

José Airton Costa Junior



Arquitetos-designers:

o mobiliário moderno da Universidade de Brasília





Universidade de Brasília

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPG-FAU

**Arquitetos-*designers*:
o mobiliário moderno da Universidade de Brasília**

José Airton Costa Junior

Linha de pesquisa:

Teoria e História da Arte e do Ambiente Construído

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Orientadora:

Professora Doutora Elane Ribeiro Peixoto

Brasília – DF, dezembro de 2014.



Universidade de Brasília

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPG-FAU

FOLHA DE APROVAÇÃO

Título:

**Arquitetos-*designers*:
o mobiliário moderno da Universidade de Brasília**

Autor:

José Airton Costa Junior

Orientadora:

Professora Doutora Elane Ribeiro Peixoto

Linha de pesquisa:

Teoria e História da Arte e do Ambiente Construído

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

Professora Doutora Elane Ribeiro Peixoto

Membro:

Professora Doutora Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Membro convidado:

Professora Doutora Adriana Mara Vaz de Oliveira

À memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

À professora doutora Elane Ribeiro Peixoto, por sua dedicada orientação, generosidade em dividir seus saberes e por ser figura maior de inspiração em minha vida acadêmica.

Ao professor doutor Ricardo Trevisan, pela ajuda na escolha do tema, críticas e incentivo no desenvolvimento do trabalho.

À professora doutora Ana Elisabete de Almeida Medeiros, pelas leituras críticas, correções precisas e pela delicadeza em ceder importante material de pesquisa.

Ao arquiteto-*designer* Sérgio Rodrigues (*in memoriam*) e à Vera Beatriz Rodrigues, pelo acolhimento com que me receberam e pelo entusiasmo e emoção ao relembrar os tempos passados.

À professora doutora Alice Maria de Araújo Ferreira, do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – UnB, pelas sempre tão estimulantes conversas e importante apoio logístico.

À professora doutora Adriana Mara Vaz de Oliveira, da UFG, por suas disponibilidade e observações valiosas.

À professora doutora Guilah Naslavsky, da FAU-UFPE, por sua atenção na fase de pesquisa sobre inventário.

Aos entrevistados: professor doutor Jaime Gonçalves de Almeida (FAU-UNB), Luiz Humberto Martins e George Dubugras.

Ao professor de *Design* Fred Hudson, do IFB, amigo sempre solícito, pelas preciosas dicas e por seu suporte bibliográfico.

Aos professores de Desenho Industrial, DIN-UnB: Ana Cláudia Maynardes e Francisco Leite Aviani, conhecedores apaixonados pelo tema, por suas importantes contribuições.

Aos funcionários da Secretaria do PPG-FAU-UnB: Francisco Neto da Silva Júnior e Diego Lopes Luna Sousa, por suas disponibilidades e atenção.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento desta pesquisa por meio de bolsa de mestrado.

À minha família: minha mãe Aurineide, Aderbal, André, Andréa, Daniel e Camila, amor e apoio incondicionais.

À Marmenha Rosário e Karine Frois, minha família em Brasília, por seus apoio e incentivo constantes, confiança em meu trabalho e por me imporem disciplina e foco.

Ao Charles Rocha Teixeira, por tanto tempo de companheirismo, inspiração e aprendizado.

Bem Leve

Bem leve leve
releve
quem pouse a pele
em cima de
madeira
beira beira
quem dera mera mera
cadeira
mas breve breve
revele
vele vele
quem pese
dos pés a caveira
Dali da beira uma palavra cai no chão
caixão
dessa maneira
uma palavra de madeira em cada mão
Imbúia
Cerejeira
Jacarandá, Peroba, Pinho, Jatobá
Cabreúva
Garapera
Uma palavra de madeira cai no chão
caixão
dessa maneira.

(Arnaldo Antunes e Marisa Monte)



Depósito da marcenaria da UnB.
Foto do autor. Out. 2013.

