

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA SUPERIOR DE DESENHO INDUSTRIAL

**O DESIGN DE MOBILIÁRIO NO BRASIL: UMA ANÁLISE HISTÓRICA SOBRE
SUAS ORIGENS E SUA CONTINUIDADE**

2022

João Pedro Elian Durán

O DESIGN DE MOBILIÁRIO NO BRASIL: UMA ANÁLISE HISTÓRICA SOBRE
SUAS ORIGENS E SUA CONTINUIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Design, apresentado como requisito para obtenção do título de bacharel em Design pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Wandyr Hagge

RESUMO

A pesquisa objetiva o estudo e a análise da produção de mobiliário no Brasil, entendendo sua prática como pertencente ao design de produto, analisando como essa produção iniciou-se no país, e discorrendo sobre a importância dela para nosso fortalecimento enquanto designers no âmbito nacional e internacional.

Através do estudo bibliográfico, buscou-se fundamentos históricos e analíticos para respaldar o ponto de vista do autor desse projeto, além de servir de base fundamental para a presente análise. A pesquisa foi ilustrada para auxiliar o leitor na jornada pelo conteúdo. Por fim, utilizando ferramentas e *softwares* digitais, foi realizada o processo de escritura da presente pesquisa, procurando sempre melhorá-la.

Palavras chave: Mobiliário, Design de Produto, Análise Histórica, Pesquisa Histórica

ABSTRACT

The object of the research is to study and analyze the production of furniture in Brazil, understanding it's practice as one belonging to product design, and analysing how this production started in the country, discoursing about it's importance to our strengthening as designers nationally and internationally.

Through the literature study, historical and analytical foundations were sought as means to back up the point of view of the author of this project, as well as serving as basis to for the presente analysis. The research was illustrated in order to assist the reader's journey through the content. Finally, the present research was written with the assistance of digital tools and softwares, always looking for ways to improve it.

Key words: Furniture, Product Design, Historical Analysis, Historical Research

Sumário

1. Introdução.....	4
2. A influência pré-moderna de Adolf Loos: Ornamento é crime?.....	5
3. A influência alemã no modernismo: A <i>Bauhaus</i> e a <i>HfG Ulm</i>	33
3.1 - A fundação da <i>Bauhaus</i>	33
3.2 - Quando o menos vira mais: A vida e a produção de design de Mies Van Der Rohe ...	39
3.3 - Sucessora espiritual: A fundação da <i>HfG ULM</i>	46
3.4 - A filha bastarda de <i>Ulm</i> e neta da <i>Bauhaus</i> : A fundação da ESDI	47
4. ESDI 60 anos depois: Sobre a continuidade da escola	54
5. Sobre o design feito no Brasil	55
5.1 - Linha do tempo: Um mapeamento de design no Brasil por década.....	57
5.2 - Antes dos anos 1920: Os primeiros exemplos	57
5.3 - Anos 1920: Princípio da produção de mobiliário modernista	59
5.4 - Anos 1930 e 1940: Solidificação do modernismo	60
5.5 - Anos 1950: O fortalecimento do design brasileiro	63
5.6 - Anos 1960: Ditadura e contracultura	71
5.7 - Anos 1970: O Design <i>Pop</i>	76
5.8 - Anos 1980: Design italiano domina o mundo	81
5.9 - Anos 1990: Novo Design e o mundo descobre o design “brasileiro”	89
5.10 - O design de mobiliário hoje.....	100
6. Conclusão.....	106
7. Lista de figuras.....	107
8. Bibliografia	115
9. Webgrafia	117
10. Apêndice.....	119

1. Introdução

O design de mobiliário, autoral ou seriado, é onde a produção brasileira de design de produto mais se destaca, tanto internacionalmente como nacionalmente. Apesar disso, a bibliografia sobre o tema é escassa, e a área de pesquisas sofre muito ao não conseguir preservar esse legado. Motivado por isso, desejei tentar preencher essa lacuna, mesmo que em parte, buscando compreender a fundo as origens de nossas práticas industriais no desenho de produto, e especialmente, a história do mobiliário feito no Brasil.

Devido a nosso passado colonial, sempre sofremos intensa influência artística das metrópoles europeias e posteriormente dos Estados Unidos. Portanto, para compreendermos melhor a história do design de mobiliário brasileiro, é interessante primeiro compreender essas influências e personalidades em seus contextos originários, para depois interpretar como elas influenciaram os movimentos artísticos brasileiros durante os séculos XIX, XX e XXI, e conseqüentemente, a produção de mobiliário nacional.

No desenrolar da pesquisa, a pesquisa bibliográfica de autoridades como Maria Cecília Loschiavo, Lucy Niemeyer e Pedro Luiz Pereira de Souza, as contribuições de artistas como Mies Van Der Rohe e Adolf Loos, dos designers modernistas, de influência pós-moderna, e dos designers de produto nacionais foram todas fontes de informações cruciais para uma melhor compreensão sobre a história da produção do nosso mobiliário, do princípio aos dias atuais. É necessário mantermos a memória dessa produção viva e registrada se quisermos compreender a nós mesmos, designers de produto brasileiros, enquanto profissionais e agentes de mudança social num país tão marcado por desigualdades e injustiças.

2. A influência pré-moderna de Adolf Loos: Ornamento é crime?

O surgimento de diversos movimentos artísticos paralelos - como o *Arts & Crafts* inglês e o *Jugendstil* alemão -, no fim do século XIX e início do século XX -, possivelmente não é mera coincidência. Vários autores apontam a virada de séculos como um momento de efervescência e rupturas culturais. Nas palavras de Michael Heffernan, professor da University of Nottingham, por exemplo:

Changes which are actually taking place at these junctures tend to acquire extra (sometimes mystical) layers of meaning. This was certainly the case in the 1890s, a decade of "semiotic arousal" when everything, it seemed, was a sign, a harbinger of some future radical disjuncture or cataclysmic upheaval ... The original French expression, meaning simply "end of century", became a catch all phrase to describe everything from the architectural and artistic styles ... to the wider, often impassioned debates about the past, the present and the future on the eve of a new century. ... Much fin-de-siècle writing ... tended to assume that the passing of the nineteenth century would represent a fundamental historical discontinuity, a clear break with the past.¹

Dentre as motivações por trás dessa efervescência estava a crescente rejeição a ideais "otimistas" como o positivismo, o materialismo e o racionalismo; elementos que permeavam a sociedade europeia no fim do século XIX, tão marcada pelos adventos da 2ª revolução industrial e da democracia liberal europeia.² A geração *fin-de-siècle*, ao contrário de muitos de seus antecessores, acreditava na dissociação entre arte e política ("arte pela arte"), era subjetivista, emotiva, pessimista, e acreditava que a civilização europeia estava em uma espiral de crises sem soluções práticas no horizonte.³ Podemos ver os desdobramentos desse

¹ - HEFFERNAN, Michael, **Fin de Siècle, Fin du Monde? On the Origins of European Geopolitics; 1890–1920**, e DODDS, Klaus & ATKINSON, David A., **Geopolitical Traditions: A Century of Geopolitical Thought**, Londres e Nova York, Routledge, 2000, pp.28, 31

Em tradução livre: "Mudanças ocorridas nessas conjunturas [de final de século] tendem a adquirir camadas extras (e até místicas) de significado (...) Em 1890, uma década de despertar semiótico, onde tudo aparentava ser um sinal, uma profecia de uma disjuntura radical no futuro [...] Muitos dos escritos feitos no fin-de-siècle tendiam a assumir que a passagem do século XIX representava uma discontinuidade histórica fundamental, numa quebra completa com o passado".

² - Para compreender melhor o panorama do fin-de-siècle, recomendo a leitura de SCHORSKE, Karl, **Fin de Siècle Vienna** e SILVERMAN, Debora, **Art Nouveau in Fin de Siècle France**

³ - STERNHELL, Zeev. **Crisis of Fin-de-siècle Thought - International Fascism: Theories, Causes and the New Consensus**, Londres e Nova York, 1998, pp.169

imaginário, no mundo das artes aplicadas,⁴ ao analisar o Esteticismo,⁵ um movimento resultante desses ideais que, apesar de nunca ter existido como movimento unificado, deu contribuições cruciais para o mundo da arte, ajudando a inaugurar um período denominado por alguns autores como *Era da Estética*,⁶ quando alguns artistas acreditavam que a arte deveria seguir uma suposta ideologia de excessos e de superficialidade iguais aos presentes na própria sociedade europeia; ou seja, o estilo seria a própria substância.

Num futuro próximo, esse panorama seria contestado por diversos artistas, gerando o embrião do movimento modernista, que romperia radicalmente com toda a tradição artística europeia predominante, sobretudo, no final do século XIX, como falaremos mais adiante.

Para compreendermos melhor uma possível caracterização tanto do Estilo Internacional quanto do Modernismo,⁷ enfocando o design de produto, é interessante estudarmos a vida e a obra de Adolf Loos (1870 -1933), arquiteto, designer e escritor radicado na Áustria, focando em sua produção teórica e de design de produto. Um excelente retrato biográfico foi tecido pela escritora e fotógrafa Claire Beck Loos, sua última esposa, em seu livro *The Private Adolf Loos: Portrait of an Eccentric Genius*, cujo conteúdo baseia-se em anedotas e registros sobre a vida de Loos. Outra grande fonte de referências é o livro biográfico *Loos*, de August Sarnitz, que além de oferecer informações sobre a vida dele, tem descrições detalhadas sobre seus projetos.⁸

⁴ - O que hoje é chamado de desenho industrial não tinha o mesmo nome na época, sendo chamado de artes aplicadas, artes decorativas etc. A ideia do que é design ainda não é clara e está em debate. Sobre esse assunto, recomenda-se, por exemplo, a leitura de ROSENTHAL, Rudolph e WILLIAMS, Helena L., **The Story of Modern Applied Art**

⁵ - Para uma definição de Esteticismo, consultar BHASKARAN, Lakshmi, **Designs of the Times**, Suíça, RotoVision, 2005, pp.32

⁶ - Para uma definição mais completa de Era da Estética – contextualizada com outras “eras”, consultar BONY, Anne, **Le Design**, França, Larousse, 2015

⁷ - Para uma breve definição de estilo internacional e modernismo, consultar BHASKARAN, Lakshmi, **Designs of the Times**, Suíça, RotoVision, 2005, pp.50 e 154

⁸ - LOOS, Claire Beck, **The Private Adolf Loos: Portrait of an Eccentric Genius**, Viena, Doppelhouse Press, 2020, *Adolf Loos: A short biography* e SARNITZ, August, **Adolf Loos**, Alemanha, Taschen, 2003

Filho de uma dona de casa e de um canteiro,⁹ nasceu em um berço comum na cidade de Brünn, no Imperio Austro-Húngaro, atual República Tcheca. O jovem Loos teve uma infância complicada, sofrendo de surdez quase completa até o início de sua juventude e perdendo seu pai aos nove anos. Em 1890, iniciou estudos em arquitetura na cidade de Dresden, interrompendo-os em 1893, quando viajou aos Estados Unidos para visitar a Exposição Internacional de Chicago, e, em seguida, ficou morando, por três anos, na casa de parentes.¹⁰ Durante esse período, teve contato com a arquitetura e o mobiliário produzido por comunidades *Shakers* na Filadélfia e ficou admirado pelo o estilo de vida sóbrio e austero levado por esse grupo, que se refletia em suas casas e mobiliário – rico em linhas retas, limpa e sem adornos como podemos ver nas imagens abaixo: ¹¹



Figura 1. Mobiliário típico *Shaker*, contendo pouco ou nenhum adorno e linhas geométricas bem definidas. Isso pode ser em parte explicado pela crença religiosa desse povo, que via os adornos como um luxo, e portanto, um pecado. Fonte: Wikipedia, foto por Doug Coldwell, 2009

⁹ - No inglês, *stonemason*, profissional que trabalha com o retalhe de pedras para esculturas e obras.

¹⁰ - SARNITZ, August, **Adolf Loos**, Alemanha, Taschen, 2003

¹¹ - Móvel Shaker. Metropolitan Museum of Art. Retrieved March 23, 2014



Figura 2. Mesa de centro *Shaker*. Percebe-se que a mobília é pensada de maneira funcionalista. Fonte: Wikipedia, foto por Doug Coldwell, 2009



Figura 3. Cadeira de balanço *Shaker*. Fonte: Wikipedia, foto por Carl Wycoff, 2009

Os *Shakers* foram o resultado de um rompimento dentro da comunidade quacre. Esta vertente separou-se das demais por não concordar com certos dogmas, como a obrigação de seguir rigidamente ritos religiosos. A filosofia *Shaker* clamava por uma vida devota à Deus, sem superficialidades - enxergadas como pecado por eles -, e essa crença influenciou sua produção mobiliária, dentre outras manifestações de cultura material. Os marceneiros *Shaker* produziam uma mobília característica, “direto ao ponto”, sem entalhes ou decalques. Os adornos, como dito anteriormente, eram vistos como superficialidades, uma “enganação” quanto ao real propósito do objeto, portanto os artesãos e marceneiros os renegavam. Apesar da ideia de funcionalismo como conhecemos hoje não existir àquela época, podemos indagar quanto ao pioneirismo dos *Shakers* no assunto.¹² Empregavam, de certa

¹² - Ver, por exemplo, LASSITER, William Laurence & LASSITER, William Lawrence, **Shakers and their furniture**, In: New York History. Vol. 27, Nº 3, July, 1946, pp.369 – 371

forma, sua própria versão da máxima “forma segue a função”.¹³ O contato com essas comunidades gerou um enorme impacto no jovem Loos, que carregou essas referências para sua própria produção.¹⁴

Voltando para a Áustria em 1896, fixou-se em Viena como arquiteto, sendo contemporâneo de diversas figuras célebres como o filósofo Ludwig Wittgenstein, o compositor Arnold Schoenberg, o pintor e designer Koloman Moser, e o arquiteto Josef Hoffmann. Inclusive associou-se, ainda que brevemente, à Secessão Vienense onde, além de Moser e Hoffmann, artistas como Gustav Klimt participavam.¹⁵ Alguns anos à frente, em 1903, Moser e Hoffmann viriam a fundar a associação artística *Wiener Werkstätte*,¹⁶ e posteriormente, em 1907, Hoffman faria parte da *Deutscher Werkbund*.¹⁷ Após fixar-se em Viena, Loos começou a produzir escritos como forma de dar vazão às suas ideias, dando início a uma promissora carreira como escritor.

Naquela época, a arte europeia era um verdadeiro caldeirão de estilos. A partir do contato com as culturas orientais e, inclusive, africanas, os europeus passaram a receber um grande influência artística. O design como produção industrial estava na infância ainda, mas já exibia variados resultados. Devido à

¹³ - FIELL, Charlotte & Peter, **Design do Século XX**, Alemanha, Taschen, 2000, pp.645

¹⁴ - Em livro recente, o arquiteto e historiador italiano Maurizio Corrado descreve o impacto do ideário *Shaker* sobre Adolf Loos durante sua permanência na América. Ver CORRADO, Maurizio, **Design, una storia sbagliata**, Armilaria Edizioni, 2019, pp.10-11 e pp.31

¹⁵ - Secessão Vienense: A Secessão de Viena ou Secessão Vienense (1897-1920) foi o movimento de um grupo de jovens artistas no final do século XIX fortemente inspirado pelo *Art-Noveau*, constituído no âmbito da *Künstlerhaus* - tradicional sociedade dos artistas austríacos. Liderado por Gustav Klimt, um dos primeiros a sair da *Künstlerhaus*, o grupo desejava romper com o que representava a Cooperativa dos Artistas das Artes Decorativas da Áustria, fundada em 1861, e protestava contra as normas tradicionais, artísticas e étnicas da época.

¹⁶ - *Wiener Werkstätte*: Fundada em 1903 pelo designer gráfico e pintor Koloman Moser, o arquiteto Josef Hoffmann e o patrono Fritz Waerndorfer, foi uma associação produtiva em Viena, Áustria, que reuniu arquitetos, artistas, designers e artesãos que trabalham em cerâmica, moda, prata, móveis e artes gráficas. A Oficina foi "dedicada à produção artística de artigos utilitários em uma ampla gama de mídias, incluindo serralheria, marroquinaria, encadernação, marcenaria, cerâmica, cartões postais e artes gráficas e joalheria "É considerado um pioneiro do design, e sua influência pode ser vista em estilos posteriores, como *Bauhaus* e *Art Deco*.

¹⁷ - *Deutscher Werkbund*: Organização fundada em 1907 sob fortes influências do *Arts and Crafts* inglês, pelos arquitetos Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens e outros. A "Associação de trabalho alemã", em tradução livre, foi um coletivo de artistas e industrialistas estabelecido com o propósito de impulsionar a produção artístico-industrial da Alemanha para o restante da Europa. Walter Gropius e Mies van der Rohe foram influenciados pelas ideias da associação, preocupada em aliar a produção artística à industrial, e ingressaram nela posteriormente. Isso influenciou enormemente a fundação da *Bauhaus* em 1919, como veremos mais à frente.

proximidade com a realidade vivenciada por Loos, é pertinente analisar alguns trabalhos de artistas da Secessão Vienense e da *Wiener Werkstätte* mencionados anteriormente. Os objetos foram selecionados de catálogos virtuais de móveis, utilizando como critério suas características estéticas.¹⁸ A escolha desse mobiliário tenta expor como era a configuração artística dessa época e período. Estudiosos desse período foram pesquisados para certificar que os objetos escolhidos pertenceram com certeza a essa era.



Figura 4. Conjunto de cristais Serie B, Josef Hoffmann, *Wiener Werkstätte*, 1912. Fonte: J & L Lobmeyer, Viena (<https://interiordesign.net/designwire/1903-1932-wiener-werksttte-1907-1914-cubism/>), acessado no dia 05/06/22

¹⁸ - Por exemplo, tais como codificadas em manuais como o já citado de Lakshmi Bhaskaran, *Op. Cit.*, 2005



Figura 5. Cadeira Armlöfelf, Josef Hoffmann, 1908. Fonte: Wittmann/Designbest https://www.designbest.com/en/catalog/wittmann/tables_and_chairs/chairs/armloeffel/69743, acessado no dia 05/06/22



Figura 6. Cadeira para o sanatório Purkersdorf, Koloman Moser, 1903. Fonte: Leopold Museum, Viena (<https://artsandculture.google.com/asset/fauteuil-for-purkersdorf-sanatorium-koloman-moser/7QGqzgNkkKHZww>), acessado no dia 05/06/22



Figura 7. Armário, Koloman Moser, 1903. Fonte: fotografia de Hulya Kolabas (<https://www.nytimes.com/2013/06/07/arts/design/koloman-moser-designing-modern-vienna-at-neue-galerie.html>), acessado no dia 05/06/22



Figura 8. Conjunto de mesas de canto, Josef Hoffmann, 1904. Fonte: (<https://www.bauhaus2yourhouse.com/collections/josef-hoffmann/products/josef-hoffmann-nesting-tables>), acessado no dia 05/06/22



Figura 9. Abajur de mesa, Josef Hoffman, 1910. Fonte: (<https://www.bauhaus2yourhouse.com/collections/josef-hoffmann/products/josef-hoffmann-table-lamp-1912>), acessado no dia 05/06/22



Figura 10. Cabideiro, Koloman Moser, 1905. Fonte: (https://www.bauhaus2yourhouse.com/products/kolo-moser-coat-stand-by-gtv?_pos=1&_sid=44d9d50cb&_ss=r), acessado no dia 05/06/22

É interessante ressaltar como algumas das obras - como o armário de Kolomon Moser (figura 7) e a cadeira Armlöfell de Josef Hoffman (figura 5), por exemplo -, exibem uma exploração de linhas retas alongadas, ao contrário dos formatos orgânicos de “chicote”¹⁹ tão comum no *Art Nouveau* e no *Jugendstil*, e bem explícito na forma do Abajur de Hoffman (figura 9). Essa exploração mais geometrizada remete à uma estética mais próxima de grupos como a *Glasgow School* e as obras das irmãs Frances e Margaret Macdonald e do arquiteto Charles Rennie Mackintosh.²⁰ Abaixo podemos ver algumas obras desses grupo e notar como se assemelham às obras de Hoffman e Moser:



Figura 11. Cadeira Argyle, madeira ebanizada e estofado de tecido, Charles Rennie Mackintosh, 1897. Fonte: <https://www.dezeen.com/2018/06/07/charles-rennie-mackintoshs-argyle-chair-150-anniversary/>, acessada em 05/06/22

¹⁹ - Do inglês, *Whiplash*.

²⁰ - Para mais informações sobre as irmãs Macdonald, Charles Rennie Mackintosh, e Glasgow school, ler PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, New York, Facts on File, 1990, pp.160



Figura 12. Cadeira para sala de reunião da Glasgow School, Charles Rennie Mackintosh, 1890. Fonte: <https://gsaarchives.net/catalogue/index.php/image-01-2>, acessado em 05/06/22

Como podemos observar, os artistas de ambos os grupos procuravam fazer seus objetos sob uma ótica artesanal, em contraste à industrial, enxergada por eles como “prejudicial para o design e para o artista”. Analisando essa produção, nota-se que a rejeição à industrialização era consoante entre diversos movimentos artísticos pré-modernos de meados do século XIX,²¹ principalmente nos movimentos orientados pelo *Arts & Crafts* e pelo *Art Nouveau*.²² É utilizada a palavra “orientados” pois diversos estilos surgiram paralelamente sob o guarda-chuva desses dois movimentos, sendo o próprio *Art Nouveau* um desdobramento do *Arts & Crafts*. Segundo o pesquisador Clay Lancaster, o *Arts & Crafts* criou as bases teóricas e práticas para que o conceito de *Art Nouveau* pudesse existir, e sob esse conceito surgiram diversos movimentos distintos como, por exemplo, a *École de Nancy*, o *Stile Liberty*, e a *Glasgow School*.²³

Loos se encontrava no centro desse eclético panorama em Viena, que era considerada, à época, uma “segunda Paris”. Contudo, essa mistura de estilos

²¹ - Essa rejeição à industrialização se materializa como uma crítica aos efeitos negativos da produção industrial, e não necessariamente ao uso de máquinas e de processos mecanizados.

²² - “*Arts and Crafts Movement*.” New World Encyclopedia, 2016. e [website]. Disponível em: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Arts_and_Crafts_Movement, Acessado em 20/04/2022

²³ - LANCASTER, Clay, *Oriental Contributions to Art Nouveau*, The Art Bulletin, 34:4, pp.297-310

gerava inquietação no jovem Loos, que a exergava como uma repetição, uma cópia, e um “mais do mesmo”. Motivado pelo desgaste dos estilos artísticos hegemônicos europeus, principalmente o Neoclássico, Loos passa a advogar contra esse ecletismo artístico, questionando a necessidade dos artistas seguirem gastando materiais e mão de obra reproduzindo estilos considerados por ele ultrapassados. Algumas linhas importantes de seu pensamento foram registradas no ensaio *Ornamento e Crime*, em 1908, que discutiremos mais adiante.

Ainda em 1896, Loos rompe completamente com a Secessão Vienense, passando a ser um de seus maiores críticos, escrevendo uma série de ensaios inflamados intitulados *Ins leere gesprochen*, traduzido ao inglês como *Spoken into the Void*, onde condenava-a por sua “obsessão pelo ornamento”, acusando-os de estar “na contramão” de seu tempo.²⁴

Loos acreditava, pragmaticamente, que a prática de adornar os objetos era não só um desperdício de recursos e de mão-de-obra como um fetiche primitivo que remetia à arte pictórica e à práticas culturais de povos nativos, aos quais ele se referia como “primitivos”, e a Europa, como pináculo da evolução humana, deveria caminhar em outra direção. Essa crença foi registrada no já mencionado *Ornamento e Crime*, considerado um marco na história do modernismo;

Em suas palavras:

I have made the following observation and have announced it to the world: The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of daily use. [...] Behold! What makes our period so important is that it is incapable of producing new ornament. We have out-grown ornament, we have struggled through to a state without ornament. [...] Ornament is wasted manpower and therefore wasted health. It has always been like this. But today it also means wasted material, and both mean wasted capital. [...]

