

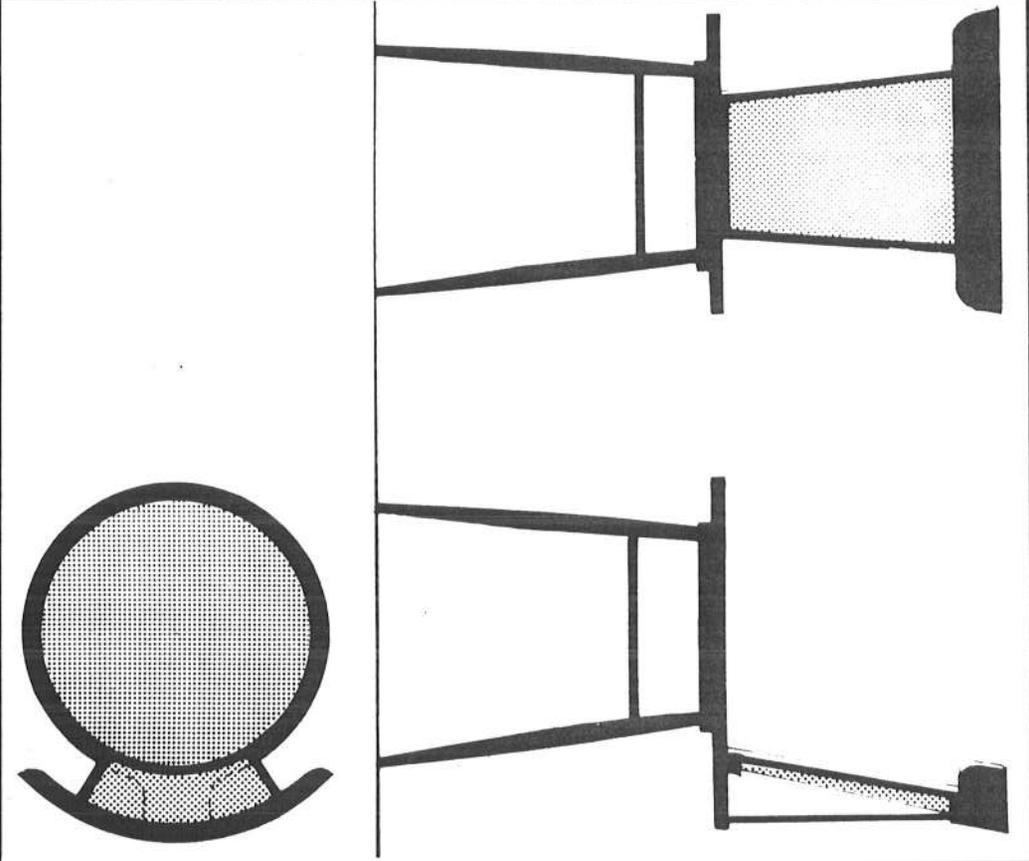
FAPESP

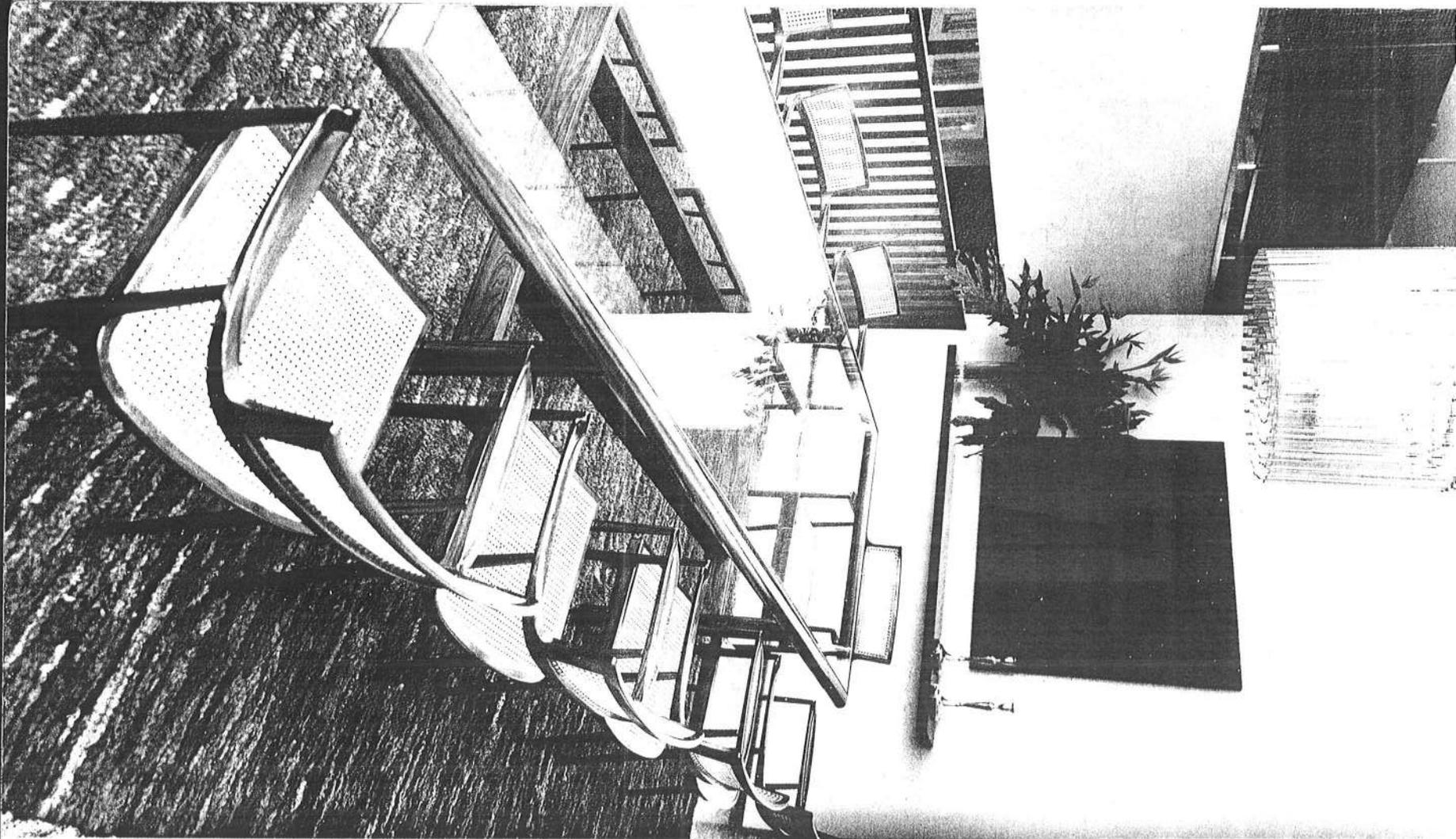
edusp

1995

texto 27

parte 2





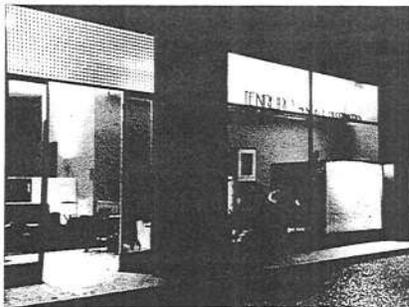
Joaquim Tenreiro.

Sala de refeições, Mesa em madeira com tampo de vidro, cadeiras estruturadas em madeira com assento e encosto em palhinha. 1961. (Arquivo David Libeskind.)

Joaquim Tenreiro.

Em primeiro plano, sofá revestido em couro; no bar, banquetas em madeira com assento estofado; ao fundo, banco de tronco de vinhático gema de ovo. 1961. (Arquivo David Libeskind.)





Tenreiro Móveis e Decorações, primeira loja em São Paulo. 1953. (Arquivo Joaquim Tenreiro.)

Joaquim Tenreiro.

Cadeira de três pés em jacarandá e amendoim. Sem data. Cadeira exposta no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1961. (Arquivo Joaquim Tenreiro.)



Chegou até a pensar em ir à Suécia para comprar maquinário; entretanto, verificou que isso 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 apropriados. Desse 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 50, Tenreiro alcançou grande sucesso comercial, tendo, inclusive, inaugurado uma filial em São Paulo. Esse 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 Langenbach & Tenreiro, que acaba de inaugurar uma galeria de interiores e arte à rua Marquês de Itu nº 64, próxima 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 essa 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, os quais passaram a desgastar Tenreiro, levando-o a produzir um tipo de mobília cara e mais adequada ao consumo de elite. Com o tempo, essa situação foi se tornando insustentável, obrigando Tenreiro a desativar, gradualmente, as oficinas, até o encerramento das atividades em 1968, afastando-se definitivamente do *design* para se dedicar com exclusividade às artes plásticas.

Finalmente, é preciso lembrar que, em 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.

Lina Bo Bardi e Bernard Rudofsky: a busca dos materiais nacionais

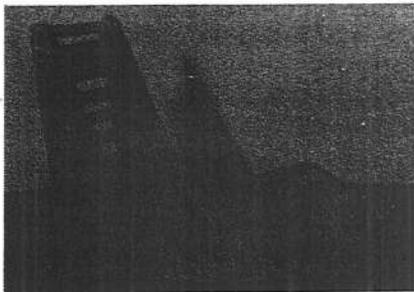
Nos anos 40, aos poucos a timidez do meio em aceitar um móvel novo foi sendo vencida, iniciando-se um lento processo de renovação, adequando-se o móvel aos padrões da arquitetura moderna. Como vimos, o período pós-guerra foi marcado pela chegada ao país de vários arquitetos e profissionais estrangeiros, que deram um forte impulso à modernização do móvel brasileiro.

A renovação do desenho, iniciada por Tenreiro, trouxe maior 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. Esse aspecto, aliás, foi registrado na obra ficcional de Eça de Queirós *A correspondência de Fradique Mendes*, na qual o protagonista que dá nome à obra se corresponde com Eduardo Prado, nos seguintes termos: "(...) os velhos e simples costumes foram abandonados com desdém: cada homem procurou pôr na cabeça uma coroa de barão e, com 47 graus à 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 se defendem da neve e onde triunfa o micróbio. (...) Percorri o Brasil à procura do

Lazio Moholy-Nagy.

Cadeira em compensado recortado. Jack Waldheim, 1943. Institute of Design, Chicago. Nesse período, a indústria de laminado nos Estados Unidos se desenvolveu extraordinariamente e os artistas e designers incorporaram esses avanços em seus produtos. No Brasil, essa tendência encontra-se presente, principalmente, na obra de Lina Bardi e José Zanine Caldas. (L. Moholy-Nagy, 1947.)

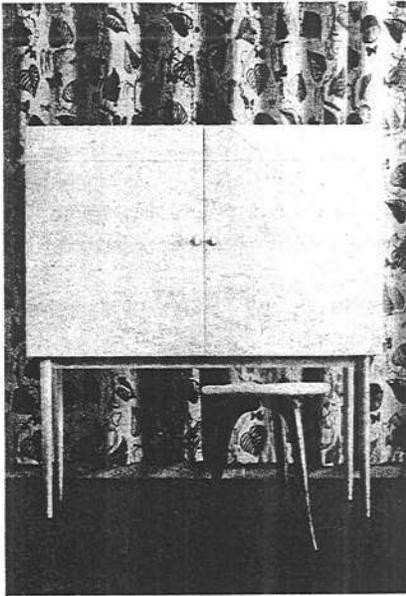


'novo' e só encontrei o 'velho', o que já é velho há cem anos na nossa velha Europa — as nossas velhas idéias, os nossos velhos hábitos, as nossas fórmulas e tudo o mais velho, gasto até o fio como inteiramente acabado pela viagem e pelo sol"¹⁴.

Foi nesse período da evolução do móvel moderno brasileiro que se acentuou a busca dos materiais rústicos, as fibras de caroá, cânhamo etc., que nos remetem diretamente aos valores da terra. Um dos autores cuja obra apontou nessa direção foi Bernard Rudofsky (1905-1988), arquiteto austríaco¹⁵ que viveu em São Paulo cerca de quatro anos, durante a guerra, e principal designer colaborador da empresa Casa & Jardim. Referindo-se a ele, Heuberger não poupou elogios: "(...) Ele foi um arquiteto muito talentoso que, em 1938, inaugurou e dirigiu o Studio de Móveis Modernos de Casa & Jardim"¹⁶.

Antes de analisarmos sua produção de móveis, é importante ressaltar a contribuição que Rudofsky deu para a programação visual. Diagramou catálogos da empresa Casa & Jardim e criou várias marcas e logotipos, entre os quais a da Fotóptica Ltda., 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, o caroá, o cânhamo, o 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 40, principalmente na obra de Lina Bo Bardi. Com os tecidos de fibras nacionais, Rudofsky 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.

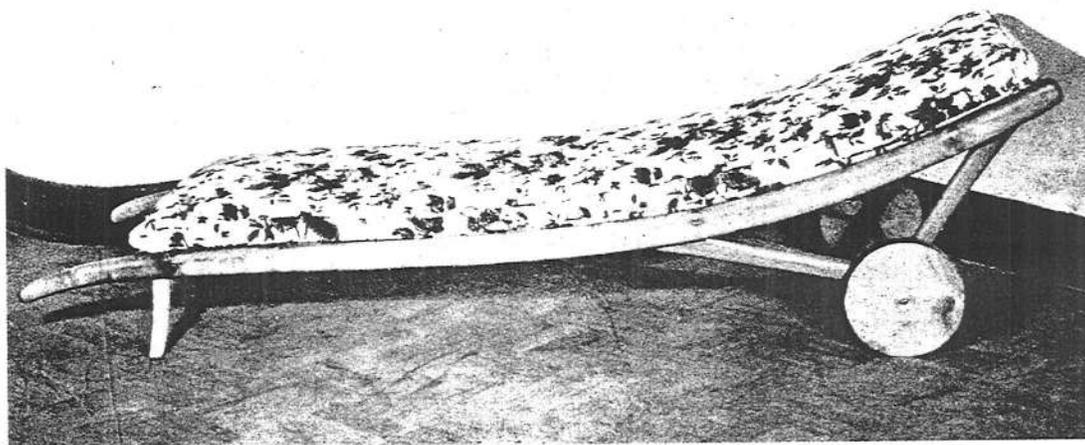
Foi pelas mãos de Rudofsky que, em 1941, o Brasil recebeu um dos prêmios de desenho industrial, oferecido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Tratou-se de um concurso de desenho de móveis com materiais nativos, no qual Rudofsky se inscreveu e mandou de São Paulo seus projetos de poltronas estruturadas 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 candidatos¹⁷ foram premiados pelo mesmo júri que analisou os candidatos norte-americanos¹⁸. O prêmio consistiu em uma viagem de ida e volta aos Estados Unidos, um prêmio em dinheiro de mil dólares, além da possibilidade de a Bloomingdale's realizar algumas peças dos projetos vencedores. Os projetos inscritos nesse 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.



Bernard Rudofsky.
Armário tocador em madeira "Acer" revestido com couro branco. Década de 20. Studio Casa e Jardim. (Acrópole, 1939.)

Bernard Rudofsky.
Poltrona de carvalho revestida com chintz.
1939. Studio Casa e Jardim. (Acrópole, 1939.)

Bernard Rudofsky.
Divã portátil para jardim, em imbuia com
estofado em cretone. 1939. Studio Casa e
Jardim. (Acrópole, 1939.)





Lina Bo Bardi.
Pequeno auditório do Museu de Arte, R. Sete de Abril. (M. Ferraz, 1993.)

Lina Bo Bardi.
Cadeira dobrável em madeira maciça desenhada para o auditório do Museu de Arte, 1947. (M. Ferraz, 1993.)



Dentro desta definição não pode haver ornamentação vã, ou supérflua; entretanto, a parte da beleza não é menos importante do que a escolha ideal do material, o refinamento visual e a elegância dos materiais pretendidos para o uso"¹⁹. 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.

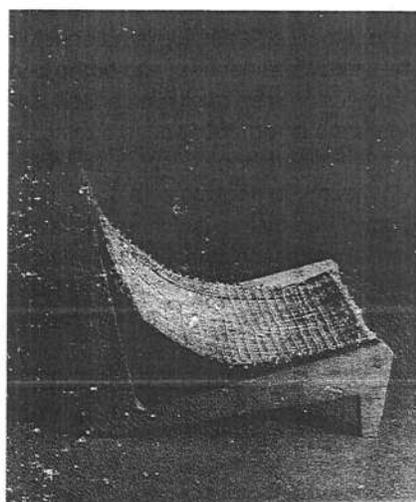
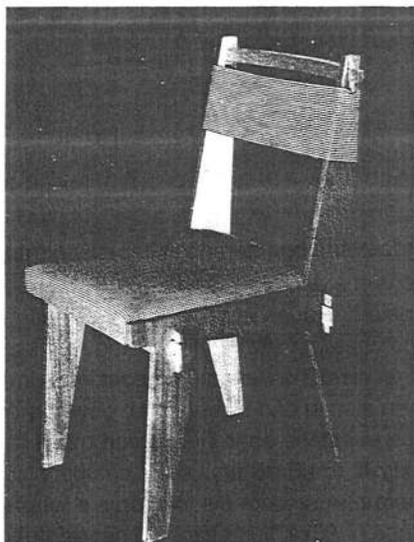
Outro nome de grande destaque no desenho moderno no Brasil é, sem dúvida alguma, o de Lina Bo Bardi (Archilina Bo Bardi, 1914-1992)²⁰. Além de *designer* e arquiteta, ela foi uma reformadora enérgica em prol da modernização de nossa cultura. Sua contribuição ultrapassou, de muito, os estreitos limites do desenho industrial. Lina chegou ao Brasil, proveniente da Itália, em 1946, trazendo uma formação bastante rígida, adquirida na Faculdade de Arquitetura de Roma, onde se diplomou em 1939. O contato com o grupo dos grandes arquitetos — Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros — trouxe-lhe uma lição de entusiasmo e otimismo. Estava num país onde a luta contra o academicismo 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.

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 Lina Bo Bardi a planejar um auditório constituído por móveis simples, confortáveis e de remoção imediata. Foi para atender a essas exigências que Lina criou essa cadeira, que poderia ser empilhada quando fosse preciso dispor de todo o espaço do auditório.

Lina Bo Bardi tentou localizar no incipiente mercado de móveis modernos, já existente em São Paulo àquela altura, algo que a satisfizesse: "(...) Nós viramos São Paulo inteira 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"²¹.

Vencida essa etapa, repetiram-se novamente as mesmas dificuldades para encontrar um marceneiro que executasse o projeto. O casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi acabou recorrendo a um tapeceiro italiano — Saracchi —, que, numa pequena garagem, executou as cento e cinquenta cadeiras para a inauguração do auditório do Museu.

Para preencher essa lacuna na produção de móveis modernos, Lina, Pietro Bardi e Giancarlo Palanti associaram-se e inauguraram, em 1948, o Studio de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda.



Lina Bo Bardi.

Cadeira desmontável em madeira compensada, travas e cunhas em cedro maciço, assento estofado, encosto em tecido. Studio Palma. (Habitat, 1950.)

Lina Bo Bardi.

Preguiçosa em madeira compensada, cedro maciço e cisal natural. Studio Palma. (Habitat, 1951.)

Dentre os objetivos iniciais do Studio de Arte Palma, Lina destacou: "(...) 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"²².

No Studio de Arte Palma foi feita uma tentativa de produção manufatureira de móveis de madeira compensada, cortada em pé, não dobrada, seguindo os princípios de Alvar Aalto. Não utilizaram nenhum tipo de estofamento. Para o assento e o encosto das cadeiras eram usados lona, couro e até chitas das Casas Pernambucanas, o que foi revolucionário diante dos costumes e gosto da época. Em meio às reticências do mercado em relação à aceitação do móvel moderno, a obra de Lina definiu novos padrões de gosto e pode ser considerada um ponto de referência em termos da introdução de novos materiais, principalmente a madeira compensada recortada em folhas paralelas, uma novidade num país onde até então imperava o emprego da madeira maciça.

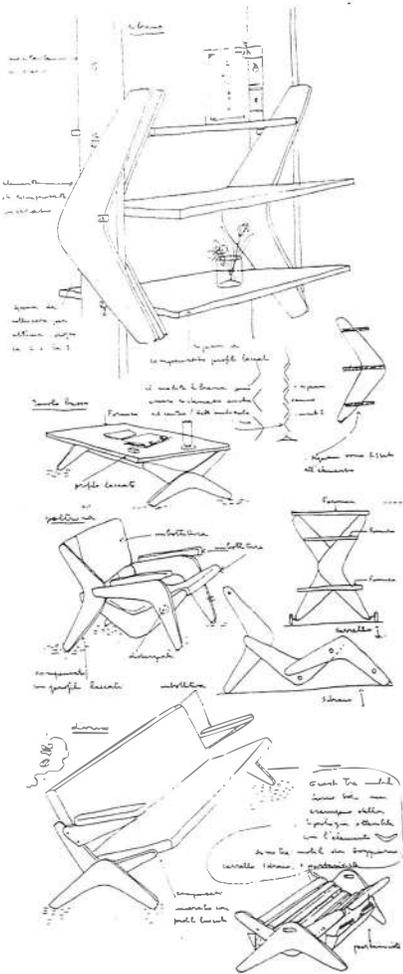
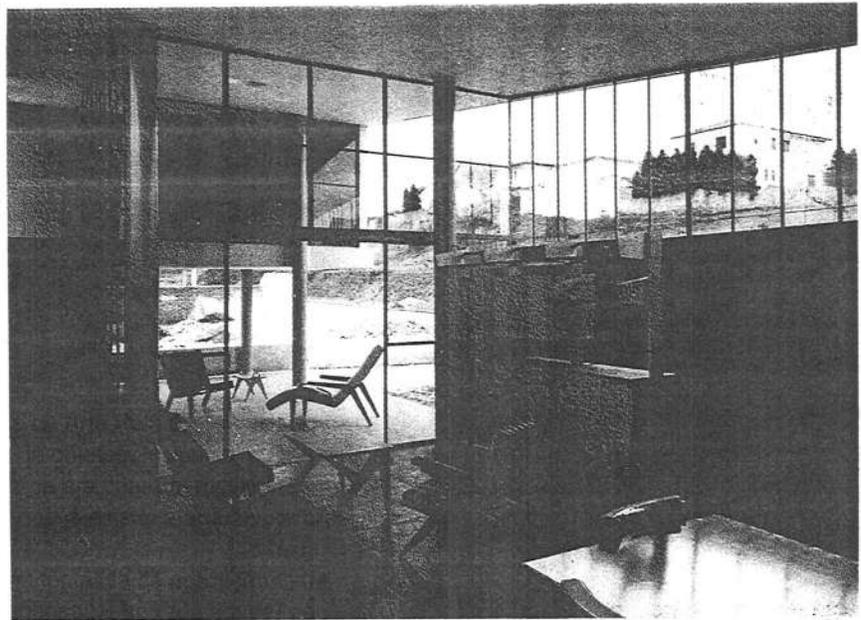
A experiência do Studio de Arte Palma foi registrada detalhadamente pela revista *Habitat*: "Enquanto a arquitetura brasileira assumia notável desenvolvimento, o mesmo não se poderia dizer do mobiliário; os arquitetos, ocupadíssimos no trabalho construtivo mais urgente, febril, neste país que cresce 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 de Arte Palma, fundado em 1948, nos mesmos moldes do Studio D'Arte Palma, de Roma, particularmente se dedicando ao desenho industrial numa tentativa de integração de todas as artes, abrangia uma seção de planejamento, com oficina de produção, uma marcenaria equipada com moderníssimo maquinário e uma oficina mecânica. Buscou criar ali tipos de móveis (em especial cadeiras e poltronas) adaptados ao clima e à terra, eliminando o estofo baixo e delgado. Um dos problemas básicos foi o de se evitar a produção do 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 da estrutura, aproveitando-se a extraordinária beleza das veias e das tintas das madeiras brasileiras, assim como o seu grau de resistência e capacidade.