RESUMO

Este trabalho tem como tema o móvel moderno da Universidade de Brasília. Movimento Moderno e seu patrimônio são assuntos que encontram na Capital Federal um *locus* privilegiado. Durante a construção de Brasília, e em particular da UnB, muitos arquitetos e *designers* brasileiros do período modernista foram convidados para equipar os prédios públicos com móveis concebidos por eles. Os edifícios da UnB reúnem ainda hoje uma parte considerável desse mobiliário. No entanto, nem sempre esses móveis são reconhecidos como patrimônio a preservar e as discussões acerca de proteção os ignoram, desconsiderando sua contribuição para a formação da totalidade da ambiência do espaço moderno. A curiosidade para entender o móvel projetado por arquitetos-*designers* e a necessidade de reconhecer a contribuição de seus autores para o *design* de mobiliário brasileiro através do ambiente interno dos primeiros prédios construídos para a UnB são os motes deste estudo. O resultado final visa reconhecer e identificar os móveis projetados entre as décadas de 1960 e 1970 para o *campus* Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília.

Palavras-Chave:

Mobiliário Moderno Brasileiro; *Design* de Mobiliário; Arquitetura Moderna; Inventário; Patrimônio; Universidade de Brasília.

ABSTRACT

This work has the modern furniture of the University of Brasília as theme. Modern Movement and its heritage are matters that have a privileged locus in the Federal Capital. During the construction of Brasília, and in particular of the UNB, many Brazilian architects and designers of the modernist period were invited to equip public buildings with furniture designed by them. The buildings at UNB still guard a considerable part of this furniture, however, they not always are recognized as a heritage to preserve and discussions about protection tend to ignore them, disregarding their contribution to the formation of the ambience as modern space. The curiosity to understand the mobile designed by architects and the need to recognize the contribution of their authors for the Brazilian furniture design, through the internal environment of the first buildings constructed for the UNB, are the intentions of this study. The end result is intended to recognize and identify the furniture designed between the 1960s and 1970 for the Darcy Ribeiro campus of the University of Brasília.

Keywords:

Brazilian Modern Furniture; Furniture Design; Modern Architecture; inventory; Heritage; University of Brasília

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 – Cadeira de Elvin Dubugras encontrada no depósito da marcenaria da UnB.	19
Figura 2 – UnB – Interior do CEPLAN (Centro de Planejamento Oscar Niemeyer), 1963. Fonte: Cedoc/UnB.	23
Figura 3 – Escabelo. Derivado de modelos italianos e germânicos do século XVI. Brasil, século XVII.....	27
Figura 4 – Cadeira de braços para o Hôtel Aubecq. Victor Horta. Bruxelas, 1902.....	31
Figura 5 – Casa Tassel Victor Horta. Bruxelas, 1893.....	31
Figura 6 – Interior da Biblioteca da Escola de Arte de Glasgow. Charles Rennie Mackintosh. 1907-1909.....	31
Figura 7 – Biblioteca da Escola de Arte de Glasgow. Charles Rennie Mackintosh. 1907-1909.	32
Figura 8 – Gerrit Rietveld: interior do estúdio Dr. A. M. Hartog, Maarssen, 1920.	39
Figura 9 – Walter Gropius, Bauhaus – Weimar, sala da diretoria com vista da luminária desenhada por Gropius, 1923.	40
Figura 10 – Casa Schröder. Utrecht. Gerrit Rietveld, 1924.	41
Figura 11 – Casa Schröder. Gerrit Rietveld, 1924.....	41
Figura 12 – Cadeira Red-Blue. Gerrit Rietveld, 1917.....	41
Figura 13 – Figurino para o Balé Triádico. Oskar Schlemmer – Bauhaus Weimar, 1923.	42
Figura 14 – Walter Gropius, Perspectiva isométrica. Bauhaus Weimar, sala da diretoria, 1923.	43
Figura 15 – Bauhaus-Weimar. Marcel Breuer, 1922.	44
Figura 16 – Poltrona Wassili. Marcel Breuer, 1926.	44
Figura 17 – Poltrona. Josef Albers, 1928.	46
Figura 18 – Automóvel Adler. Walter Gropius, 1930.	46
Figura 19 – Cadeira de balanço. Mies van der Rohe, 1926.	47
Figura 20 – Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929 (foto do modelo atual reconstruído na década de 1980 em Barcelona. O original foi demolido em 1930 após o término da exposição).....	48
Figura 21 – Casa Tugendhat. Mies van der Rohe, 1930.	49
Figura 22 – Casa Hollyhock. Frank Lloyd Wright, 1921.	50
Figura 23 – Casa Hollyhock (detalhe). Frank Lloyd Wright, 1921.....	50
Figura 24 – Cadeira Número 41. Alvar Aalto, 1932.	52
Figura 25 – Vaso Savoy. Alvar Aalto, 1936.	52
Figura 26 – Pavilhão L’Esprit Nouveau. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Paris, 1925.....	53
Figura 27 – Pavilhão L’Esprit Nouveau. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Paris, 1925.	53
Figura 28 – Salão de Outono de Paris. Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, 1929.	55
Figura 29 – <i>Chaise Longue</i> . Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, 1928.	55
Figura 30 – Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand.....	56
Figura 31 – Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand.....	56
Figura 32 – Cadeira em metal e couro. Flávio de Carvalho,.....	57
Figura 33 – Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, Brasil.	60
Figura 34 – Desenhos de Lucio Costa.	60