²⁴ - LOOS, Adolf, **Spoken into the void, Collected Essays 1897-1900**, Massachussets, The MIT Press, 1982 pp.95-97

E conclui:

The lack of ornament is a sign of intellectual power. Modern man uses the ornament of past and foreign cultures at his discretion. His own inventions are concentrated on other things.²⁵

Como evidenciado por suas palavras, as artes aplicadas deveriam buscar a “simplicidade e a funcionalidade na vida e nas artes; formas e superfícies lisas, simples e funcionais“, posição que ele acreditava ser mais condizente com o *zeitgeist* do início do século XX.²⁶

Apesar de não haver terminado os estudos de arquitetura até então, Loos demonstrava ter conhecimento suficiente para exercer a profissão. Em 1897 trabalhou como arquiteto ao lado de Karl Mayreader,²⁷ e no mesmo ano abriu seu próprio escritório de arquitetura, trabalhando principalmente com o design de fachadas e interiores de cafés e lojas em um primeiro momento. Abaixo vemos algumas imagens desses espaços. Os espaços foram selecionados de acervos digitais, escolhidos de forma sortida para mostrar a versatilidade de Loos, e apresentar as características mais marcantes de suas produções.

²⁵ - GORMAN, Carma, **The industrial design reader**, Nova York, Allworth Press, 2003, pp.78, 74-81

Em tradução livre: “Cheguei à seguinte conclusão, que quero partilhar com o mundo: a evolução cultural é proporcional ao afastamento do ornamento em relação ao utensílio doméstico [...] Vede, é isso que traz grandeza ao nosso tempo - o fato de não termos a capacidade de fazer surgir um novo ornamento. Nós superamos o ornamento, conseguimos vencer todos os obstáculos até atingirmos a ausência da ornamentação. [...] O ornamento é um desperdício de mão-de-obra e, por isso, um desperdício de saúde. Foi sempre assim. No entanto, hoje o ornamento também significa desperdício de material e ambos significam desperdício de capital. [...] A ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual. O homem moderno utiliza o ornamento de culturas antigas e desconhecidas a seu bel-prazer e como bem entende, e concentra a própria criatividade noutras coisas”

²⁶ - Pela expressão alemã *zeitgeist* entende-se “espírito da época”.

²⁷ - Biografia e trabalhos de Karl Mayreader, em alemão: <http://www.architektenlexikon.at/de/395.htm>



Figura 13. Interior do café do museu de Viena, 1899. Ao invés da ornamentação e da escuridão comum aos bares e cafés desse tipo, nota-se a lisura e a clareza do interior do café. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno/61a2aeecf91c81d9be000001-adolf-loos-and-the-beginnings-of-european-modernism-photo>, acessado em 07/06/22



Figura 14. O mesmo interior, atualmente. Foto de 2009. Fonte: foto por Thomas Ledi, Wikipedia

Comparando as duas imagens, fica evidente o desvio em relação ao projeto original de Loos para o Café do museu. Os lustres originais foram removidos e substituídos por outros modelos em maior quantidade, deixando o ambiente mais claro. As paredes foram pintadas com listras verdes claro e escuro, e adornos dourados foram acrescentados ao teto e paredes do estabelecimento. Ironicamente, o projeto de Loos foi adornado, o que provavelmente o deixaria furioso se ainda estivesse vivo para ver. Sigamos analisando suas obras:



Figura 15. Edifício Goldman & Salatsch, também conhecido como Looshaus, terminado em 1911, fotografado em 2015. O plano original para a fachada do edifício foi modificado para receber ornamentos em suas janelas. Fonte: foto por Thomas Ledi, Wikipedia

Os projetos de Loos apresentavam um estilo singular, caracterizado por superfícies lisas, fachadas simples, e interiores com pisos e móveis feitos de materiais valiosos como o mármore cipollino e a madeira laqueada, além de cômodos contíguos. Loos argumentava que os materiais eram belos por si só como forma de endossar sua posição anti-ornamento.

À partir dos anos 1910, já tendo publicado diversos artigos e realizado várias obras (a maioria, em Viena), passa um período viajando pela Europa, realizando mais de 60 palestras em inúmeras universidades diferentes. Nos anos subsequentes, faz diversos projetos arquitetônicos na cidade de Viena, chegando a trabalhar como chefe do gabinete de urbanismo da cidade. Loos também se destaca como designer de interiores como salienta, entre outros, August Sarnitz em seu livro *Adolf Loos*.²⁸ Usando-o como referencia, podemos analisar alguns de seus espaços:



Figura 16. Entrada do American Bar, Viena, 1908. Loos não esconde seu fascínio pelo mármore em nenhuma de suas obras. Foto de 2009. Fonte: foto por usuário da Wikipédia identificado como Snoop

²⁸ - SARNITZ, August, **Adolf Loos**, Alemanha, Taschen, 2003



Figura 17. Interior do American Bar, Viena, 1908. Foto de 2010. Fonte: fotografia por Christian Ries

Loos era fascinado com os Estados Unidos e a cultura estadunidense no geral. Nesse projeto, tentou replicar a “sensação” de estar dentro de um autêntico bar ianque, a partir das experiências que teve durante o período em que morou lá. Seguimos analisando seus projetos.

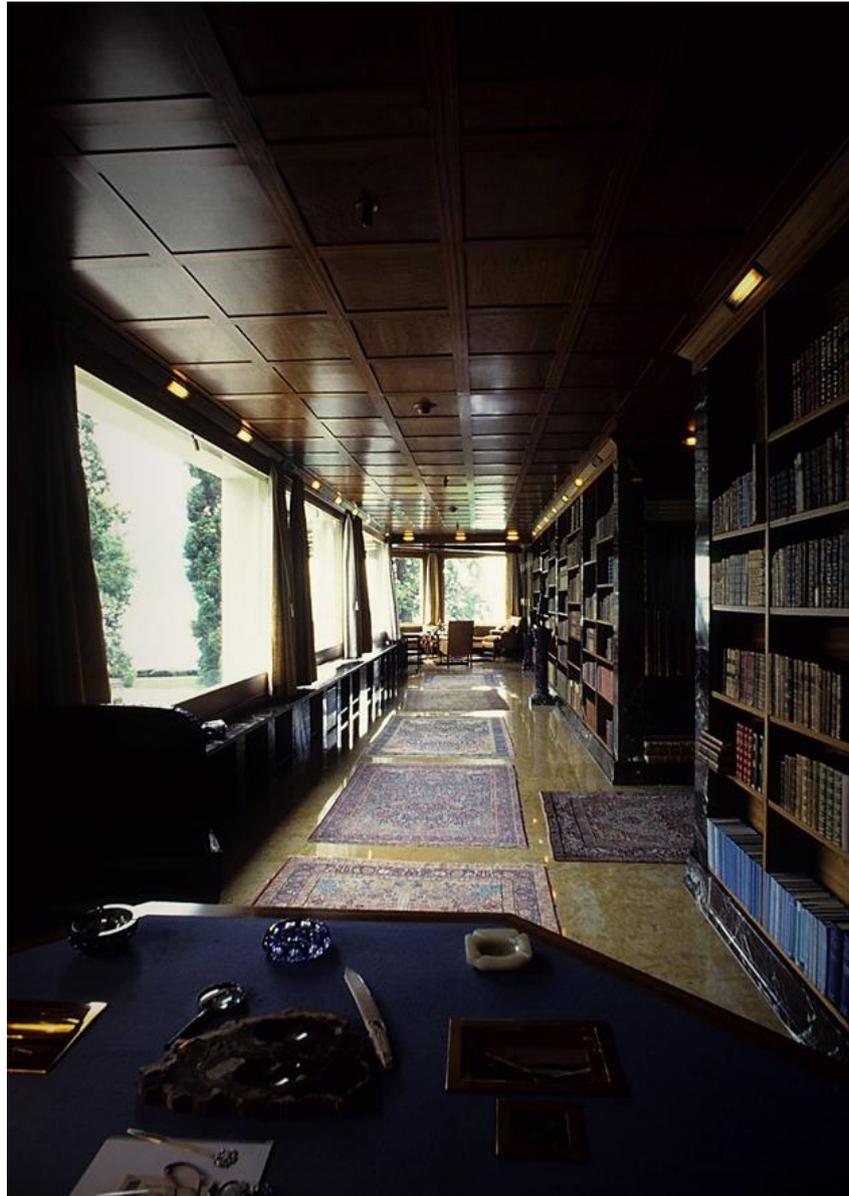


Figura 18. Biblioteca da Villa Karma, Suíça, 1906. Fonte: fotos por Jan Richard Kikkert (<https://ofhouses.com/post/147030160856/325-adolf-loos-villa-karma-montreux>), acessado em 20/06/22

No projeto da biblioteca da Villa Karma, Loos procurou fazer com que o morador estivesse ao centro de um escritório. Além disso, esse projeto evidencia o apreço dele pela arte histórica, em particular a antiguidade clássica grega, como veremos nas imagens adiante.



Figura 19. Fachada da Villa Karma, Suíça, 1906. Nota-se o uso de colunas gregas, remetendo à arte clássica. Fonte: fotos por Jan Richard Kikkert, <https://ofhouses.com/post/147030160856/325-adolf-loos-villa-karma-montreux>, acessado em 20/06/22



Figura 20. Quarto de banho da Villa Karma, Suíça, 1906. Apesar de advogar por um novo estilo, Loos por vezes projetava espaços que remetiam à arte clássica. Fonte: fotos por Jan Richard Kikkert (<https://ofhouses.com/post/147030160856/325-adolf-loos-villa-karma-montreux>), acessado em 05/06/22

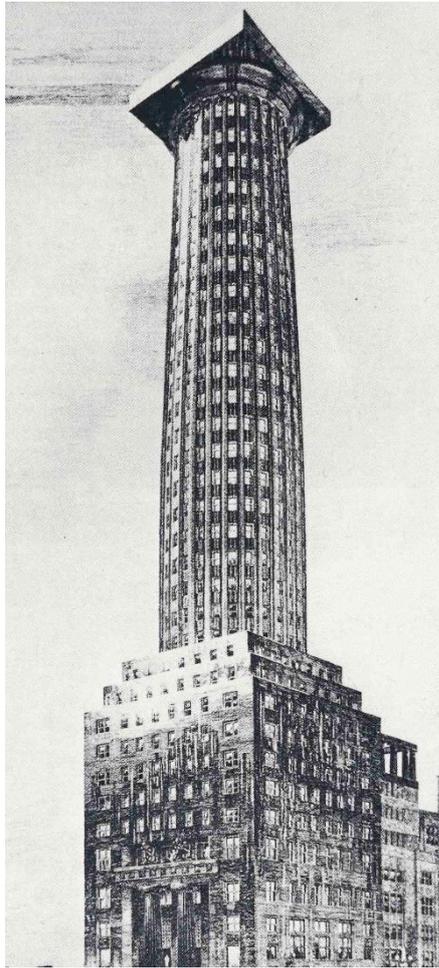


Figura 21. Esboço para o edifício do Chicago Tribune Headquarters, 1923. Fonte: <https://cargocollective.com/thecolumnist/filter/Column/Adolf-Loos>, acessado em 05/06/22.

Apesar de ser um crítico da repetição de estilos, Loos não escondia seu apreço pela arquitetura clássica, e alguns de seus projetos evidenciam isso. Um dos projetos mais curiosos de Loos, nunca executado, foi o do arranha-céu do Chicago Tribune em formato de coluna dórica. Em 1922, o jornal propôs uma competição entre arquitetos para que projetassem o novo edifício do periódico. O conceito de Loos foi considerado ousado demais, e não foi levado à diante. Apesar de parecer uma sátira pós-moderna feita por arquitetos como Robert Venturi e Michael Graves, Loos era extremamente sério quanto ao seu trabalho, e esse projeto significava, para ele, a junção da funcionalidade com a pureza estética da arte histórica.

Posteriormente, entre os anos de 1928 e 1930, trabalhou com o arquiteto e escritor tcheco Karel Lhota,²⁹ e elaborou a metodologia *Raumplan*, caracterizada por

²⁹ - Biografia de Karel Lhota, em tcheco: <https://cs.isabart.org/person/18332>

conceber o projeto à partir do espaço tridimensional, em contraste ao projeto bidimensional tradicional da planta baixa.³⁰ Essa metodologia permitia a projeção de cômodos com diferentes dimensões e pé-direitos, mas que dialogam e são contínuos entre si. A obra que se tornou sinônima desse método foi a *Villa Müller*, um projeto de casa que elaborou para um casal de Praga. Além de ser conhecida por esse método, a casa apresentava todas as características comuns à produção de Loos. Analisemos a Villa Müller por meio das fotos abaixo:



Figura 22. Fachada da Villa Müller em Praga, 1930. Nota-se a rigidez geométrica e a falta de ornamentação. Fonte: Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno>, acessado em 07/06/22

³⁰ - Para uma apresentação do conceito do *Raumplan*, consultar o parágrafo "Sobre o Raumplan" no apêndice I desse texto. Para um estudo mais aprofundado, ver JARA, Cynthia, **Adolf Loos's 'Raumplan' Theory**, In: **Journal of Architectural Education**. Vol. 48, Nº 3, Feb. 1995, pp.185 – 201



Figura 23. Corredor de casa da Villa Müller, 1930. Os cômodos da casa seguem uma continuidade apesar de suas diferentes funções. Loos acreditava que a beleza do próprio material era suficiente para proporcionar prazer estético ao admirador. Fonte: Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno>, acessado em 07/06/22



Figura 24. Sala da Villa Müller, 1930. Observa-se o uso extenso de materiais como a madeira e o mármore em seus estados “puros”, sem o incremento de nenhum adorno. Fonte: Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/br/935025/o-que-e-raumplan>, acessado em 07/06/22

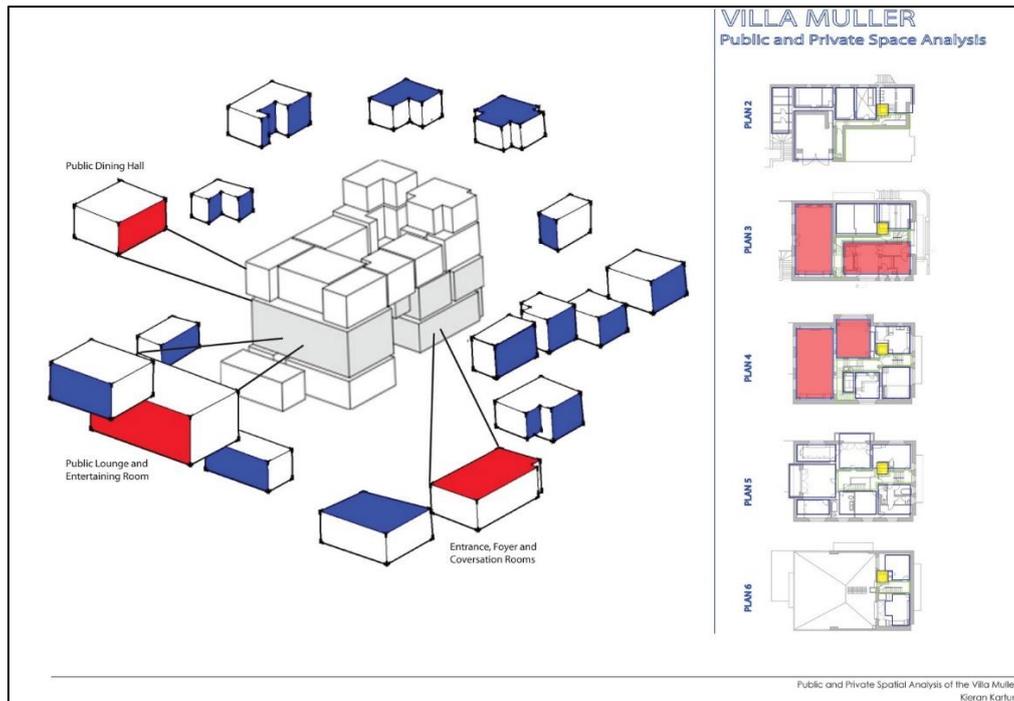


Figura 25. Uma análise do raumplan da Villa Müller feito pelo arquiteto Kieran Kartun. Fonte: <http://kierankartunarch1201.blogspot.com/2011/05/project-two-spatial-analysis-of-adolf.html>, acessado em 07/06/22

Consagrado como arquiteto, a sua face menos conhecida talvez seja a de designer de produto. Com poucos objetos projetados, Loos preferia usar móveis de outros autores para compor seus interiores. Não obstante, é muito interessante que observemos alguns de seus projetos na área, à seguir. Esses objetos foram selecionados por sua variedade e esmero, atestando à potência de Loos como designer de produto:



Figura 26. Cadeira N.519 com estofamento em couro marrom para a Thonet Mundus, Viena, 1913. Fonte: (<https://www.pamono.eu/austrian-no-519-chair-by-adolf-loos-for-thonet-1913>), acessado em 05/04/22



Figura 27. Cadeira N.519 com estofamento verde e descanso para braços para a Thonet Mundus, Viena, 1910. Fonte: (<https://www.pamono.eu/antique-green-leather-model-519f-armchair-by-adolf-loos-for-gebrueder-thonet-vienna-gmbh-1910s>), acessado em 05/04/22.



Figura 28. Cadeiras Fireside em colaboração com Heinrich Kulka, Viena, 1930. Fonte: (<https://www.pamono.eu/fireside-chairs-by-adolf-loos-for-friedrich-otto-schmidt-1930s-set-of-2>), acessado em 05/04/22



Figura 29. Cadeira do Cafe Museum, Viena, 1898. Fonte: (<https://artemest.com/products/loos-cafe-museum-brown-chair>), acessado em 05/04/22



Figura 30. Descansos de pé, Viena, 1920. Fonte: (<https://www.pamono.eu/footrest-by-adolf-loos-for-gebrueder-thonet-vienna-gmbh>), acessado em 05/04/22



Figura 31. Lustre de teto, Viena, 1914. Fonte: (<https://www.pamono.eu/pendant-by-by-adolf-loos>), acessado em 05/04/22



Figura 32. Espreguiçadeira, estrutura de carvalho e estofamento de veludo, Viena, 1906.
Fonte: fotografia por Christos Vittoratos

Analisando os objetos projetados por Loos, é possível indagar que o diferencial deles para seus contemporâneos não estava em suas formas ou escolha dos materiais - uma vez que seus colegas de profissão se utilizavam dos mesmos materiais e faziam mobiliário com formas semelhantes -, mas sim em seu acabamento “purista”. Loos estava novamente atestando, por meio de seu mobiliário, e seus interiores, à potência estética do material puro, sendo a única intervenção permitida o polimento ou o envernizamento. Fica claro também as influências recebidas principalmente do seu contato com a cultura material das comunidades *Shakers*.

Adolf Loos, nesse sentido, pode ser considerado um pioneiro na história do design. Seus escritos, apesar de polêmicos, mudaram para sempre a percepção das artes aplicadas sobre o ornamento, e seu trabalho serviu de inspiração para uma geração inteira de artistas posteriores e contemporâneos. Percebemos suas influências minimalistas nos trabalhos de Le Corbusier e de Mies van der Rohe, que nunca esconderam sua admiração por ele.

Le Corbusier, por exemplo, cita Loos extensivamente em seu livro *A arte decorativa de hoje*,³¹ e as teorias de design de Mies van der Rohe ressoam completamente com as de Loos, principalmente na crença de que as qualidades estéticas dos materiais e das formas eram suficientes para expressar sua beleza, sendo o ornamento artístico inútil.³²

Já o tom “discutível” de seus escritos – sobretudo se lidos sob a ótica de nosso tempo -, se dá pelo fato de serem repletos de pujante etnocentrismo eurocêntrico em sua “leitura” de povos nativos, descritos como pessoas atrasadas com “atitudes e comportamentos primitivos” não compatíveis com o comportamento do “civilizado” homem europeu. É possível concluir pela leitura de seus escritos, portanto, que Loos estabelece uma noção claramente eurocêntrica sobre a evolução da cultura, tratando-a como uma via de mão única, como se todos os povos do mundo seguissem uma mesma linha evolutiva culturalmente falando, e dessa forma anulando totalmente as narrativas e histórias desses povos nativos, e menosprezando contribuições de outras culturas.³³

Além disso, é interessante observar que a concepção de ornamentação à qual Loos se opunha era, majoritariamente, derivada do ecletismo proveniente dos movimentos *Arts & Crafts*, deixando a seguinte dúvida: Não seria a sua utilização extensa de mármore e madeiras finas também uma forma de ornamentação? Soma-se isso ao fato já mencionado de algumas obras suas remeterem a ideais neoclássicos, como a utilização de colunas gregas e dos próprios mármore. O escritor e designer John Pile, em seu livro *The Dictionary of 20th Century Design*, afirma que as críticas de Loos estavam “em desacordo com seus trabalhos, uma vez que os mesmos não eram livres de elementos decorativos”.³⁴ Além do mais, apesar de Loos elogiar a racionalidade da máquina, em consonância com os modernistas que viriam nos anos seguintes, sua arquitetura e seus interiores não

³¹ - CORBUSIER, Le, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès, “L'Esprit nouveau”, reedição, 1925

³² - Veja-se, por exemplo, ANDERSON, Stanford. “The legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies. In: *Assemblage*. Nº 15, Aug, 1991, pp.62 – 87

³³ - LIENUR, Jorge Francisco, *Ornamento e Racismo: Preconceitos antropológicos em Adolf Loos*, Argentina: 2008, pp.11

³⁴ - PILE, John, *The dictionary of 20th century design*, New York, Facts on File, 1990, pp.158

apresentavam nenhuma inovação tecnológica, uma característica que eles se esforçavam para incluir em seus projetos.³⁵

É possível deduzir que se tratam “incoerências” de Loos, como também é possível argumentar que se trata apenas de reflexos das influências que ele recebeu durante sua vida. Nas palavras de Alessandra Copa, Loos não se opunha à fazer referências históricas em suas obras, pois acreditava que a pureza da arte clássica poderia servir de fundação ao novo estilo à ser produzido por aquela época.³⁶ De toda forma, Adolf Loos popularizou tendências que pavimentaram o caminho para o modernismo nos anos seguintes, sendo uma figura importantíssima para eles. Acredito que apresentá-lo nos ajudará a compreender melhor o período subsequente, artisticamente falando.

3. A influência alemã no modernismo: A *Bauhaus* e a *HfG Ulm*

3.1 - A fundação da *Bauhaus*

Para falarmos sobre o nascimento do modernismo, devemos seguir a esteira das influências pré-modernas na Alemanha das primeiras décadas do século XX. Nessa época, a realidade europeia foi violentamente chacoalhada por dois eventos de extrema importância histórica tais como a Revolução Bolsheviq, de 1917; e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A Primeira Guerra chocou os países da Europa pela brutalidade dos conflitos, enfraquecendo as monarquias e os governos e colocando a ideologia liberal em cheque, dirigindo a Europa ao Fascismo e ao Socialismo, que se apresentavam como alternativas ao liberalismo.³⁷ Nesse contexto, uma ruptura no mundo das artes era quase que inevitável e, como estudamos anteriormente, esse era um anseio compartilhado por vários artistas. O Modernismo nasce, entre outras coisas, de uma crença num futuro otimista, onde a ciência e a racionalidade auxiliariam o homem a livrar o mundo dos males que os

³⁵ - GEORGE, Victoria, **Adolf Loos – opulent rationalist, ornate minimalist**, Cassone, jun. 2014. Disponível em <http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/06/adolf-loos-opulent-rationalist-ornate-minimalist/?psrc=architecture-and-design>, acessado em 13/05/2022

³⁶ - COPPA, Alessandra, **Adolf Loos**, Itália, 24 Ore Cultura, 2013, pp.125

³⁷ - Para contextualizar veja-se, por exemplo, HOBBSAWN, Eric, **A Era dos Extremos. O breve século XX: 1914 – 1991**, 1.ed. São Paulo, Cia. das Letras, 1995

assolavam. Dentre esses males, estavam as guerras, a fome, o desemprego, e a desordem social, problemas que muitos artistas atribuíam à ganância dos governos europeus, e conseqüentemente ao liberalismo, dando um caráter esquerdista ao movimento, (fato corroborado pela quantidade enorme de artistas modernistas à esquerda do espectro político).³⁸ Dito isso, é de suma importância que estudemos a escola de artes *Bauhaus*, marco mais significativo no ensino de design modernista.