Lina Bo Bardi.

Residência Mario Bittencourt em São Paulo. Projeto de Vilanova Artigas. Móveis do Studio Palma em compensado e material plástico branco, preto e amarelo-limão. (Arquivo Fundação Vilanova Artigas.)

Lina Bo Bardi.

Croquis de série de móveis em madeira compensada, constituídos por um único elemento base desenhado de acordo com observações feitas com caboclos do interior. (Habitat, 1958.)



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, leva 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"²³.

Os mesmos sócios do Studio de Arte 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 trabalhavam num dos mais importantes centros de móvel moderno italiano, a cidade de Lissoni, introduzindo uma nova mentalidade quanto ao fabrico de móvel.



Lina Bo Bardi

Poltrona Tripé: Conduit pintado e sola. Palma — Studio de Arte e Arquitetura. 1948. (Arquivo Lina Bo Bardi.)

Lina Bo Bardi.

Cadeira em tubos de conduit pintados, bolas de latão e sola. 1951. (Arquivo Lina Bo Bardi.)

Lina Bo Bardi.

Bardi's Bowl. Poltrona em versão tecido. Década de 50. (Arquivo Lina Bo Bardi. Foto Albuquerque.)

Lina Bo Bardi.

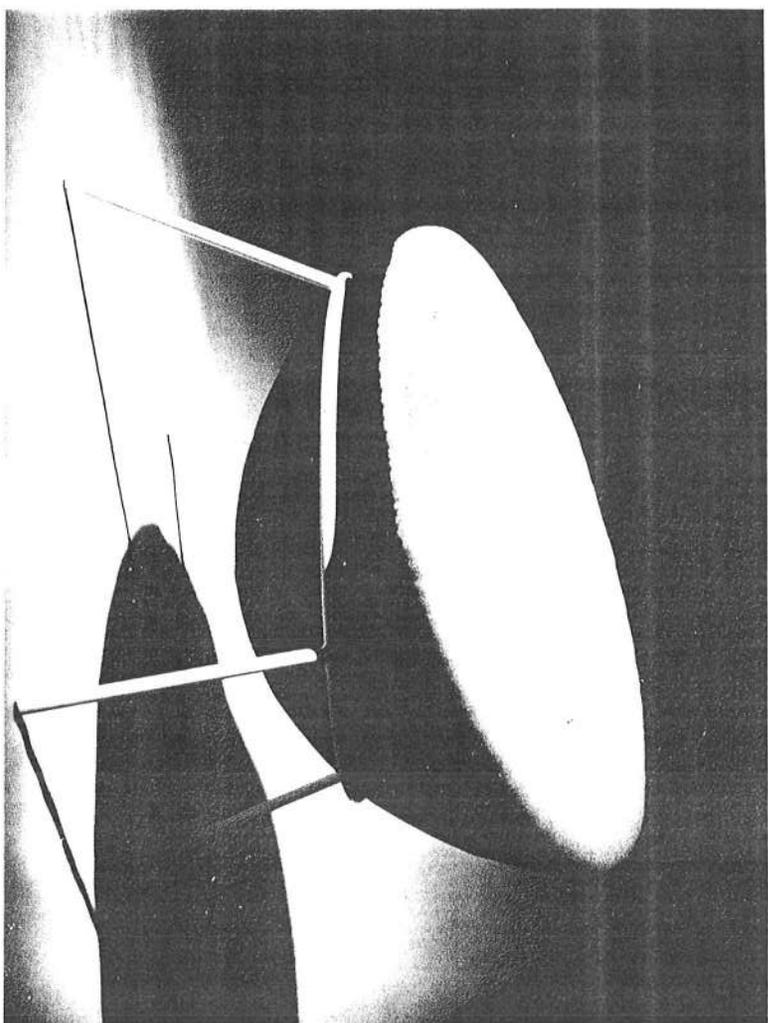
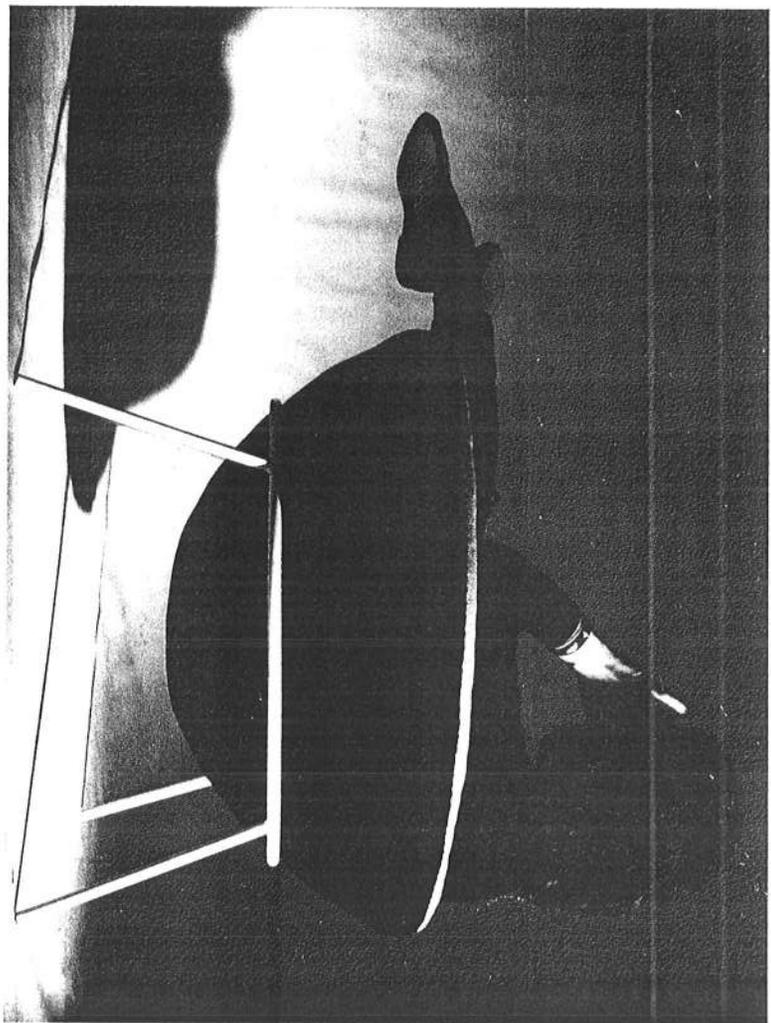
Bardi's Bowl. Lina em foto para divulgação. Década de 50. (Arquivo Lina Bo Bardi. Foto Albuquerque.)

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 ou quatro anos, de fins da década de 40 ao início da de 50, mas depois foi obrigada a alterar o rumo de suas atividades, diante dos obstáculos encontrados. Foi isso que registrou P. M. Bardi, ao afirmar: "As coisas não deram certo, a mentalidade era tão antimoderna! O que predominava eram os móveis de *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*"²⁴. Lina reiterou as declarações de P. M. 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"²⁵.

Apesar da importância de sua experiência significativamente vinculada à realidade brasileira, Lina acreditava 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"²⁶.

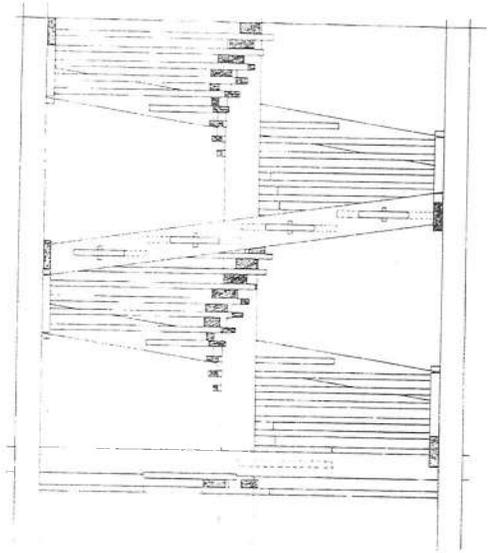
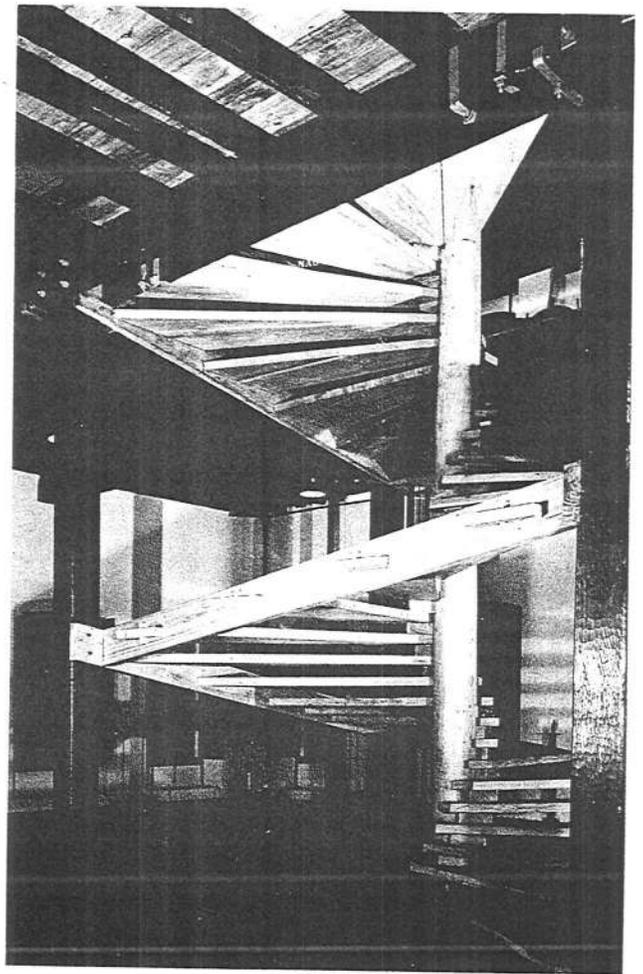
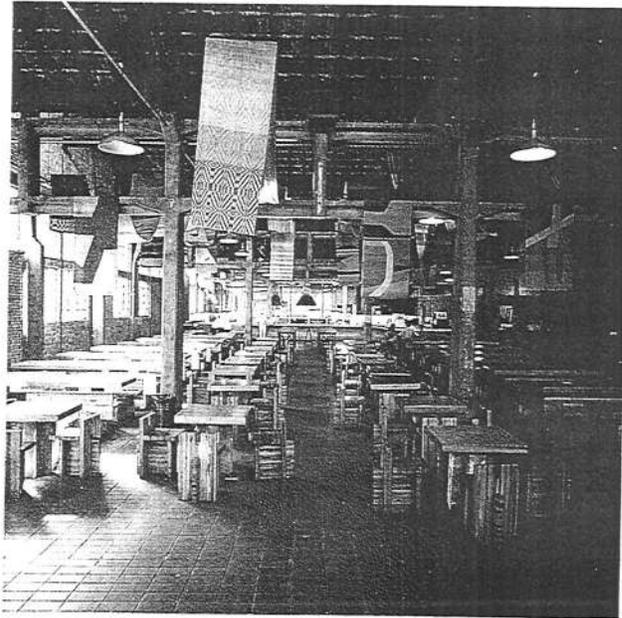
Para Lina, o verdadeiro desenho industrial do móvel brasileiro advém da produção de autores desconhecidos, aqueles móveis feitos no Rio Grande do Sul e Santa Catarina, que são comercializados na Rua Teodoro Sampaio, São Paulo. Esses móveis têm certa tradição popular, apresentam elementos retirados do colonial e são simplificados ao máximo; é uma produção coletiva consumida pela classe média baixa, classe "C" e lumpen. Exemplo típico dessa 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 Baú da Felicidade"²⁷.

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 FAU-USP (1955-1959), quanto com o projeto do Museu de Arte de São Paulo (1957) e com as pesquisas no Polígono das Secas, que resultaram na criação do Museu do Unhão, na Bahia (1963), com o trabalho do SESC, Fábrica da Pompéia, com a recuperação do Centro Histórico do Pelourinho, Salvador, Bahia, com o projeto da nova sede da prefeitura de São Paulo, no Palácio das Indústrias, Parque Dom Pedro — premiado pela Bienal de Arquitetura de Buenos Aires, em 1991²⁸, com a cenografia e trajes da peça UBU, do grupo Ornitórrinco, ou com a belíssima lição de *design* popular que nos deu através da exposição "A Mão do Povo Brasileiro"²⁹, 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.



Lina Bo Bardi.
Sesc-Pompéia, São Paulo. Detalhes do
restaurante e do auditório, 1977.
(Arquivo Lina Bo Bardi.)

Lina Bo Bardi.
Solar do Unhão, Salvador, vista e corte da
escada principal, 1963. (Arquivo Lina Bo Bardi,
Foto A. Guthmann.)



Nesta e na página anterior exemplos da tradição brasileira de utilização da madeira na arquitetura, mobiliário, composição de interiores e arte popular na obra de Lina Bardi: teatro e restaurante do SESC-Pompéia, em São Paulo; escadaria do Solar do Unhão e restaurante da Casa do Benin em Salvador, Bahia. (Arquivo Lina Bo Bardi.)

Lina Bo Bardi.

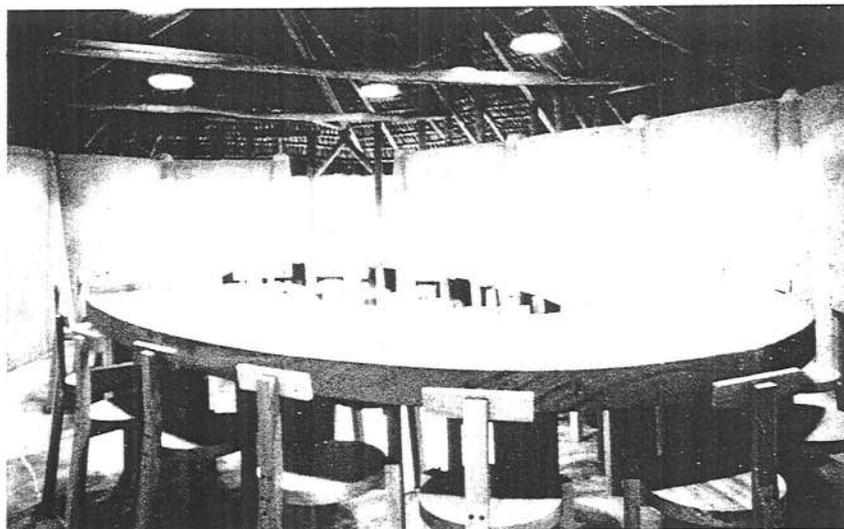
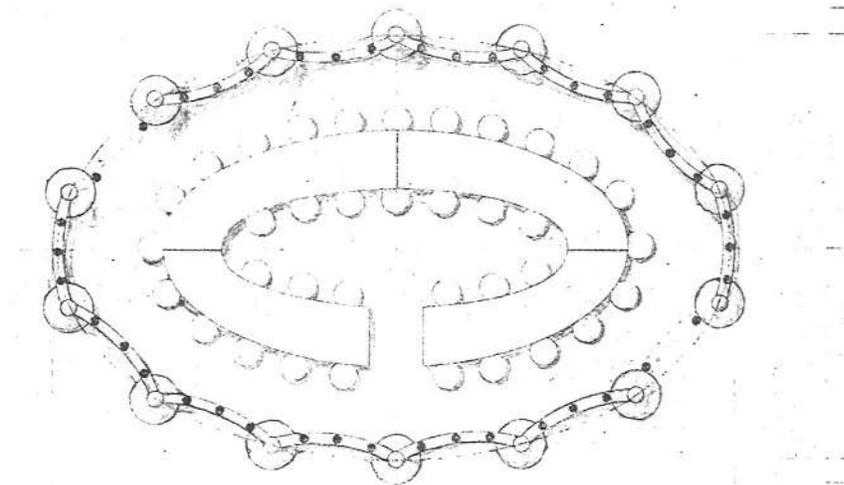
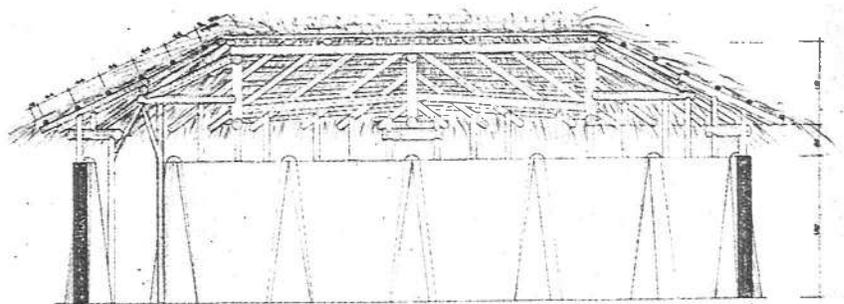
Cadeira Girafa. 1987. Marcenaria Baraúna. (Arquivo Lina Bo Bardi.)

Lina Bo Bardi.

Planta e corte do restaurante da Casa do Benin. Salvador, Bahia, 1987. (Arquivo Lina Bo Bardi.)

Lina Bo Bardi.

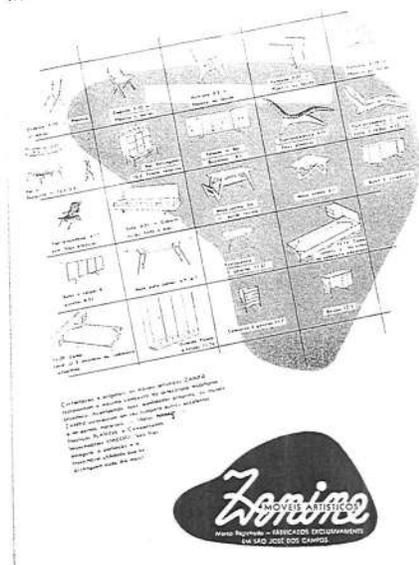
Interior do restaurante da Casa do Benin na Bahia, com mesa para quarenta lugares. Salvador, Bahia, 1987. (Arquivo Lina Bo Bardi.)



Notas

1. BARDI, Pietro Maria. *Mobiliário brasileiro, premissas e realidade*. São Paulo, MASP, nov./dez. 1971, s.p.
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 Sá, Pancetti, Milton da Costa, Tenreiro etc.
3. DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.
4. HOUAISS, Antônio. Cf. Frederico Morais. "Esculpinturas de Tenreiro: relevos de cor e madeira". *O Globo*, Rio de Janeiro, 1979.
5. DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.
6. *Idem, ibidem*.
7. DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.
8. DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.
9. *Idem, ibidem*.
10. DEPOIMENTO de Joaquim Tenreiro à autora. Rio de Janeiro, 1979.
11. *Habitat*. São Paulo, (9), jan. 1953.
12. TENREIRO, Joaquim. "Decoração: sobriedade, distinção e acolhimento". *Módulo*. Rio de Janeiro, 1(2):58-61, ago. 1955.
13. *Idem, ibidem*.
14. QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto, Lello & Irmãos, 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. Consenza, uma casa rústica, considerada a mais bela construção moderna italiana. Trabalhou com L. Ponti em Milão.
16. DEPOIMENTO de Theodor Heuberger à autora. São Paulo, 1980.
17. Foram premiados também: Xavier Guerrero, Michael von Beiren, Klaus Grobe, Morley Weebe, do México; Roman Fresnedo, de Montevideu, Uruguai; Júlio Villalobos, Buenos Aires, Argentina.
18. O material sobre esse concurso e exposição foi pesquisado por Aracy A. Amaral, no MOMA, EUA. A esse respeito, ver o artigo "Política cultural: Por que os Estados Unidos se interessariam pela arte latino-americana?". In: AMARAL, Aracy A. *Op. cit.*, pp. 267-74.
19. Catálogo da mostra Organic Design. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, set./nov. 1941.
20. Archilina Bo Bardi era seu nome de batismo, mas por opção preferia ser chamada Lina.
21. DEPOIMENTO de Pietro Maria Bardi à autora. São Paulo, 1980.
22. DEPOIMENTO de Lina Bo Bardi à autora. São Paulo, 1979.
23. *Habitat*. São Paulo, (1), out./dez. 1950.
24. DEPOIMENTO de Pietro Maria Bardi à autora. São Paulo, 1980.
25. DEPOIMENTO de Lina Bo Bardi à autora. São Paulo, 1979.
26. DEPOIMENTO de Lina Bo Bardi à autora. São Paulo, 1979.
27. *Idem, ibidem*.
28. Realizado em colaboração com Marcelo Suzuki, Marcelo Ferraz, André Vainer, que integra o plano de reurbanização do Parque Dom Pedro, de autoria do arquiteto José Paulo de Bem.
29. Com o espírito crítico que marcou todas as suas realizações, Lina fez questão de ressaltar que essa exposição foi montada para ser exibida em Roma, porém as autoridades brasileiras na Itália à época proibiram a realização da mostra sob a alegação de que distorceria nossa imagem no exterior.

móveis funcionais



José Zanine Caldas.
Catálogo dos móveis funcionais. Móveis Z.
Década de 50.