Figura 35 – Ministério da Educação e Cultura. Antessala do gabinete do ministro. Rio de Janeiro, Brasil.....	61
Figura 36 – Cadeiras de Joaquim Tenreiro usadas depois no Palácio do Catetinho. Na imagem: Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e funcionários da NOVACAP. Brasília, 1956.	62
Figura 37 – Poltroninha. Lucio Costa, 1960.....	63
Figura 38 – Desenho para a poltrona do Teatro Cultura Artística. Rino Levi, 1948.....	64
Figura 39 – Residência Mário Cunha Bueno. John Graz, São Paulo, 1930.....	67
Figura 40 – Exposição de uma Casa Modernista. G. Warchavchik. Casa da Rua Itápolis, São Paulo. 1929-1930.....	69
Figura 41 – Exposição de uma Casa Modernista (sala de estar). G. Warchavchik. Casa da Rua Itápolis, São Paulo. 1929-1930.....	70
Figura 42 – Cadeira Bahia. Bernardo Figueiredo, 1965.....	71
Figura 43 – Poltrona Rio. Bernardo Figueiredo, 1960.....	71
Figura 44 – Cadeira João Carlos. Aida Boal, década de 1960.....	72
Figura 45 – Cadeira Rampa. Sérgio Bernardes, 1970.....	72
Figura 46 – Fábrica Duchen. Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa, 1950.....	73
Figura 47 – Cadeira de balanço. Croqui de Oscar Niemeyer, 1977.....	73
Figura 48 – Cadeira de balanço (ou <i>chaise longue</i> Rio). Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1977.....	74
Figura 49 – Poltrona Alta com Banqueta. Croqui de Oscar Niemeyer, 1971.....	74
Figura 50 – Poltrona Alta com Banqueta. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1971.....	75
Figura 51 – Poltrona Alta com Banqueta. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1974.....	75
Figura 52 – Espreguiçadeira Praiana. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1978.....	75
Figura 53 – Cadeira em compensado recortado. Oswaldo Arthur Bratke, projeto de 1948 e protótipo atual.....	76
Figura 54 – Cadeira Preguiça.....	77
Figura 55 – Cadeira Paulistano. Paulo Mendes da Rocha, 1955.....	78
Figura 56 – Cadeira Três Pés. Joaquim Tenreiro, 1947.....	79
Figura 57 – Cadeira com Braços. Joaquim Tenreiro, 1960.....	79
Figura 58 – Poltrona Tripé. Lina Bo Bardi, 1948.....	80
Figura 59 – Cadeira Beira de Estrada. Lina Bo Bardi, 1967.....	80
Figura 60 – Poltrona Bardi's Bowl. Lina Bo Bardi, 1951. Foto com a própria Lina como modelo, publicada na revista <i>Interiors</i> em novembro de 1953.....	82
Figura 61 – Poltrona. Zanine Caldas, 1949.....	83
Figura 62 – Cadeira Lucio Costa. Sérgio Rodrigues, 1956.....	85
Figura 63 – Cadeira Oscar (croquis).....	85
Figura 64 – Cadeira Oscar. Sérgio Rodrigues, 1956.....	85
Figura 65 – Poltrona Leve Beto (croquis). Sérgio Rodrigues, 1958.....	86
Figura 66 – Trava da Cadeira Kilin. Sérgio Rodrigues, 1973.....	87
Figura 67 – Poltrona Mole (primeiros croquis de estudo). Sérgio Rodrigues, 1957.....	88
Figura 68 – Catetinho. Oscar Niemeyer, 1956.....	92
Figura 69 – Catetinho. Oscar Niemeyer, 1956.....	93
Figura 70 – Catetinho (Interior). Oscar Niemeyer.....	93
Figura 71 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer. Década de 1960.....	94
Figura 72 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer, 1958.....	95
Figura 73 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer, 1958.....	95
Figura 74 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer, 1958.....	96