Em 1902, o designer e arquiteto belga Henry Van de Velde foi convidado pelo Grão-Duque de Saxe a ir para a Alemanha dirigir a escola de artes e ofícios da cidade de Weimar, oferecendo um seminário sobre artes aplicadas. Em 1919, a escola de artes aplicadas de Van de Velde se funde com a escola de artes plásticas dirigida pelo designer e arquiteto Walter Gropius, dando origem à *Staatliches Bauhaus*.³⁹ Para compor o quadro docente da instituição, Gropius reuniu diversos artistas célebres da época como por exemplo Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer e principalmente Mies van der Rohe, que exploraremos mais adiante. Vale ressaltar que Gropius fez questão de escolher artistas abstratos e cubistas, em sua maioria, evidenciando seu interesse em elaborar um projeto de ensino vanguardista.⁴⁰

A fundação da *Bauhaus* se deu num momento de mudanças radicais no mundo das artes, com os artistas alemães se distanciando de uma arte emotiva em direção à uma arte racional no pós-guerra. O ideais germinadores da Bauhaus foram semeados por vanguardas pré-modernas do fim do século XIX e início do XX como as já mencionadas Secessão Vienense, *Wierner Werkstätte*, e principalmente a *Deutscher Werkbund*, que teve Walter Gropius e Mies van der Rohe dentre seus membros. A abordagem da *Werkbund* era alimentada por aspectos ideológicos do *Arts and Crafts* inglês, adaptando-os à realidade alemã e levando esse

³⁸ - Os modernistas não eram de esquerda em sua totalidade. Movimentos como o Futurismo e o Racionalismo italianos eram, predominantemente, de direita, e serviram ao regime fascista de Mussolini, por exemplo. Na Alemanha, os nazistas perseguiram um ideal artístico de grandeza, remetendo à arte clássica, inaugurando uma estética que passou a ser conhecida como arte nazista.

³⁹ - Para um retrato completo da história da *Bauhaus*, consultar WRINGLER, Hans Maria, **The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**, Cambridge, Mass, 1969

⁴⁰ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.28

conhecimento para mais artistas, dentre eles Gropius e Mies.⁴¹ Muitos vanguardistas viram na revolução Bolsheviq ue e no fim da primeira guerra um novo horizonte artístico para se inspirar, e essa influência moldou fortemente o modernismo alemão. Nesse período, Walter Gropius, impactado pelos horrores que viu lutando nos *fronts* da Primeira Guerra, tornou-se anti-capitalista e passou a ter outro olhar em relação à prática artesanal, buscando alinhá-lo à produção industrial.⁴² Nas palavras do designer alemão Bernhard Bürdek em seu *livro Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos*:

A ideia fundamental de Gropius era a de que, na Bauhaus, a arte e a técnica deveriam tornar-se uma nova e moderna unidade. A técnica não necessita da arte, mas a arte necessita muito da técnica, era a frase-emblema. Se fossem unidas, haveria uma noção de princípio social: consolidar a arte no povo. ⁴³

Motivado por essa busca, Gropius se uniu à vários artistas expoentes de diversas áreas (design gráfico, design de produto, design tipográfico, pintura, etc), majoritariamente arquitetos, e compôs o primeiro quadro de ensino da escola. O programa escolar tinha uma abordagem inédita, preocupada em trazer unidade às artes. Ele iniciava-se com um curso preliminar explorando materiais, formas, e cores abstratas por meio de exercícios. Seis meses depois, os alunos eram direcionados pra suas áreas de interesse e ficavam sob a tutela de dois professores (ou mestres, como eram chamados). No final do curso, os alunos dedicavam-se a trabalhar como arquitetos e designers, na acepção de seu tempo.⁴⁴

A escola tinha, de forma resumida, duas metas centrais, identificadas por Bernhard Bürdek: Primeiramente, atingir, pela integração de todas as artes e manufaturas debaixo do primado da arquitetura, uma nova síntese estética. Segundo, atingir, pela execução de produção estética, as necessidades das

⁴¹ - PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, New York, Facts on File, 1990, pp.23

⁴² - FIELL, Charlotte & Peter, **Design do Século XX**, Alemanha, Taschen, 2000, pp.83

⁴³ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.28

⁴⁴ - PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, New York, Facts on File, 1990, pp.24

camadas mais amplas da população, obtendo uma síntese social.⁴⁵ Nas palavras de Bürdek, era nos trabalhos de alunos como o estudante Wilhelm Wagenfeld que as preocupações sociais da *Bauhaus* ficavam nítidas:

A atitude social fica evidente no trabalho do aluno Wilhelm Wagenfeld. Ele era convencido de que produtos de massa deveriam ser baratos, mas ao mesmo tempo bem desenhados e produzidos. Seus projetos [...] eram trabalhados de tal forma a ponto de pertencerem à cultura diária como se fossem de design anônimo, já que Wagenfeld abdicava da autoria de seus produtos.⁴⁶

Os experimentos realizados pela escola influenciaram o movimento modernista internacional, especialmente na Europa, Estados Unidos e até mesmo o Brasil, marcando toda aquela geração. Walter Gropius, e os demais profissionais da escola, conseguiram por meio da soma de seus esforços criar os fundamentos para a existência do designer industrial como conhecemos hoje. Em 1926, Gropius formulou da seguinte maneira as condições objetivas que um projeto deveria conter:

Um objeto é determinado pela sua 'essência'. Para ser projetado de forma que funcione corretamente – um vaso, uma cadeira, uma casa – sua essência precisa ser pesquisada; pois ele necessita cumprir corretamente sua finalidade, preencher suas funções práticas, ser durável, barato e bonito.⁴⁷

Sobre o papel que o funcionalismo empenhava nos métodos educativos de Gropius, Bürdek escreve:

Gropius entendia o funcionalismo no design na forma de que deveria satisfazer as necessidades físicas e psíquicas dos usuários mediante os produtos. Especialmente as questões de beleza da forma eram para ele de natureza psicológica. A tarefa de uma escola superior deveria ser não

⁴⁵ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.33

⁴⁶ - Para mais informações sobre a vida de Wilhem Wagenfeld, consultar Manske/Scholz, 1987

⁴⁷ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.37

apenas o ensino da apropriação de conhecimentos e com isto educar a compreensão, mas também os sentidos.⁴⁸

É possível afirmar, portanto, que Gropius foi um dos pioneiros no estudo sobre como as emoções afetam as interações entre os objetos e seus usuários. O cientista comportamental Donald Norman, no futuro, lançaria seu livro *Design Emocional*, colocando um ponto final na discussão sobre a possibilidade – ou impossibilidade - de se controlar as emoções humanas.⁴⁹ Uma possível conclusão que pode ser tomada é de que alguns modernistas, como Walter Gropius, enxergavam a racionalidade como um tipo de emoção, e não antagônicos entre si.

Para além das salas de aula, a vida acadêmica na *Bauhaus* se aproximava de uma vida comunitária, devido à identidade comum de seus membros e alunos, e isso foi decisivo para que os ideais bauhausianos fossem difundidos pelo mundo.⁵⁰ Para Bärdek, a *Bauhaus* foi crucial para a criação do “estilo modernista”, que substituiu os ecletismos artísticos europeus:

O design na Bauhaus foi essencialmente cunhado por um grupo de jovens arquitetos, cujo interesse central era a função dos produtos e os ambientes dos usuários. Com uma ruptura radical com o século 19, onde se valorizava a decoração e a pelúcia nas casas burguesas, se dirigiam agora os designers para as questões tecnológicas. A fascinação pelos novos métodos de construção se traduzia em “móveis tipo”, que exploravam todas as novas possibilidades funcionais. Na época, entretanto, esta fascinação se desenvolvia em uma simbologia própria. O tubo de aço virado se tornou sinal de “vanguarda” intelectual. As chances de mercado desse mobiliário foram captadas, primeiro nos anos 1960 [...]⁵¹

Contudo, existiam contradições dentro da escola. Apesar de expressarem preocupação por causas sociais, os projetos da escola não tiveram nenhuma

⁴⁸ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.43

⁴⁹ - NORMAN, Donald, **Design Emocional, Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**, Estados Unidos, Rocco, 2008, pp.27

⁵⁰ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.37

⁵¹ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.38

influência para a cultura de massa de sua época, especialmente durante a década de 1930. Apenas círculos de intelectuais, ou seja, pessoas pertencentes à elite e receptivas a novos conceitos de design consumiam os produtos projetados pela escola.⁵² Além disso, apesar de seu viés claramente modernista, (é impossível pensar no conceito de modernismo sem pensar na própria *Bauhaus*) e das preocupações sociais de seus membros, a *Bauhaus* não era homogênea ideologicamente falando. Alguns membros tinham opiniões divergentes quanto aos rumos que a escola deveria seguir, dividindo a escola entre uma abordagem mais lúdica e outra mais racionalista, representada pelo arquiteto Hannes Meyer, sucessor de Gropius como diretor de 1928 a 1930.

Alexandre Wollner, famoso designer fundador da ESDI, discorreu sobre essa situação em seu livro *Textos Recentes e Escritos Históricos*, falando como o formalismo artístico da Bauhaus incomodava Meyer, que fez o seguinte pronunciamento público:

A capacidade de invenção se perde hoje em esquemas vazios: é o estilo Bauhaus que se torna modelo dos formalistas. Quantas coisas misteriosas se tenta explicar através da arte e que só pela ciência, em realidade, podem ser explicadas.⁵³

Esses rachas internos levaram ao pedido de demissão de vários professores, minando a instituição. Perseguidos pelos nazistas, a *Bauhaus* foi obrigada a mudar de cidade mais de uma vez. Mies van der Rohe foi o último diretor da escola de 1930 até 1933, quando ela se mudou para Berlim. Em 1933, sob crescente perseguição dos nazistas, motivada por acusações de “ser um antro de comunistas e promover arte degenerada”, os docentes optaram pela auto-extinção da escola, fazendo com que alguns de seus professores deixassem a Alemanha.⁵⁴ Espalhados pela Europa e principalmente Estados Unidos, esses profissionais carregaram um pouco da escola dentro de si, contribuindo para a difusão de seus ensinamentos

⁵² - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.38

⁵³ - WOLLNER, Alexandre, **Textos Recentes e Escritos Históricos**, São Paulo, Rosari, 2002, pp.36

⁵⁴ - SEEWALD, Stefan, **Dossier Bauhaus: "Myth and History" (Chronicle 108/111)**, In: Welt.de. 19/072009

mundo à fora. Apesar de terem tido sucesso limitado, as tentativas de reviver a *Bauhaus* foram inúmeras, sendo a *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, também conhecida como Escola de Ulm, a mais promissora.⁵⁵ Ex-alunos de Ulm migraram para o Brasil, e deles surgiu a ESDI, um fruto tardio dessa influência. A seguir, falaremos da escola de ULM e posteriormente de sua filha bastarda, a ESDI.

3.2 - Quando o menos vira mais: A vida e a produção de design de Mies Van Der Rohe

Antes de falar sobre Mies van der Rohe, é interessante apresentarmos Le Corbusier – como passou a ser conhecido Charles-Edouard Jeanneret-Gris -, que - apesar de nunca ter lecionado na *Bauhaus* -, foi outro arquiteto que contribuiu para a criação dos alicerces do que viria a ser chamado por alguns de movimento Modernista, ou Estilo Internacional. Em 1923, Le Corbusier escreve *Vers une architecture*, um conjunto de ensaios publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, que depois seria traduzido para *Towards a New Architecture* e publicado como livro.

Nesses ensaios, Le Corbusier não só teorizou sobre a “nova arquitetura” que estava surgindo como explicou tecnicamente como ela seria implementada, detalhando seus materiais e seus processos.⁵⁶ Na sua visão, as casas tinham uma função: abrigar seus habitantes. E deveriam executar essa função da forma mais eficiente possível, como máquinas. Surge aí o termo “*machines for living*” ou máquinas para se viver em tradução livre. Le Corbusier foi pioneiro ao considerar máquinas como peças de arte. Esse conceito ficou conhecido dentro da arquitetura e do design como “*machine art*”, ou seja, a forma das máquinas e seus mecanismos foram equiparados à obras de arte.⁵⁷ Esse conceito foi absorvido pelo cânone modernista, uma vez que estava em total consonância com os ideais de racionalidade pregados por eles. Adentremos agora na biografia de Mies, sem mais delongas.

⁵⁵ - FIELL, Charlotte & Peter, **Design do Século XX**, Alemanha, Taschen, 2000, pp.332

⁵⁶ - CORBUSIER, Le, **Towards a new architecture**, Dover Publication, Nova York, 1986, pp.12

⁵⁷ - PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, Nova York, Facts on File, 1990, pp.160

A figura de Mies van der Rohe é muito interessante pois podemos considerá-lo um “perfeito modernista”, devido às suas extensas contribuições ao movimento. Mies tinha o anseio de criar uma arquitetura que representasse os tempos modernos igual a como o Gótico e o Clássico representaram suas próprias eras.⁵⁸ Iniciou sua trajetória como um arquiteto neoclássico trabalhando ao lado de Peter Brehens, e - após ter contato com colegas vanguardistas -, passou a explorar as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias daquele momento. Após a Primeira Guerra, Mies começou a estudar o uso de estruturas de aço e paredes de vidro em arranha-céus, antecipando uma tendência que viria a se concretizar no Estilo Internacional, após a Segunda Guerra. Em 1929, foi o designer por trás do pavilhão alemão na *Exibição internacional de Barcelona*, na Espanha, onde apresentou ao mundo sua cadeira Barcelona, que fez sucesso instantâneo.

Do final dos anos 1920 e durante a década de 1930, Mies explorou seu lado de designer de interiores, projetando diversos espaços e, como era tendência entre os arquitetos, projetava também a mobília que iria compor essas ambientes. Sua influência era tão grande dentro do movimento que seu mobiliário era intrinsecamente associado ao Modernismo. Ele, junto dos outros modernos, estava ditando as tendências à serem seguidas mundo afora. Abaixo, segue imagens do mobiliário de Mies, assim como de seus interiores e alguns projetos arquitetônicos, escolhidos para ilustrar sua versatilidade como designer e arquiteto:

⁵⁸ - SCHULZE, *Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition*. University of Chicago Press



Figura 33. Cadeira Barcelona, ferro e estofado de couro, Mies van der Rohe, 1929. Fonte: Knoll <https://www.knoll.com/product/barcelona-chair>, acessado em 04/07/22



Figura 34. Cadeira MR, aço tubular com tiras de couro preto, Mies van der Rohe, 1927. Fonte: Knoll, <https://www.knoll.com/product/mr-chair-armless-leather>, acessado em 04/07/22



Figura 35. Espreguiçadeira Chaise Lounge, aço tubular e estofamento de couro tingido, Mies van der Rohe, 1927. Fonte: Knoll, <https://www.knoll.com/product/mr-chaise>, acessado em 04/07/22



Figura 36. Sofá Barcelona, estrutura de aço e estofado de tecido e couro tingido, Mies van der Rohe, 1930. Fonte: Knoll, <https://www.knoll.com/product/barcelona-couch>, acessado em 04/07/22

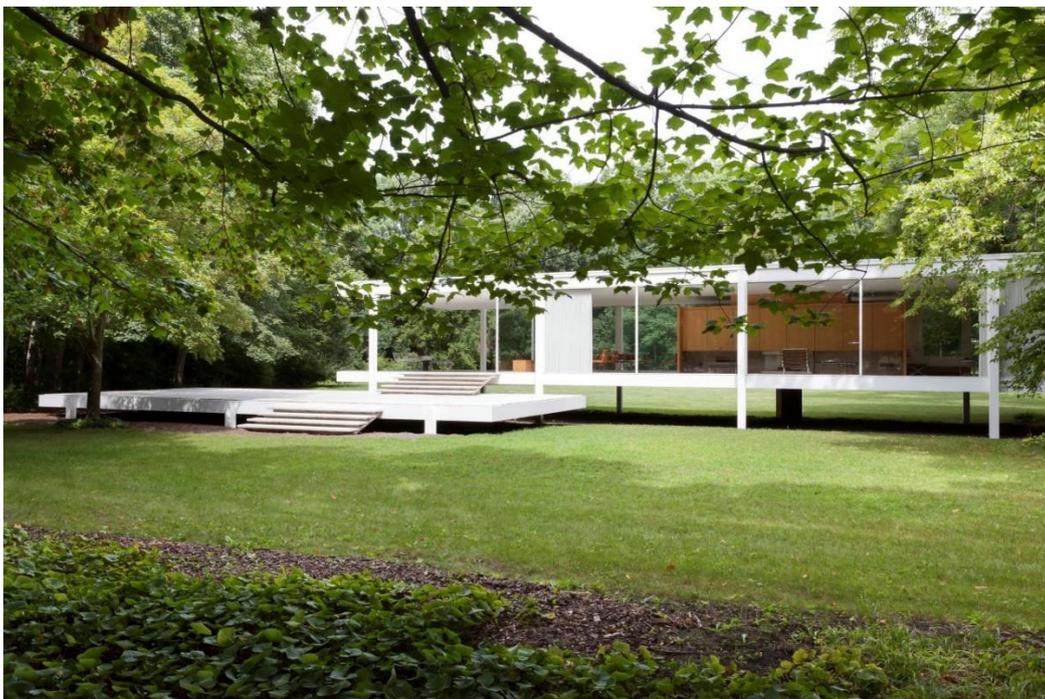


Figura 37. Fachada da casa Farnsworth, um retiro de férias de apenas um cômodo, num projeto típico de van der Rohe com amplos espaços abertos, estruturas de aço expostas e painéis de vidro substituindo as paredes. Construída entre 1945 e 1951, Illinois, foto de 2018. Fonte: Divisare, foto por Yorgos Efthymiadis, <https://divisare.com/projects/397743-ludwig-mies-van-der-rohe-yorgos-efthymiadis-farnsworth-house>, acessado em 04/07/22

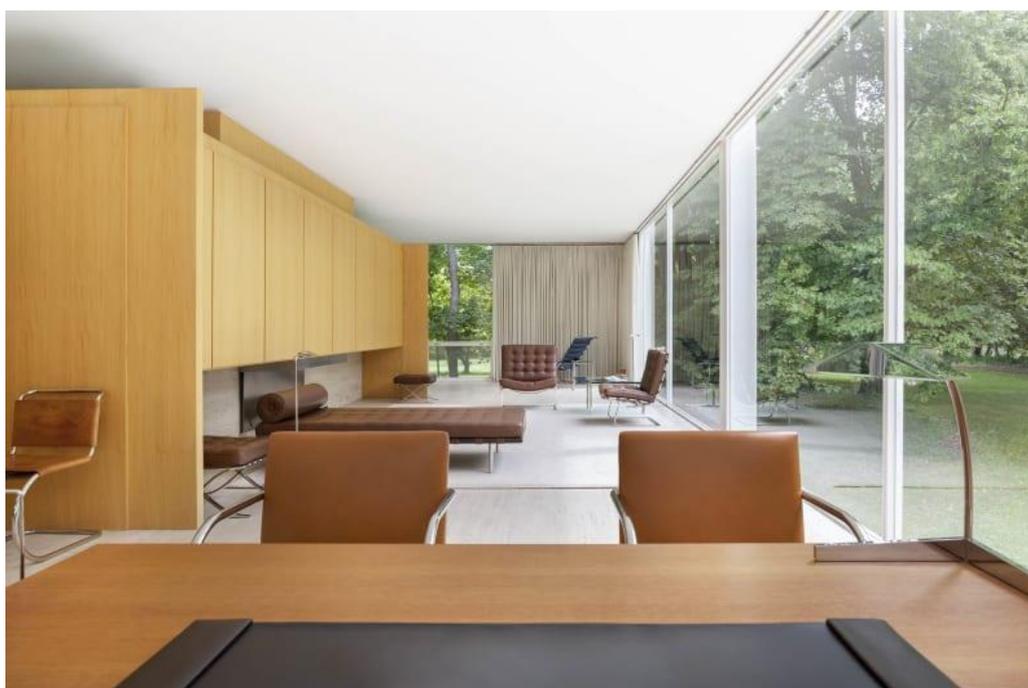


Figura 38. Interior da casa Farnsworth. Mies decorou a casa com sua própria mobília, e semelhante ao modo de Loos, a residência foi projetada sendo apenas um longo cômodo contíguo que engloba todo o espaço. Foto de 2018. Fonte: Divisare, foto por Yorgos Efthymiadis, <https://divisare.com/projects/397743-ludwig-mies-van-der-rohe-yorgos-efthymiadis-farnsworth-house>, acessado em 04/07/22



Figura 39. Arranha-Céu Seagram, em Nova York, terminado em 1958. Apenas no pós-guerra os projetos mais titânicos de Mies puderam ser executados. Nota-se novamente a estrutura metálica formando a divisória das janelas, que são longos painéis de vidro. Fonte: Vitruvius, foto de Victor Hugo Mori, 2018. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/15.170/8165>, acessado em 04/07/22



Figura 40. Térreo do edifício Seagram. Nele, um grande vão permite a circulação de ar e deixa as estruturas que erguem o edifício à mostra. Fonte: Vitruvius, foto de Victor Hugo Mori, 2018. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/15.170/8165>, acessado em 04/07/22

Uma característica nítida de Mies van der Rohe é a falta de elementos decorativos, como vasos e abajures, em seu portfólio. Sua produção de mobiliário é estritamente funcional, e seus propósitos claros: cadeiras e sofás servem para sentar, casas para habitar e assim segue a lógica. Mies pegava objetos tradicionais de mobiliário, simplificava-os em sua prancheta, e surgiam assim suas cadeiras e espreguiçadeiras. A cadeira MR e a espreguiçadeira *Chaise Lounge*, por exemplo, se assemelham a uma forma sintética de uma tradicional cadeira de balanço. Fica evidente o apreço dele pelo minimalismo da forma e a busca pelo funcionalismo, encapsulado em sua máxima “menos é mais”.

Após a diáspora nazista, em 1937 Mies se exilou nos Estados Unidos, e em 1940 passou a lecionar arquitetura no *Illinois Institute of Technology* em Chicago, tornando-se diretor do curso em pouco tempo.⁵⁹ A partir dessa época, Mies conseguiu realizar projetos arquitetônicos idealizados há muitos anos, mas não executados até então, fosse por falta de verba ou de estrutura para tais obras no seu país de origem, Alemanha. Já nos Estados Unidos, a situação era econômica e estrutural permitiram a Mies, um arquiteto já renomado e com credibilidade, perseguir seus projetos mais “passionais”. Até sua morte em 1969, Mies van der Rohe executou diversos projetos entre o design de mobiliário, exposições e a arquitetura, em cidades como Montreal, Detroit, Chicago, Cidade do México, Newark, Nova York e Toronto.⁶⁰

Como dito anteriormente, é impossível pensar no movimento modernista sem falar de Mies e suas produções, uma vez que ele foi um dos maiores expoentes desse grupo, e seus projetos foram muito reproduzidos mundo afora, de forma até nauseante. Uma vez, por exemplo, eu mesmo estava na portaria de um prédio que frequentava rotineiramente e sempre me sentava em uma das duas cadeiras do Hall de entrada. Só depois de um ano que percebi se tratar de uma reprodução da cadeira Barcelona, originalmente projetada por Mies Van Der Rohe. Conto isso para mostrar como vivemos num mundo tão saturado pela produção modernista à ponto de nos deixar indiferente a ela, que acaba sendo internalizada por nós. Vulgarmente

⁵⁹ - PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, Nova York, Facts on File, 1990, pp.174

⁶⁰ - PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, Nova York, Facts on File, 1990, pp.175

falando, passamos “batidos” por ela, devido à extenuante presença dela no nosso dia a dia urbano.