José Zanine Caldas.
Interior de sala mobiliada com Móveis Z.
Década de 50.



Difusão e diversificação do móvel moderno no Brasil

Após analisarmos todo o processo de 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 50, chegando aos dias atuais.

O decênio de 50, 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 50 configuraram as condições necessárias ao desenvolvimento das principais experiências de industrialização da mobília. Chegava entre nós a produção em série. Além desses aspectos, devemos ainda reiterar o forte vínculo que se estabeleceu entre arte concreta e desenho industrial, que provocou repercussões sobre os rumos do desenho da mobília brasileira produzida no período de 50.

Assim, essa etapa foi marcada por algumas 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, cujo principal *designer* foi José Zanine Caldas; a Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A.; a Móveis Branco & Preto; a L'Atelier Móveis e Unilabor Indústria de Artefatos de Ferro e Madeira Ltda., 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.

Cronologicamente, data desse período também a obra do arquiteto e designer Sérgio Rodrigues, que, desde 1953, produziu móvel moderno no país. Entretanto, a proposta estética da mobília por ele criada antecipou exemplarmente os principais temas e tendências do móvel brasileiro, ocorridos nos anos 60, sendo um elemento fundamental para a compreensão da produção desse período. Em função disso, a obra de Sérgio Rodrigues será analisada no próximo capítulo.

Fábrica de Móveis 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 e de Oswaldo Arthur Bratke, parceiro de Luís 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 depois¹.

Zanine está permanentemente ligado em seu tempo — da madeira ao computador —; ele acreditou intensamente nas possibilidades de industrialização nos anos 50 e passou a explorar as potencialidades da indústria no setor do mobiliário. Referindo-se a este aspecto, ele afirmou: “Eu acreditei no começo da industrialização brasileira, certo 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 (sic). 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 Zanine vinha desenvolvendo com madeiras compensadas (desde os seus trabalhos como maquetista), para a qual contou, inclusive, com o apoio do IPT — Instituto de Pesquisas Tecnológicas, instituição que dispunha de amplo domínio sobre o assunto.

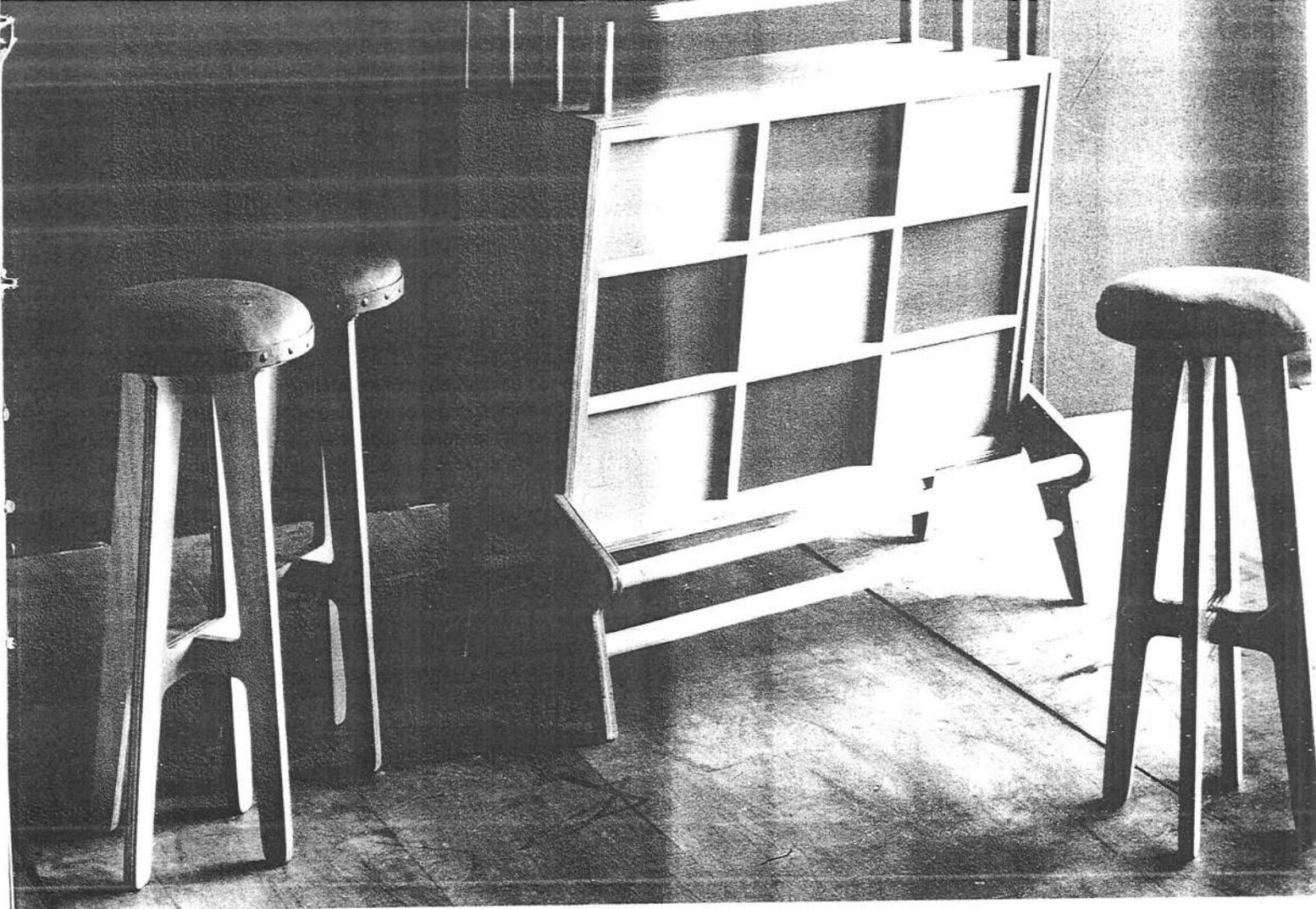
POLTRONA GOSTOZA
 Não macia, tão repouante...
 ...que a papel prestador de FÓRÇA DE VONTADE para se levantar!

estofada com espuma de látex da cabeça aos pés!
 e Numa poltrona "Gostozza" você descansa o corpo e o espirital
 Porque "Gostozza" é tão macia, tão confortável, que conduz a um abandono completo da tensão muscular e das preocupações cotidianas. Acabamento luxuoso nos menores detalhes. Lindas cores e padrões à sua escolha.

PONTE S. A.
 Fabricadora de Mobiliário Moderno - São José dos Campos

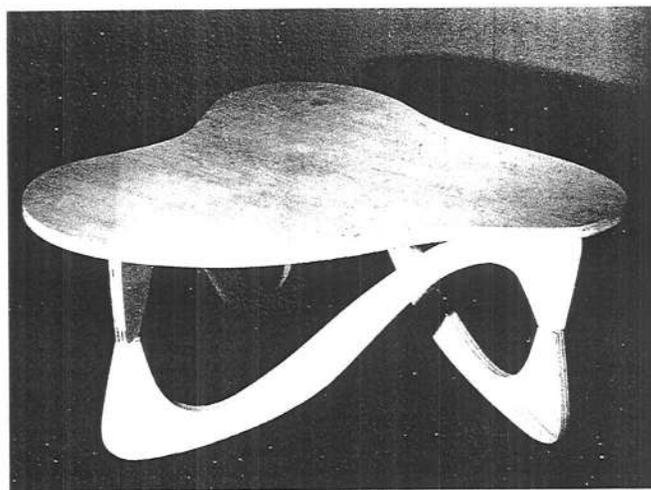
Em especial: as melhores peças de madeira.

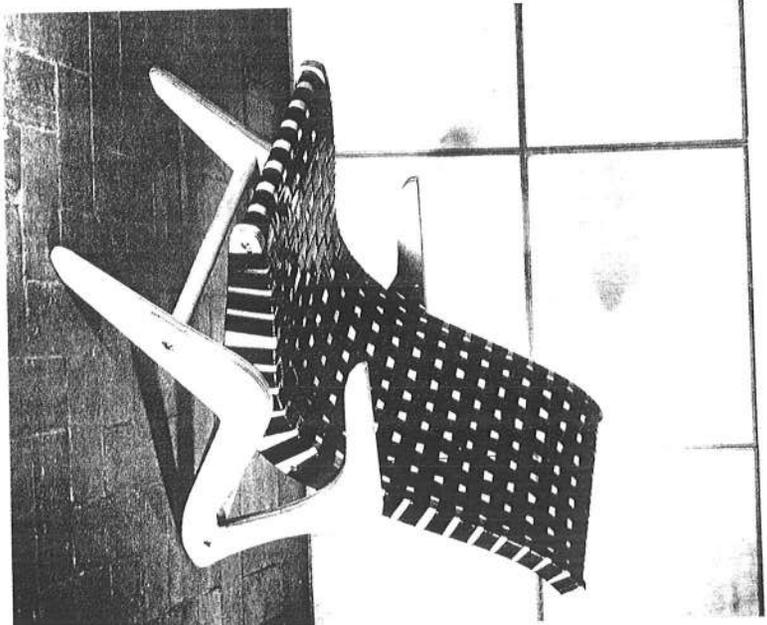
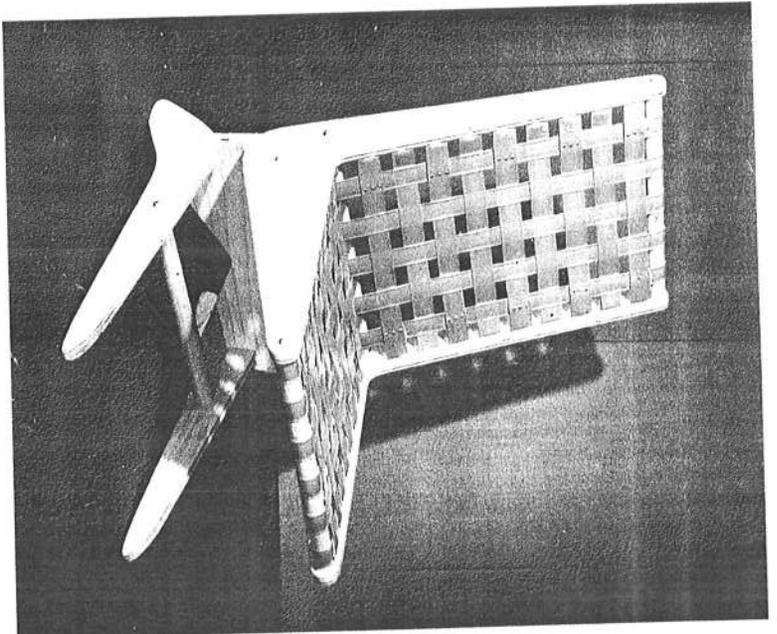
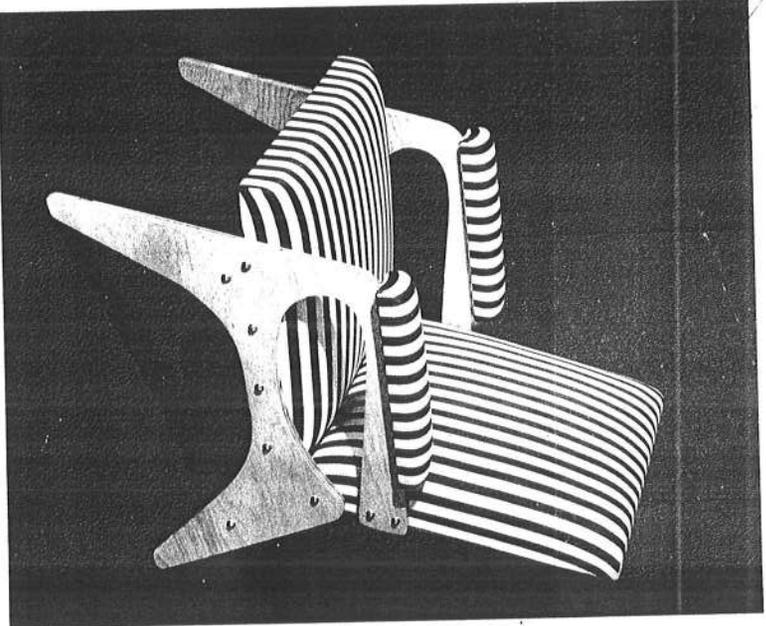
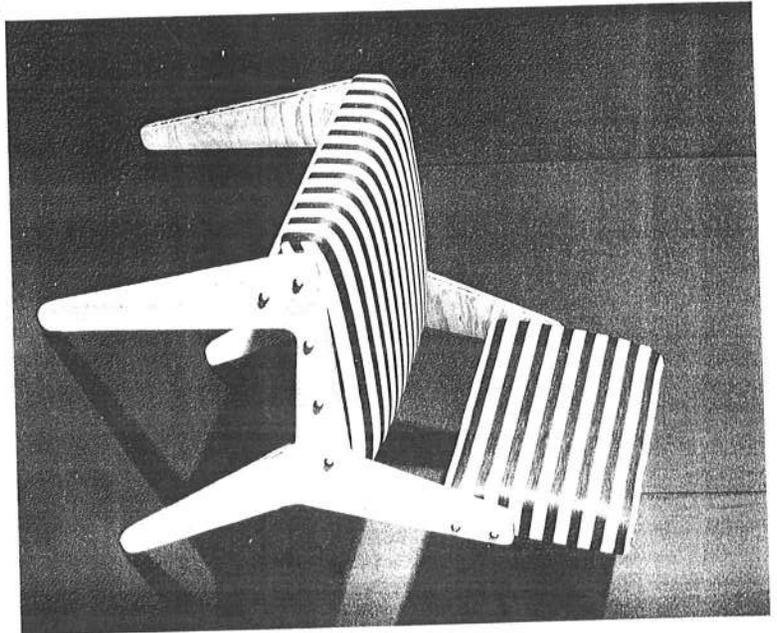
José Zanine Caldas.
 Publicidade Poltrona Gostozza. Móveis Z.
 Década de 50.

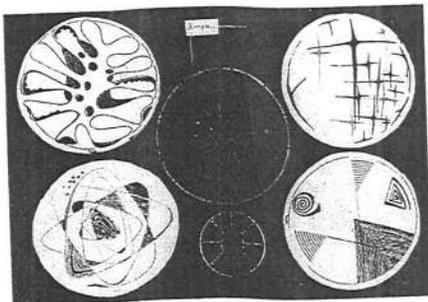
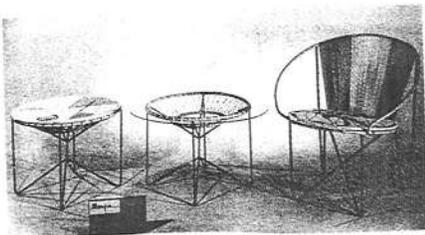


José Zanine Caldas.
Bar em compensado colado.
Fábrica de Móveis Z, 1950.
(Foto e Arquivo Hans Günter Flieg.)

José Zanine Caldas.
Mesa de centro em compensado recortado.
Fábrica de Móveis Z, 1950. (Foto e Arquivo
Hans Günter Flieg.)







José Zanine Caldas.

Poltrona em ferro dobrado a frio, com encosto em fibra plástica vazada, em geral colorida, transparente ou leitosa. Assento: almofada de espuma revestida em tecido pintado. 1950. IMFA — Indústria de Móveis de Ferro Ltda.

José Zanine Caldas.

Assento e almofadas para poltronas em ferro. Estrutura estrelada, com mola espiral cilíndrica. Almofada em espuma de borracha Vulcan, revestida com tecido estampado em cores vivas, com motivos abstracionistas.

José Zanine Caldas.

Cadeira em compensado recortado com assento e encosto revestido de tecido listrado. Móveis Z. Década de 50. (Foto e Arquivo Hans Günter Flieg.)

José Zanine Caldas.

Cadeira em compensado recortado parafusado, com assento e encosto trançado com fitas plásticas. Móveis Z. Década de 50. (Foto e Arquivo Hans Günter Flieg.)

José Zanine Caldas.

Cadeira de braços em compensado recortado parafusado, com assento e encosto revestido de tecido listrado. Este assento integra uma linha composta por setenta tipos de móveis dirigidos ao consumo de classe média. Móveis Z. Década de 50. (Foto e Arquivo Hans Günter Flieg.)

José Zanine Caldas.

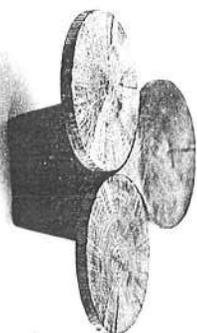
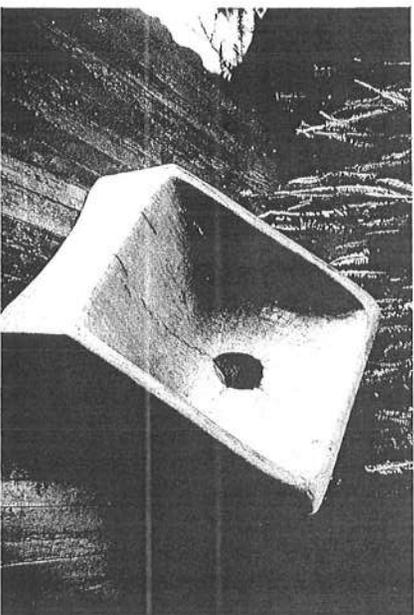
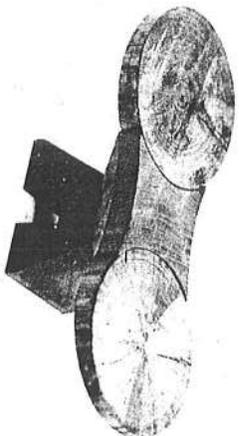
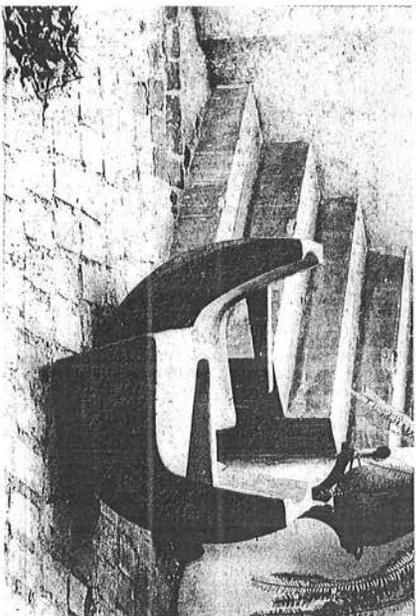
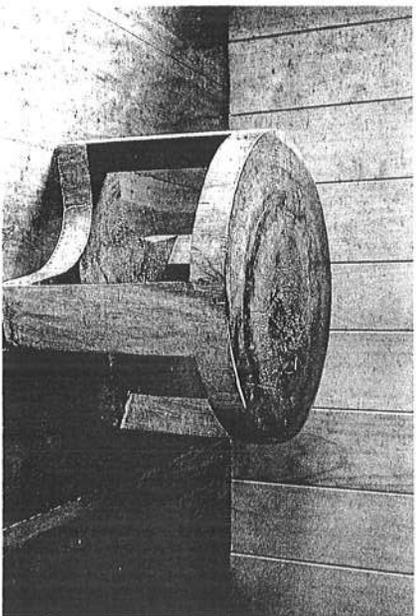
Esprequiadeira anatômica, estruturada em madeira, com assento e encosto trançado, com fitas plásticas. Móveis Z. Década de 50. (Foto e Arquivo Hans Günter Flieg.)

Inicialmente, Zanine fez móveis para uso próprio, usando compensado à prova d'água, material que, posteriormente, foi a base para a 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 modernidade, e Lina especulou os materiais nacionais — as madeiras, as chitas e as fibras naturais —, o trabalho de Zanine possui características muito peculiares e adequadas ao processo de industrialização brasileiro à época.

Os móveis Z eram quase que completamente industrializados: a produção era mecanizada, a fábrica dispunha de bom equipamento, e somente as tarefas de montagem requeriam a participação de operários, porém 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 planejamento 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; é preciso ter essa consciência cultural da economia"³. Também os problemas de estofamento foram devidamente racionalizados, de modo a evitar a dependência de tapeceiros especializados: era um estofamento fino, os móveis eram forrados com um tecido sem costura, em geral lona ou lonita listrada e materiais plásticos brilhantes, 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 estruturais aparentes, caracterizaram o estilo de móveis artísticos Z. Esse estilo é muito representativo do clima inquieto dos interiores modernos de 1950 que vivia momentos de intensa transformação de hábitos marcada 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 50 não se colocaram exigências estéticas que demandaram sofisticação tecnológica. A essa altura, Zanine estava empenhado e, de certo modo, conseguiu resolver a questão da qualidade e do barateamento dos custos, embora isso tivesse criado certas limitações do ponto de vista estético.



José Zanine Caldas.

Banco em três toras. (Arquivo José Zanine Caldas.)

José Zanine Caldas.

Namoradeira. Década de 80. (Arquivo José Zanine Caldas.)

José Zanine Caldas.

Banquinho sem encaixe, peça maciça. Década de 80. (Foto José de Paula Machado. S. Silva, 1988.)

José Zanine Caldas.

Mesa em três toras. (Arquivo José Zanine Caldas.)

José Zanine Caldas.