Figura 75 – Anúncio da Loja Oca, de Sérgio Rodrigues.	96
Figura 76 – Anúncio fabricante Móveis Pastore.....	96
Figura 77 – Brasília Palace Hotel. Circulação entre os quartos. Mesa lateral de Sérgio Rodrigues. Poltrona de autor não identificado.	97
Figura 78 – Brasília Palace Hotel. Circulação entre os quartos. Mesa lateral de autor não identificado. Poltrona Wassili, de Marcel Breuer.	97
Figura 79 – Palácio do Planalto, Vista noturna. Oscar Niemeyer.....	98
Figura 80 – Palácio do Planalto, Salão Nobre. Poltronas e bancos Vronka. Sérgio Rodrigues, 1962.	99
Figura 81 – Palácio do Planalto, Mezanino, terceiro piso. Poltronas Beto, Sérgio Rodrigues, 1958. Mesas laterais e de centro, Joaquim Tenreiro.	100
Figura 82 – Palácio do Planalto, Salão Niemeyer. Poltronas e sofá, Sérgio Rodrigues. Poltrona Easy Chair, Oscar Niemeyer, 1970.....	100
Figura 83 – Palácio do Planalto, Sala de Audiências. Cadeiras Tião e poltronas Navona, Sérgio Rodrigues, 1959 e 1960.	101
Figura 84 – Palácio do Planalto, Sala da Presidência. Poltronas e sofá Navona, Sérgio Rodrigues, 1959.....	101
Figura 85 – Itamaraty. Oscar Niemeyer.....	102
Figura 86 – Itamaraty. Saguão de recepção, térreo. Poltronas Easy Chair, de Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1971.....	104
Figura 87 – Itamaraty. Pavimento térreo com acesso ao Mezanino.	105
Figura 88 – Itamaraty. Segundo pavimento, Sala Pedro I. Destaque para a luminária (ferro, prata, bronze e cristal de rocha lapidado) <i>Revoada de Pássaros</i> , de Pedro Correia de Araújo. Móveis do século XVIII.....	105
Figura 89 – Itamaraty. Saguão dos Gabinetes. Mesas Eleh, de Sérgio Rodrigues, 1965, e marquesa do século XIX.....	106
Figura 90 – Palácio do Itamaraty, Gabinete. Mesa Itamaraty. Sérgio Rodrigues, 1960.	106
Figura 91 – Palácio do Itamaraty. Brasília/DF. Terraço. Em primeiro plano bancos Eleh, de Sérgio Rodrigues, 1965. Ao fundo, escultura <i>Duas Amigas</i> , de Alfredo Ceschiatti.	107
Figura 92 – Palácio do Itamaraty. Brasília/DF. Terraço. Banco Eleh, de Sérgio Rodrigues, 1965.	107
Figura 93 – Palácio da Alvorada. Oscar Niemeyer.....	108
Figura 94 – Palácio da Alvorada. Interiores. Foto tirada entre 1956 e 1960, segundo texto do Arquivo Público do DF.	109
Figura 95 – Palácio da Alvorada. Interiores. Foto tirada entre 1956 e 1960, segundo texto do Arquivo Público do DF.	109
Figura 96 – Palácio da Alvorada. Sala de Cinema. Poltronas Eames Lounge Chair and Ottoman, 1956.	110
Figura 97 – Palácio da Alvorada. Sala de Reuniões. Cadeiras e mesa de Anna Maria Niemeyer.	111
Figura 98 – Palácio da Alvorada. Sala de Espera. Poltronas de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, 1928, e marquesa do século XIX.....	111
Figura 99 – Palácio da Alvorada. Mezanino. Marquesa, 1974. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer.	112
Figura 100 – Palácio da Alvorada. Salão Nobre.....	112
Figura 101 – Palácio da Alvorada. Salão Nobre.....	112
Figura 102 – Palácio da Alvorada. Salão de Estado.	113