3.3 - Sucessora espiritual: A fundação da HfG ULM

A *Hochschule für Gestaltung Ulm*, ou Escola de Ulm como ficou conhecida, foi uma instituição de ensino que funcionou de 1953 até 1968, fortemente inspirada pelas filosofias bauhausianas, sendo chamada de “Nova *Bauhaus*”. A ideia de reviver os ensinamentos da *Bauhaus* na Alemanha surgiu a partir das conversas, em 1947, entre o arquiteto e designer Max Bill - ex-aluno da *Bauhaus* entre 1927 e 1929 -, e os arquitetos Otl Aicher e Inge Scholl. Scholl, que teve familiares executados pelo regime nazista, desejava homenageá-los construindo uma escola que unisse saber profissional, configuração cultural e responsabilidade política, notadamente antinazistas.⁶¹ Bill desejava reunir ex-membros da *Bauhaus* na nova escola alemã, após a diáspora nazista impor-lhes o exílio. Foi oficialmente fundada em 1953 e teve Max Bill como seu primeiro diretor. No seu quadro de docentes, conseguiu juntar professores da *Bauhaus* original como Mies van der Rohe, Josef Albers e Johannes Itten, que há anos lecionavam design nos Estados Unidos. A escola defendia uma abordagem funcionalista, assentada na engenharia, dando um caráter mais industrial aos seus produtos. Apesar disso, também haviam cursos de psicologia, estudos contextuais, teoria dos jogos, semiótica e antropologia. Formou designers industriais famosos como Dieter Rams e Hans Gugelot, famosos por seus produtos eletrônicos fabricados pela empresa Braun. Em 1955, o designer argentino Tomás Maldonado se torna diretor, sucedendo Max Bill e, durante sua direção, procura desmitificar a *Bauhaus*, fazendo uma análise crítica sobre a mesma. Ele acreditava que a imagem mitificada de *Bauhaus* idealista, socialista e totalmente unida, criada após a dissolução era totalmente prejudicial ao ensino do design, pois simplificava suas complexidades. Nas palavras do designer e pesquisador Pedro Luiz Pereira de Souza, Maldonado foi crucial no combate à mitificação da *Bauhaus*, e das instituições de ensino como um todo:

A análise crítica da Bauhaus já se iniciara em Ulm ao tempo da questão entre Max Bill e o próprio Maldonado, no meio da década de 1950. [...] A

⁶¹ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.43

desmontagem desse mito não foi obra isolada de Maldonado. Mas sem dúvida, couberam-lhe as análises mais consistentes nesse sentido e boa parte da renovação do ensino em áreas como o design e a arquitetura, a partir dos anos 1960, deveu-se a seu trabalho. Evitar que a Hfg-Ulm se torne um novo mito não é empenho fácil. [...] Mas será tarefa obrigatória para aqueles que dela participaram ou dela derivaram, a quem cabe definir os parâmetros de sua crítica. Goste-se ou não da Hfg-Ulm, sua presença constante nas discussões sobre o design e seu ensino, desde sua fundação até os dias de hoje, indica sua importância e uma forte e perigosa tendência à elevação à categoria de mito.⁶²

Após rachas ideológicos dentro da própria escola, o governo retirou os subsídios alegando discordâncias com o programa escolar, fazendo seus docentes optarem pela auto-extinção em 1968. A divergência maior se centrava entre um grupo que defendia a adoção de uma abordagem científica e sistemática no design de produtos, e de outro grupo defendendo uma abordagem mais lúdica e livre dos dogmas funcionalistas. Essa crise teve uma forma muito similar ao racha ocorrido há décadas na *Bauhaus*.⁶³ A importância de Ulm, porém, é imensurável para o mundo do design até hoje, uma vez que foram a primeira escola organizada conscientemente na tradição histórico-intelectual da *Bauhaus* e dos modernistas. Além disso, fertilizou o ensino da metodologia de design –os métodos de síntese e análise, as justificativas e escolhas das alternativas de projetos– indispensável para o designer dos dias de hoje.⁶⁴

3.4 - A filha bastarda de *Ulm* e neta da *Bauhaus*: A fundação da ESDI

Como evidenciado por Loschiavo e Niemeyer, o crescimento da produção econômica e industrial no país, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, fortalecido nos anos 1950, precisava ser acompanhado por profissionais que soubessem atuar na área de projetos industriais.⁶⁵ Alguns cursos como a arquitetura e urbanismo da USP e a arquitetura na Universidade Mackenzie incluíam informações sobre design e comunicação visual, mas não tinham como foco a

⁶² - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **EsdI, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.51-22

⁶³ - FIELL, Charlotte & Peter, **Design do Século XX**, Alemanha, Taschen, 2000, pp.332

⁶⁴ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.49

⁶⁵ - LOSCHIAVO, Maria Cecília, **Móvel Moderno no Brasil**, São Paulo, Studio Nobel, 1995, pp.103

formação de profissionais para essas áreas. Foram feitas diversas tentativas de se criar instituições para formar esses profissionais, com graus de sucesso variados. Uma das tentativas de maior sucesso foi o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, inaugurado em São Paulo em 1951 que, de acordo com Lucy Niemeyer, foi onde o design passou a ser tratado sistematicamente pela primeira vez no Brasil, seja em suas atividades didáticas e exposições, seja nos seus equipamentos. Niemeyer afirma que São Paulo, devido à seu caráter industrial, apresentava as condições ideais para que o design fosse ensinado como disciplina. Alexandre Wollner aponta também para a presença de artistas concretistas no IAC, que foram pioneiros no campo do design gráfico, ou como ele coloca, design visual.⁶⁶ Além disso, a proximidade da elite paulista com as atividades culturais e artísticas da cidade favorecia mais ainda esses empreendimentos.⁶⁷ Em suas palavras:

Por iniciativa de [Pietro Maria] Bardi e sob coordenação da arquiteta Lina Bo Bardi, foi inaugurado, em 1951, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), do Masp, que foi a semente do ensino do design, de nível superior, no Brasil. Aos seus alunos, em sua maioria bolsistas, foram ministrados os primeiros cursos de design no país: Alexandre Wollner, Antônio Maluf, Aparício Basílio da Silva, Carlos Galvão Krebs, Emilie Chamie, Estella T. Aronis, Glória Nogueira Lima, Irenc Ivanovsky Rucchi, Isolde Brams, Lauro Pressa Hardt, Lígia Fleck, Ludovico Martino, Luiz Hossaka, Marion Koch, Maurício Nogueira Lima, Virgínia Bergamusco, Yone Maria de Oliveira. Ministraram aulas no IAC profissionais que eram expoentes em suas áreas, como Roberto Sambonet, Lasar Segall, Roger Bastide e Max Bill, que convidaria Almir Mavigner, Mary Vieira e Geraldo de Barros para estudarem na escola de Ulm de 1954 a 1958. Barros repassou sua bolsa de estudo para Alexandre Wollner. Mavigner e Vieira se radicaram na Europa. Wollner ao voltar ao Brasil se instalou profissionalmente em São Paulo e foi sócio de Geraldo de Barros, Ludovico Martino, Walter Macedo e, posteriormente, Karl Heinz Bergmiller no Forminform, fundado em 1958, que foi o primeiro escritório brasileiro de design. Os cursos do IAC e as exposições do Masp estimularam a discussão sobre a relação design, arte, artesanato e indústria. [...] O IAC só existiu por três anos, graças ao convênio mantido com a prefeitura. A insuficiência de recursos não permitiu a continuação daquela instituição, que, a despeito da sua breve existência, ensejou o estabelecimento de contato com correntes de pensamento que prevaleceriam no ensino formal de design no Brasil, do qual foi pioneira.⁶⁸

⁶⁶ - WOLLNER, Alexandre, **Textos Recentes e Escritos Históricos**, São Paulo, Rosari, 2002, pp.57

⁶⁷ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.65-66

⁶⁸ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.66-67

A despeito do fechamento do IAC em 1954, houve sucessivas tentativas de se erguer de vez o ensino do desenho industrial no sudeste. Na década de 1960, o estado da Guanabara, atual Rio de Janeiro, encontrava-se sob o governo de orientação liberal de Carlos Lacerda, que buscou alimentar a industrialização do Rio de Janeiro cedendo espaço para o capital estrangeiro, sob o argumento que esse capital iria fomentar inovação tecnológica e industrial ao Rio de Janeiro. Nas palavras de Lucy Niemeyer, Lacerda procurou dinamizar a economia do estado:

É inegável que Lacerda imprimiu um grande dinamismo à sua gestão, estando muito bem assessorado por técnicos e especialistas. Era uma administração menos burocratizada, mais eficiente, uma administração descentralizada, "fixando em cada bairro todos os aparelhos governamentais que lhe prestem serviço, como uma espécie de subprefeitura, sem subprefeito," como descrevia a revista Mundo Ilustrado, em seu número 144. Para a consecução de tais planos, Lacerda contava também com aportes financeiros advindos do programa Aliança para o Progresso e do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BIO). Promulgada a Constituição do Estado da Guanabara, 27 de março de 1961 (Magalhães, 1964) Lacerda, contando com o apoio necessário da Assembléia e munido do amparo legal, pode empreender seu projeto de governo [...] ⁶⁹

A criação de um curso de design pelo Estado da Guanabara foi um dos projetos que Lacerda teve um interesse pessoal em concretizar. Ele parecia conhecer o significado do papel a ser desempenhado pelo design num projeto de desenvolvimento. Ao pretender ser a expressão da modernidade na cultura material industrializada, o design se coadunava com o projeto político pessoal do governador e com o ideário liberal desenvolvimentista que ele representava. O ambicioso plano administrativo de Lacerda estava à altura de seu objetivo maior: a Presidência da República. O seu governo na Guanabara seria uma espécie de referência para a plataforma de sua campanha presidencial - teria ampla repercussão o almejado sucesso no âmbito do estado, que, por menor que fosse, o Estado, continuava a ser uma potente caixa de ressonância, de alcance nacional. No entanto, seus planos à Presidência da República foram abalados pelo golpe militar de 1964, e jamais se concretizariam. ⁷⁰

Além do alinhamento ideológico, a construção de uma escola questionadora no Rio de Janeiro - berço da primeira escola de Belas Artes no Brasil -, seria uma ruptura radical com os padrões artísticos tradicionais. O academicismo e o conservadorismo dessa classe artística seria um alvo fácil de contestação. ⁷¹ Alguns

⁶⁹ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.61 e 63

⁷⁰ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.61 e 63

⁷¹ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.72

designers como Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller - os primeiros a serem reconhecidos profissionalmente como *designers* no país -, viram uma brecha para conseguir levar o projeto de uma escola formadora de designers industriais adiante, e buscaram diálogo com autoridades do governo Lacerda. Já tinham experiência de trabalho na área após ministrarem cursos no IAC e administrarem o primeiro escritório de design no Brasil, o Forminform; fundado em 1958.⁷² Alexandre Wollner, então, passou uma temporada estudando na HfG Ulm, junto de Karl Heinz Bergmiller, que já era estudante de lá e radicado no Brasil desde 1954.⁷³ Após esse período de estudos, esses designers acreditavam ter encontrado uma instituição de ensino para usar como molde no Brasil, adaptando integralmente o currículo da escola. Adiante, temos dois diagrama explicando a estrutura hierárquica e a programação curricular da ESDI à sua fundação:

⁷² - Para mais informações sobre a história do Forminform, acessar o site do escritório no endereço <https://www.forminform.com.br/>, acessado em 15/08/22

⁷³ - WOLLNER, Alexandre, **Textos Recentes e Escritos Históricos**, São Paulo, Rosari, 2002, pp.42

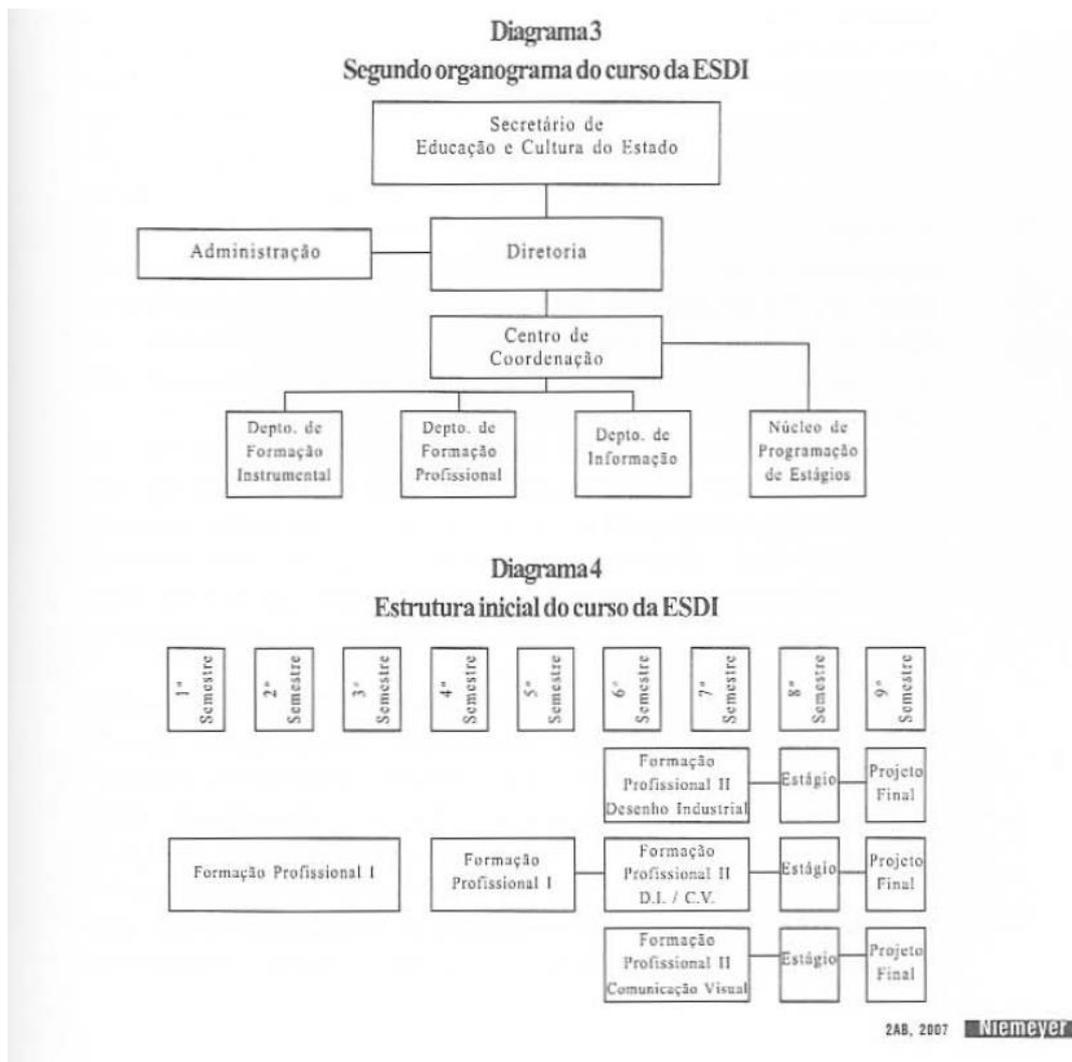


Figura 41. Diagramas mostrando a organização docente da escola e a estrutura curricular da mesma. Fonte: NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.95

A especialização em comunicação visual, de acordo com Niemeyer, traria de tecnologias de imagem, assim como comunicação verbal e audiovisual. Essa especialização formaria profissionais para trabalhar nos meios de comunicação de massa, que cresciam exponencialmente. Já a especialização em desenho industrial, era dedicada à formação de profissionais para desenvolver projetos de objetos do cotidiano doméstico, como aparelhos eletromecânicos, materiais têxteis, e mobiliário, objeto de nosso interesse. O crescimento da indústria brasileira como um

todo, especialmente de construção civil e o aumento da população urbana fortaleceram a profissão de desenhista industrial.⁷⁴

Em alinhamento com a política desenvolvimentista do estado, parcerias com fundos internacionais para investimento na educação foram solicitadas pelo governo Lacerda. Contudo, a participação deles na criação da ESDI e na industrialização do Rio de Janeiro foi bem modesta, assim como a participação do governo na gerência da ESDI. Além disso, Pedro Luiz de Souza aponta para interpretações distorcidas decorrentes da escolha curricular:

Os dados referentes à origem da ESDI permitem algumas conclusões. Inicialmente deve-se questionar uma distorção que passou a integrar amplos setores do senso comum: a ideia de que o programa inicial era uma cópia da HfG-Ulm. A influência era evidente, mas não se tratava de simples transplante. A adoção de um programa radicalmente técnico não foi uma atitude imatura. Resultou de uma reflexão sobre diversas hipóteses possíveis e a escolha recaiu sobre aquela que, além de inovadora, foi apresentada de forma mais consistente. O processo amadureceu durante quase oito anos. Nesse período, interferiram várias pessoas, permanecendo porém, um núcleo que garantiu a continuidade do projeto.⁷⁵

Pedro Luiz Pereira de Souza também aponta para uma herança ulmiana herdada pela ESDI: Assim como Ulm, a nova escola encontrava-se em permanente estado de autoquestionamento. Os currículos e o ensino não poderiam nunca ser imutáveis, e sim passíveis de questionamento.⁷⁶ Souza argumenta que por esse mesmo motivo, a escola não conseguia atingir a estabilidade.

Críticos, como Charles Jencks, apontavam para o descompasso entre a arquitetura modernista brasileira, particularmente no Rio de Janeiro, e o modelo de design postulado inicialmente pela ESDI. De um lado, a arquitetura pregava racionalismo e funcionalismo estritos, enquanto do outro, era pregado um modelo que trabalhasse sob normas funcionalistas, mas sem um necessariamente umformalismo, dando mais espaço para a subjetividade e ao crescimento individual

⁷⁴ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.96

⁷⁵ - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **EsdI, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.44

⁷⁶ - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **EsdI, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.47

e intelectual do designer. Essa conciliação, apesar de contraditória, era também presente na *HfG Ulm*, e por muito tempo foi a responsável por evitar conflitos. Era, de certa forma, uma conciliação entre design e política.⁷⁷ Já em meados da década de 1970, foi enxergada na ESDI um distanciamento ideológico em comparação à sua fundação. A natureza autoquestionadora da escola começou a ser desaprovada, numa tentativa de despolitizar o design, e uma tentativa de revisar as propostas-suporte que sustentavam a ESDI foi articulada por seus docentes. Nas palavras de Souza:

Para se dizer exatamente o que se deveria permanecer fiel, seria necessário definir o que fora essencial na proposta inicial e quando esse essencial fora abandonado. Seria necessário redefinir as relações entre ESDI e HfG-Ulm, entre a ESDI de 1962 e 1968 e de ambas com 1977. Voltar simplesmente para tendências técnicas e operativas, para um racionalismo limitado, seria uma fuga. Além disso seria complicada a situação de quem já não podia representar sem o pano de fundo do progresso e liberalismo. [...] Em tão pouco tempo a proposta da ESDI provocou tantas experiências, foi o estímulo de tantas obsessões e de tantas doutrinas e contradoutrinas, que não se poderia falar simplesmente em sua refutação ou acerto.⁷⁸

Nessa tentativa de revisionismo, ficou evidente que as propostas fundadoras da Escola permaneciam válidas, porém suas abordagens teriam que sofrer algumas mudanças. A mais impactante foi o gradual abandono à função social do design e o caráter político do designer, em prol de um profissionalismo apolítico e despreocupado com questões sociais. Souza aponta que um dos subprodutos desse período foi uma tentativa supérflua de impugnar uma identidade nacional apolítica ao design feito no Brasil, a partir de ideias importadas do exterior. Ou seja, simular uma eficiência dentro do design brasileiro por meio da importação de tecnologias modernas e novos bens de consumo, como os automóveis, cujo uso não foi pensado ou adaptado para a realidade nacional.⁷⁹ O design brasileiro estava, portanto, buscando se distanciar de questões sociais, tão importantes para o desenvolvimento verdadeiro do país.

⁷⁷ - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **Esdi, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.264

⁷⁸ - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **Esdi, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.301-302

⁷⁹ - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **Esdi, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.303

4. ESDI 60 anos depois: Sobre a continuidade da escola

No último parágrafo de *Esd* - biografia de uma ideia, Pedro Luiz de Souza faz a contundente afirmação:

Uma continuidade supõe, em vista da maturidade que a sobrevivência admite e confere, o estabelecimento de novas relações dentro de uma economia que evoluindo para uma situação quantitativa espantosa em tão pouco tempo, nada foi capaz de realizar em benefício da maioria de seus cidadãos.⁸⁰

Seu livro, publicado em 1996, faz hoje 26 anos, e suas palavras infelizmente continuam atuais. A ESDI, apesar de pioneira no ensino do desenho industrial no país, perdeu muitos espaços no cenário do design nacional e deixou de conquistar outros pela inexistência de uma coesão em suas propostas. A base curricular, ainda semelhante às origens, não contempla os eixos do design de forma igualitária, e são poucos os projetos em parceria com o estado do Rio de Janeiro ou até a iniciativa privada. Parece que o design feito na ESDI existe apenas dentro da ESDI.

O engessamento decorrente disso pode ser sentido com muita força na recente década de 2010 e 2020, depois de sucessivas greves, cortes de verbas, sucateamento e problemas sanitários como a epidemia de Covid-19. Como estudante, sinto esse abandono vendo o próprio campus da escola vazio atualmente. A ESDI forma alunos excelentes, mas não consegue mantê-los, seja por falta de projetos e convênios como já dito, ou por falta de interesse próprio dos alunos. Mas nesse caso, o que poderia estar por trás disso?

Lucy Niemeyer tenta responder essas questões no capítulo final de seu livro, *Design no Brasil: Origens e instalações*. Transcrevo-o em sua total integridade abaixo:

O currículo adotado na ESDI, semelhante ao de Ulm, desconsiderou a realidade do setor produtivo brasileiro. Assim, o curso de design estabeleceu um distanciamento crescente entre a formação profissional e as necessidades do mercado potencial de serviços para o design. O ensino assumiu um caráter dogmático, não possibilitando ministrar aos alunos uma visão crítica, nem do conteúdo do ensino, nem do papel a que se destina o

⁸⁰ - SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **Esd**, biografia de uma ideia, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.327

futuro designer. [...] A adoção de uma postura crítica implica, inevitavelmente, no questionamento dos aspectos ideológicos e o possível potencial emancipador dos conteúdos das disciplinas. [...] A endogenia é um dos traços característicos da ESDI. Este fator é responsável em grande parte, pelo pouco desenvolvimento da produção científica da escola. A falta de renovação, de ampliação e de aperfeiçoamento acadêmico do corpo docente colaborou para que fosse esvaziada a perspectiva da ESDI ser um centro de reflexão e um polo de desenvolvimento de linhas de pesquisa e de produção de conhecimento.⁸¹

A reflexão de Niemeyer nos leva à reflexão de nosso papel como designers e como designers para a sociedade. Por diversas vezes somos defrontados com um mercado de trabalho subalterno à nossa formação, nos obrigando a trabalhar em funções paralelas às quais nos formamos. No Rio de Janeiro, a falta de uma infraestrutura industrial dedicada a absorver desenhistas industriais dificulta enormemente o ingresso de um profissional nesse mercado, inclusive, no próprio design de mobiliário, que fica refém ou de produção autoral ou de projetos de escala industrial que são totalmente tolhidos por problemas de logística, custos e mercadologia, podendo as ideias do profissional, que vê seu projeto ser mutilado em prol do mercado. A ESDI deve por meio da autocrítica consciente repensar seu papel na sociedade carioca, e retomar o lugar de importância que quem sabe uma vez ocupou.

5. Sobre o design feito no Brasil

Foram apresentadas as contribuições alemãs para o movimento modernista internacional, assim como a influência que as escolas *Bauhaus* e *HfG-Ulm* exerceram quanto a sua difusão mundo afora. Além disso, foi explicitada a importância delas na fundação da ESDI, que por sua vez foi um marco na trajetória do desenho industrial Brasileiro.

Agora, voltemos a atenção para o modernismo feito no Brasil. Afinal ele está profundamente entrelaçado com a produção mobiliária do país. O livro *Móvel Moderno no Brasil*, de Maria Cecília Loschiavo, é uma excelente fonte de pesquisa sobre o tema, compondo um retrato minucioso da produção de móveis desde a época colonial até o Brasil contemporâneo. No prefácio do livro, a professora e

⁸¹ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.122-125

pesquisadora da USP Otilia Beatriz Fiori Arantes cita como a nossa condição de ex-colônia com um “capitalismo insipiente e contrastes sociais gritantes” afetou nossa produção de design, transformando-a num mercado de luxo para poucos, em detrimento de uma produção industrial acessível em larga escala:

Não estarei dizendo nada de novo ao lembrar que a evolução do mobiliário brasileiro contemporâneo acompanha a marcha irregular das modernizações na periferia. Aqui andam juntos atualização (imposta por um processo inexorável de internacionalização da produção e do consumo) e descompasso (na falta de tradição local em sintonia com as exigências materiais e culturais do referido processo).⁸²

E prossegue:

Embora favorecido por uma mudança nos gostos e nos costumes das camadas superiores da população, a rigor imposta por novos padrões de racionalidade difundidos pela arquitetura moderna à partir dos anos 30, o desenho de móveis no Brasil, que em princípio deveria ajustar-se às normas industriais de produção em série, no mais das vezes tornou-se luxo de poucos, fruto escasso de uma produção restrita e quase artesanal [...] Quando cumpria o esperado de uma produção em massa, dificilmente se enquadrava nos moldes do bom desenho estabelecidos pelo ensino da Bauhaus e da Escola de Ulm, segundo o qual deveria prevalecer o optimum da racionalidade funcional.⁸³

Ao mesmo tempo, a existência desses obstáculos motivou os designers e artistas nacionais a procurar alternativas para concretizar seus projetos sem sacrificar seu desenho ou proposta. De todos os materiais, a madeira é e sempre foi o elemento principal do mobiliário brasileiro. A falta de uma indústria de aço sólida no país contribuiu para mantermos a herança lusitana das marcenarias e do uso da madeira nas casas e nos objetos. Com o tempo, o fluxo de móveis importados do exterior, principalmente da Inglaterra, França e Estados Unidos - países com fortes indústrias -, cresceu, levando a uma diversificação nos catálogos do Brasil, ao passo que a produção nacional ia lentamente crescendo, assimilando esses produtos e aprendendo a reproduzir seus processos.⁸⁴ Por não termos uma classe

⁸² - LOSCHIAVO, Maria Cecília, **Móvel Moderno no Brasil**, São Paulo, Studio Nobel, 1995, pp.11

⁸³ - LOSCHIAVO, Maria Cecília, **Móvel Moderno no Brasil**, São Paulo, Studio Nobel, 1995, pp.11

⁸⁴ - LOSCHIAVO, Maria Cecília, **Móvel Moderno no Brasil**, São Paulo, Studio Nobel, 1995, pp.15

média bem consolidada, esses produtos eram em sua maioria apenas acessíveis à elite da sociedade, num panorama que até hoje recusa-se a mudar.