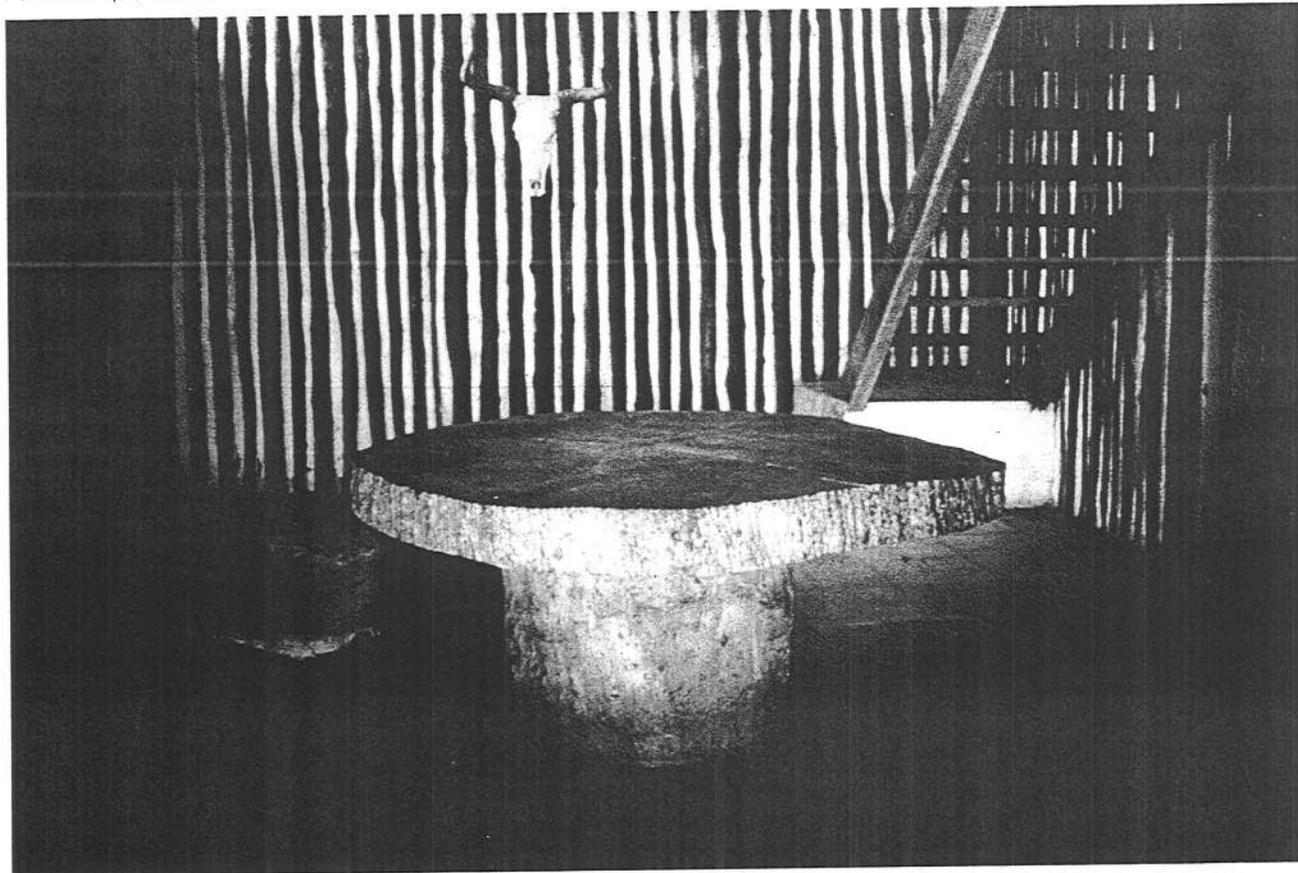
Poltrona maciça com furo. Década de 80. (Foto Pedro Henrique. S. Silva, 1988.)

José Zanine Caldas.

Mesa Queijos de seis lugares. Década de 80. (Arquivo José Zanine Caldas.)

José Zanine Caldas.

Mesa em tora de angelim. Década de 80. (Foto Pedro Henrique. S. Silva, 1988.)



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. Segundo ele: "(...) É lógico que o móvel do Tenreiro era 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 desse tipo de produção foi constituída pela classe média, pois era um móvel 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. Suas propostas tomaram novos rumos. Executou um tipo de 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 50, para marcar o encerramento de sua participação na Fábrica de Móveis Z, denunciando a devastação de nossas madeiras, ou fazendo arquitetura com a reciclagem de sucatas de outras obras, Zanine sempre esteve dando vazão à sua capacidade expressiva; com suas mãos talentosas e mágicas "arquitetou" um capítulo importante da história do móvel no Brasil.

Móveis Branco & Preto

Como vimos, a década de 50 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.

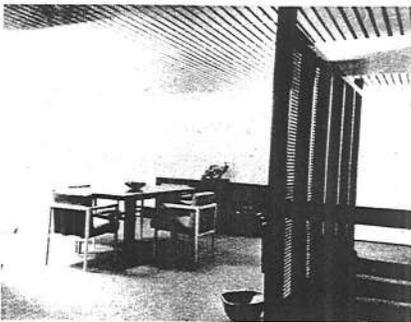
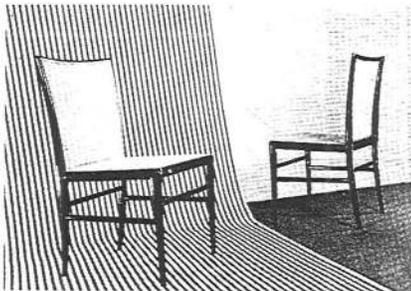
A imagem do móvel de linhas delgadas, sóbrio e de formas muito bem definidas, contrastando marcadamente com a mobília de Zanine, foi a tônica da produção do Móveis Branco & Preto, uma experiência que se iniciou em

Móveis Branco & Preto.

Cadeira. Década de 50. (Acrópole, 1953.)

Móveis Branco & Preto.

Sala de jantar. Década de 50.



São Paulo, no ano de 1952, integrada, fundamentalmente, pela associação de arquitetos egressos da Universidade Mackenzie. Eram eles: Carlos Millan (1927-1964), Chen Hwa (1928-), Jacob M. Ruchti, Miguel Forte (1915-), Plínio Croce (1921-1985) e Roberto Aflalo (1926-1992)⁶.

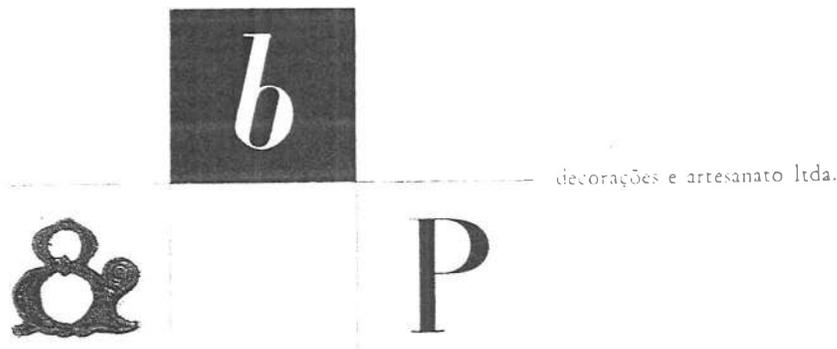
Entre o grupo houve um forte espírito de comunidade, apesar das diferenças de idade de seus integrantes. Todos eram muito ligados ao bulício moderno do ambiente da rua Barão de Itapetininga, onde ficava a maioria dos escritórios de arquitetura, à época. Miguel Forte registrou alguns aspectos das origens do Branco & Preto naquele período: "(...) A grande amizade que se criou entre nós levou-nos a outros campos de interesse, independente da arquitetura, principalmente o desenho industrial. Dessa 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"⁷.

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 e geométricos, com origem escandinava ou japonesa, produzidos pelo Lanifício Fileppo.

A escolha do nome Branco & Preto já foi bastante sugestiva do requinte e da originalidade das peças que produziu, inclusive favorecendo que se tirasse dele certo partido gráfico. O símbolo da 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 rua Vieira de Carvalho abriu-se uma filial à rua Augusta. Naquela época, os móveis eram comercializados por: Casa Lemck, Casa Alemã, Mappinstore — Casa Anglo-Brasileira —, 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, comercializando móveis de desenho moderno e usando materiais inusitados para a época, como a madeira laminada, o ferro soldado, o plástico. 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.

Detalhe do cartão da loja Branco & Preto.
Projeto gráfico de Jacob Ruchti. Década de 50.
(Arquivo da Autora.)



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 anteriores à 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, aspecto que sempre se revestiu de caráter problemático no móvel de arquiteto, pois a integração móvel-arquitetura nem sempre se resolve isenta de complicações. Miguel Forte referiu-se ao problema que eles enfrentaram nos seguintes termos: "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 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 do contexto arquitetônico para o qual foi criado, mas ele pode ser incômodo, por causa dessa preocupação grande com a linha arquitetônica"⁸.

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. Isso por um motivo básico: para todos eles se tratava 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, o Branco & Preto representou bem o espírito de uma 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: Luís Pássaro e os imigrantes alemães, irmãos 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.

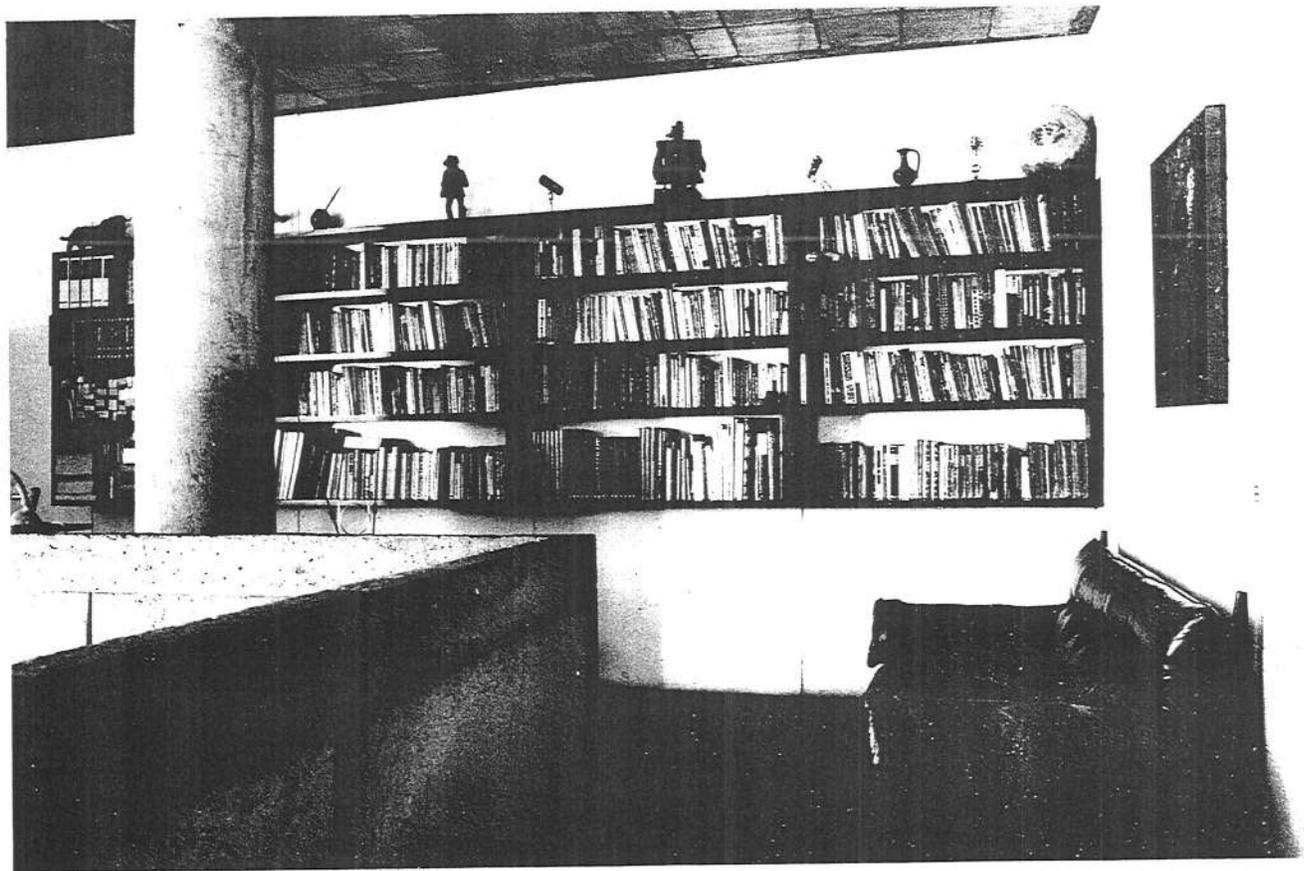
No final dos anos 50, as últimas levas de mão-de-obra artesanal disponíveis em São Paulo começaram a escassear, surgindo, mais uma vez, o impasse: ou industrializar e talvez recusar a arquitetura, ou encerrar as atividades. Decidiram-se pela segunda opção, embora tenham permanecido ainda na comercialização de tecidos até o ano de 1975.

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



Móveis Branco & Preto.
Sala de estar. Residência Roberto Millan.
(Foto Fernando Chaves.)

Carlos Millan.
Estante em madeira. Residência Roberto
Millan. (Foto Fernando Chaves.)





Carlos Millan.
Poltrona estruturada em madeira com encosto em palhinha. Móveis Branco & Preto, Residência Ada Pesce.
(Foto Fernando Chaves.)

Móveis Branco & Preto.
Mesa de jantar com base em madeira, com cadeiras em madeira e palhinha de Jacob Ruchti. Residência Ada Pesce, projeto arquitetônico de Miguel Forte, 1954. (Foto Fernando Chaves.)





Geraldo de Barros.

Poltrona de braços em ferro, com assento e encosto estofados em tecido. 1954. Unilabor. (Arquivo Geraldo de Barros.)

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, 3662, no bairro do Ipiranga, 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 essa equipe se associou o pintor, fotógrafo e *designer*, Geraldo de Barros (1923-), responsável pelo desenho de toda a produção e 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"⁹.

Inicialmente, a equipe pensou em produzir liquidificadores, objetos de adorno, até que se lançou na fabricação de móveis modernos, com base numa pequena experiência já desenvolvida por Geraldo, nesse setor. Assim, em julho de 1954 essa equipe iniciou a produção de móveis de madeira e ferro, ainda muito próximos das condições artesanais. As encomendas foram se sucedendo e diversificando os produtos. Datam desse período a execução de móveis em jacarandá para Paulo Emílio Salles Gomes e a 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 que não se viabilizou. Deixou de ser a pequena oficina artesanal, com freguesia recrutada entre amigos, desafiando muitos incrédulos, que afirmaram: "(...) Vocês são uns poetas; se acertarem na indústria, só pode ser por acaso"¹⁰. A Unilabor abandonou os móveis por encomenda e os desenhos exclusivos e constituiu estoque próprio, possibilitando aos clientes opções dentre os modelos disponíveis em exposição.

Geraldo de Barros.

Poltrona com braços em madeira e ferro, assento e encosto em madeira estofada. 1954. Unilabor. (Arquivo Geraldo de Barros.)



Geraldo de Barros.

Sala de estar mobiliada com móveis Unilabor. Destacando-se em primeiro plano poltrona estofada, em segundo plano mesa em ferro e madeira, ao fundo à direita cadeira estruturada em ferro pintado, com assento e encosto em palhinha. Unilabor, 1954. Residência Paulo Emilio Salles Gomes. (Arquivo Geraldo de Barros.)

Geraldo de Barros.

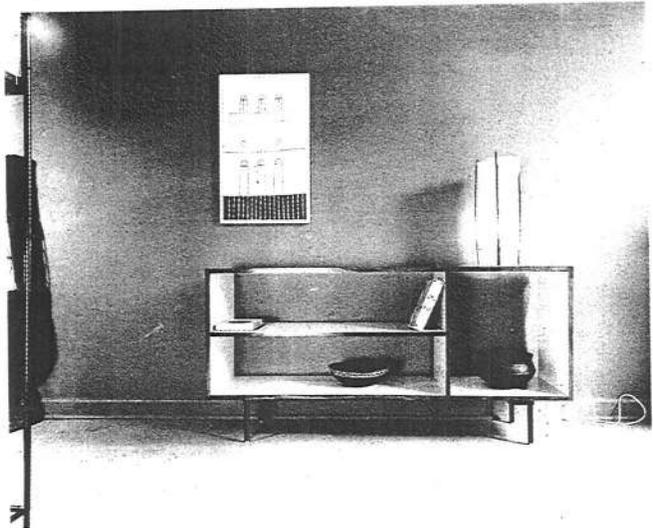
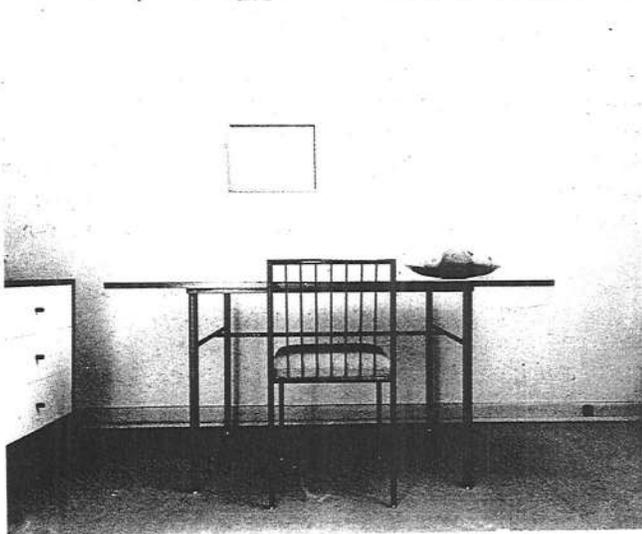
Mesa (1954) e cadeira (1956) estruturadas em ferro. Unilabor. (Arquivo Geraldo de Barros.)

Geraldo de Barros.

Buffet em fórmica. Unilabor, 1956. (Arquivo Geraldo de Barros.)

Geraldo de Barros.

Estante em madeira laqueada. Unilabor, 1956. (Arquivo Geraldo de Barros.)





unilabor

Logotipo Unilabor. Projeto Gráfico Geraldo de Barros. 1957. (Arquivo da Autora.)

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 baixar o custo industrial. Segundo ele, era "(...) uma espécie de jogo de armar: desenvolver um mínimo de peças e o maior número possível de combinações"¹¹. Nesse momento, começou a se esboçar, sumariamente, o processo de componentização do móvel, cuja evolução só 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, ou ainda o ferro e a napa, obtendo-se, assim, um efeito visualmente leve e resolvendo problemas de funções anatômicas com um desenho compatível à redução dos espaços internos que então se processou.

O móvel da Unilabor foi consumido principalmente pela classe média, a bem dizer média alta, não chegando a penetrar nem em camadas mais abastadas nem em camadas populares. A principal estratégia de *marketing* da empresa foi ficar numa faixa de mercado intermediária, considerando que a classe A sempre apresentou preconceitos contra o móvel em série, considerado secundário, portanto destinado só para casas de campo ou praia.

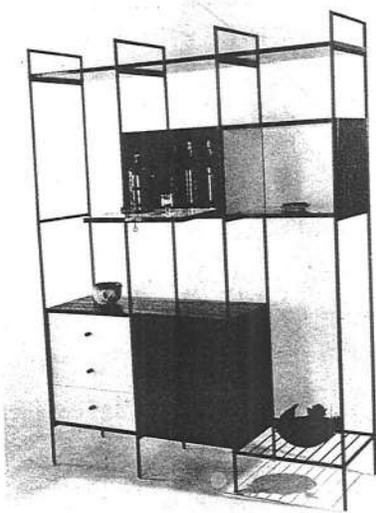
A lucidez sobre aspectos de comercialização foi uma importante ferramenta para o crescimento da Unilabor, que, em pouco tempo, possuía lojas espalhadas nos pontos-chave da cidade: rua Augusta, Vila Mariana, Santo Amaro, Praça da República, e uma filial em Belo Horizonte.

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

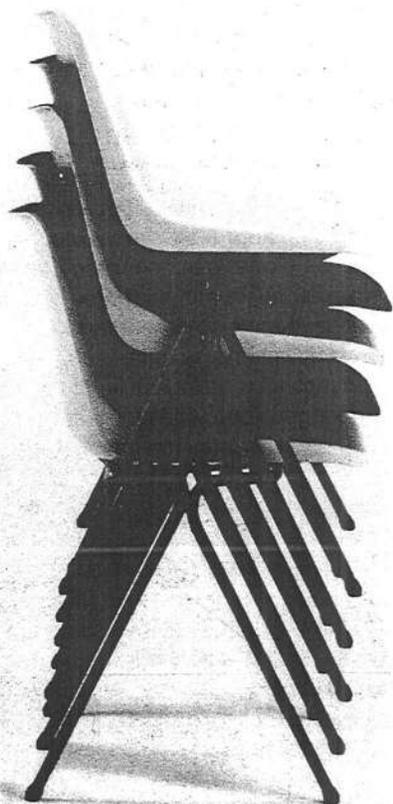
Ainda que desgastado pelos problemas que enfrentou à época, Geraldo reconheceu que, para ele, a Unilabor funcionou como uma espécie de laboratório, onde pôs em prática suas concepções sobre desenho, arte e indústria. A esse respeito, declarou: "Para mim foi uma coisa fantástica. A minha formação de desenhista de móveis começou lá, porque eu não sou desenhista industrial, eu sou desenhista de móveis, área 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"¹².

Geraldo de Barros.

Estante em ferro, madeira e fórmica. Década de 50. Unilabor. (Arquivo Geraldo de Barros.)



L'Atelier



Robin Day
Cadeira Hille concha injetada em polipropileno empilhada. Década de 60. L'Atelier Móveis.

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 polonês chegado ao Brasil em 1950.

Zalszupin se dedicou à decoração e ao *design* por insistência de seus clientes, que lhe solicitavam, ao terminar suas plantas, que planejasse também o ambiente interno. Ele começou produzindo móveis em madeira, alguns estofados, os tradicionais conjuntos de sala para uma clientela de classe alta. Nesse momento ainda não tinha loja, mas, com o crescimento das atividades e a 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 contato 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"¹³.

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 60; 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 encaravam como móvel descartável. Posteriormente, o uso do poliuretano evoluiu e Zalszupin desenhou uma linha de mesas, outros modelos de cadeira e diversos complementos da mobília, floreiras, cinzeiros, porta-guarda-chuva, os *putski*¹⁴ etc.

Dentre os principais *designers* que colaboraram com a empresa destacam-se Júlio Katinsky, responsável pela concepção de uma linha de móveis em jacarandá e ferro, Oswaldo Mellone (1945-) e Paulo Jorge Pedreira (1945-).

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"¹⁵.