5.1 - Linha do tempo: Um mapeamento de design no Brasil por década

Para traçar uma linha do tempo da produção do design de mobiliário no Brasil, podemos começar na década de 1920, momento em que diversos artistas brasileiros e estrangeiros voltam ao Brasil depois de uma temporada na Europa, principalmente na França. Durante essa estadia, tiveram contato com todo o furor que o modernismo estava causando no velho continente, e inspirados nele, procuraram fazer sua “versão brasileira”. Em 1922, os olhos dos artistas brasileiros das metrópoles se voltaram para a Semana de arte moderna de São Paulo.⁸⁵ A semana de 1922 fez o modernismo furar a bolha dos círculos da elite, colocando-o sob os holofotes da sociedade e gerando uma identificação entre artistas, que sentiam que podiam se agrupar sob as mesmas diretrizes.

A lista a seguir foi compilada usando autoridades de design, nacional e estrangeiro, como referência. Foram usados: *O design no Brasil*, de Pedro Ariel Santana; *Móvel Moderno no Brasil*; de Maria Cecília Loschiavo, *Brazilian furniture design*, de Marcelo Vasconcellos e Zanini de Zanine, *Chairs*, de Charlotte e Peter Fiell; *Memórias do design brasileiro* e *Design Brasileiro – Quem fez, quem faz*, ambos de Ethel Leon.⁸⁶ Primeiro é introduzido o panorama internacional em que o design se encontrava, para daí enfocarmos no que estava sendo feito no Brasil na mesma época.

5.2 - Antes dos anos 1920: Os primeiros exemplos

O Brasil é um país com uma tradição artesanal muito forte, e regionalmente diversa. Apesar disso, nunca existiu uma tradição corporativista ou manufatureira como em diversos países europeus. O motivo principal é devido a Portugal - país que colonizou o Brasil -, não permitir a difusão desses modelos de produção no Brasil colonial devido a tratados assinados com a Inglaterra, que proibiam Portugal

⁸⁵ - Por artistas brasileiros das metrópoles, entendemos os atuantes no Rio de Janeiro, capital à época, e São Paulo.

⁸⁶ - Todos esses livros se encontram listados na bibliografia, no fim do texto.

de se industrializar, e isso se estendeu para suas colônias.⁸⁷ A produção de mobiliário no país sempre se deu com a importação ou cópia de modelos europeus.

De acordo com Maria Cecília Loschiavo e a pesquisadora Cristina Ortega, em seu doutorado *Lina Bo Bardi: Móveis e interiores (1947-1968) – Interloquções entre moderno e local*,⁸⁸ a cronologia do móvel brasileiro pode começar com o espanhol Celso Martinez Carrera (Espanha, 1884 – São Paulo, 1955). Radicado em São Paulo, trabalhou como marceneiro e moveleiro em Araraquara, sendo sua *cadeira Patente* um dos primeiros móveis com registro oficial no Brasil, em 1920. Outro móvel de sua autoria, a *cama Patente*, era inspirada nas camas hospitalares inglesas feitas em ferro tubular. Devido à falta do ferro, Carrera adaptou o projeto para madeira, projetando também um sistema de encaixes que permitia a montagem e desmontagem da cama. Décadas depois, seria redescoberto pelo designer Fernando Jaeger, que faria uma releitura de suas obras.



Figura 42. Cama Patente em madeira, Celso Martinez Carrera, 1915. Fonte: <https://www.saopauloinfoco.com.br/a-cama-de-todo-paulistano-a-historia-da-patente/>, acessado em 04/07/22

⁸⁷ - MORAES, Dijon de, **Análise do Design Brasileiro – Entre mimese e mestiçagem**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.67

⁸⁸ - ORTEGA, Cristina Garcia, **Lina Bo Bardi: Móveis e interiores (1947-1968) – Interloquções entre moderno e local**, FAUUSP, 2008

5.3 - Anos 1920: Princípio da produção de mobiliário modernista

Os primeiros designers do Brasil eram europeus, ou de formação europeia, e traziam consigo as “tendências” à serem seguidas.⁸⁹ São Paulo, devido à sua elite cafeeira, era uma cidade com ares industriais fortes, diferentes do restante do país. Devido a isso, vários artistas preferiram se fixar lá para fazerem suas produções. Dentre eles, podemos citar:

Gregori Warchavik: Arquiteto natural da Rússia, foi um dos precursores do modernismo no Brasil, trazendo os ensinamentos de Le Corbusier em seu manifesto *Acerca da arquitetura Moderna*. Ficou famoso projetando interiores para famílias ricas de São Paulo. Sua peça mais famosa é a cadeira de imbuia pintada, de 1928.⁹⁰



Figura 43. Cadeira de imbuia pintada, Gregori Warchavik, 1928. Fonte: Catálogo das Artes, <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UPPGc/>, acessado no dia 04/07/21.

⁸⁹ - REGO, Alessandra Alves Paula e CUNHA, Inah Durão, **O mobiliário brasileiro e a aquisição de sua identidade**, Ling. Acadêmica, Batatais, v. 6, n. 3, p. 69-87, jul./dez. 2016

⁹⁰ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.20

Lasar Segall: Natural da Lituânia, já era um artista famoso na Europa antes de vir para o Brasil. Ganhou projeção nacional com suas pinturas vanguardistas na semana de 1922, mas também se destacou como designer de mobiliário. Sua peça mais famosa é a conversadeira Segall, de 1932.⁹¹



Figura 44. Conversadeira Segall feita em couro preto, Lasar Segall, 1932. Fonte: Etel Design, <https://etel.design/product/conversadeira-segall>, acessado em 04/07/22

5.4 - Anos 1930 e 1940: Solidificação do modernismo

Nas décadas seguintes a 1920, o Rio de Janeiro, capital federal à época, começou a despontar como centro cultural do país, antes dominado por São Paulo. Na metade da década de 1930, Gustavo Capanema, então ministro da educação, organizou uma comissão de arquitetos orientados por Le Corbusier, para a construção da sede do ministério, que ficou conhecido como Palácio Capanema. Sob a tutela de Le Corbusier, arquitetos como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer cristalizaram o modernismo como o principal movimento do país.⁹² Dessas décadas podemos citar os designers:

⁹¹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.21

⁹² - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp. 22

Lúcio Costa: Arquiteto nascido na França e radicado no Brasil, internacionalmente famosos pelo Plano Piloto de Brasília. Foi também um exímio designer, projetando móveis para compor o interior de seus projetos. Suas obras mais famosas são a poltroninha de Jacarandá e a Espreguiçadeira. ⁹³



Figura 45. Espreguiçadeira de jacarandá e tecido, Lúcio Costa, 1940. Fonte: Catálogo das artes, <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UBzcc/>, acessado em 04/07/22



Figura 46. Poltroninhas, de jacarandá e couro preto, Lúcio Costa, 1960. Fonte: Catálogo das Artes, <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DePGt/>, acessado em 04/07/22

⁹³ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.23

Joaquim Tenreiro: Nascido em Portugal, chegou ao Brasil em 1928. Filho de uma linhagem de marceneiros, aprendeu o ofício ainda menino com seus pai e avô. Com uma extensa carreira, ficou famoso por seus trabalhos com palhinha e madeira, elementos inequivocamente associados ao mobiliário brasileiro, por seus projetos simples e funcionais, à moda do que era feito na França, Inglaterra e Estados Unidos. Seu trabalho com palhinha foi um enorme sucesso, e inspirou todo o design feito no Brasil posteriormente. Suas obras mais famosas são suas poltronas de palhinha.⁹⁴



Figura 47. Poltrona de jacarandá e palhinha, Joaquim Tenreiro, 1958. Fonte: Memobrasil, <https://memobrasil.com/produto/poltrona-palinhajoaquimtenreiro/>, acessado em 04/07/22

Flávio de Carvalho: Paulista, estudou belas artes e engenharia na Inglaterra em 1922. Voltando ao Brasil, destacou-se como arquiteto, pintor escultor e designer. Em 1928, propôs um projeto ousado para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, que não foi contemplado por ser “diferente demais”. Esse projeto diferente chamou a atenção dos modernistas paulistas, que o incluíram em seu círculo. Com os contatos feitos, Flávio passou a realizar vários projetos de desenho de móveis e

⁹⁴ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.25

design de interiores, cuja preocupação nos detalhes chamava a atenção de todos os seus admiradores. Famoso por sua excentricidade e vanguardismo, costumava andar de saias e sandálias de couro pelas ruas de São Paulo sob olhares de curiosos. Ergueu 16 casas modernistas no Jardim Paulista, além de elaborar um folheto com dicas de decoração chamado Modo de Usar. Contudo, seus projetos mais irreverentes foram feitos na Fazenda Capuava, terreno de sua família, o que lhe proporcionava total liberdade. Sua obra mais famosa é a poltrona FDC1, de percintas de couro.⁹⁵



Figura 48. FDC1, Poltrona de ferro com percintas em couro preto, Flávio de Carvalho, 1950. Fonte: Futon Company, <https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/poltrona-fdc1-flavio-de-carvalho/>, acessado em 04/07/22

5.5 - Anos 1950: O fortalecimento do design brasileiro

O Brasil vivia um momento de grande mudança nos anos 1950. O Rio de Janeiro estava num momento de renascença cultural ao som da recém inventada Bossa Nova, retomando o protagonismo tomado por São Paulo nos anos anteriores.

⁹⁵ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.24

Já em 1951, na 1ª bienal internacional de São Paulo, é apresentado o Concretismo no Brasil por meio da Exposição Nacional de Arte Concreta, consagrando artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticicica. Diversos artistas europeus, principalmente italianos, fugiam da Europa devastada pela segunda guerra para o Brasil, e o governo JK promove um programa de desenvolvimento nacional arrojado, construindo Brasília, a “meca” brasileira da época. O país estava vivendo uma modernização muito rápida, tanto na economia como nos costumes, beneficiando o design nacional, que tomava contornos industriais. A escritora e designer Lucy Niemeyer diz em seu livro *Design no Brasil: Origens e instalação*, que esse crescimento da atividade econômica no país foi crucial para a concretização do design como profissão:

Nos anos 1950, os industriais brasileiros sequer sabiam direito o que era design. Nessa época, um segmento da elite ilustrada paulista vislumbrou a necessidade de formar profissionais com a qualificação adequada para suprir a demanda de projetos de produtos e de comunicação visual que adviriam da atividade econômica crescente e da indústria nacional nascente.⁹⁶

O argumento de que os anos 1950 foram uma época ímpar para a produção de mobiliário nacional devido ao crescimento industrial e econômico experimentado pelo país é corroborado por Maria Cecília Loschiavo:

Se nas décadas anteriores os princípios da modernização do móvel já estavam assentados, as circunstâncias históricas brasileiras dos anos 1950, configuraram as condições necessárias ao desenvolvimento das principais experiências de industrialização da mobília.⁹⁷

Dentre esses designers consagrados, podemos destacar os seguintes profissionais:

Sérgio Rodrigues: Um dos nomes mais conhecidos do design nacional, Sérgio Rodrigues era um jovem arquiteto na década de 1950. Criticava grandes nomes da arquitetura como os já mencionados Lúcio Costa e Oscar Niemeyer por

⁹⁶ - NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997, pp.64

⁹⁷ - LOSCHIAVO, Maria Cecília, **Móvel Moderno no Brasil**, São Paulo, Studio Nobel, 1995, pp.103

usarem móveis do estilo colonial ou peças importadas em seus interiores. Buscando outras abordagens, foi contra a corrente e passou a projetar móveis autorais mais robustos, mas com várias referências a designers anteriores. Seus trabalhos foram premiados mundo afora. Em suas palavras, o design nacional deveria se inspirar na nossa própria fauna e flora para fazer suas produções.⁹⁸ Seu móvel mais famoso é a poltrona mole.⁹⁹



Figura 49. Poltrona Mole, couro estofado e jacarandá, Sérgio Rodrigues, 1957. Fonte: Dpot, <https://dpot.com.br/poltrona-mole-dpot.html>, acessado em 04/07/22

Geraldo de Barros: Um dos poucos designers que não era arquiteto, o paulista Geraldo de Barros surge representando o movimento concretista na pintura e no design. Influenciado pela produção da *Bauhaus*, criou a cooperativa Unilabor nos anos 1950 e posteriormente, a empresa Hobjeto em 1960. Foi um pioneiro na criação de móveis modulares e no uso do acabamento laqueado. As técnicas laborais e industriais utilizadas em sua cooperativa e empresa ajudaram o design nacional da época a se sedimentar como prática industrial, e não mais apenas artesanal. Seus móveis fazem referência à designers que vieram antes, e Geraldo

⁹⁸ - A inspiração na fauna e na flora nacional se tornaram desde então um cliché dentro do design brasileiro.

⁹⁹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.31

nunca teve medo de explicitar suas inspirações. Suas obras mais famosas são as cadeiras modulares, as de palha, e seus quadros concretistas.¹⁰⁰



Figura 50. Cadeira GB01, de madeira maciça e palha natural, Geraldo de Barros, 1950. Fonte: Dpot, <https://dpot.com.br/cadeira-gb01-palha-dpot.html>, acessado 04/07/22]



Figura 51. Cadeira modular MTF600, feita de ferro e latão, com estofamento de tecido, Geraldo de Barros e Unilabor, 1954. Fonte: Dpot, <https://dpot.com.br/cadeira-mtf600-dpot.html>, acessado em 04/07/22

¹⁰⁰ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.28

Zanine Caldas: Nascido na Bahia, desde cedo teve contato com a marcenaria. De origens humildes, nunca teve uma educação formal, e mesmo assim tornou-se arquiteto e designer autodidata, considerado um gênio por muitos e conhecido mundo afora. Zanine, assim como outros de sua geração, um pioneiro ao empregar a industrialização no feitiço de suas peças. Posteriormente, preocupado com o bem-estar das florestas brasileiras, voltou-se para a produção exclusiva de móveis com madeira de demolição, numa prática que chamava de “móvel denúncia”. Seus projetos de arquitetura procuravam minimizar ao máximo o impacto na natureza, e Zanine usava-a como elemento em suas obras. Suas obras mais famosas são suas mesas e cadeiras.¹⁰¹



Figura 52. Poltrona H, feita de jequitibá e estofamento em tecido, Zanine Caldas, década de 1950. Fonte: NovoAmbiente, <https://design.novoambiente.com/produto/poltrona-h/>, acessado em 04/07/22

¹⁰¹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.33



Figura 53. Mesa de centro João; madeira freijó ebanizado ou envelhecido, Zanine Caldas, década de 1950. Fonte: Novoambiente, <https://design.novoambiente.com/produto/mesa-de-centro-joao/>, acessado em 04/07/22

Lina Bo Bardi: Nascida na Itália, fugiu para o Brasil após a Segunda Guerra, em 1946. Aqui, fixou-se em São Paulo e rapidamente ingressou nos círculos artísticos da cidade, fazendo seu nome em meio aos modernistas. Se destacou como arquiteta, designer, professora e pesquisadora. Na capital São Paulo, foi arquiteta por trás dos projetos do Sesc Pompéia e o do Masp. Além disso, foi pioneira no uso de madeiras compensadas, e pesquisou raízes regionais e vernaculares à fundo, notadamente no nordeste brasileiro, em busca de uma “identidade brasileira”. Na década 1980, alguns de seus discípulos se uniram e fundaram a marcenaria Baraúna, e trabalharam em conjunto com ela. Sua obra mais famosa é a cadeira Frei Egídio.¹⁰²

¹⁰² - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp. 29



Figura 54. Cadeira Frei Egídio, pinho, Lina Bo Bardi, década de 1950. Fonte: Marcenaria Baraúna, <https://barauna.com.br/loja/cadeira-frei-egidio/>, acessado em 04/07/22



Figura 55. Cadeira com bola de latão, estrutura de ferro tubular e couro, Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: Etel Design, <https://etel.design/product/cadeira-com-bola-de-latao>, acessado em 04/07/22



Figura 56. poltrona *Bardi's Bowl*, Tigela da Bardi em tradução livre, feita de aço carbono, fibra de vidro, espuma, tecido e couro, 1952, fonte: <https://dpot.com.br/poltrona-bardis-bowl-dpot.html>, acessado em 04/07/22

Paulo Mendes da Rocha: Arquiteto por formação, é um dos poucos expoentes do brutalismo no Brasil. Dedicou-se majoritariamente à arquitetura. Com uma carreira enorme no exterior, assinou projetos como o pavilhão brasileiro na Expo 70 no Japão, o Museu Brasileiro da Escultura (MUBE), e foi finalista no concurso para o anteprojeto do *Centre Pompidou*, em Paris. É nacionalmente famoso pelo projeto brutalista do ginásio do Clube Paulistano, de 1958, e sua série de poltronas minimalistas Paulistano, feitas para mobiliar o ginásio. Em 2009, a poltrona entrou para a coleção permanente do MoMA, o prestigiado museu de arte moderna de Nova York¹⁰³

¹⁰³ - SANTANA, Pedro Ariel, *O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003*, São Paulo, Abril, 2003, pp.32



Figura 57. Poltrona Paulistano, aço tubular e lona ou tecido, Paulo Mendes da Rocha, 1957. Fonte: <https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/poltrona-paulistano/>, acessado em 04/07/22

5.6 - Anos 1960: Ditadura e contracultura

A partir da metade da década de 1960, o crescimento experimentado pela Europa pós-guerra começou a se estagnar, surgindo os primeiros sinais das crises que estavam por vir. Os Estados Unidos estavam mergulhados na guerra do Vietnã, suscitando manifestações entre a juventude do país, e um movimento que foi repetido em diversos países mundo afora, ficando muito marcante nos movimentos sociais de Maio de 1968, na França, na Primavera de Praga, e nas demonstrações em Berlim e Frankfurt. A Escola de Frankfurt, inclusive, foi o berço de diversos filósofos e teóricos que influenciaram esses movimentos, como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer Hebert Marcuse e Jurgen Habermas.

O funcionalismo passou a ser fortemente criticado na arquitetura e no planejamento urbano, acusado de oprimir e violar a psique humana ao obrigar as pessoas a morarem em complexos habitacionais idênticos, homogeneizando as

idades e deixando-as melancólicas. No mundo do design, porém, a crítica ao funcionalismo foi mais modesta, apesar de ainda sim existir. Arquitetos como Werner Nehls afirmavam que a concepção de um design objetivo e funcionalista estava completamente ultrapassada, e deveriam ser exploradas formas para além da rigidez geométrica e da ausência de cores.¹⁰⁴

A crítica ao design funcionalista mais forte não veio de teóricos ou escritores, e sim de designers italianos, principalmente de Milão e Florença, organizados em diversos grupos posteriormente chamados de Antidesigners. Seus projetos conceituais de instalações e mobiliário podem ser considerados os primeiros do gênero a serem influenciados por ideais pós-modernos, e com isso, foi consumada a crítica aos conceitos funcionalistas criados na década de 1920 pelos modernistas. Podemos citar como exemplos os grupos *Superstudio*, *Archizoom Associati* e Grupo *Strum*.¹⁰⁵

No Brasil, a década de 1960 viu o início da ditadura militar em 1964, apoiada e estimulada pelos Estados Unidos, e sua intensificação em 1968 com a proclamação do Ato Institucional 5, dando amplos poderes aos militares, rasgando a constituição brasileira. A convulsão social na Europa e Estados Unidos influenciou a juventude daqui a protestar da mesma forma. O mundo do design também foi influenciado por essas questões, e longe de se estagnar, nessa década foram colhidos diversos frutos propiciados pelo projeto desenvolvimentista da década de 1950. A importação de bens materiais, como a reprodução de peças de mobiliário americano, e bens imateriais dos Estados Unidos, como o *Pop Art* e o *Rock and Roll* foram vorazmente assimilados pela sociedade brasileira da época, gerando inclusive movimentos como a Tropicália.

Se nos anos 1950 o Brasil começou a experimentar a produção seriada de mobiliário, nas décadas de 1960 e, posteriormente, 1970 ela começou a tomar um caráter mais popular, deixando de ser consumido exclusivamente pelas elites;

¹⁰⁴ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.61

¹⁰⁵ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.131

passando a ser vendida em lojas de departamentos e magazines. Empresas especializadas em mobiliário como a Langenbach & Tenreiro, Oca, Hobjeto, e Móvel Contemporânea lucram vendendo móveis com traços ditos nacionais, caracterizados pelo uso de madeiras da nossa flora.

No estado do Rio de Janeiro, chamado estado da Guanabara à época, é fundada a Escola Superior de Desenho Industrial em 1962, primeira instituição do gênero no país, sob influências diretas da *HfG Ulm*. A sua criação foi de suma importância para o fortalecimento do desenho industrial e o design de mobiliário no país, uma vez que ele seria ensinado de forma sistemática e científica pela primeira vez. Podemos identificar alguns artistas desse período:

Michel Arnoult: Foi um arquiteto e cenógrafo francês. Fundador da loja *Móvel Contemporânea*, Arnoult foi responsável por popularizar o móvel moderno e de alta qualidade, projetando quartos e salas adequados para os novos apartamentos surgindo em São Paulo em meados da década de cinquenta. Dentre as inovações trazidas pela loja, destacam-se as peças modulares e de múltiplas funções com preços acessíveis à classe média. Durante as próximas três décadas, Arnoult inovou o mercado com a criação do sistema de “pegue e leve”, em que móveis eram vendidos desmontados em supermercados e bancas de jornal dentro de caixas. Outra inovação foi o uso de eucalipto, material barato e sustentável, na criação de seus móveis.¹⁰⁶

¹⁰⁶ - SANTANA, Pedro Ariel, *O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003*, São Paulo, Abril, 2003, pp.35



Figura 58. Poltrona de balanço Peg Lev, madeira maciça e lona de algodão, 1968, fonte: <https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/peg-lev-balanco-tuari-lonita/>, acessado 24/08/22



Figura 59. Cadeira de balanço Pelicano, madeira maciça e lona de algodão, 2003, fonte: <https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/pelicano-de-balanco/>, acessado 24/08/22

Ricardo Fasanello: Foi um arquiteto e designer de móveis paulista. Tendo só cursado alguns meses de arquitetura em Nova York, Fasanello ficou famoso por suas cadeiras e poltronas extremamente detalhadas e com qualidades ergonômicas na década de sessenta. Morava no Rio de Janeiro, fazendo design de suas próprias mesas, cadeiras e até facas usando materiais diferenciados como resina de poliéster. Sua peça mais notória é a poltrona *Esfera*.¹⁰⁷



Figura 60. Cadeira Anel, resina de poliéster, fibra de vidro e espuma de polímero de soja, 1970, fonte: <https://ricardofasanello.design.com/portfolios/cadeira-anel-vintage/>, acessado em 24/08/22

¹⁰⁷ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.37



Figura 61. Poltrona Esfera, resina de poliéster, fibra de vidro e espuma de polímero de soja, 1969, fonte: <https://ricardofasanello.design.com/portfolios/poltrona-esfera/>, acessado em 24/08/22

5.7 - Anos 1970: O Design *Pop*

O movimento de contracultura e suas convulsões sociais, iniciados nos anos 1960, se intensificariam enormemente nos anos 1970. A cultura *Pop*, representada por artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, era permeada por ideais pós-modernos e se originou da junção da arte com o design na Inglaterra e nos Estados Unidos nos anos 1960, tornando-se assim um norte cultural para o ocidente e conseqüentemente para o Brasil nas décadas seguintes. Em contrapartida, começam a surgir os primeiros movimentos de preservação do meio ambiente,

como o Greenpeace, fundado em 1971 e em 1973 é lançado o livro *Design for the real world*, de Victor Papanek, um dos primeiros designers a se preocupar com o uso ético de matérias primas e com a reciclagem de materiais.¹⁰⁸

Também pode-se citar os exemplos do Clube de Roma Sobre a Condição da Humanidade que, em 1972, escreveu um contundente relatório apontando para a quebra da sociedade industrial devido à poluição e ao esgotamento das matérias primas, e o grupo de trabalho “*des-in*” da universidade alemã *HfG Offenbach*, que em 1974 procurou desenvolver um método de reciclagem para ser usado no design.¹⁰⁹ Apesar de preocupações do gênero já existirem a muito tempo, elas passaram muito tempo sendo ignoradas, e sofremos hoje as consequências desse descaso.

Voltemos ao Brasil que, como dito no tópico anterior, passou a ter acesso à uma produção de design mais próxima de suas condições socioeconômicas, popularizando empresas de mobiliário e revistas especializadas no tema, como a revista *Casa & Jardim*, que facilitaram a incorporação da linguagem do *Pop-Art* no design nacional,¹¹⁰ ao passo que a repressão da ditadura se intensifica e o país experimenta uma supérflua prosperidade econômica motivada pelo Milagre Econômico (1968-1973).

Tanto no exterior como no Brasil, a popularização de histórias em quadrinhos, do cinema hollywoodiano e dos produtos para consumo de massa - temas comuns dessa corrente artística -, começaram a borrar as margens entre a arte dita culta e as artes comerciais populares.¹¹¹ Nas palavras da pesquisadora de estudos de gênero da UFSC, Marinês dos Santos, os meios de comunicação propiciaram a divulgação de novos padrões de comportamento que incorporaram o *Pop-Art*:

¹⁰⁸ - PAPANEK, Victor, **Design for the real world**, Inglaterra, Bantam Books, 1973

¹⁰⁹ - BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, Alemanha, Edgard Blücher, 2006, pp.62

¹¹⁰ - SANTOS, Marinês Ribeiro dos, **O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**, Florianópolis, UFSC, 2010, pp.31

¹¹¹ - McCARTHY, David, **Arte Pop**, São Paulo, Cosac & Naify, 2002

O desenvolvimento crescente dos meios de comunicação propiciou a divulgação de padrões de comportamento e de consumo. É neste contexto que se inserem as revistas de decoração brasileiras que veiculavam ambientes decorados em estilo Pop. A partir do final dos anos 1960 e, principalmente, durante a primeira metade da década de 1970, a revista Casa & Jardim publicou uma série de reportagens que registram a presença do estilo Pop no design feito no Brasil. As reportagens são basicamente de dois tipos: (1) as que mostram imagens fotográficas de ambientes montados por lojas de móveis, visando a promoção de seus produtos, e (2) as que mostram imagens fotográficas de ambientes residenciais, visando divulgar tendências na decoração de interiores domésticos, bem como o trabalho de decoradoras/es ou arquitetas/os. As reportagens que correspondem ao segundo tipo permitem uma aproximação com os aspectos relacionados aos modos de apropriação da linguagem Pop pela sociedade brasileira, uma vez que retratam a sua inserção no interior das moradias das pessoas.¹¹²

Podemos citar os seguintes designers em destaque nesse período:

Oscar Niemeyer: O mais importante nome da arquitetura brasileira também se destacou na criação de móveis, implementando suas icônicas curvas em cadeiras, mesas, poltronas e até uma espreguiçadeira de balanço com assento de palhinha. Segundo Niemeyer, esse desenvolvimento veio a se dar na década de setenta, décadas após se consagrar como arquiteto, e serve como complemento à sua arquitetura. Muitos de seus móveis foram feitos em parceria com sua filha Anna Maria Niemeyer. Defendia que “ângulos e linhas retas eram inflexíveis, enquanto as curvas eram livres e sensuais”. Seus móveis eram criados, em sua maioria, a partir de madeira prensada.¹¹³

¹¹² - SANTOS, Marinês Ribeiro dos, **O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**, Florianópolis, UFSC, 2010, pp.34

¹¹³ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.36



Figura 62. Cadeira de balanço, de madeira ebanizada prensada, com rolinho de couro e trama de palhinha, 1977, fonte: foto por André Nazareth, <https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/oscar-niemeyer-conheca-os-moveis-desenhados-pelo-mestre/>, acessado em 24/08/22



Figura 63. Banqueta e poltrona Alta, madeira prensada e laqueada com almofadas de couro, 1971, fonte: foto por André Nazareth, <https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/oscar-niemeyer-conheca-os-moveis-desenhados-pelo-mestre/>, acessado em 24/08/22

Freddy Van Camp: Natural da Bélgica, o designer e professor Van Camp foi da primeira turma de formados da ESDI, em 1968, onde retornaria posteriormente para ser professor e diretor. Estudou nos Estados Unidos e na Alemanha e trabalhou no escritório de desenho industrial alemão *Votteler* e na brasileira Consul, até abrir seu escritório de design VanCampDesign em 1980. Sua produção é dividida entre projetos de desenho industrial, design de interiores, embalagens, sinalizações e sistemas de mobiliário para escritórios.¹¹⁴

¹¹⁴ - Biografia de Freddy Van Camp em <https://panoramamercantil.com.br/freddy-van-camp-e-tido-como-mestre-do-design/>, acessado em 24/08/22



Figura 64. Cadeira giratória pra escritório Delta Plus, com estofamento de espuma de poliuretano injetada e braços de poliuretano integral, 1998, fonte: <https://www.vancampdesign.com.br/deltaplus.html>, acessado em 24/08/22



Figura 65. Sistema de mobiliário para escritório STX2, 1972, fonte: <https://www.vancampdesign.com.br/stx2.html>, acessado em 24/08/22

Karl Heinz Bergmiller: Nascido na Alemanha, formou-se pela HfG de Ulm e, radicado no Brasil em 1954, foi um dos fundadores da ESDI, em 1962. Foi um dos pioneiros do desenho industrial no Brasil, difundindo essa disciplina por meio dos

ensinos da Escola. Apesar de ser conhecido como professor, fez trabalhos em design de produto, notadamente poltronas e cadeiras.¹¹⁵



Figura 66. Cadeira de madeira com tiras de couro, feita pelo escritório Escriba, 1959, fonte: <https://www.selency.nl/product/18KK6QHC/karl-heinz-bergmiller-for-escriba-pair-of-safari-leather-armchairs-and-matching-coffee-table.html>, acessado em 24/08/22

5.8 - Anos 1980: Design italiano domina o mundo

Com a ditadura desgastada devido ao fracasso do “milagre econômico”, o país vai gradualmente se abrindo.¹¹⁶ Em 1985, cai a ditadura militar, retornando o Brasil lentamente à democracia. Contudo, os governos de transição enfrentam grandes dificuldades tentando solucionar a crise econômica deixada pelos militares, isso sem contar os demais problemas deixados após décadas de terrorismo de estado. O ensino do desenho industrial no país ainda se encontra incipiente, e devido ao estado da economia, poucos profissionais conseguem emprego na indústria.¹¹⁷ Com esse panorama, porém, veio a esperança por um futuro melhor, longe dos arroubos militares, e a cena cultural brasileira foi tomada pelas bandas do dito Rock Nacional, e pelas telenovelas. Internacionalmente, as reformas neoliberais promovidas pelos governos Thatcher e Reagan, na Inglaterra e nos Estados Unidos,

¹¹⁵ - Biografia de Karl Heinz Bergmiller em UERJ, ESDI |. «Karl Heinz Bergmiller». *Esdi*. Consultado em 24/08/22

¹¹⁶ - Ver, por exemplo, a esse respeito GIAMBIAGI, Fábio; BARROS DE CASTRO, Lavinia & HERMANN, Jennifer. **Economia Brasileira Contemporânea: 1945 - 2010**. 2.ed. Rio de Janeiro, Elsevier, 2011, especialmente capítulos cinco, seis e sete.

¹¹⁷ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.38

respectivamente, reorganizam as estruturas de trabalho desses países e consequentemente do mundo todo.

No mundo das artes, o mundo vira os olhos para a Itália e os design exóticos de grupos pós-modernistas como o *Memphis* de Ettore Sottsass, herdeiros dos antidesigners da década de 1960. Seus métodos de design, com cores fortes e formas excêntricas, representavam um rompimento completo com o Modernismo e com o Estilo Internacional, dominantes desde a época da *Bauhaus*. Consequentemente, o design italiano torna-se cobiçado ao redor do mundo, gerando uma nova tendência no mundo das artes, que passará a ver com bons olhos esse design focado em evocar emoções. E como foi comprovado pelo cientista Donald Norman, objetos atraentes realmente dão a impressão de serem melhores que os demais.¹¹⁸

No Brasil, essas influências vão sendo lentamente assimiladas, havendo ainda uma forte produção de caráter modernista. Apesar dos males na economia, a produção de mobiliário para as massas encontrava-se numa alta massiva, sendo vendidas grandes variedades de opções acessíveis para nossas condições socioeconômicas. Diversos profissionais formados em desenho industrial começam a realizar um retorno ao artesanal em pequenas oficinas, inspirados no design italiano. Podemos citar como exemplos de designers desse período:

Fulvio Nanni Jr: Criador da Nanni Moveleira no início da década de oitenta, o arquiteto especializado em design mobiliário em Milão inovou o mercado ao vender móveis com rodízios, flexíveis à mobilidade da casa contemporânea, e por seu uso de materiais diferenciados, como borrachas, laminados estampados, lona e rádica. A loja vendia tanto os produtos do próprio Fúlvio quanto de outros designers, fazendo parte de sua filosofia o encorajamento de jovens talentos, que o procuravam. Após sua morte, a loja fechou as portas.¹¹⁹

¹¹⁸ - NORMAN, Donald, **Design Emocional, Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**, Estados Unidos, Rocco, 2008, pp.37

¹¹⁹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.39



Figura 67. Cadeira Raio 23, madeira maciça e compensado de madeira, 1989, fonte: <https://dpot.com.br/cadeira-raio23-dpot.html>, acessado em 24/08/22



Figura 68. Gaveteiro Tridzio, aço carbono, MDF e revestimento de fórmica colorida, 1986, fonte: <https://dpot.com.br/gaveteiro-tridzio-dpot-complemento.html>, acessado em 24/08/22



Figura 69. Poltrona Sand, madeira maciça, tecido e espuma, 1989, fonte: <https://dpot.com.br/poltrona-sand-dpot.html>, acessado em 24/08/22

Carlos Motta: Referência no trabalho de madeira desde o fim da década de setenta, Carlos Motta seguiu na contramão das tendências de sua época e desenvolveu sua assinatura nos valores tradicionais da marcenaria. O primeiro marco de sua carreira viria com a simples cadeira *São Paulo*, de 1982, um banco com uma fenda no assento para encaixar o espaldar. A partir da segunda metade dos anos noventa, obteve grande sucesso com a linha de cadeiras *Flexa*, feita de materiais renováveis de madeira laminada moldada e percintas de algodão ou couro. Em 2003, sua poltrona Astúrias, feita de madeira reciclada, ganhou o Prêmio Planeta Casa.¹²⁰

¹²⁰ - SANTANA, Pedro Ariel, *O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003*, São Paulo, Abril, 2003, pp.40



Figura 70. Cadeira São Paulo, madeira de eucalipto reflorestado com laca preta, 1982, fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo>, acessado em 24/08/22



Figura 71. Cadeira São Paulo desmontada, 1982, fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo>, acessado em 24/08/22



Figura 72. cadeira CM7, madeira de Amendoim, hoje produzida em cumaru, freijó ou tauari, 1985, fonte: <http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cm7-cadeira>, acessado em 24/08/22

Reno Bonzon: Reno Bonzon é formado em psicologia pela universidade de Paris e em marcenaria pela escola de Boule, na França. Radicado no Brasil desde meados dos anos oitenta, foi responsável por trazer ao país a técnica de laminado colado a frio. Um exemplo de peça usando essa técnica é a cadeira de balanço *Gaivota*, vencedora do Prêmio Design Museu da Casa de 1988. Suas obras apresentam formas curvas e onduladas, dando uma sensação de movimento à elas.¹²¹



Figura 73. Banco Arco-íris e banquinho Siri, multilaminados de madeira, 1992, fonte: <https://dpot.com.br/poltrona-arco-iris-dpot.html>, acessado 24/08/22

¹²¹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.45



Figura 74. Cadeira Gaivota, multilaminado de madeira, 1988, fonte: <https://dpot.com.br/poltrona-gaivota-dpot.html>, acessado em 24/08/22

Porfírio Valadares e Eraldo Pinheiro: Fundadores da loja de móveis Paubrasil nos anos oitenta, a dupla mineira tornou-se notória entre entusiastas do design por suas mesas, cadeiras e aparadores. Porfírio abandonou a sociedade em 1987, cinco anos após sua fundação, mas seguiu desenhando para Eraldo e seu novo sócio, retomando sua carreira como arquiteto. Produziu a cadeira Prometeo, participou de projetos urbanísticos como a feira de artesanato da avenida Afonso Pena em Belo Horizonte e, na década de noventa, ajudou a revitalizar o desenho dos utensílios de pedra-sabão produzidos em Ouro Preto, combinando design e artesanato.¹²²



Figura 75. Chaise Cildo, compensado multilaminado e aço inox, fonte: Foto por Daniel Mansur, <http://porfiriovaladares.com/site/design/em-producao/127/>, acessado em 24/08/22

¹²² - SANTANA, Pedro Ariel, *O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003*, São Paulo, Abril, 2003, pp.44



Figura 76. Cadeira Gaudí, madeira maciça, compensado multilaminado, espuma de estofamento e lã acrílica, fonte: foto por Daniel Mansur, <http://porfiriovalladares.com/site/design/producao-suspensa/113/>, acessado em 24/08/22



Figura 77. Poltrona Oscar, compensado laminado moldado à frio com laca automotiva, fonte: foto por Daniel Mansur, <http://porfiriovalladares.com/site/design/em-producao/77/>, acessado 24/08/22

5.9 - Anos 1990: Novo Design e o mundo descobre o design “brasileiro”

A década de 1990 foi marcada pelas controversas reformas neoliberais dos governos Collor e FHC,¹²³ e pela invenção da internet, levando a um processo massivo de globalização. A era da informação começava a engatinhar, e o design feito no Brasil começou a despertar cada vez mais interesse estrangeiro. Em 1995, é a primeira vez que produtos de design brasileiros são expostos no Salão do Móvel de Milão, considerado o evento mais prestigioso da categoria, e desde então o país é sempre convidado a participar.¹²⁴ O design pós-moderno, importado do exterior na década passada, começa a se fortalecer no Brasil, gerando produtos com uma enorme diversidade de formas, cores, métodos de fabricação e materiais diferentes.

No presente ano de 2022, o Salão do Móvel de Milão continua sendo o evento mais importante da categoria, evidenciando o poder do design italiano. Isso pode ser explicado por alguns fatores: A Itália, semelhante ao Brasil, não tem uma tradição industrial forte, compensando isso com uma tradição artesanal e artística fortíssima.¹²⁵ Figuras como Ettore Sottsass e Alessandro Mendini revolucionaram o mundo do mobiliário com seus designs pós-modernos, e apesar de certo ceticismo por parte do público inicialmente, esses objetos passaram a ser objetos de desejo principalmente dos yuppies estadunidenses, projetando esses artistas para o restante do mundo.

A arquiteta e escritora Judith Gura, em seu livro *Postmodern Design Complete*, afirma que durante o governo Reagan houve forte desregulação e desburocratização da economia, diminuindo o controle do estado na mesma, o que favoreceu o setor privado e ampliou a liberdade das empresas. O modelo de governo intervencionista e assistencialista iniciado com o *New Deal* do presidente Roosevelt (1933-1937) e apelidado de “*Big Government*” perdeu espaço para um governo de caráter neoliberal que não intervinha na economia ou oferecia assistencialismo. Isso ocorreu, em parte, pela descrença da população no *Big*

¹²³ - Ver, por exemplo, BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos, **Economia Brasileira: Uma Introdução crítica**. 3.ed. revista e atualizada. São Paulo, Editora 34, 1998 ou BAER, Werner. **A Economia Brasileira**. 3.ed. São Paulo, Editora Nobel, 2007

¹²⁴ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.74

¹²⁵ - AMERICO, Angelis, **Design, The Italian Way**, Itália, Editoriale Mondo, 2001, pp.13

Government, motivada pela crença que a elite política não tomava mais decisões em prol da sociedade como no passado, priorizando apenas os seus próprios interesses. A população das cidades foi induzida a pensar que os agentes políticos implantavam medidas de cima para baixo, sem levar em conta as complexidades e particularidades de cada comunidade. *Pari passu*, a arquitetura e o arquiteto modernista, considerados parte do *Big Government*, perderam seu espaço dentro dos setores do governo, sobrando aos profissionais o trabalhar para empresas. Devido à não-intervenção estatal, os empresários obtiveram liberdade de construir suas sedes, escritórios e quartéis como bem entendessem, deixando os arquitetos encarregados apenas das partes essenciais do projeto enquanto equipes internas da própria empresa tomavam decisões relacionadas à estética de seus edifícios. Isso, indiretamente, gerou duas coisas: Primeiro, um ecletismo arquitetônico nos grandes centros urbanos e segundo, o fim da imposição do estilo modernista nos mesmos. É possível concluir, portanto, que o design pós-moderno foi, de certa forma, cooptado pelo neoliberalismo.¹²⁶

No Brasil, a madeira, apesar de ainda ser o material mais usado no design, começa a perder espaço para os materiais sintéticos, como plásticos, poliuretanos e silicões, entre outros. O design brasileiro autoral passa a ser objeto de desejo mundo afora. Podemos destacar, dentre os artistas desse período:

Irmãos Campana: Os irmãos Fernando e Humberto Campana ganharam notoriedade em 1988 com a exposição *Desconfortáveis*, que apresentava cadeiras de ferro de designs pitorescos e disformes. Enrolando arames e cordas para formar cadeiras, trabalhando fibras naturais em cúpulas luminárias, os irmãos Campana apenas consolidaram sua notoriedade por incorporar elementos das artes plásticas com o design de forma lúdica e criativa, driblando as dificuldades tecnológicas da indústria brasileira e reutilizando velhos materiais. A cadeira *Vermelha*, de 1998, virou capa da revista *Móvel de Milão* e foi a vedete do estande da Edra e, em 2002, o sofá *Boa* foi eleito o melhor móvel do Salão.¹²⁷

¹²⁶ - GURA, Judith, **Postmodern Design Complete**, Inglaterra, Thames & Hudson, 2017, pp.67

¹²⁷ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.76



Figura 78. Poltrona Vermelha, cordas vermelhas trançadas sobre estrutura de aço carbono, 1998, fonte: <http://estudiocampana.com.br/pt/licensed-artworks/edra/>, acessado 24/08/22



Figura 79. Cadeira Taquaral, assento e encosto de bambu e estrutura de aço, 2000, fonte: <http://estudiocampana.com.br/studio-artworks/bamboo/>, acessado em 24/08/22



Figura 80. Sofá Boa, tubos de poliuretano com veludo e estofado de penas de ganso, 2002, fonte: <http://estudiocampana.com.br/pt/licensed-artworks/edra/>, acessado em 24/08/22



Figura 81. Publicidade do sofá Boa, fonte: <https://www.edra.com/en/product/Boa/Boa>, acessado em 24/08/22 ¹²⁸

¹²⁸ - Vale comentar que esta publicidade é extremamente machista ao focar na objetificação do corpo feminino.

Claudio Rampazzo: Cláudio Rampazzo é um designer formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de Paris. Vive no Brasil desde a segunda metade da década de 1990, onde produziu a chaise-longue *Mezzaluna*, a poltrona *Nair* e o sofá *Ziggy*. Rampazzo ganhou reconhecimento na área por adaptar seus projetos às limitações da indústria nacional, sempre procurando materiais novos e diferenciados como a espuma esculpida, ao invés da injetada, e *tecline*, tecido originalmente desenvolvido para uso em pares de tênis.¹²⁹



Figura 82. Chaise Mezzaluna, aço inox, madeira e couro, década de 1990, fonte: foto por Danilo Borges, <http://www.claudiorampazzo.com.br/wp-content/uploads/2016/04/claudio-rampazzo-chaise-mazzaluna-2016.jpg>, acessado em 24/08/22

¹²⁹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.63



Figura 83. Chaise Diva, aço inox, madeira e laca colorida, década de 1990, fonte: foto por Andre Jung, <http://www.claudiorampazzo.com.br/wp-content/uploads/2016/04/claudio-rampazzo-chaise-diva.jpg>, acessado em 24/08/22

Pedro Paulo Franco: Pedro Paulo Franco já era um designer de móveis reconhecido na Europa por obras antes mesmo de terminar o curso de arquitetura na faculdade de Belas Artes de São Paulo. Dentre seus trabalhos mais premiados, destaca-se a poltrona *Orbital*, desenvolvida com câmara de pneus entrelaçadas, e a cadeira *Supernova*.¹³⁰



Figura 84. Poltrona Orbital, 2000, fonte: <https://www.pedrofrancodesign.com/orbital>, acessado em 24/08/22

¹³⁰ - SANTANA, Pedro Ariel, *O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003*, São Paulo, Abril, 2003, pp.101



Figura 85. Cadeira Supernova, 2002, fonte: <https://www.pedrofrancodesign.com/supernova>, acessado em 24/08/22



Figura 86. Cadeira Esqueleto, um projeto mais recente, 2010, fonte: <https://www.pedrofrancodesign.com/esqueleto>, acessado em 24/08/22

Fernando Jaeger: Em 1980, fez sua estreia com uma linha de estofados, mesas e cadeiras de estrutura tubular. Trabalhou quinze anos na Tok & Stok projetando quase uma centena de mesas, cadeiras, camas e cabideiros. Em 1998, abriu três lojas com grife própria em São Paulo e no Rio de Janeiro, produzindo em larga escala e com preços acessíveis com o intuito de garantir o acesso ao design ao maior número de pessoas.¹³¹



Figura 87. Poltrona Decô, madeira maciça de reflorestamento, laminado de madeira natural, estofado de espuma e revestimento de tecido, 2000, fonte: <https://fj.fernandojaeger.com.br/produto/poltrona-deco/>, acessado 24/08/22

¹³¹ - SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003, pp.75



Figura 88. Cadeira Spaghetti, aço carbono com espaguete plástico maciço colorido, 1989, fonte: <https://fj.fernandojaeger.com.br/produto/poltrona-spaghetti/>, acessado em 24/08/22



Figura 89. Poltrona Maria, madeira maciça, compensado curvo laminado com verniz poliuretano e estofado de espuma, 2012, fonte: <https://fj.fernandojaeger.com.br/produto/poltrona-maria/>, acessado em 24/08/22

Gerson de Oliveira e Luciana Martins: Do início da década de noventa aos primeiros anos do novo milênio, a paulista Luciana Martins e o fluminense Gerson de Oliveira se dedicaram à produção de móveis e objetos como luminárias, tapetes e cadeiras. Formados em cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a dupla presa por peças que atraem o olhar por seus designs diferenciados. Juntos, participaram de quatro amostras internacionais e algumas de suas peças estrearam na revista inglesa *Wallpaper*. Dentre seus projetos, destaca-se a premiada cadeira *Cadê* de 1995, exibida em Milão e exibida na mostra Brasil Faz Design.¹³²

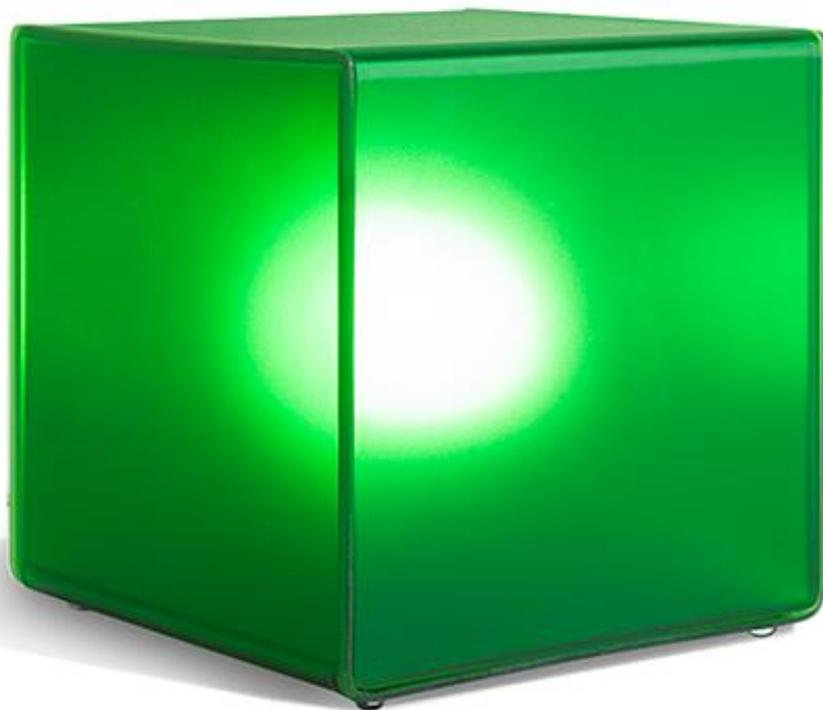


Figura 90. Luminária de mesa Cubo, acrílico colorido com armação de aço, fonte: <https://arquivocontemporaneo.com.br/Produto/1581/luminaria-de-mesa-cubo>, acessado em 24/08/22

¹³² - SANTANA, Pedro Ariel, *O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003*, São Paulo, Abril, 2003, pp.83



Figura 91. Cadeira Trapézio, madeira maciça, estofamento de tecido e trama de palhinha, fonte: <https://arquivocontemporaneo.com.br/Produto/999/cadeira-trapezio>, acessado 24/08/22



Figura 92. Mesa de centro, estrutura de aço carbono com pigmento, fonte: <https://arquivocontemporaneo.com.br/Produto/1004/mesa-de-centro-pigmento-quadrada>, acessado 24/08/22

5.10 - O design de mobiliário hoje

É demasiado cedo para conseguirmos classificar o momento em que o design de mobiliário se encontra no Brasil atualmente. Contudo, é possível afirmarmos que a produção contemporânea de mobiliário concentra-se, ainda, na produção autoral. Loschiavo descreve o período dos anos 1990 como o Novo Design, mas carecemos de fontes suficientes para classificar o período atual em que nos encontramos, o que nos deixa com a seguinte pergunta: Estaremos ainda no Novo Design, ou estamos nos encaminhando para um novo momento?