Os problemas decorrentes da produção nesses moldes acabaram levando L'Atelier a estabelecer certas obrigações, 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

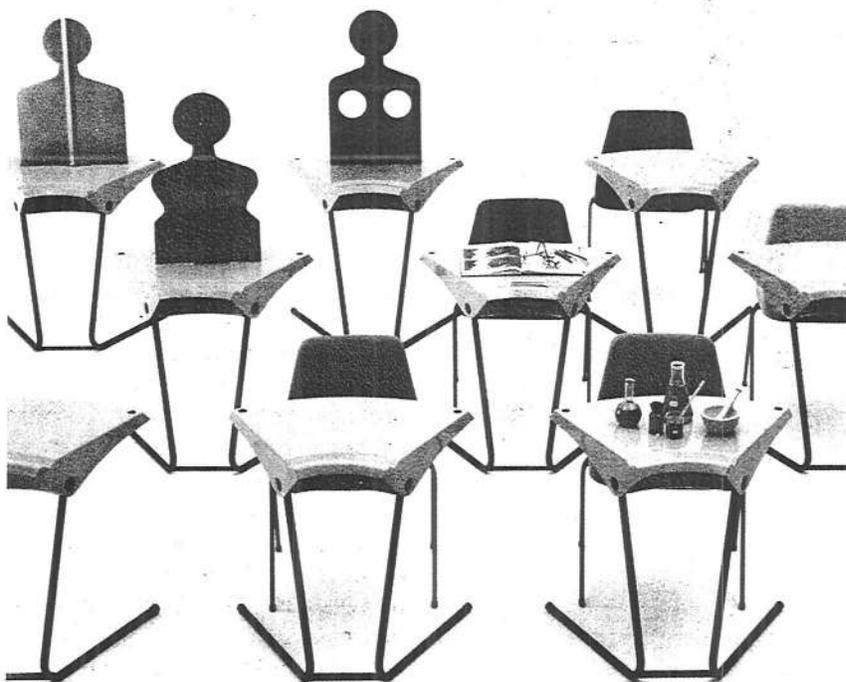
l'atelier



Logotipo de L'Atelier. Desenho de Wesley Duke Lee. 1959.

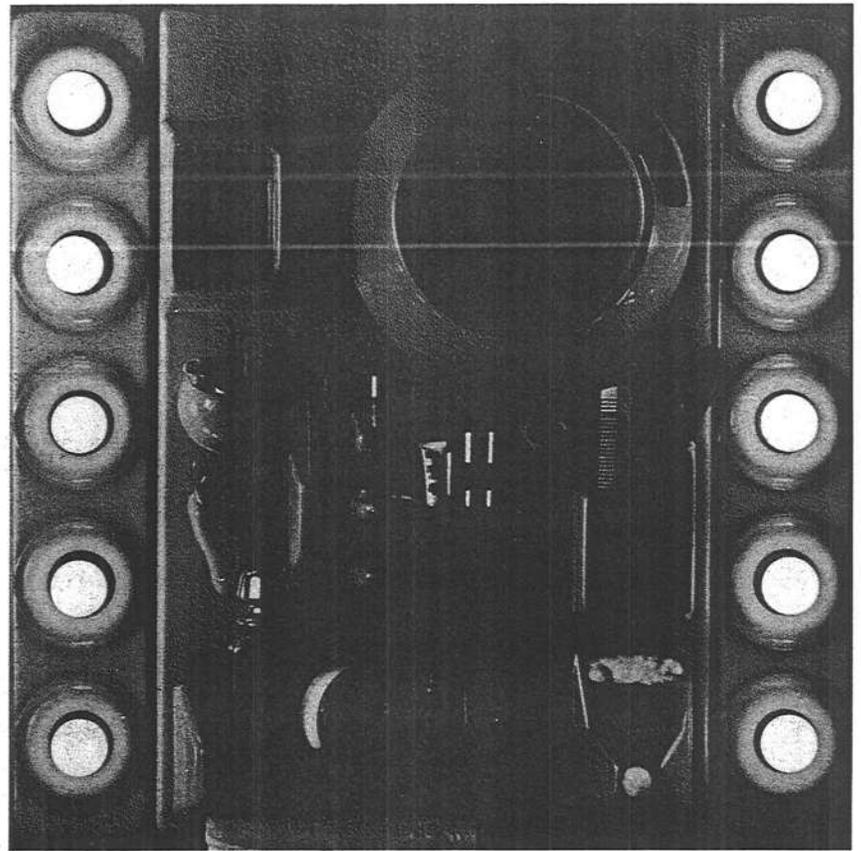
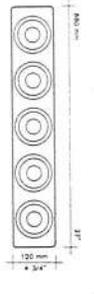
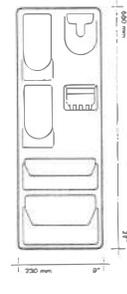
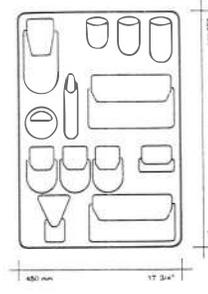
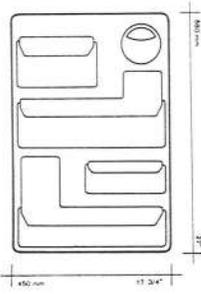
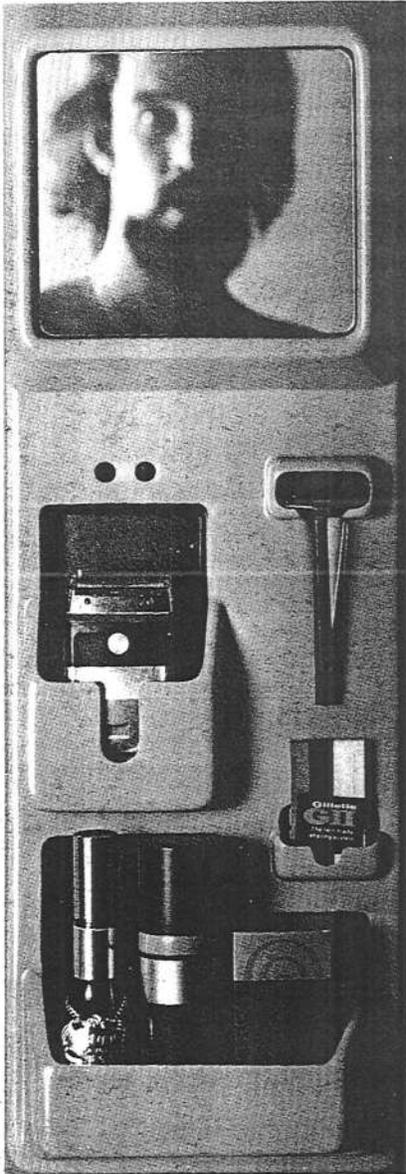
condições é permanecer escravo das neuroses de um mercado que ora quer acrílico, ora aço escovado, ora laqueados, em busca das diferenças de *status* e da realização de fantasias"¹⁶.

Ainda que L'Atelier tenha se caracterizado pelo desenvolvimento de linhas que refletiram as principais tendências europeias, usando acentuadamente os cromados e os materiais sintéticos, correspondeu a um momento importante na diversificação de modelos modernos. E, segundo Zalszupin, nos anos 50-60 seria um certo equívoco falar-se em móvel genuinamente brasileiro, pois as influências do desenho foram de várias ordens, em sentido restrito: "(...) talvez o único móvel brasileiro tivesse sido a Cadeira Mole de Sérgio Rodrigues, porque é macia, feita de madeira, de proporções maiores, dentro de uma estética personalizada"¹⁷.



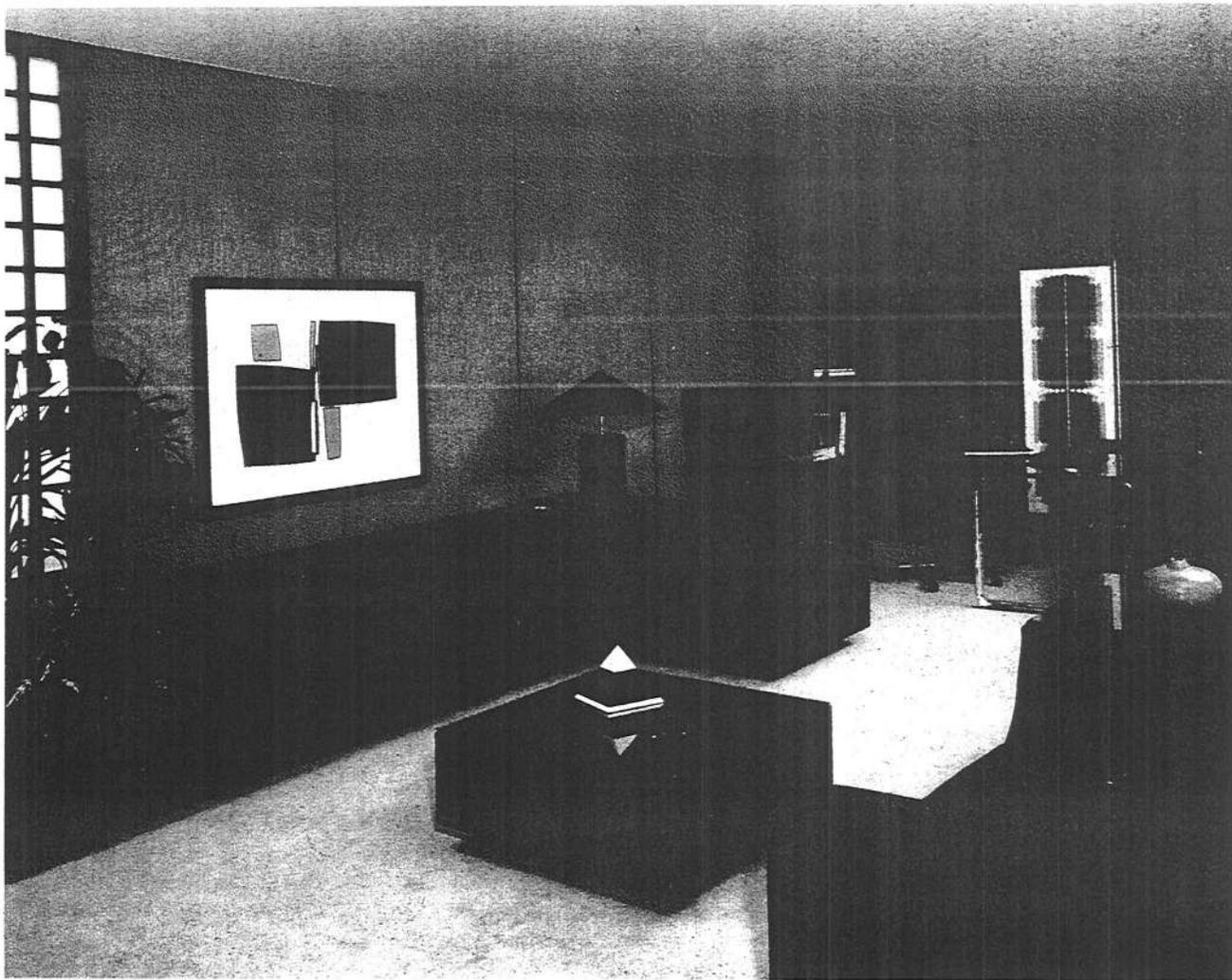
Marcelo Resende.
Carteira escolar com tampo moldado em poliestireno, com cadeira Hille. L'Atelier Móveis.

Laura Salgado e Jorge Zalszupin.
Putskit, armário externo modulado, realizado
em vários modelos, fabricado em material
plástico. Década 60/70. L'Atelier Móveis.



Jorge Zalszupin.

Vista do sistema modulável de poltronas, sofás,
mesas e floreiras Cubo. L'Atelier Móveis.



O nacionalismo no móvel

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 em seus limites.

O meio artístico e cultural brasileiro nos anos 60 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 do decênio, é necessário reportarmo-nos 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 deu à arte um encaminhamento eminentemente participativo e obrigou os artistas a se debruçar mais atentamente sobre os 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; proliferaram as revistas especializadas; os suplementos literários crescem 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.

Não pretendemos, nos estreitos limites deste texto, analisar a complexa questão do nacional-popular no final dos anos 50, durante os anos 60, e suas relações com a cultura², 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 Teatro de Arena e do Oficina, na época, ou da Estética da Fome pela qual se pautava o Cinema Novo.

Já em 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 que se convencionou chamar "brutalista", cujo principal representante foi Vilanova Artigas. A obra desse arquiteto, principalmente em sua fase de maturidade, definiu-se por um brutalismo muito diferenciado dessa tendência na Inglaterra e em Le Corbusier. Ela manifestou, antes de tudo, uma postura ideológica, resultante de uma preocupação — que, a partir de 1952, foi central na obra de Artigas — com a função social do arquiteto e com a dimensão política da arquitetura, o que acaba por se generalizar em fazer com que, nos anos 60, ganhe relevância o problema da habitação popular, que, até então, ficara à margem das discussões críticas, muitas vezes presa a questões formalistas. Essas discussões ganharam vulto e se fez, inclusive, pelos jornais e publicações especializadas. Data desse período a publicação do Inquérito Brasileiro de Arquitetura³.

Em nível de desenho industrial notamos maior ênfase no uso dos materiais brasileiros, maior preocupação com as formas do móvel vernacular do país e, no limite, a própria produção em série visava atender a um consumidor mais popular; enfim, o móvel se orientou por um certo "estilo nacional".

Assim, ao perguntarmos sobre o ideário estético que presidiu o móvel brasileiro desse período, verificamos que a tendência à apropriação e à absorção de padrões internacionais de desenho sofre um gradativo processo de aculturação, enriquecendo-se com os elementos nativos e, em consequência disso, 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 da etapa foi o do arquiteto e *designer* carioca Sérgio Roberto dos Santos Rodrigues (1927-). Ele foi um homem de vanguarda cuja produção, em meados dos anos 50, antecipou as principais propostas do nacionalismo no móvel.

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 Arnould (1922-), Norman Westwater e Abel de Barros Lima, associados à Móvel Contemporânea; a produção dos irmãos Hauner, em Móveis Artesanal, e, posteriormente, na

Mobilínea; a contribuição de Karl Heinz Bergmiller (1928), na Escriba Indústria, Comércio de Móveis Ltda.; o trabalho de Geraldo de Barros, em Hobjeto Indústria e Comércio de Móveis S.A., e a participação de um dos grandes animadores do desenho industrial em São Paulo, Leo Seincman (1919-), fundador da Probjeto S.A. Produtos e Objetos Projetados.

As realizações desta geração de *designers* e produtores foram responsáveis pelas principais mudanças qualitativas e quantitativas ocorridas no móvel moderno brasileiro.

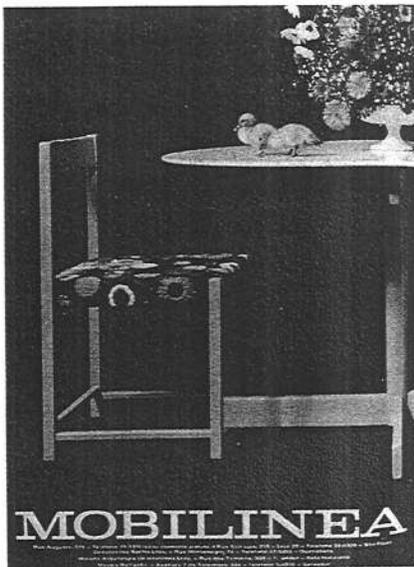
Assim, a partir de meados dos anos 50, estando já devidamente assegurados os novos princípios do móvel, através de uma produção quase que totalmente artesanal até então desenvolvida, foi iniciada uma série de experiências de desenho e execuções semi-industrial e industrial que trouxe ao móvel moderno brasileiro um nível de maturidade significativa, colocando-o em destaque no panorama internacional.

Sérgio Rodrigues

De todos os *designers* brasileiros Sérgio Rodrigues talvez seja o mais profundamente comprometido com os valores e materiais da terra, tendo se arraigado definitivamente a formas e padrões de nossa cultura⁴. 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 (PR). O entusiasmo foi grande, porém o fracasso foi garantido, pois, no início dos anos 50, 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"⁵.

O empresário Ernesto Wolf e o arquiteto Martin Eisler associaram-se à Móveis Artesanal, e a empresa sofreu uma significativa ampliação de seu



Publicidade Mobilínea. (Casa & Jardim, 1970.)



Sérgio Rodrigues.
Logotipo da Oca. 1955.

parque industrial, colocando-se em posição de destaque na produção e venda de móvel e 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 então, 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"⁶. Apesar do desestímulo e da incompreensão com relação às suas propostas, Sérgio permaneceu na Forma e, aproveitando sua permanência em São Paulo, manteve alguns contatos 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 moderna⁷.

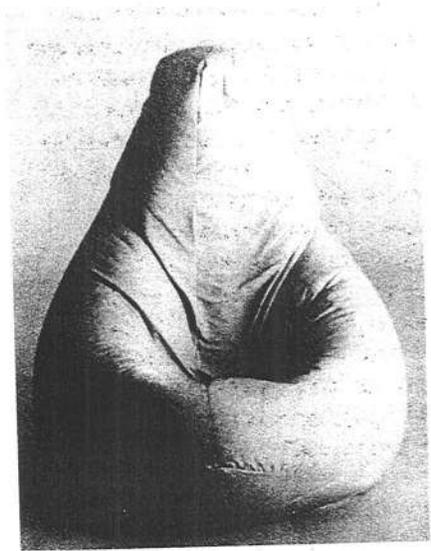
Em 1955, muito desalentado, voltou ao Rio de Janeiro e contentou-se em desenvolver alguns projetos de arquitetura, embora a vontade de pesquisar e desenhar móvel moderno fosse muito grande, consciente da necessidade de atender às solicitações, ainda muito incipientes, que o mercado fazia do novo móvel.

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 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 móvel⁸. 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, cujo logotipo também desenhou. 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, Lucio Costa fez as seguintes considerações: "Oca é casa indígena. A casa indígena é estruturada e pura. Nela os utensílios, o equipamento, os petrechos e paramentos pessoais, em tudo se articula e integra, com apuro formal 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 conjunto, o que levou Sérgio Rodrigues a preparar verdadeiros cenários e ambientes no interior da loja. O espaço da loja ficou



Sérgio Rodrigues.
Banquinho mocho. Estrutura em madeira maciça torneada, acabamento natural ou polido. 1954. Considerado pelo autor como uma interpretação livre da tradicional banqueta utilizada para tirar leite de vaca.



Piero Gatti, Cesare Paolini e Franco Teodoro.
A Poltrona Mole antecipou a tendência dos assentos gordos, emblemáticos dos anos 60, como a poltrona Sacco, 1969.

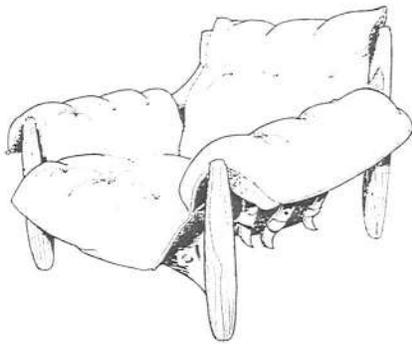
conhecido como Galeria Oca, pois foi aberto também para a realização de mostras e lançamentos. Lá expuseram, entre outros, Alexandre Rappaport, Otto Stupakoff, Juarez Machado, Manabu Mabe, Ione Saldanha. Além dos desenhos de Sérgio Rodrigues, em sua fase inicial, a Oca também comercializou móveis selecionados 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, 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 encomenda de sofá feita pelo fotógrafo Otto Stupakoff. 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 Lucio Costa, arquiteto não rabisca, risca). Ao computador da cuca não faltavam idéias, mas encontrar 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.

"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 Araújo), as correias, mestre Viana e, mesmo sem expor aos sócios a idéia, pus mãos à obra"¹¹.

Em 1958, a Oca organizou a exposição Móveis como Objeto de Arte, e Sérgio resolveu mandar executar uma poltrona acompanhando o sofá, 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 60.

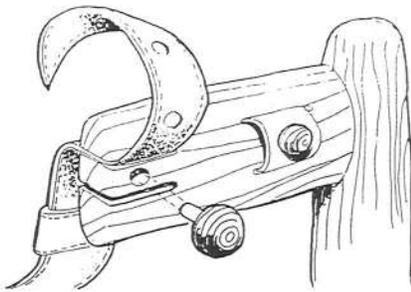
Foi justamente este caráter grosso, que incorporou muito bem o espírito da brasilidade, que deu um destaque especial à poltrona na bienal Concorso Internazionale del Mobile, em 1961, na cidade de Cantu, Itália¹³. Concorrendo com quatrocentos projetos de sua categoria, apresentados por arquitetos e decoradores de 27 países, a Poltrona Mole — sob o nome de Sheriff — 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 são 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, à aderência perfeita entre corpo e rede. É preciso lembrar que a busca da 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 Bo Bardi, através da poltrona de três pernas em cabreúva, com forro solto de lona. A propósito dessa cadeira, Lina declarou: "Nos navios-gaiola que navegam os rios no 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 Murinho, bem como a do antigo Palácio Doria Pamphilli, a embaixada brasileira na Itália. Em 1961, a pedido de Darcy Ribeiro, que carinhosamente apelidou a Poltrona Mole de "Muié Dama", Sérgio desenhou modelos para o *campus* universitário de Brasília, para o alojamento dos professores, para a biblioteca, e cadeiras para o auditório dos Candangos, projeto arquitetônico de Alcides da Rocha Miranda.

Além da Oca, Sérgio criou nos anos 60 uma outra loja, 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. Até então, os móveis que ele desenhou eram 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, passando a se dedicar mais à arquitetura; porém, isso não impediu que ele seguisse como *designer* independente, com seu estilo original e uma produção sempre crescente, tendo recebido prêmio do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em 1975, pela concepção da poltrona Kilin, e reconhecimento nacional pelo conjunto de sua obra.



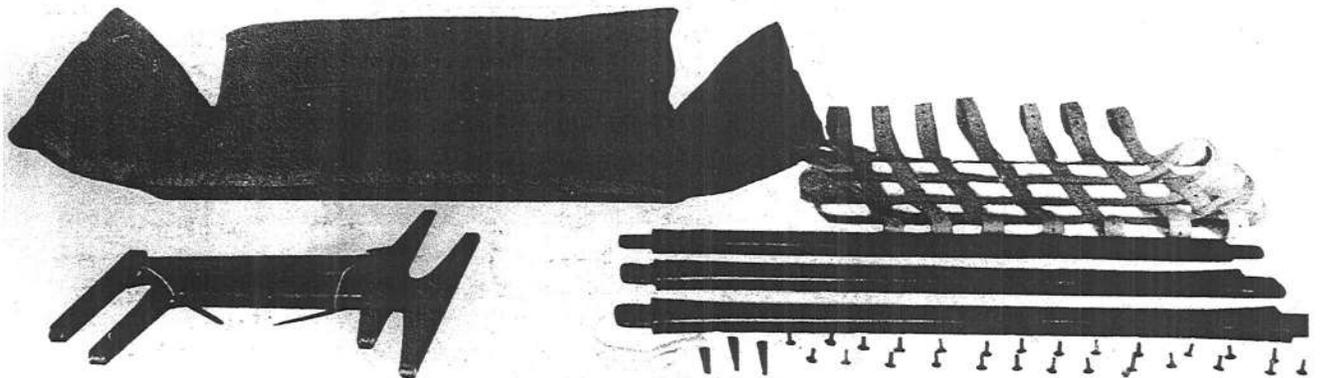
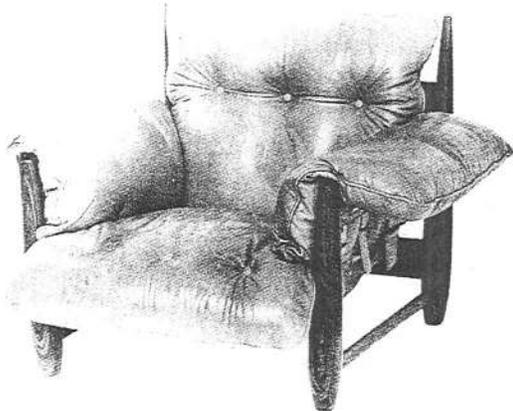
Sérgio Rodrigues.
Croquis e detalhe da Poltrona Mole.
(Arquivo Sérgio Rodrigues.)

Sérgio Rodrigues.

Poltrona Mole vista de frente e de costas. Estrutura em madeira maciça torneada, com travessas que permitem a passagem de correias em couro, que, após ajuste em botões torneados, formam a "cesta" que suporta os almofadões do assento, do encosto e dos braços, unidos numa só peça. 1957. (Arquivo Sérgio Rodrigues. Foto Humberto Franceschi.)

Sérgio Rodrigues.

Sofá Mole desmontado. Estrutura em madeira maciça torneada, almofadões coligados em couro natural estofados em espuma de poliuretano. Percintas de couro sola para regulagem do conforto. (Arquivo Sérgio Rodrigues. Foto Humberto Franceschi.)



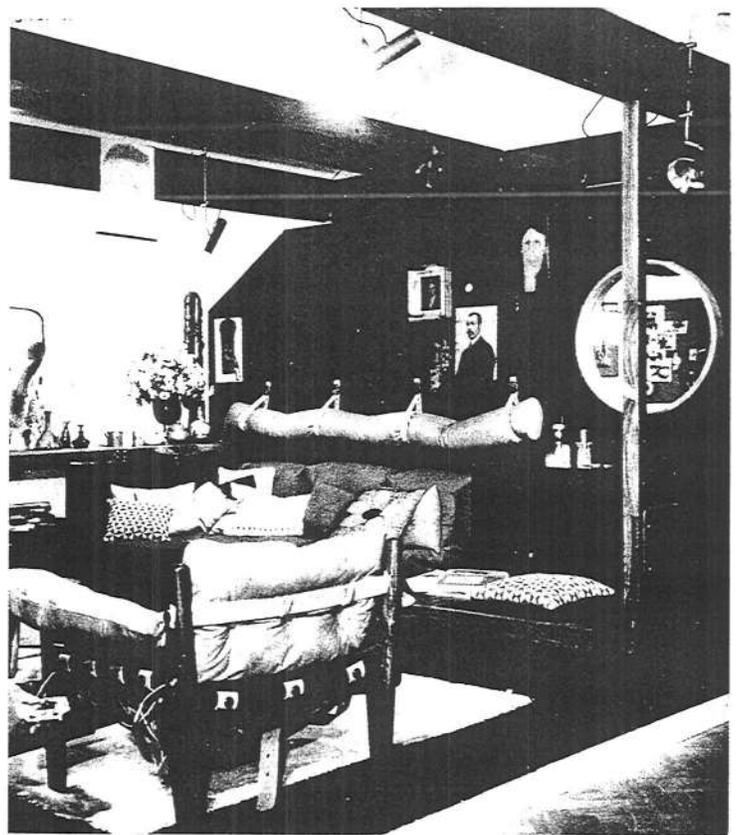
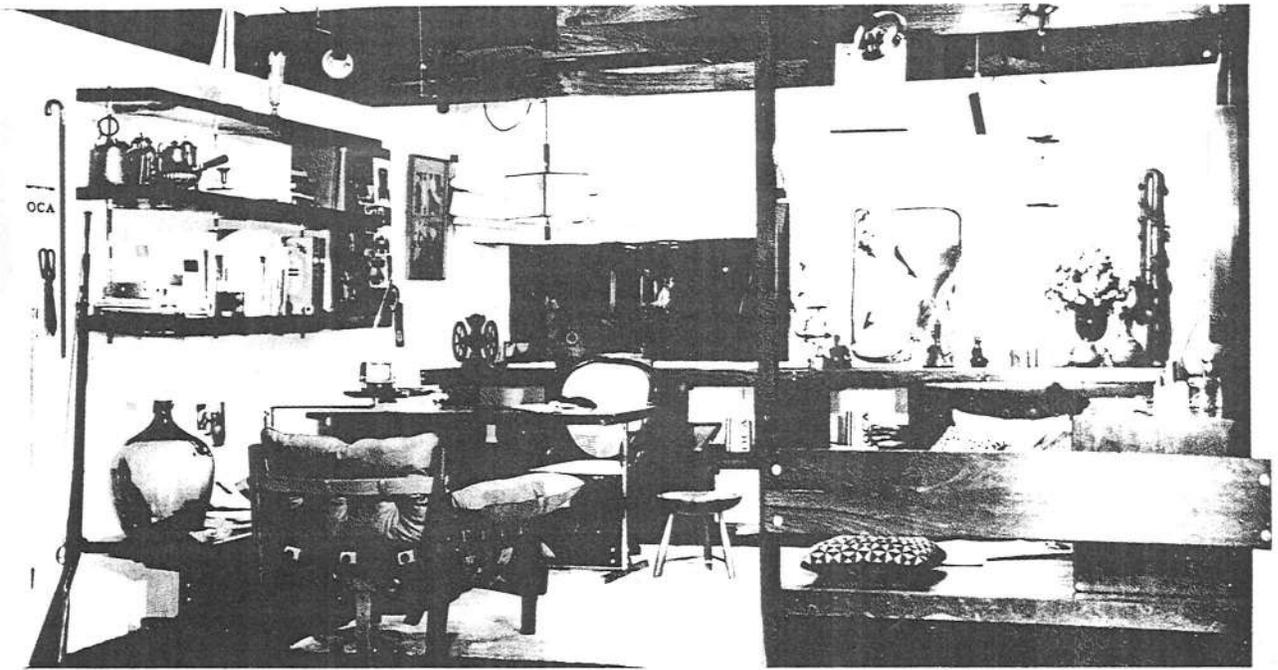
Sérgio Rodrigues.

Poltrona Leve Jockey, estruturada em madeira maciça, com encaixes frezados, assim como o quadro do assento e do encosto, prontos para receber o trançado em palhinha de Málaca. Os braços são esculpidos de peças únicas, com desenho anatômico. 1957. Sérgio Rodrigues. (Foto Humberto Franceschi. Arquivo Sérgio Rodrigues.)

Sérgio Rodrigues.

Cadeira Lucio Costa, estruturada em madeira maciça com encaixes frezados, assim como o quadro do assento, pronto para receber o trançado em palhinha de Málaca. Recebeu o nome de CD Lucio Costa em homenagem ao urbanista e arquiteto, por ter sido dele a primeira crítica a um modelo criado pelo designer: "Uma concepção atual com o espírito tradicional brasileiro". 1956. Sérgio Rodrigues. (Foto Humberto Franceschi. Arquivo Sérgio Rodrigues.)



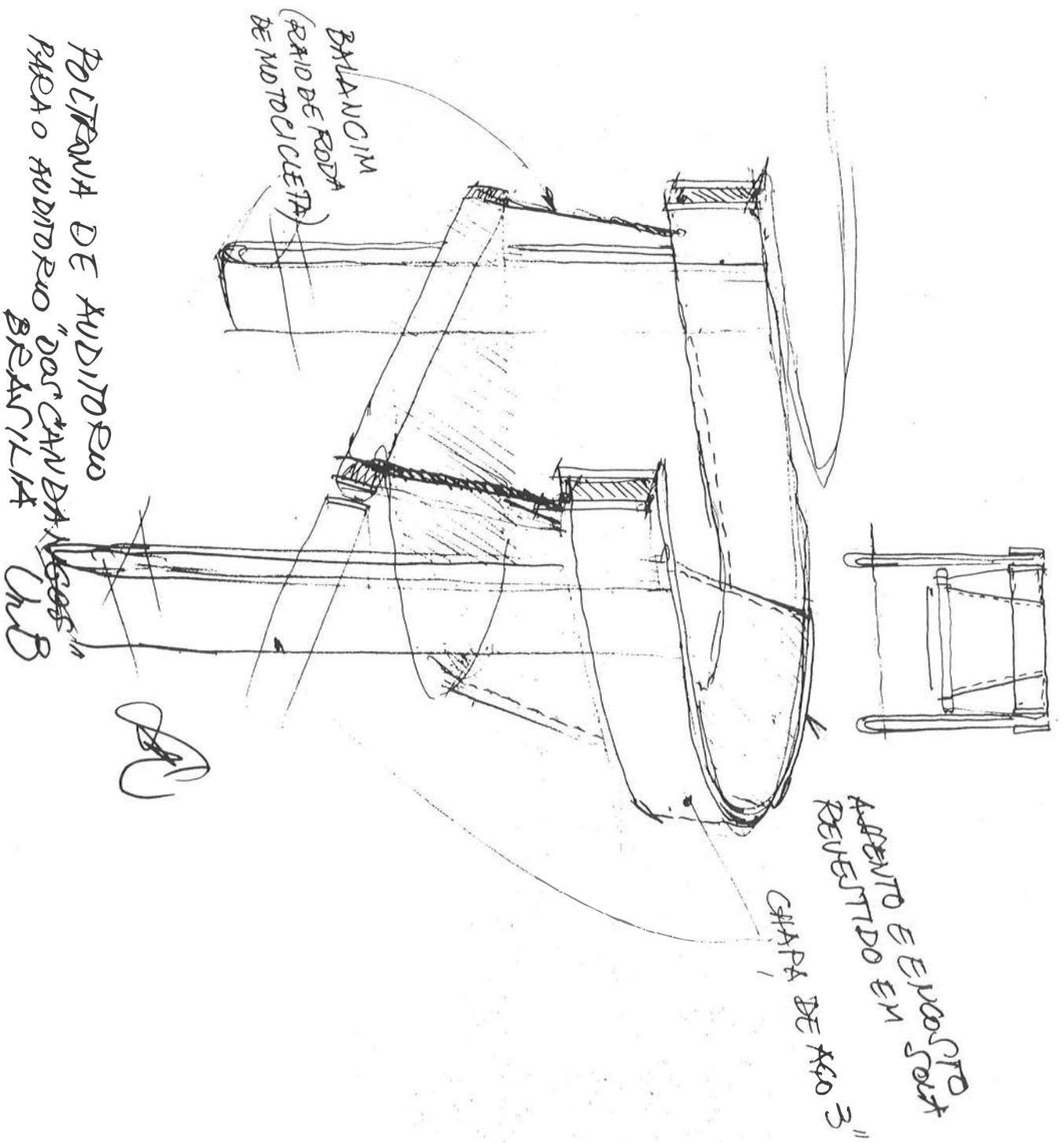


Sérgio Rodrigues.
Ambiente mobiliado com móveis de Sérgio Rodrigues. Detalhe da Poltrona Mole vista de costas. 1958.



Sérgio Rodrigues.
Primeira ambientação utilizando o Sofá Mole.
Abril de 1958. (Foto Humberto Franceschi.
Arquivo Sérgio Rodrigues.)

Sérgio Rodrigues.
Poltrona para o auditório "dos Candangos" em
Brasília. (Arquivo Sérgio Rodrigues.)



POLTRONA DE AUDITÓRIO
PARA O AUDITÓRIO
BRASILIA
ChB

Sérgio Rodrigues.

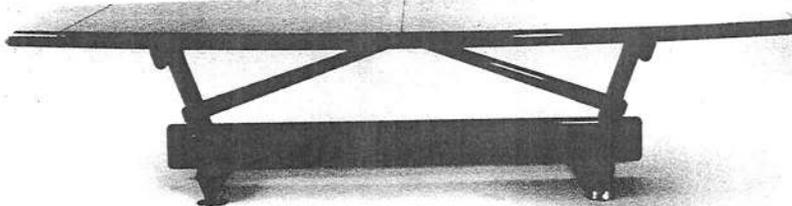
Mesa Parker, com base em mogno maciço, tampo em duas partes para ser facilmente transportável, guarnições em latão. 1978. (Foto Paulo Affonso Veiga. Arquivo Sérgio Rodrigues.)

Sérgio Rodrigues.

Poltroninha Julia, estruturada em madeira maciça, com assento e encosto em palhinha trançada. Desmontável para facilitar embalagens e transporte. Composto por duas laterais — pés e braços —, um assento, um encosto e duas travessas que usam seis parafusos Allen para montagem. 1980. (Foto Paulo Affonso Agapito. Arquivo Sérgio Rodrigues.)

Sérgio Rodrigues.

Poltrona Leve Kilin estruturada em madeira maciça, com duas laterais e duas travessas fixas com cunhas. O assento e o encosto em lona dupla com reforço, couro natural ou pele de boi preta e branca, costurada com pespontos brancos. 1973. Este design foi adquirido pela Oca, com o nome de poltrona leve Kilin e sofreu adaptações para a produção seriada. (Arquivo Sérgio Rodrigues.)



A poltrona Kilin atualmente é produzida em série e comercializada pelas Indústrias Reunidas Oca S.A. A versão original recebeu o nome de Xikilin e é executada artesanalmente sob supervisão de Sérgio Rodrigues Arquitetura Ltda.

Nos anos 80 e início deste decênio cresceu sua atividade e a produção atingiu cerca de 1.000 peças, reiterando-se o papel decisivo que ela representa na história da mobília no Brasil.

Data desse período a criação dos seguintes modelos: Julia (1980), poltroninha de braços, cuja estrutura de madeira maciça é totalmente desmontável, com assento e encosto em palhinha. Cadeira AB (1990)¹⁶, que apresenta certas características da Julia, porém com mais sobriedade. É uma cadeira de braços, estruturada em madeira, com assento e encosto revestido em couro ou tecido. Poltrona leve Xibô (1991), uma variação requintada da Xikilin.

O reconhecimento nacional e internacional pela importância da obra de Sérgio Rodrigues, na qual coexistem a disciplina e determinação sistemática de um “desenhador de móveis” e arquiteto com o talento “atrevido” herdado da família¹⁷, é incontestável.

Passados os históricos tempos de Cantu, na Itália, em 1988 recebeu o Prêmio Lápis de Prata, em Buenos Aires, Argentina. Em 1991, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizou a primeira grande retrospectiva de sua produção moveleira: Falando de Cadeira.

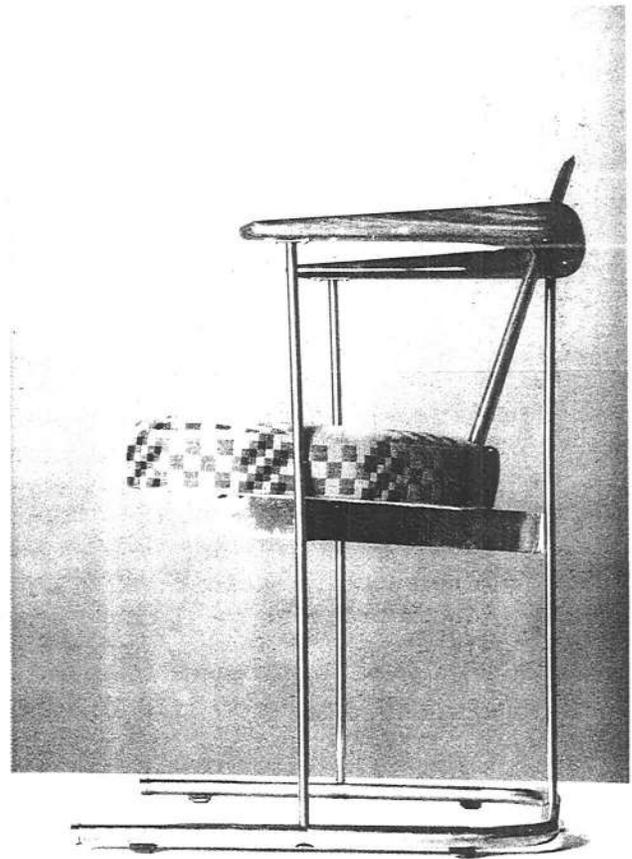
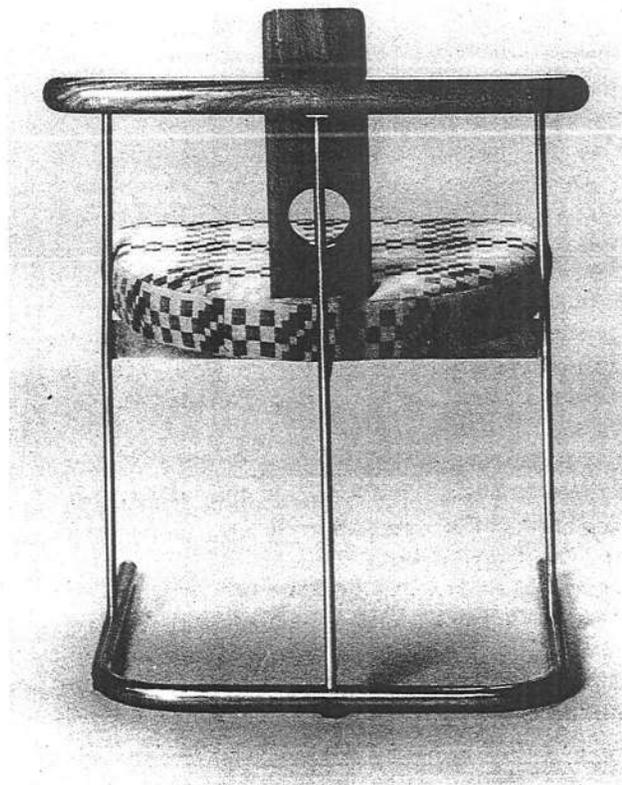
Em sua trajetória de arquiteto, “desenhador de móvel”, artista e criador, Sérgio Rodrigues chega nesse limiar de século com uma obra madura e quantitativamente vasta, continuando genuinamente a tradição dos grandes artesãos brasileiros da madeira e ao mesmo tempo marcando a transformação do móvel e dos padrões de uso e de gosto no setor. Como diz mestre Lucio Costa: “Generoso, em vez de se refestelar na sua fabulosa poltrona, continua activo, não pára”¹⁸.

Sérgio Rodrigues.

Cadeira AB em mogno maciço, com revestimento em couro natural, para utilização em escritórios, 1992. (Foto Paulo Affonso Veiga. Arquivo Sérgio Rodrigues.)

Sérgio Rodrigues.

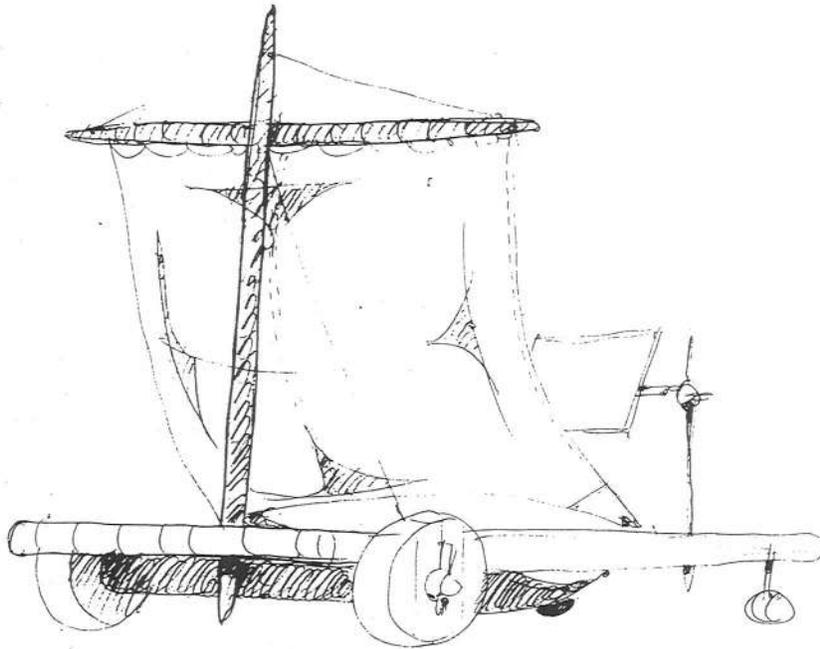
Vistas da cadeira de braços DAAV, estruturada em aço inoxidável, braço e encosto em madeira maciça, assento estofado, 1983. (Arquivo Sérgio Rodrigues.)





Sérgio Rodrigues.
Cadeira Bule, em mogno e tecido. 1991.
(Arquivo Sérgio Rodrigues. Foto Paulo Affonso
Veiga.)

Sérgio Rodrigues.
Estudo Espreguiçadeira Nina. 1992.
(Arquivo Sérgio Rodrigues.)



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. Frequentou a *Union Centrale des Arts Decoratifs* — UCDA, a mesma escola onde estudou Charlotte Perriand. No Brasil, trabalhou como estagiário no escritório de Oscar Niemeyer.

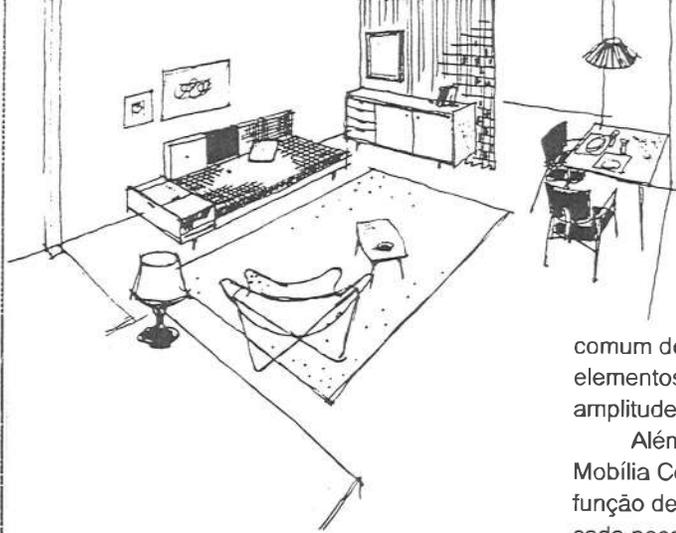
Formou-se arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Ainda quando estudante, associou-se ao arquiteto irlandês Norman Westwater, que trabalhava como cenógrafo, e começou a desenhar móveis.