Com o nascimento de diversos coletivos e espaços “maker”, de diretrizes pós-industriais, a produção de design de mobiliário se expande por cada vez mais segmentos da sociedade. Apesar disso, continua sendo um mercado altamente elitizado, bastando pesquisar catálogos de móveis para notar como os preços ainda não são acessíveis para grande parte de nossa população. Não basta investirmos nos mercados de elite, e sim em projetos populares e acessíveis. Dessa forma, estaremos produzindo projetos relevantes e fazendo avanços significativos na área de projetos de design, que num contexto amplo, são a área menos explorada do design de produto no Brasil, onde a falta de incentivo acadêmica esbarra na falta de incentivo financeiro.

Os adventos tecnológicos também realizam uma pressão de mudança muito forte em nosso país. O “metaverso”, a concretização do conceito de ciberespaço criado na década de 1980, apesar de incipiente, deixou as páginas dos livros de ficção científica para tornar-se realidade. Há hoje um mercado inteiro voltado para a criação de móveis para ambientes virtuais, aliando tecnologias como Metaverso, Realidade Aumentada e virtual, *Non Fungible Tokens* (NFTs), e as barreiras do design de mobiliário se erodem cada vez mais. Além disso, mergulhamos cada vez mais profundamente na era da informação: As grandes empresas estão empreendendo uma verdadeira corrida do ouro no mundo digital, cujo prêmio são nossos dados. Ou seja, a mercadoria mais valiosa de nosso tempo é a informação. Escritores como Hal Foster apontam os efeitos disso na sociedade:

Uma terceira razão para a inflação do design é o aumento da centralidade das indústrias de mídia para a economia. Esse fator é óbvio, tão óbvio que

pode obscurecer um desenvolvimento mais fundamental: a “mídiação” geral da economia. Com esse termo, quero dizer mais do que “a cultura do marketing” e “o marketing da cultura”; eu quero dizer um reequipamento da economia feito em torno de digitalização e informática, em que o produto não é mais pensado como um objeto a ser produzido mas como um dado a ser manipulado – ou seja, a ser projetado e projetado de novo, consumido e consumido de novo. Essa “mídiação” também inflaciona o design, a ponto de ele não poder mais ser considerado uma indústria secundária.¹³³

Consoante com as palavras de Foster, o designer Bruce Mau afirmou em seu livro *Life Style* que uma característica da atual produção de design é a necessidade de acrescentar valor às suas criações por meio da informação:

Nesse ambiente a única maneira de construir valor real é adicionando valor: embrulhando o produto em inteligência e cultura. O produto aparente, o objeto da transação, não é de maneira alguma o produto real. Este passou a ser cultura e inteligência. E estas são vistas como design.¹³⁴

Portanto, não é de se estranhar que o design de mobiliário fosse também trágico para essa maré digital. As mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas levam os designers a novos horizontes e novos desafios, principalmente na questão da ecologia. Victor Papanek, já mencionado anteriormente, desde a década de 1970, criticava a forma como o design era feito, de forma totalmente detrimental ao meio ambiente. Ademais, pautas identitárias de raça e gênero passam a permear cada vez mais a sociedade, e conseqüentemente, o mundo do design como um todo. Enquanto essas pautas se tornam cada vez mais presentes no design gráfico e no design digital, o design de produto ainda engatinha, sendo dominado ainda em sua maioria por homens brancos e heterossexuais. Os profissionais negros, indígenas e LGBTs são minorias dentro da área, e muitas vezes suas produções são categorizadas como puramente artísticas, tirando seus méritos como designers e projetadores, relegando-os apenas ao abstrato mundo da subjetividade.

Na ESDI, temos uma extensa fonte de referências acadêmicas em sua maioria brancas, uma ínfima minoria de profissionais negros e indígenas.¹³⁵

¹³³ - FOSTER, Hal, **Design e crime**, Estados Unidos, 2011, pp.54

¹³⁴ - MAU, Bruce, **Life Style**, Estados Unidos, Phaidon, 2005

¹³⁵ - FRANÇA, Daniela, **A hegemonia branca e o conhecimento excludente no Design: uma análise sobre as referências profissionais e bibliográficas**, Brasil: Revista Arcos, 2022

O designer e ativista Ruben Pater, em seu livro *Políticas do Design*, chama a atenção para essas e outras práticas – que ele considera equivocadas -, enumerando-as e sugerindo soluções a elas. Considero seu livro um excelente manual tanto para o jovem designer quanto para o profissional veterano, pois oferece uma didática sem igual e joga luz à temas tabus e ainda pouco comentados, como por exemplo apropriações culturais, sexualização feminina e elitismo dentro do mundo do design, principalmente no eixo gráfico.¹³⁶

De toda forma, o designer profissional, hoje mais do que nunca, não pode deixar de levar em conta limitações de projeto como a falta de industrialização (no caso do Brasil, um país que nunca se industrializou por completo), os impactos ambientais, e o público almejado, além de se perguntar: Devemos seguir investindo em projetos autorais, ou em projetos mais adequados às nossas condições socioeconômicas?

Loschiavo, desde a década de 1990, atentava para o fato da prática do design feita no Brasil ser voltada para as classes mais altas em sua maior parte. Em períodos de recessão econômica, como atualmente nos encontramos, isso fica ainda mais evidente, uma vez que os abismos sociais são alargados. Fazer projetos baratos para serem vendidos em grandes lojas acessíveis aos públicos de classe média baixa e menores não oferece perspectiva de retorno ao designer, uma vez que, no Brasil, essa indústria não recebe os devidos insumos para seu florescimento, que se concentram na produção industrial para uma classe média alta. A crise econômica no nosso país só agrava o problema, pois reduz o poder aquisitivo de todas as classes (exceto da elite) de maneira proporcional, com a base sofrendo os impactos mais agressivos. Sem uma classe média consolidada, não é interessante para a indústria produzir sem perspectiva de vendas. E o designer obviamente priorizará produzir para um público com mais dinheiro.

A atuação do designer descolado da indústria, apesar de paradoxal, é bastante enxergada no Brasil. Na região sudeste, por exemplo, o estado de São Paulo concentra o poderio industrial, enquanto no Rio de Janeiro a realidade é

¹³⁶ - PATER, Ruben, **Políticas do Design**, Holanda, Ubu, 2016

outra. O desenhista industrial tem menos oferta de emprego, ao passo que o designer autoral é uma figura bastante comum dessa região. Na região sul, por outro lado, há um ensino focado em desenho industrial por parte das universidades, e uma indústria para absorver esses profissionais. Lá, ao contrário do Sudeste, é menos comum a figura do designer autoral, e mais comum a figura do desenhista industrial que faz projetos de larga escala. Esse descompasso não se trata de um fenômeno isolado, mas de uma falta de consistência na industrialização do país. E ele, como um todo, sofre com a falta de infraestrutura industrial necessária para uma maior difusão do design como profissão, levando a criação de bolhas dentro de cada região do país, que fazem com que o designer não consiga se inserir no meio caso não tenha uma extensa rede de contatos e compradores endinheirados, formando assim um ciclo vicioso.

Essa falta, porém, tão comum aos países de terceiro mundo, nos coloca em um lugar curioso. Recebemos constantemente influências externas, hoje mais do que nunca devido à globalização, e absorvemos elas ao nosso cotidiano. Isso fica nítido no design ao analisar as tendências das últimas décadas: Fazíamos uma produção de mobiliário de caráter modernista, para passar a uma produção mais eclética, seguindo ideais pós-modernos, e isso em um país que nunca se industrializou por completo. Para o pesquisador e escritor Nestor Garcia Canclini, fenômenos culturais não podem ser considerados autênticos ou puros pelo fato de serem, invariavelmente, resultantes de misturas interculturais, ou seja, a junção entre o estrangeirismo e o contexto local.¹³⁷ Marinês dos Santos, escritora e pesquisadora da UFSC já apresentada anteriormente, descreve o argumento do autor da seguinte forma:

Para este autor, os fenômenos culturais não podem ser considerados como puros ou autênticos, pois são sempre resultantes de misturas interculturais. Os processos de hibridação geralmente surgem da busca pela reconversão de um patrimônio já existente no sentido de viabilizar sua reinserção em novas condições de produção e mercado. Ou seja, na reconversão, recursos disponíveis são adaptados de forma produtiva em novos contextos. Vale lembrar que as hibridações culturais nem sempre se configuram como escolhas espontâneas, podendo também apresentar-se como imposições

¹³⁷ - CANCLINI, Nestor Garcia, **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo, EdUSP, 2003

resultantes de condições desiguais nas relações de poder entre as culturas envolvidas.¹³⁸

Aplicando isso à realidade brasileira, uma das interpretações possíveis é a de que “somos modernos e pós-modernos ao mesmo tempo”, ou seja, nenhum dos dois estilos realmente maturou e viveu seu ciclo completo no Brasil. Pode-se argumentar que ainda são feitos projetos de caráter modernista mundo afora, e que esses estilos ainda são muito recentes para terem sido superados, mas no Brasil esse caos estilístico fica muito evidente, basta observar a produção de design brasileiro das últimas décadas e comparar com a produção estrangeira. Estamos sempre um passo atrás, pegando tendências estrangeiras e tentando adaptá-las à nossa realidade, e o oposto não ocorre. Não conseguimos emplacar nenhuma tendência no estrangeiro. Somos eternamente obrigados a reproduzir e adaptar. Para tentar compreender isso, podemos analisar a produção de design no Brasil como um todo sob à luz dos conceitos de “hibridização cultural” e “reconversão” de Canclini. Uma possível conclusão é que a fusão entre as tendências de design estrangeiras e o contexto local gera as características próprias do nosso design, fazendo com que a produção de design do nosso país, como um todo, possa ser considerada um fenômeno híbrido.

Entrando nesse tema, é invariável que se pergunte sobre a existência de um design genuinamente brasileiro e de uma busca pelo mesmo. Esse é um clichê requentado desde a década de 1950, que persiste pela falta de compreensão da categoria e da sociedade como um todo quanto à natureza da profissão do designer e do feitiço do design. O design genuinamente brasileiro não é uma resposta e sim uma pergunta. Designers como Sérgio Rodrigues, Zanine Caldas, ou os irmãos Campana, procuram responder essa pergunta, cada um à sua maneira: Nas formas, na fauna, na flora, nos materiais, nas etnias, nas técnicas, dentre inúmeras outras fontes de inspiração. Aglutinar todas essas fontes de inspiração sob um guarda-chuva de “design brasileiro”, no singular, apenas evidencia falta de visão por parte do seu enunciador. Não devemos singularizar essas influências e sim, potencializá-las e multiplica-las. O design brasileiro passa, dessa forma, a ser também o design

¹³⁸ - SANTOS, Marinês Ribeiro dos, **O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**, Florianópolis, UFSC, 2010, pp.35

“feito no Brasil”, ou seja, consideramos produtos de design objetos vernaculares do dia a dia das diversas culturas que compõe o país. Lina Bo Bardi empreendeu por muito tempo uma pesquisa pelo design vernacular no Nordeste brasileiro, sendo pioneira nesse tipo de abordagem. Devemos seguir com trabalhos como o de Lina, de forma a potencializar o design e trazê-lo para a mesa do cidadão brasileiro comum, transpondo-o do abstrato mundo acadêmico para o do dia a dia.

A globalização é uma força cada vez mais forte no mundo do design, e conseqüentemente, na criação de mobiliário. O pesquisador Dijon de Moraes afirma que o multiculturalismo presente no Brasil gera um “excedente” de cultura, dificultando uma unicidade de fácil identificação.¹³⁹ Isso não prejudicial para a prática do design no país, pelo contrário, potencializa a mesma. Por muito tempo, o design feito no Brasil usou fórmulas pré-estabelecidas, importadas do exterior, negligenciando a nossa própria realidade. Soltar-nos dos grilhões do racionalismo e do funcionalismo modernista a partir dos anos 1990 soprou novos ares ao design nacional, que começou a repensar seu próprio caminho para além de uma mera mímese.¹⁴⁰

As referências projetuais do país passam a procurar na própria cultura autóctone por respostas que estejam mais alinhadas com a nossa realidade cultural, social e econômica. De acordo com Dijon, isso se inicia num momento em que o Brasil se encontra entre a crise do Moderno, a causa Pós-Moderna e a iminência da globalização.¹⁴¹ Atualmente, a globalização já não é mais uma iminência, mas uma concretude, e exerce uma enorme força no país, integrando-o ao restante do mundo e fazendo com que a nossa produção de mobiliário fure a bolha internacional. Por vezes, artistas brasileiros primeiro fazem sucesso no exterior para então serem notados por aqui, algo completamente incongruente. Nas palavras de Dijon:

¹³⁹ - MORAES, Dijon de, **Análise do Design Brasileiro – Entre mimese e mestiçagem**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.255

¹⁴⁰ - MORAES, Dijon de, **Análise do Design Brasileiro – Entre mimese e mestiçagem**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.261

¹⁴¹ - MORAES, Dijon de, **Análise do Design Brasileiro – Entre mimese e mestiçagem**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.262

[...] O design dentro da heterogeneidade de uma cultura múltipla é possível quando se promove a união de diferentes elementos buscando harmonia e equilíbrio entre eles. Assim pode-se dar espaço ao design no âmbito de uma cultura plural: promovendo a associação entre elementos e afins, apesar de suas origens diversas. E este, a meu ver, é um dos grandes desafios da atividade de design dentro deste novo modelo [...] que se estabelece.¹⁴²

O futuro é incerto, mas para que a produção de mobiliário no Brasil possa alcançar cada vez mais mercados, internacionais e nacionais, é necessário que haja fomento para a área. A produção de pesquisas e estudos, cursos e disciplinas voltadas ao seu ensino. O design de mobiliário deve procurar soluções para as complexidades do presente, que serão cada vez maiores no futuro. Devemos fortalecer a cultura industrial do país, ao passo que devemos proteger nossa fauna e flora. Devemos ser plurais se desejamos que o desenho de mobiliário do Brasil torne-se a potência que merece ser.

6. Conclusão

Através da presente análise histórica, procurou-se compreender uma parte do desenvolvimento do design, no Brasil, focando no design de mobiliário. Analisando a trajetória da produção nacional, comparando-a com a estrangeira, buscou-se jogar luz sobre sua origem, seu fortalecimento e sua continuidade nos dias de hoje.

A pesquisa historiográfica foi de suma importância para a criação dessa análise, pois permitiu uma apuração histórica sobre como se deu a produção de mobiliário no país, começando pela influência europeia, até os dias atuais onde o mobiliário brasileiro autoral é um destaque internacional. A etapa de pesquisa foi edificante por oferecer um entendimento muito amplo da história do design brasileiro.

Já a etapa de projeto foi a concretização desse último ano de trabalho e pesquisa, e seu processo expandiu horizontes nunca antes revelados para mim. Compreendi como uma pesquisa acadêmica deve ser feita, e quais metodologias devem ser empregadas. Aprendi a cultivar o hábito de leitura, ainda que de forma

¹⁴² - MORAES, Dijon de, *Análise do Design Brasileiro – Entre mimese e mestiçagem*, São Paulo, Edgard Blücher, 2006, pp.260

acadêmica. Esses conhecimentos forma um divisor de águas para minha vida de estudante e profissional. Com essas ferramentas, foi possível atingir o resultado almejado: adquirir conhecimento profissional e acadêmico sobre o design de produto, especialmente o de mobiliário.

A falta de pesquisas nesse campo é um mal a ser superado se quisermos manter registros de nosso legado. Essa análise histórica é uma tentativa, dentre inúmeras, de iluminar o caminho para que nossos designers de produto, ou mesmo o leitor interessado, compreendam melhor sobre as origens materiais e imateriais dessa prática no Brasil, para que a sua prática continue persistindo e existindo. Devemos manter a chama acesa, de alguma forma.

7. Lista de figuras

Figura 1. Mobiliário típico Shaker, contendo pouco ou nenhum adorno e linhas geométricas bem definidas. Isso pode ser em parte explicado pela crença religiosa desse povo, que via os adornos como um luxo, e portanto, um pecado. Fonte: Wikipedia, foto por Doug Coldwell, 2009	7
Figura 2. Mesa de centro Shaker. Percebe-se que a mobília é pensada de maneira funcionalista. Fonte: Wikipedia, foto por Doug Coldwell, 2009	8
Figura 3. Cadeira de balanço Shaker. Fonte: Wikipedia, foto por Carl Wycoff, 2009 .	8
Figura 4. Conjunto de cristais Serie B, Josef Hoffmann, Wiener Werkstätte, 1912. Fonte: J & L Lobmeyer, Viena (https://interiordesign.net/designwire/1903-1932-wiener-werksttte-1907-1914-cubism/), acessado no dia 05/06/22	10
Figura 5. Cadeira Armlöfell, Josef Hoffman, 1908. Fonte: Wittmann/Designbest https://www.designbest.com/en/catalog/wittmann/tables_and_chairs/chairs/armloeffel/69743 , acessado no dia 05/06/22	11
Figura 6. Cadeira para o sanatório Purkersdorf, Koloman Moser, 1903. Fonte: Leopold Museum, Viena (https://artsandculture.google.com/asset/fauteuil-for-purkersdorf-sanatorium-koloman-moser/7QGqzgNkkKHZww), acessado no dia 05/06/22	11
Figura 7. Armário, Koloman Moser, 1903. Fonte: fotografia de Hulya Kolabas (https://www.nytimes.com/2013/06/07/arts/design/koloman-moser-designing-modern-vienna-at-neue-galerie.html), acessado no dia 05/06/22	12
Figura 8. Conjunto de mesas de canto, Josef Hoffman, 1904. Fonte: (https://www.bauhaus2yourhouse.com/collections/josef-hoffmann/products/josef-hoffmann-nesting-tables), acessado no dia 05/06/22	12

Figura 9. Abajur de mesa, Josef Hoffman, 1910. Fonte: (https://www.bauhaus2yourhouse.com/collections/josef-hoffmann/products/josef-hoffmann-table-lamp-1912), acessado no dia 05/06/22	13
Figura 10. Cabideiro, Koloman Moser, 1905. Fonte: (https://www.bauhaus2yourhouse.com/products/kolo-moser-coat-stand-by-gtv?_pos=1&_sid=44d9d50cb&_ss=r), acessado no dia 05/06/22	13
Figura 11. Cadeira Argyle, madeira ebanizada e estofado de tecido, Charles Rennie Mackintosh, 1897. Fonte: https://www.dezeen.com/2018/06/07/charles-rennie-mackintoshs-argyle-chair-150-anniversary/ , acessada em 05/06/22	14
Figura 12. Cadeira para sala de reunião da Glasgow School, Charles Rennie Mackintosh, 1890. Fonte: https://gsaarchives.net/catalogue/index.php/image-01-2 , acessado em 05/06/22	15
Figura 13. Interior do café do museu de Viena, 1899. Ao invés da ornamentação e da escuridão comum aos bares e cafés desse tipo, nota-se a lisura e a clareza do interior do café. Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno/61a2aeecf91c81d9be000001-adolf-loos-and-the-beginnings-of-european-modernism-photo , acessado em 07/06/22	18
Figura 14. O mesmo interior, atualmente. Foto de 2009. Fonte: foto por Thomas Ledi, Wikipedia.....	18
Figura 15. Edifício Goldman & Salatsch, também conhecido como Looshaus, terminado em 1911, fotografado em 2015. O plano original para a fachada do edifício foi modificado para receber ornamentos em suas janelas. Fonte: foto por Thomas Ledi, Wikipedia	19
Figura 16. Entrada do American Bar, Viena, 1908. Loos não esconde seu fascínio pelo mármore em nenhuma de suas obras. Foto de 2009. Fonte: foto por usuário da Wikipédia identificado como Snoop.....	20
Figura 17. Interior do American Bar, Viena, 1908. Foto de 2010. Fonte: fotografia por Christian Ries.....	21
Figura 18. Biblioteca da Villa Karma, Suíça, 1906. Fonte: fotos por Jan Richard Kikkert (https://ofhouses.com/post/147030160856/325-adolf-loos-villa-karma-montreux), acessado em 20/06/22	22
Figura 19. Fachada da Villa Karma, Suíça, 1906. Nota-se o uso de colunas gregas, remetendo à arte clássica. Fonte: fotos por Jan Richard Kikkert, https://ofhouses.com/post/147030160856/325-adolf-loos-villa-karma-montreux , acessado em 20/06/22	23
Figura 20. Quarto de banho da Villa Karma, Suíça, 1906. Apesar de advogar por um novo estilo, Loos por vezes projetava espaços que remetiam à arte clássica. Fonte: fotos	

por Jan Richard Kikkert (https://ofhouses.com/post/147030160856/325-adolf-loos-villa-karma-montreux), acessado em 05/06/22	23
Figura 21. Esboço para o edifício do Chicago Tribune Headquarters, 1923. Fonte: https://cargocollective.com/thecolumnist/filter/Column/Adolf-Loos , acessado em 05/06/22. 24	
Figura 22. Fachada da Villa Müller em Praga, 1930. Nota-se a rigidez geométrica e a falta de ornamentação. Fonte: Archdaily, https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno , acessado em 07/06/22	25
Figura 23. Corredor de casa da Villa Müller, 1930. Os cômodos da casa seguem uma continuidade apesar de suas diferentes funções. Loos acreditava que a beleza do próprio material era suficiente para proporcionar prazer estético ao admirador. Fonte: Archdaily, https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno , acessado em 07/06/22	26
Figura 24. Sala da Villa Müller, 1930. Observa-se o uso extenso de materiais como a madeira e o mármore em seus estados “puros”, sem o incremento de nenhum adorno. Fonte: Archdaily, https://www.archdaily.com.br/br/935025/o-que-e-raumplan , acessado em 07/06/22.....	26
Figura 25. Uma análise do raumplan da Villa Müller feito pelo arquiteto Kieran Kartun. Fonte: http://kierankartunarch1201.blogspot.com/2011/05/project-two-spatial-analysis-of-adolf.html , acessado em 07/06/22.....	27
Figura 26. Cadeira N.519 com estofamento em couro marrom para a Thonet Mundus, Viena, 1913. Fonte: (https://www.pamono.eu/austrian-no-519-chair-by-adolf-loos-for-thonet-1913), acessado em 05/04/22.....	28
Figura 27. Cadeira N.519 com estofamento verde e descanso para braços para a Thonet Mundus, Viena, 1910. Fonte: (https://www.pamono.eu/antique-green-leather-model-519f-armchair-by-adolf-loos-for-gebrueder-thonet-vienna-gmbh-1910s), acessado em 05/04/22.....	28
Figura 28. Cadeiras Fireside em colaboração com Heinrich Kulka, Viena, 1930. Fonte: (https://www.pamono.eu/fireside-chairs-by-adolf-loos-for-friedrich-otto-schmidt-1930s-set-of-2), acessado em 05/04/22.....	29
Figura 29. Cadeira do Cafe Museum, Viena, 1898. Fonte: (https://artemest.com/products/loos-cafe-museum-brown-chair), acessado em 05/04/22 ...	29
Figura 30. Descansos de pé, Viena, 1920. Fonte: (https://www.pamono.eu/footrest-by-adolf-loos-for-gebrueder-thonet-vienna-gmbh), acessado em 05/04/22	30
Figura 31. Lustre de teto, Viena, 1914. Fonte: (https://www.pamono.eu/pendant-by-by-adolf-loos), acessado em 05/04/22	30
Figura 32. Espreguiçadeira, estrutura de carvalho e estofamento de veludo, Viena, 1906. Fonte: fotografia por Christos Vittoratos	31