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 a 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 Móveis Cimo, encarregada de produzir a primeira linha de móveis.

Assim, num momento em que o país se transformava, 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. Dessa 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 Móvelia Contemporânea, sediada no Paraná. Em 1955, mudaram-se para São Paulo e inauguraram loja à rua Vieira de Carvalho, 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 Móvelia Contemporânea introduziu um novo espírito na produção de móveis e 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 móvelia era devida à aplicação, em todos os elementos, de uma medida



Perspectiva com móveis da empresa Forma, Móveis e Interiores Ltda., cuja razão social transformou-se em Móvelia Contemporânea. Móveis de Michel Arnoult e Norman Westwater. Curitiba, Paraná. 1954. (Arquivo Michel Arnoult.)

comum de 45 cm, que permitiu a combinação e o encaixe entre si de vários elementos. Essa 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 Móvelia 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 Móvelia Contemporânea se caracterizou 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 desse aspecto, o móvel em série é aquele que apresenta possibilidade de permanência no mercado, rejeitando a obsolescência do produto.

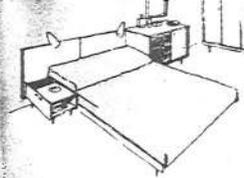
A política de produção da Móvelia Contemporânea desenvolveu exatamente os dois aspectos do móvel em série, como afirma Michel Arnoult: "Nossa concepção de móvel em série é a de um móvel industrial, de estoque permanente. Duas razões levaram-nos a adotar a política de produzir móveis e não a de fabricá-los segundo a maneira tradicional de produção. Primeira, 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 essa 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"¹⁹.

Foram adotados métodos de trabalho específicos para conseguir 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 cem. O resultado não é ruim se considerarmos que com esses cem pedaços de madeira podemos compor 53 móveis diferentes — o que dá uma média de dois pedaços por móvel — e que um móvel geralmente é formado de cinco a sete peças"²⁰. O esquema de



● CONFORTÁVEL

Estudados racionalmente e executados em material de primeira qualidade, os sofás, as cadeiras e as poltronas oferecem o máximo de conforto e resistência.



● HARMONIOSA

A simplicidade de linhas permite a combinação com móveis e objetos de outro estilo ou época, sem quebrar a harmonia do conjunto.



Fabricada no Paraná, centro da indústria da madeira no Brasil, e projetada para poupar material e tempo de fabricação, é acessível a qualquer orçamento.

● PRÁTICA

De volumes bem proporcionados e superfícies planas, economiza espaço e simplifica a limpeza. O tratamento em cera natural é de fácil conservação, tornando-se a madeira, com o tempo, cada vez mais bela.



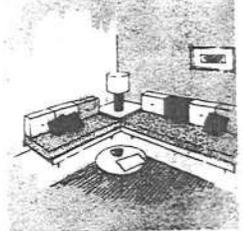
● DURÁVEL

A discreção das linhas e a construção cuidadosa (em imbuia do Paraná e pau-marfim) resistem bem ao tempo e às variações da moda.



● FLEXÍVEL

Todas as peças conservam entre si uma relação de medidas que facilita arranjos e rearranjos os mais variados, de acordo com as exigências do lugar e o gosto pessoal.



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 Móvel 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.

O sucesso de experiência de produção em série se evidenciou no ano de 1964, através de dois fatos: o convite que a Móvel Contemporânea 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 (UD), em São Paulo.

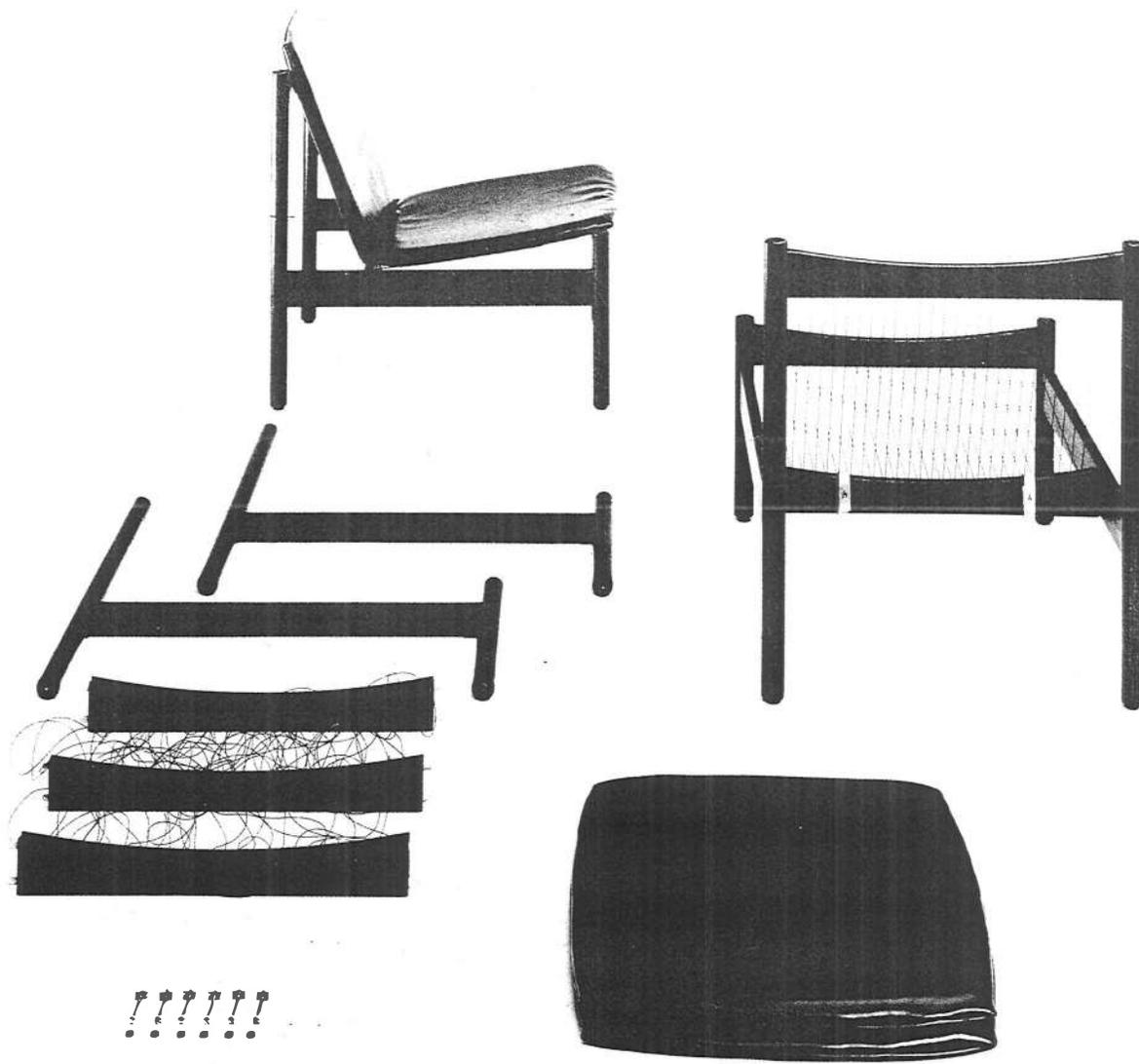
Infelizmente, o golpe militar de 1964 impediu sua participação no comitê cubano, mas a comissão julgadora do Prêmio Roberto Simonsen reconheceu a importância das inovações que a Móvel Contemporânea estava introduzindo, especialmente com relação ao sistema construtivo.

O prêmio foi dado a uma poltrona, desenhada por Michel Arnoult e Norman Westwater, e 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 compondo sua estrutura, que é 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 náilon 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. Isso, 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"²¹.

Coincidindo com o boom da arquitetura nos anos 50 houve uma proliferação de fábricas de móveis e outras iniciativas semelhantes à Móvel Contemporânea foram desenvolvidas: Unilabor, Móveis Artesanal, Oca etc.

Michel Arnoult e Norman Westwater. Detalhe de catálogo da Móvel Contemporânea.

Michel Arnout e Norman Westwater.
Poltrona estruturada em madeira maciça com
fio de nylon no assento e encosto e almofadas
soltas. 1964. (Arquivo Michel Arnout.)



Michel Arnoult.
Poltrona da Linha Peg-Lev (pegar e levar).
Desmontável, em pau-ferro, com assento e
encosto em couro natural. 1972. (Arquivo da
Autora.)

**PEG
LEV**
EXPORTAÇÃO



Michel Arnoult.

Cadeira de braços em compensado moldado folheado em mogno. 1990. (Arquivo Michel Arnoult.)

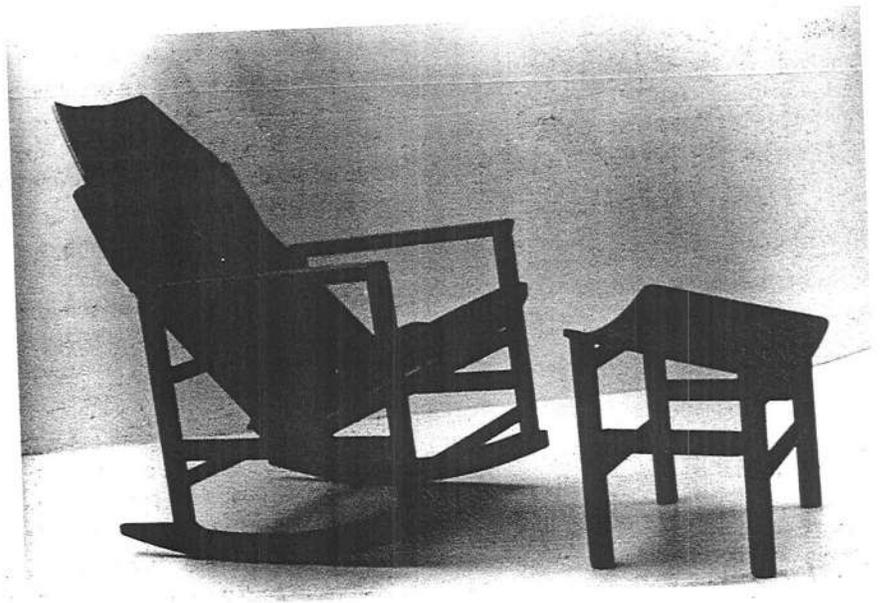
Michel Arnoult.

Poltrona de balanço em compensado moldado curvo, folheado em mogno, estrutura maciça. 1990. (Arquivo Michel Arnoult.)

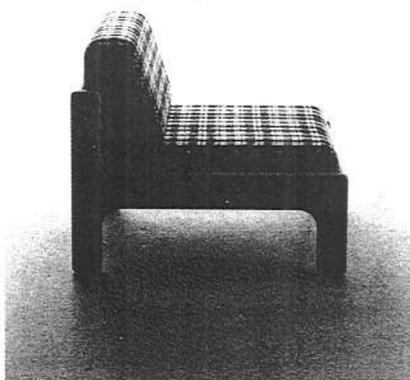
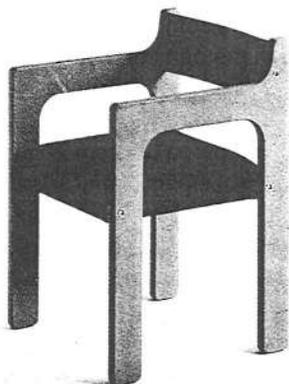


Com o passar do tempo, esse fenômeno acabou criando uma forte concorrência no mercado de móveis, obrigando a Móvel Contemporânea a buscar uma forma de diferenciação. A esse respeito Michel Arnoult declarou: "Primeiro, nós sentimos a concorrência da Hobjeto, da Mobilínea e de todo mundo; o mercado não 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"²². Infelizmente, o Peg-Lev, móvel *knock-down*, que seria comercializado em supermercados, foi a última contribuição da Móvel Contemporânea para o desenvolvimento do móvel moderno, pois, em 1973, as atividades da empresa foram encerradas. Apesar disso, Michel Arnoult continuou a exercer suas atividades como *designer* na Fábrica de Móveis Senta, onde, com o amadurecimento do trabalho anterior, desenvolve uma experiência de produção de assentos e móveis em geral.

Em fins dos anos 80, Michel se desligou da Fábrica de Móveis Senta e hoje trabalha como *free-lancer designer*, desenhando vários tipos de móveis, inclusive mobília para hotéis. A partir de 1988 até hoje, vem desenvolvendo uma linha de assentos desmontáveis, baratos, em eucalipto replantado, com assessoria do Instituto de Pesquisas Tecnológicas — IPT.



Móveis Hobjeto



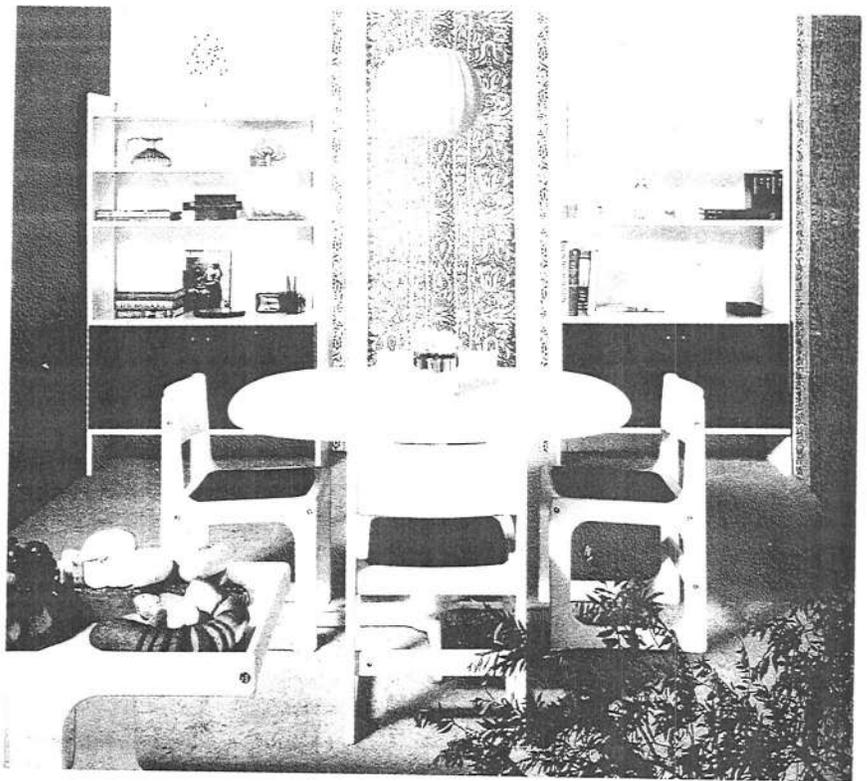
Geraldo de Barros.
Cadeira de braços em compensado recortado laqueado. 1970. Hobjeto. (Arquivo Geraldo de Barros.)

Geraldo de Barros.
Poltrona em compensado. 1970. Hobjeto. (Arquivo Geraldo de Barros.)

Como vimos, o nome de Geraldo de Barros está indissolúvelmente ligado ao processo de modernização do móvel no Brasil, seja através da temática do concretismo, seja através da Unilabor (UL) ou de sua participação como fundador da Hobjeto Indústria e Comércio de Móveis S.A., criada em 1964, por ele, associado a um antigo companheiro da UL, Aluísio Bione, contando também com alguns funcionários da Unilabor²³.

Apesar do cansaço pelo desenvolvimento desse 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. Coincidindo 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 ficava ociosa nesses 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 associaram-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 Utilidades Domésticas (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 do barateamento do móvel na revenda. "Em 1966, 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 futuro corredor comercial e, com muita sorte, achamos uma loja ali"²⁴. 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.



Geraldo de Barros.
Sala de refeições mobiliada com móveis
Hobjeto. Década de 70. (Arquivo Geraldo de
Barros.)



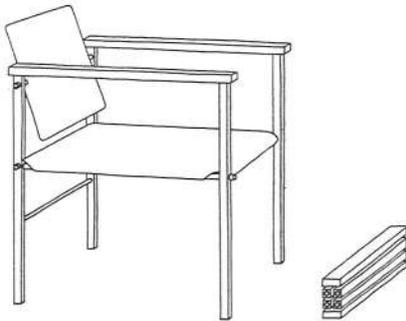
Geraldo de Barros.
Conjunto de mesa, com pés em metal cromado
e tampo em madeira, acompanham cadeiras de
braços. 1970. Hobjeto. (Arquivo Geraldo de
Barros.)

A partir de meados dos anos 60, a Hobjeto apresentou um crescimento significativo. Comprou uma nova fábrica em Diadema e passou a produzir o móvel completamente industrializado; com apenas 150 módulos fabricava cerca de quinhentos modelos diferentes, permitindo um expressivo barateamento de custo. Com isso, 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 destaque na introdução do móvel laqueado no Brasil e outros modismos europeus que a nossa classe média soube tão bem acatar. Na verdade, o laqueado é uma solução de acabamento para aglomerado de madeira; é uma solução tipicamente alemã, para resolver problemas de escassez de madeira, mas, no Brasil, transformou-se numa moda transitória.

A Hobjeto está no mercado até hoje. Seu êxito comercial deve-se à diversificação de linhas e, principalmente, à produção de mobília para escritório.

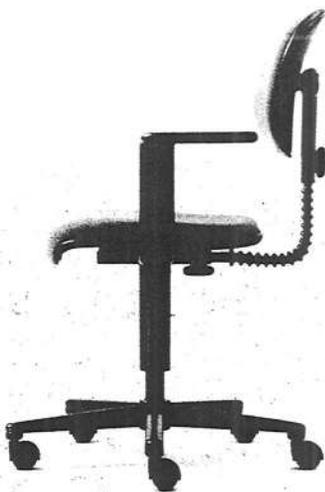
Outras experiências



Ernesty Möckl e Karl Heinz Bergmiller.
Desenho da cadeira 57³. Desmontável em
madeira, aço cromado com assento e encosto
em couro. Wilde und Spilth. 1957. (Arquivo
Escriba.)

Finalmente, para encerrarmos este breve balanço da produção de móveis modernos nos anos 60, convém ainda destacar a contribuição dos *designers* Carlo e Ernesto Hauner, Karl Heinz Bergmiller, Ricardo Arrastia, e dos industriais Leo Seincman (1919-) e José Serber (1933-1988).

Os irmãos Hauner participaram de momentos decisivos da história do móvel moderno brasileiro. Em 1949, fundaram a Móveis Artesanal, uma empresa de porte médio, que produziu móveis desenhados por Carlo Hauner, ainda muito próximos das tendências européias e comercializados diretamente da fábrica. Em 1952, a Móveis Artesanal associou-se à Knoll International e passou a chamar-se Forma, abrindo sua primeira loja à rua Barão de Itapetininga. A Forma representou um momento de renovação no mercado brasileiro com a introdução do referencial consagrado do *design* da Bauhaus. Mantem-se atuante, tanto no âmbito da mobília institucional, como residencial, sob a direção de Petco Gueorguiev. Em 1958, foi estabelecida uma sociedade, entre John de Souza e Ernesto Hauner, surgindo então a Ernesto Hauner Cia. Ltda. que, mais tarde, passou a se chamar Mobilínea. Com a grande demanda



Karl Heins Bergmiller e J. R. Calejo.
Programa C2, assento de trabalho. 1979.
Escriba. (Arquivo Escriba.)

Karl Heins Bergmiller e J. R. Calejo.
Programa C5, assento de trabalho. 1989.
Escriba. (Arquivo Escriba.)

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 para escritório.

Arrastia foi o principal colaborador da Arredamento Móveis Ltda., empresa fundada por Cesar Wasserfírer (1937-) em 1960, destacando-se pela preocupação em produzir móveis modulados, de grande alcance de mercado.

Outro nome importante que emergiu nos anos 60 no desenho de móveis foi Karl Heinz Bergmiller (1928-), *designer* alemão, formado em Ulm, ex-colaborador de Max Bill, que trouxe para o país uma grande contribuição em termos de metodologia de projeto e produção. É 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 em 1963. Participou, junto com Geraldo de Barros, Alexandre Wollner e Ruben de Freitas Martins (1929-1968), da criação, em 1958, do primeiro escritório de *design* no Brasil — Forminform —, que se ocupou tanto de *design* quanto de comunicação visual.

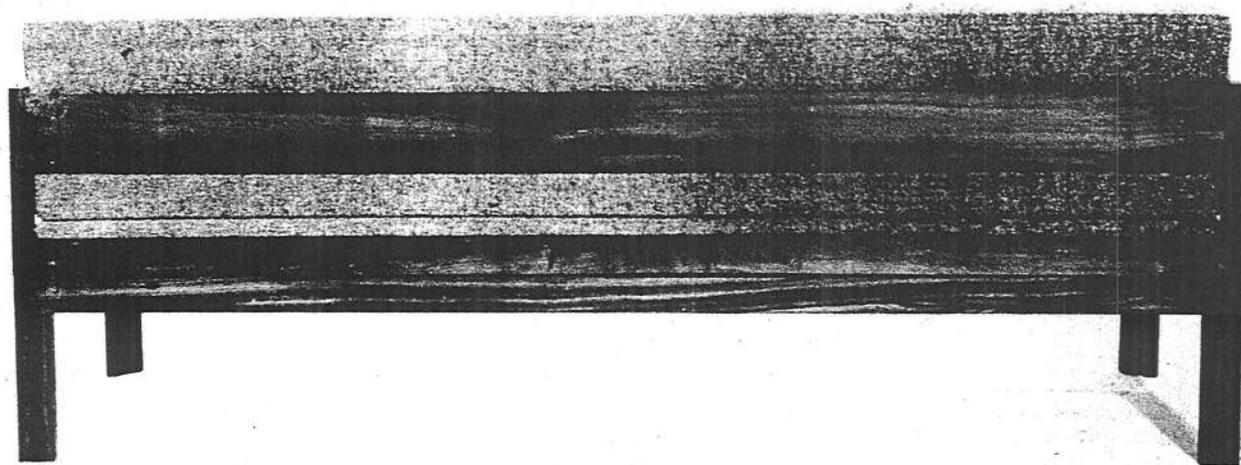
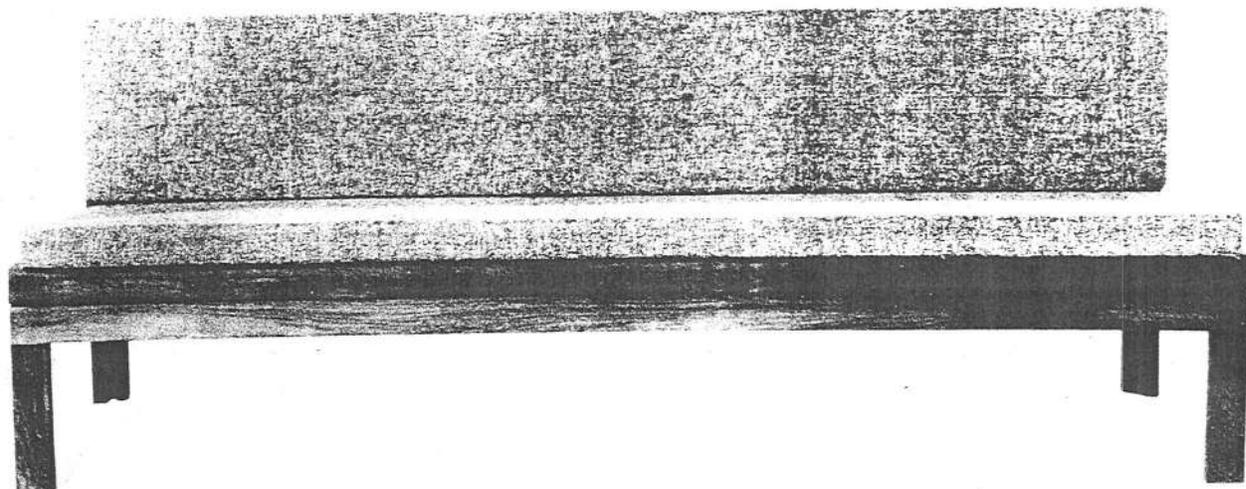
Em 1961, Bergmiller foi um dos vencedores do Concurso Nacional para Desenho de Móveis Contemporâneos promovido pela Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A. com um sofá-cama de casal realizado em conjunto com o arquiteto Joaquim Guedes (1932-)²⁵. Na área do desenho de mobília, a sua contribuição maior se deu no desenvolvimento de móvel para escritório, sendo de extremo vigor e correção o trabalho e a política de *design* na empresa Escriba Indústria e Comércio de Móveis Ltda., à qual está vinculado desde 1967.

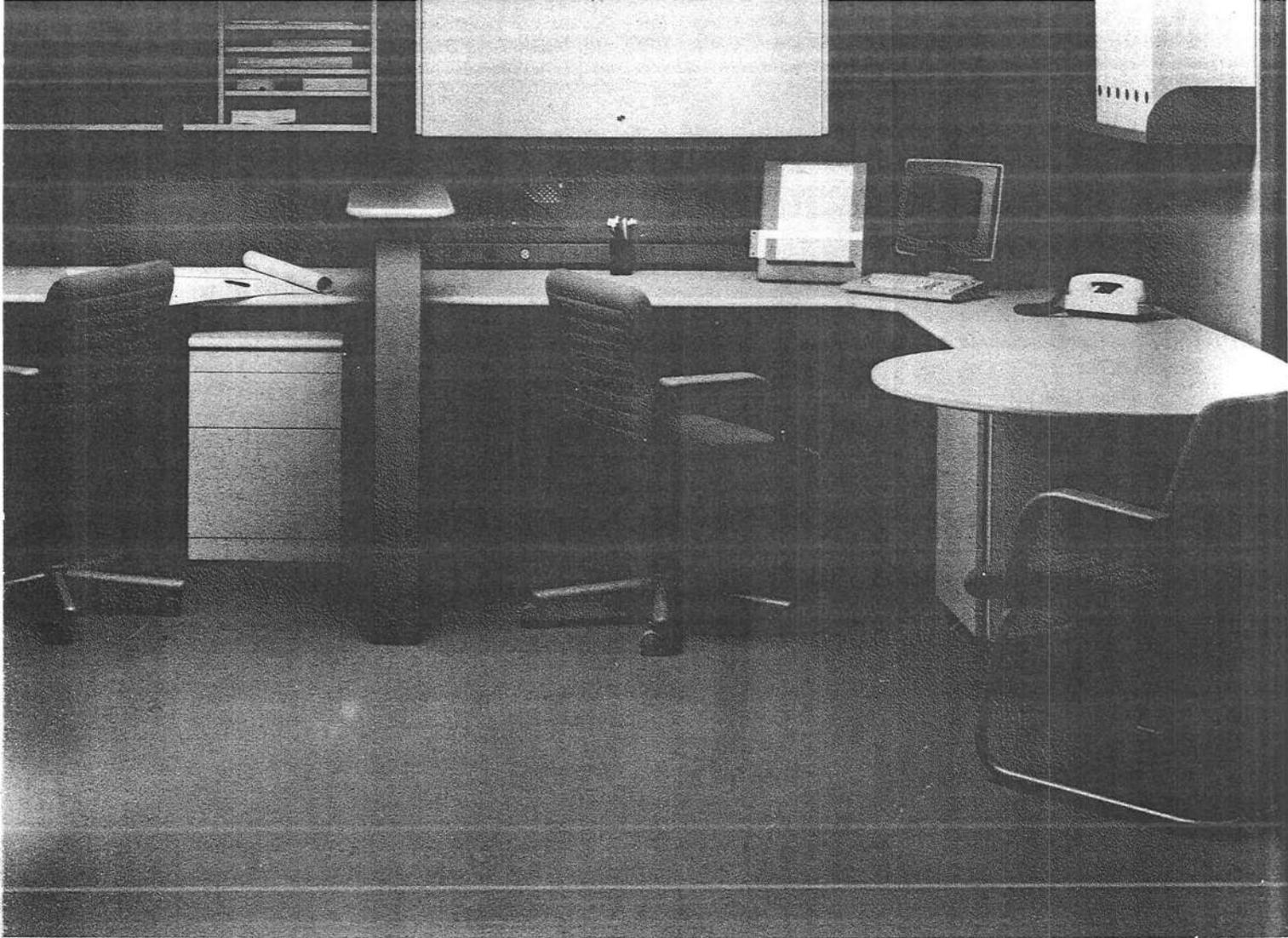
Ainda nesse setor deve-se destacar o trabalho sério e sistemático de Bergmiller diante do projeto de racionalização de aspectos de uso e da produção de mobiliário escolar visando normatizar este tipo de móvel, desenvolvido no IDI — Instituto de Desenho Industrial²⁶, com o apoio do MEC — Ministério da Educação e Cultura, do CEBRACE — Centro Brasileiro de Construções e Equipamentos Escolares e da CONESP — Companhia de Construções Escolares do Estado de São Paulo.

Leo Seincman sempre foi uma presença constante no processo de modernização do móvel desde os anos 50, quando em 6 de novembro de 1951 criou a empresa Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A., promovendo o trabalho de vários *designers* que então iniciavam sua produção, na escala industrial que nosso parque industrial então possibilitava. Vale ressaltar que a Ambiente foi a primeira empresa do setor a pagar *royalties* aos *designers*. A Ambiente criou e manteve uma galeria de arte contemporânea dirigida por Vanda Svevo, onde foram expostos: Calderon, Portinari, Di Cavalcanti, entre outros. Em 1964, Leo fundou a Projeto Indústria e Comércio

Joaquim Guedes e Karl Heinz Bergmiller.
Sofá-cama estruturado em madeira, assento
em espuma de borracha. 1961, Ambiente.
(Arquivo da Autora.)

O mesmo sofá visto de outro ângulo.





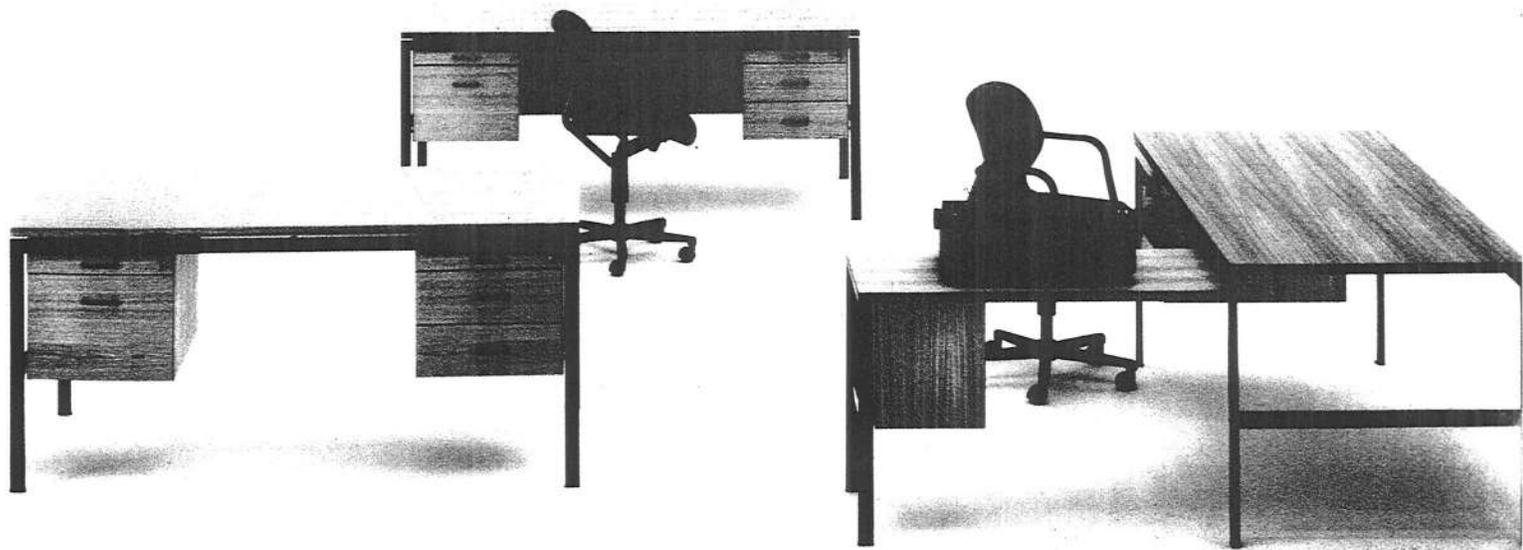
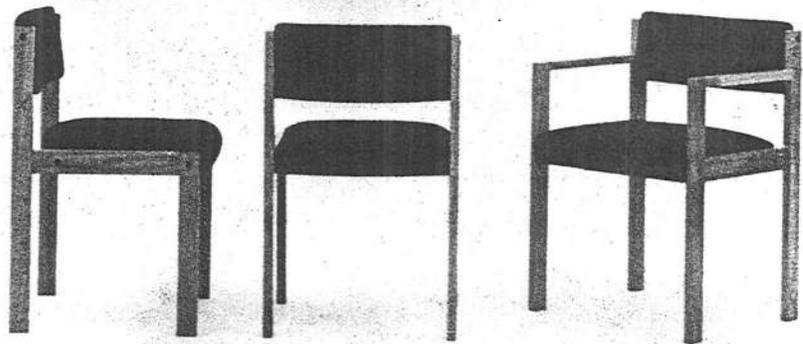
Karl Heinz Bergmiller e J. R. Calejo.
Ambiente projetado com móveis EA3, terceira
geração do Programa Escritório Aberto. 1989.
Escriba. (Arquivo Escriba.)

Karl Heinz Bergmiller.

Cadeira com braços e sem braços, assento e encosto em espuma de latex, revestida em tecido. Década de 60. (Arquivo Bergmiller.)

Karl Heinz Bergmiller.

Programa MF, superfícies de trabalho, 1972. Escriba. (Arquivo Escriba.)





Arne Jacobsen.
Cadeira Dinamarquesa em madeira
compensada. 1951. (Arquivo Projeto.)

de Móveis Ltda., com marca e programação visual de Alexandre Wollner e Décio Pignatari, visando ser um canal de comercialização dos móveis representantes das principais tendências internacionais, principalmente italianas e escandinavas.

A Projeto foi responsável pela introdução, em 1964, no mercado brasileiro da cadeira Dinamarquesa, desenhada por Arne Jacobsen (1902-1971), em 1951²⁷. A partir de 1972, até os dias de hoje, a Projeto transformou-se em sociedade anônima, ampliou suas instalações e trouxe para o mercado nacional as principais linhas de móveis residenciais italianas, projetadas por Bellini, Vico Magistretti, Afra e Tobia Scarpa, G. F. Frattini, além da coleção dos clássicos do modernismo — “Cassina I Maestri”.

Dentre as experiências desse decênio destaca-se também a atividade do empresário José Serber (1933-1988), que em 1960 entrou como sócio de uma pequena empresa de marcenaria Play Arte Decorações, transformada no ano de 1963 em Escriba Indústria e Comércio de Móveis Ltda.

Serber formou-se em Economia, na Universidade Mackenzie, em 1959. Antes disso, vivendo intensamente o clima revolucionário da época, engajou-se com entusiasmo no teatro e na então emergente TV brasileira, tendo atuado ao lado de nomes importantes: Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Milton Gonçalves, Antunes Filho, Tatiana Belinky, Júlio Gouveia, Heitor de Andrade, entre outros.

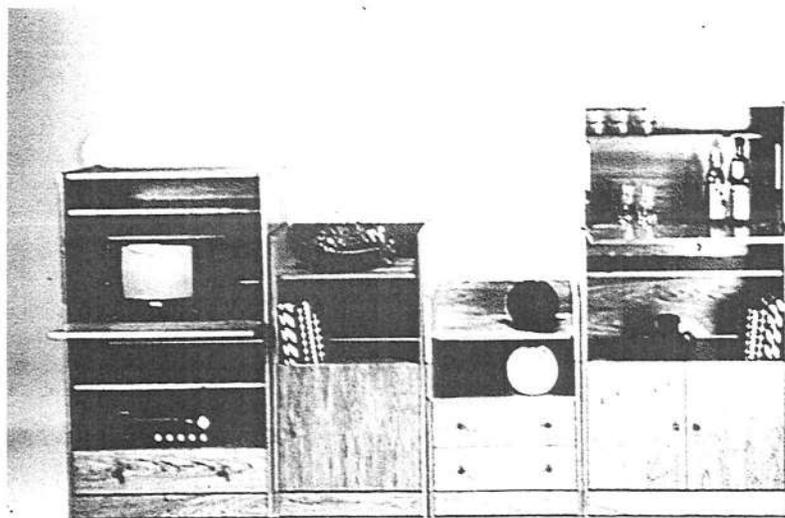
Com a criação da Escriba, o artista cedeu lugar ao empresário. As inquietudes culturais e artísticas direcionaram-se para um campo mais prático: o desenho industrial, a produção de mobília. Foi mais um desafio que Serber soube vencer com sua mentalidade progressista.

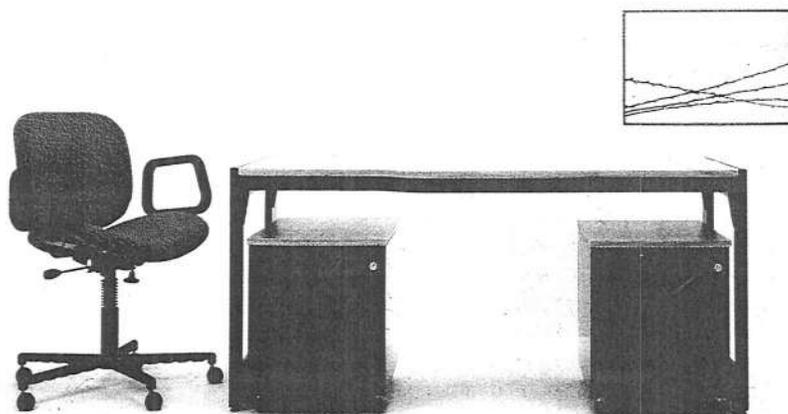
A Escriba, desde as suas origens, optou pela produção de móvel para escritório, tendo recebido no mesmo ano da mudança de sua razão social o Prêmio Boa Forma, da Alcântara Machado, pela primeira linha de escrivaninhas, projeto do arquiteto Abrahão Sanovicz (1933-).

Em fins dos anos 60, a empresa se expandiu expressivamente, instalou nova fábrica e, a partir do decênio de 70, em intercâmbio com a empresa alemã Wilkhann, passou a implantar novas tecnologias no setor. Nos anos subseqüentes, manteve posição de destaque no mercado, pela excelência de seu produto.

Ricardo Arrastia.
Modulados em madeira, desmontáveis,
componíveis e empilháveis, fixados entre si por
pinos. Pode formar estantes, cómodas,
escrivaninhas, entre outros. Década de 60.
Arredamento. (Arquivo Arredamento.)

Ricardo Arrastia.
Dormitório equipado com móveis Arredamento.
(Arquivo Arredamento.)





Sandro Magnelli.
Cadeira Eurit, estrutura tubular, assento e encosto em espuma revestido em tecido.
Securit. (Arquivo Securit.)

Sandro Magnelli.
Mesa e gaveteiro da Linha 8. Securit. (Arquivo Securit.)

Sandro Magnelli.
Posto de trabalho da Linha 8 de madeira.
Securit. (Arquivo Securit.)



Notas

1. *Arte em Revista*. São Paulo, CEAC/Kairós, 1(2), mai./ago. 1979.
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. O CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, vinculado ao Depto. de Filosofia da USP, dedicou o número 3 de *Arte em Revista*, publicado em 1980, ao exame das principais discussões, no Brasil, da questão do popular.
3. Este inquérito, organizado pelo crítico Ferreira Gullar e pelo arquiteto Alfredo Britto, foi publicado no Suplemento Dominical de *O Jornal do Brasil*, em 1964.
4. A respeito das relações da obra de Sérgio Rodrigues, com aspectos culturais brasileiros, ver: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Sérgio Rodrigues: Redescobrimo o Brasil pelo móvel*. Catálogo da Exposição "Falando de Cadeira". Rio de Janeiro, 1991.
5. DEPOIMENTO de Sérgio Rodrigues à autora. Rio de Janeiro, 1979.
6. *Idem, ibidem*.
7. Ainda nos anos 50, 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, Harry Bertoina e outros. Desse modo foi significativa a atuação da empresa na divulgação dos principais desenhos pioneiros da modernização do móvel internacional, como a cadeira Wassily de Marcel Breuer, a Barcelona de Mies 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 primeiro 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 as *designers* Ana Beatriz Gomes e Consuelo Cornelsen: o equipamento de segurança para o trabalhador bóia-fria de cana-de-açúcar. Sobre esse tema, ver SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. "Por um desenho necessário". *Módulo*, Rio de Janeiro, (63):68-71, abr./maio 1981.
8. A respeito desse tema, ver: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Op. cit.*, 1991.
9. DEPOIMENTO de Sérgio Rodrigues à autora. Rio de Janeiro, 1979.
10. COSTA, Lucio. Folheto sem título. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1962.
11. RODRIGUES, Sérgio. *A dura estória, paixão e vida do sofá que era mole*. Revista *Senhor*, Rio de Janeiro, 1962.
12. *Idem*, p. 3.
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.
15. BARDI, Lina Bo. S.t., *Habitat*, São Paulo, (1):54, out./dez. 1950.
16. Esta cadeira, realizada para equipar os escritórios da Rede Manchete de Televisão, no Rio de Janeiro, recebeu esse nome em homenagem a Adolpho Bloch.
17. Imprensa, periódicos, arte e cultura sempre marcaram a vida de Sérgio Rodrigues. Do lado materno, a família Mendes de Almeida; do lado paterno, os Rodrigues. O avô Mário Rodrigues (1885-1930), jornalista, fundou *A Manhã* e *Crítica*. Dentre seus catorze filhos destacam-se: Nelson Rodrigues, dramaturgo, romancista; Mário Rodrigues Filho, cronista desportivo, que deu nome ao Maracanã; Dulce, atriz, poetisa; Roberto Rodrigues (1904-1929) — pai de Sérgio — desenhista, chargista, "que se tornaria o maior artista plástico do Brasil", no dizer de Cândido Portinari. As vivências de infância, as inquietações artísticas, o traço

- firme e sensível, um patrimônio da família, ganharam tridimensão nos móveis na arquitetura de Sérgio.
18. COSTA, Lucio. Sem título. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1991, Catálogo da Exposição "Falando de Cadeira". MAM, Rio de Janeiro.
 19. ARNOULT, Michel. *Arquitetura*, (31):29, jan. 1965.
 20. ARNOULT, Michel. *Arquitetura*, (31):30, jan. 1965.
 21. Prêmio Roberto Simonsen à Mobília Contemporânea. *Habitat*, (76):51, maio/abr. 1964.
 22. DEPOIMENTO de Michel Arnoult à autora. São Paulo, 1978.
 23. Dentre os funcionários que acompanharam a trajetória de Geraldo da Unilabor para a Hobjeto, até hoje estão Elias Moressa Asfom e José Soares de Oliveira.
 24. DEPOIMENTO de Geraldo de Barros à autora. São Paulo, 1979.
 25. O edital desse concurso esclarecia que se pretendia promover maior contato entre arquitetos e industriais do setor moveleiro, e nesse sentido visava: "(...) ter significação profunda na formação de um critério cada vez mais brasileiro no que diz respeito à arquitetura de interiores". Segundo o documento, podiam concorrer: "arquitetos brasileiros, legalmente habilitados, sócios do Instituto de Arquitetos do Brasil" (cláusula 1.2), e enquanto autor do projeto considerava: "(...) o arquiteto individualmente ou em equipe, devendo, neste caso, ser indicados os demais participantes, com as suas respectivas especialidades" (cláusula 1.3). O objetivo do evento era o projeto de um sofá-cama de casal ou uma poltrona com braços de espaldar alto (*berger*) ou ambos (cláusula 2.1). Um dos aspectos importantes desse concurso é que os projetos vencedores além de premiados foram efetivamente fabricados, o que nem sempre correspondia à praxe.
 26. Este instituto foi criado em 1968, como um departamento do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, visando realizar trabalhos de divulgação, informações e pesquisa no campo do desenho industrial.
 27. Originalmente esta cadeira foi desenhada com três pés e, em 1953, foi introduzido o quarto pé.