Figura 33. Cadeira Barcelona, ferro e estofado de couro, Mies van der Rohe, 1929. Fonte: Knoll https://www.knoll.com/product/barcelona-chair , acessado em 04/07/22.....	41
Figura 34. Cadeira MR, aço tubular com tiras de couro preto, Mies van der Rohe, 1927. Fonte: Knoll, https://www.knoll.com/product/mr-chair-armless-leather , acessado em 04/07/22.....	41
Figura 35. Espreguiçadeira Chaise Lounge, aço tubular e estofamento de couro tingido, Mies van der Rohe, 1927. Fonte: Knoll, https://www.knoll.com/product/mr-chaise , acessado em 04/07/22.....	42
Figura 36. Sofá Barcelona, estrutura de aço e estofado de tecido e couro tingido, Mies van der Rohe, 1930. Fonte: Knoll, https://www.knoll.com/product/barcelona-couch , acessado em 04/07/22.....	42
Figura 37. Fachada da casa Farnsworth, um retiro de férias de apenas um cômodo, num projeto típico de van der Rohe com amplos espaços abertos, estruturas de aço expostas e painéis de vidro substituindo as paredes. Construída entre 1945 e 1951, Illinois, foto de 2018. Fonte: Divisare, foto por Yorgos Efthymiadis, https://divisare.com/projects/397743-ludwig-mies-van-der-rohe-yorgos-efthymiadis-farnsworth-house , acessado em 04/07/22.....	43
Figura 38. Interior da casa Farnsworth. Mies decorou a casa com sua própria mobília, e semelhante ao modo de Loos, a residência foi projetada sendo apenas um longo cômodo contíguo que engloba todo o espaço. Foto de 2018. Fonte: Divisare, foto por Yorgos Efthymiadis, https://divisare.com/projects/397743-ludwig-mies-van-der-rohe-yorgos-efthymiadis-farnsworth-house , acessado em 04/07/22.....	43
Figura 39. Arranha-Céu Seagram, em Nova York, terminado em 1958. Apenas no pós-guerra os projetos mais titânicos de Mies puderam ser executados. Nota-se novamente a estrutura metálica formando a divisória das janelas, que são longos painéis de vidro. Fonte: Vitruvius, foto de Victor Hugo Mori, 2018. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/15.170/8165 , acessado em 04/07/22..	44
Figura 40. Térreo do edifício Seagram. Nele, um grande vão permite a circulação de ar e deixa as estruturas que erguem o edifício à mostra. Fonte: Vitruvius, foto de Victor Hugo Mori, 2018. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/15.170/8165 , acessado em 04/07/22.....	44
Figura 41. Diagramas mostrando a organização docente da escola e a estrutura curricular da mesma. Fonte: NIEMEYER, Lucy, Design no Brasil: Origens e instalação , São Paulo, 2AB, 1997, pp.95.....	51
Figura 42. Cama Patente em madeira, Celso Martinez Carrera, 1915. Fonte: https://www.saopauloinfoco.com.br/a-cama-de-todo-paulistano-a-historia-da-patente/ , acessado em 04/07/22.....	58

Figura 43. Cadeira de imbuia pintada, Gregori Warchavik, 1928. Fonte: Catálogo das Artes, https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UPPGc/ , acessado no dia 04/07/21.	59
Figura 44. Conversadeira Segall feita em couro preto, Lasar Segall, 1932. Fonte: Etel Design, https://etel.design/product/conversadeira-segall , acessado em 04/07/22	60
Figura 45. Espreguiçadeira de jacarandá e tecido, Lúcio Costa, 1940. Fonte: Catálogo das artes, https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UBzcc/ , acessado em 04/07/22.....	61
Figura 46. Poltroninhas, de jacarandá e couro preto, Lúcio Costa, 1960. Fonte: Catálogo das Artes, https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DePGt/ , acessado em 04/07/22.....	61
Figura 47. Poltrona de jacarandá e palhinha, Joaquim Tenreiro, 1958. Fonte: Memobrasil, https://memobrasil.com/produto/poltrona-palinhajoaquimtenreiro/ , acessado em 04/07/22.....	62
Figura 48. FDC1, Poltrona de ferro com percintas em couro preto, Flávio de Carvalho, 1950. Fonte: Futon Company, https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/poltrona-fdc1-flavio-de-carvalho/ , acessado em 04/07/22.....	63
Figura 49. Poltrona Mole, couro estofado e jacarandá, Sérgio Rodrigues, 1957. Fonte: Dpot, https://dpot.com.br/poltrona-mole-dpot.html , acessado em 04/07/22	65
Figura 50. Cadeira GB01, de madeira maciça e palha natural, Geraldo de Barros, 1950. Fonte: Dpot, https://dpot.com.br/cadeira-gb01-palha-dpot.html , acessado 04/07/22]	66
Figura 51. Cadeira modular MTF600, feita de ferro e latão, com estofamento de tecido, Geraldo de Barros e Unilabor, 1954. Fonte: Dpot, https://dpot.com.br/cadeira-mtf600-dpot.html , acessado em 04/07/22	66
Figura 52. Poltrona H, feita de jequitibá e estofamento em tecido, Zanine Caldas, década de 1950. Fonte: NovoAmbiente, https://design.novoambiente.com/produto/poltrona-h/ , acessado em 04/07/22	67
Figura 53. Mesa de centro João; madeira freijó ebanizado ou envelhecido, Zanine Caldas, década de 1950. Fonte: Novoambiente, https://design.novoambiente.com/produto/mesa-de-centro-joao/ , acessado em 04/07/22...	68
Figura 54. Cadeira Frei Egídio, pinho, Lina Bo Bardi, década de 1950. Fonte: Marcenaria Baraúna, https://barauna.com.br/loja/cadeira-frei-egidio/ , acessado em 04/07/22	69
Figura 55. Cadeira com bola de latão, estrutura de ferro tubular e couro, Lina Bo Bardi, 1951. Fonte: Etel Design, https://etel.design/product/cadeira-com-bola-de-latao , acessado em 04/07/22.....	69

Figura 56. poltrona Bardi's Bowl, Tigela da Bardi em tradução livre, feita de aço carbono, fibra de vidro, espuma, tecido e couro, 1952, fonte: https://dpot.com.br/poltrona-bardis-bowl-dpot.html , acessado em 04/07/22	70
Figura 57. Poltrona Paulistano, aço tubular e lona ou tecido, Paulo Mendes da Rocha, 1957. Fonte: https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/poltrona-paulistano/ , acessado em 04/07/22.....	71
Figura 58. Poltrona de balanço Peg Lev, madeira maciça e lona de algodão, 1968, fonte: https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/peg-lev-balanco-tauari-lonita/ , acessado 24/08/22.....	74
Figura 59. Cadeira de balanço Pelicano, madeira maciça e lona de algodão, 2003, fonte: https://futon-company.com.br/produtos/poltronas/pelicano-de-balanco/ , acessado 24/08/22.....	74
Figura 60. Cadeira Anel, resina de poliéster, fibra de vidro e espuma de polímero de soja, 1970, fonte: https://ricardofasanellodesign.com/portfolios/cadeira-anel-vintage/ , acessado em 24/08/22.....	75
Figura 61. Poltrona Esfera, resina de poliéster, fibra de vidro e espuma de polímero de soja, 1969, fonte: https://ricardofasanellodesign.com/portfolios/poltrona-esfera/ , acessado em 24/08/22.....	76
Figura 62. Cadeira de balanço, de madeira ebanizada prensada, com rolinho de couro e trama de palhinha, 1977, fonte: foto por André Nazareth, https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/oscar-niemeyer-conheca-os-moveis-desenhados-pelo-mestre/ , acessado em 24/08/22.....	79
Figura 63. Banqueta e poltrona Alta, madeira prensada e laqueada com almofadas de couro, 1971, fonte: foto por André Nazareth, https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/oscar-niemeyer-conheca-os-moveis-desenhados-pelo-mestre/ , acessado em 24/08/22.....	79
Figura 64. Cadeira giratória pra escritório Delta Plus, com estofamento de espuma de poliuretano injetada e braços de poliuretano integral, 1998, fonte: https://www.vancampdesign.com.br/deltaplus.html , acessado em 24/08/22	80
Figura 65. Sistema de mobiliário para escritório STX2, 1972, fonte: https://www.vancampdesign.com.br/stx2.html , acessado em 24/08/22	80
Figura 66. Cadeira de madeira com tiras de couro, feita pelo escritório Escriba, 1959, fonte: https://www.selency.nl/product/18KK6QHC/karl-heinz-bergmiller-for-escriba-pair-of-safari-leather-armchairs-and-matching-coffee-table.html , acessado em 24/08/22.....	81
Figura 67. Cadeira Raio 23, madeira maciça e compensado de madeira, 1989, fonte: https://dpot.com.br/cadeira-raio23-dpot.html , acessado em 24/08/22	83

Figura 68. Gaveteiro Tridzio, aço carbono, MDF e revestimento de fórmica colorida, 1986, fonte: https://dpot.com.br/gaveteiro-tridzio-dpot-complemento.html , acessado em 24/08/22.....	83
Figura 69. Poltrona Sand, madeira maciça, tecido e espuma, 1989, fonte: https://dpot.com.br/poltrona-sand-dpot.html , acessado em 24/08/22	84
Figura 70. Cadeira São Paulo, madeira de eucalipto reflorestado com laca preta, 1982, fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo , acessado em 24/08/22.....	85
Figura 71. Cadeira São Paulo desmontada, 1982, fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cadeira-sao-paulo , acessado em 24/08/22	85
Figura 72. cadeira CM7, madeira de Amendoim, hoje produzida em cumaru, freijó ou tauari, 1985, fonte: http://www.carlosmotta.com.br/arquivos/product/cm7-cadeira , acessado em 24/08/22.....	86
Figura 73. Banco Arco-íris e banquinho Siri, multilaminados de madeira, 1992, fonte: https://dpot.com.br/poltrona-arco-iris-dpot.html , acessado 24/08/22	86
Figura 74. Cadeira Gaivota, multilaminado de madeira, 1988, fonte: https://dpot.com.br/poltrona-gaivota-dpot.html , acessado em 24/08/22.....	87
Figura 75. Chaise Cildo, compensado multilaminado e aço inox, fonte: Foto por Daniel Mansur, http://porfiriovalladares.com/site/design/em-producao/127/ , acessado em 24/08/22.....	87
Figura 76. Cadeira Gaudí, madeira maciça, compensado multilaminado, espuma de estofamento e lã acrílica, fonte: foto por Daniel Mansur, http://porfiriovalladares.com/site/design/producao-suspensa/113/ , acessado em 24/08/22 .	88
Figura 77. Poltrona Oscar, compensado laminado moldado à frio com laca automotiva, fonte: foto por Daniel Mansur, http://porfiriovalladares.com/site/design/em-producao/77/ , acessado 24/08/22	88
Figura 78. Poltrona Vermelha, cordas vermelhas trançadas sobre estrutura de aço carbono, 1998, fonte: http://estudiocampana.com.br/pt/licensed-artworks/edra/ , acessado 24/08/22.....	91
Figura 79. Cadeira Taquaral, assento e encosto de bambu e estrutura de aço, 2000, fonte: http://estudiocampana.com.br/studio-artworks/bamboo/ , acessado em 24/08/22	91
Figura 80. Sofá Boa, tubos de poliuretano com veludo e estofado de penas de ganso, 2002, fonte: http://estudiocampana.com.br/pt/licensed-artworks/edra/ , acessado em 24/08/22.....	92
Figura 81. Publicidade do sofá Boa, fonte: https://www.edra.com/en/product/Boa/Boa , acessado em 24/08/22	92

<p>Figura 82. Chaise Mezzaluna, aço inox, madeira e couro, década de 1990, fonte: foto por Danilo Borges, http://www.claudiorampazzo.com.br/wp-content/uploads/2016/04/claudio-rampazzo-chaise-mazzaluna-2016.jpg, acessado em 24/08/22.....</p>	93
<p>Figura 83. Chaise Diva, aço inox, madeira e laca colorida, década de 1990, fonte: foto por Andre Jung, http://www.claudiorampazzo.com.br/wp-content/uploads/2016/04/claudio-rampazzo-chaise-diva.jpg, acessado em 24/08/22.....</p>	94
<p>Figura 84. Poltrona Orbital, 2000, fonte: https://www.pedrofrancodesign.com/orbital, acessado em 24/08/22.....</p>	94
<p>Figura 85. Cadeira Supernova, 2002, fonte: https://www.pedrofrancodesign.com/supernova, acessado em 24/08/22</p>	95
<p>Figura 86. Cadeira Esqueleto, um projeto mais recente, 2010, fonte: https://www.pedrofrancodesign.com/esqueleto, acessado em 24/08/22.....</p>	95
<p>Figura 87. Poltrona Decô, madeira maciça de reflorestamento, laminado de madeira natural, estofado de espuma e revestimento de tecido, 2000, fonte: https://fj.fernandojaeger.com.br/produto/poltrona-deco/, acessado 24/08/22</p>	96
<p>Figura 88. Cadeira Spaghetti, aço carbono com espaguete plástico maciço colorido, 1989, fonte: https://fj.fernandojaeger.com.br/produto/poltrona-spaghetti/, acessado em 24/08/22.....</p>	97
<p>Figura 89. Poltrona Maria, madeira maciça, compensado curvo laminado com verniz poliuretano e estofado de espuma, 2012, fonte: https://fj.fernandojaeger.com.br/produto/poltrona-maria/, acessado em 24/08/22</p>	97
<p>Figura 90. Luminária de mesa Cubo, acrílico colorido com armação de aço, fonte: https://arquivocontemporaneo.com.br/Produto/1581/luminaria-de-mesa-cubo, acessado em 24/08/22.....</p>	98
<p>Figura 91. Cadeira Trapézio, madeira maciça, estofamento de tecido e trama de palhinha, fonte: https://arquivocontemporaneo.com.br/Produto/999/cadeira-trapezio, acessado 24/08/22.....</p>	99
<p>Figura 92. Mesa de centro, estrutura de aço carbono com pigmento, fonte: https://arquivocontemporaneo.com.br/Produto/1004/mesa-de-centro-pigmento-quadrada, acessado 24/08/22.....</p>	99

8. Bibliografia

- AMERICO, Angelis, **Design, The Italian Way**, Itália, Editoriale Mondo, 2001
- ANDERSON, Stanford, **The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies**, Estados Unidos, The MIT Press, 1991
- BAER, Werner. **A Economia Brasileira**. 3.ed. São Paulo, Editora Nobel, 2007
- BHASKARAN, Lakshmi, **Designs of the Times**. Suíça: RotoVision, 2005
- BONY, Anne, **Le Design**, França, Larousse, 2015
- BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos, **Economia Brasileira: Uma Introdução crítica**. 3.ed. revista e atualizada, São Paulo, Editora 34, 1998
- BÜRDEK, Bernhard E., **Design – História, Teoria e Prática do design de Produtos**, Alemanha Edgard Blücher, 2006
- CANCLINI, Nestor Garcia, **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo, EdUSP, 2003
- COPPA, Alessandra, **Adolf Loos**, Itália, 24 Ore Cultura, 2013
- CORBUSIER, Le, **Towards a new architecture**, Dover Publication, Nova York, 1986
- CORBUSIER, Le, **L'Art décoratif d'aujourd'hui**, Paris, G. Crès, "L'Esprit nouveau", 1925
- CORRADO, Maurizio. **Design, una storia sbagliata**. Armilaria Edizioni, 2019
- FIELD, Charlotte & Peter, **Design do Século XX**, Alemanha, Taschen, 2000
- FIELD, Charlotte e Peter, **Chairs, 1000 Masterpieces of Modern Design, 1800 to the Present Day**, Londres, Goodman Field, 2012
- FOSTER, Hal, **Design e crime**, Estados Unidos, 2011
- FRANÇA, Daniela, **A hegemonia branca e o conhecimento excludente no Design: uma análise sobre as referências profissionais e bibliográficas**, Brasil: Revista Arcos, 2022
- GORMAN, Carma, **The industrial design reader**, New York: Allworth Press, 2003
- GURA, Judith, **Postmodern Design Complete**, Inglaterra, Thames & Hudson, 2017
- HEFFERNAN, Michael, **Fin de Siècle, Fin du Monde? On the Origins of European Geopolitics; 1890–1920**, e DODDS, Klaus & ATKINSON, David A, **Geopolitical Traditions: A Century of Geopolitical Thought**, Londres e Nova York, Routledge, 2000

LANCASTER, Clay. **Oriental Contributions to Art Nouveau**. The Art Bulletin, 34:4

LEON, Ethel, **Design Brasileiro - quem fez, quem faz**, Rio de Janeiro, Viana & Mosley , 2005

LEON, Ethel, **Memórias do design brasileiro**, São Paulo, Editora Senac, 2009

LIENUR, Jorge Francisco, **Ornamento e Racismo: Preconceitos antropológicos em Adolf Loos**, Argentina, 2008

LOOS, Adolf, **Spoken into the void, Collected Essays 1897-1900**, Massachussets, The MIT Press, 1982

LOOS, Claire Beck, **The Private Adolf Loos: Portrait of an Eccentric Genius**, Viena, Doppelhouse Press, 2020

LOSCHIAVO, Maria Cecília, **Móvel Moderno no Brasil**, São Paulo, Studio Nobel, 1995

MARGOLIN, Victor, **A world history of design and the history of the world**, Inglaterra, Oxford Journals, 2005

MAU, Bruce, **Life Style**, Estados Unidos, Phaidon, 2005

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002

MORAES, Dijon de, **Análise do Design Brasileiro – Entre mimese e mestiçagem**, São Paulo, Edgard Blücher, 2006

NIEMEYER, Lucy, **Design no Brasil: Origens e instalação**, São Paulo, 2AB, 1997

NORMAN, Don, **Design Emocional, Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**, Estados Unidos, Rocco, 2008

ORTEGA, Cristina Garcia, **Lina Bo Bardi: Móveis e interiores (1947-1968) – Interlocuções entre moderno e local**, FAUUSP, 2008

PALATNIK, Leila, **Beleza na decadência: uma análise histórica da secessão vienense**, Rio de Janeiro, ESDI-UERJ, 2018

PAPANEK, Victor, **Design for the real world**, Inglaterra, Bantam Books, 1973

PATER, Ruben, **Políticas do Design**, Holanda, Ubu, 2016

PILE, John, **The dictionary of 20th century design**, New York, Facts on File, 1990

REGO, Alessandra Alves Paula e CUNHA, Inah Durão, **O mobiliário brasileiro e a aquisição de sua identidade**, Ling. Acadêmica, Batatais, v. 6, n. 3

ROSENTHAL, Rudolph e WILLIAMS, Helena L., **The Story of Modern Applied Art**.

SANTANA, Pedro Ariel, **O design no Brasil – 58 profissionais e suas criações de 1920 a 2003**, São Paulo, Abril, 2003

SANTOS, Marinês Ribeiro dos, **O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**. Florianópolis, UFSC, 2010

SANTOS, Marinês Ribeiro dos, **O Design Pop no Brasil dos Anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na revista Casa & Jardim**. Florianópolis, UFSC, 2010

SARNITZ, August, **Adolf Loos**, Alemanha, Taschen, 2003

SCHORSKE, Karl, **Fin de Siècle Vienna**

SCHULZE, **Mies van der Rohe: A Critical Biography, New and Revised Edition**.
University of Chicago Press

SCHWARZER, Mitchell, **Ethnologies of the primitive in Adolf Loos's writings on ornament**, University of Tasmania, 1994, 18:3, 225-247

SILVERMAN, Debora, **Art Nouveau in Fin de Siècle France**

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de, **Esdi, biografia de uma ideia**, Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996

VASCONCELLOS, Marcelo e ZANINE, Zanini de, **Brazilian Furniture Design**, São Paulo, Olhares, 2013

WOLLNER, Alexandre, **Textos Recentes e Escritos Históricos**, São Paulo, Rosari, 2002

WRINGLER, Hans Maria, **The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago**, Cambridge, Mass, 1969

9. Webgrafia

“Arts and Crafts Movement.” New World Encyclopedia, 2016. e [website]. Disponível em: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Arts_and_Crafts_Movement,

Acessado em 20/04/2022

Biografia de Karel Lhota, em tcheco: <https://cs.isabart.org/person/18332>

Biografia e trabalhos de Karl Mosler, em alemão:

<http://www.architektenlexikon.at/de/395.htm>

GEORGE, Victoria, **Adolf Loos – opulent rationalist, ornate minimalist**, Cassone, jun. 2014. Disponível em (<http://www.cassone->

[art.com/magazine/article/2014/06/adolf-loos-opulent-rationalist-ornate-](http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/06/adolf-loos-opulent-rationalist-ornate-)

[minimalist/?psrc=architecture-and-design](http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/06/adolf-loos-opulent-rationalist-ornate-minimalist/?psrc=architecture-and-design)) Acessado em 13/05/2022

<http://www.theviennasecession.com/a-history/>

<https://arteref.com/movimentos/5-artistas-brasileiros-da-arte-concreta-que-voce-precisa-conhecer/>

<https://barauna.com.br/a-historia-da-girafa-e-da-frei-egidio/>

<https://cargocollective.com/thecolumnist/filter/Column/Adolf-Loos>

<https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/a-alma-concretista-de-geraldode-barros-na-arte-e-no-design/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos

https://en.wikipedia.org/wiki/Shaker_furniture#cite_note-Met-1

<https://labdicasjornalismo.com/noticia/10661/o-movimento-artistico-pop-art-dos-anos-50-e-a-influencia-historica-no->

[brasil#:~:text=O%20Concretismo%20brasileiro%20\(1950%2D1960,Lygia%20Clark%20e%20H%C3%A9lio%20Oiticica.](https://labdicasjornalismo.com/noticia/10661/o-movimento-artistico-pop-art-dos-anos-50-e-a-influencia-historica-no-brasil#:~:text=O%20Concretismo%20brasileiro%20(1950%2D1960,Lygia%20Clark%20e%20H%C3%A9lio%20Oiticica.)

<https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/agenda/read/2178>

<https://www.archdaily.com.br/br/758902/em-foco-adolf-loos>

<https://www.archdaily.com.br/br/935025/o-que-e-raumplan>

<https://www.archdaily.com.br/br/972755/adolf-loos-e-a-genese-do-movimento-moderno>

<https://www.byarcadia.org/post/the-artistic-heritage-of-the-macdonald-sisters-exploring-the-feminine-motif-in-art-nouveau>

<https://www.itaucultural.org.br/secoes/videos/design-moveis-geraldo-barros-unilabor-hobjeto>

<https://www.saopauloinfoco.com.br/a-cama-de-todo-paulistano-a-historia-da-patente/>

<https://www.youcanfind.com.br/postagem/design/atemporal/classicos-do-design-brasileiro-flvio-de-carvalho-1466606241>

UERJ, ESDI |. «Karl Heinz Bergmiller». *Esdí*. Consultado em 24/08/22

10. Apêndice

Sobre o Raumplan: Trata-se de uma forma de projetar a partir do espaço tridimensional, pensando de que forma que os variados níveis, bem como as diferentes alturas dos ambientes, podem dialogar para criar atmosferas diversas, que não são ensimesmadas, mas sim inter-relacionadas. Ao contrário dos espaços internos, as fachadas são planos muito mais simples e refletem a desconsideração pelos ornamentos exposta por Loos em seu famoso ensaio “Ornamento e Crime”: as superfícies lisas das paredes, pintadas de branco, são interrompidas apenas pelas esquadrias amarelas. Como uma forma de projetar, ele manifesta a possibilidade de desenhar interiores para além do uso de mobiliário e elementos decorativos, utilizando a organização em diferentes níveis, bem como a interação entre os espaços como partido arquitetônico, podendo servir como inspiração para projetos contemporâneos mesmo décadas após ser originalmente implementado.

Para mais informações: Jara, Cynthia, **Adolf Loos's "Raumplan" Theory**, *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 48, No. 3. (Feb., 1995), pp. 185-201. (<http://links.jstor.org/sici?sici=1046-4883%28199502%2948%3A3%3C185%3AAL%22T%3E2.0.CO%3B2-M>)