Figura 103 – Palácio da Alvorada. Biblioteca.	113
Figura 104 – Palácio da Alvorada. Salão de Almoço.....	114
Figura 105 – Palácio da Alvorada. Capela de Nossa Senhora da Conceição.	114
Figura 106 – Universidade em construção. Vista, em segundo plano, dos prédios da Oca I e Oca II, 1962.....	117
Figura 107 – Universidade em construção. Obras do ICC, 1963.	118
Figura 108 – Alunos de artes e arquitetura.....	119
Figura 109 – Alex Peirano Chacon e Luiz Humberto Martins levando um conjunto de cadeiras em madeira e lona. UnB, 1963.	120
Figura 110 – Sérgio Rodrigues. Prédios dos pavilhões OCA I e OCA II. UnB, data provável: 1962.....	121
Figura 111 – Croqui de Sérgio Rodrigues para a poltrona Candango – 1962.Fonte: Imagem publicada no livro <i>Móvel Moderno no Brasil</i> (Santos, 1995).	122
Figura 112 – Croqui de Sérgio Rodrigues para a poltrona Candango, 1962.	123
Figura 113 – Desenhos de Sérgio Rodrigues para a poltrona Candango, 1962. Detalhe das peças.....	124
Figura 114 – Auditório Dois Candangos. Montagem das poltronas Candango, de Sérgio Rodrigues, abril de 1962.....	125
Figura 115 – Cerimônia de inauguração, Auditório Dois Candangos. Vista das cadeiras Candango. 21 de abril de 1962.....	126
Figura 116 – Aula inaugural, Auditório Dois Candangos. Vista das cadeiras Candango. 21 de abril de 1962.....	127
Figura 117 – Auditório Dois Candangos. Poltronas atuais (sem autoria determinada).....	128
Figura 118 – Auditório Dois Candangos. Poltronas atuais	128
Figura 119 – Auditório Dois Candangos. Mesa em jacarandá e couro. Sérgio Rodrigues, 1962.	129
Figura 120 – Salão dos Atos da Reitoria. Cadeiras Kiko, Sérgio Rodrigues, 1964.	130
Figura 121 – Decanato de Extensão.	130
Figura 122 – Decanato de Extensão.	130
Figura 123 – Poltrona IAB. Sérgio Rodrigues, 1965.....	131
Figura 124 – Poltrona Candango. Desenho de Sérgio Rodrigues.....	131
Figura 125 – Poltrona Lia. Sérgio Rodrigues, 1962.....	133
Figura 126 – Poltrona Lia. Linha UnB. Sérgio Rodrigues, 1962.	133
Figura 127 – Cadeira UnB. Sérgio Rodrigues, 1962.	134
Figura 128 – Sofá em madeira e lona de caminhão. Móvel de aluno, 1963.	136
Figura 129 – Cadeira em pau-ferro, primeira versão com assento em couro sola. Elvin Dubugras, 1964.....	137
Figura 130 – Cadeira em pau-ferro, versão encontrada com assento em palha artificial. Elvin Dubugras, sem data de reforma definida.....	137
Figura 131- Cadeira em pau-ferro, versão encontrada com assento em palha artificial. Elvin Dubugras. Sem data de reforma definida.	138
Figura 132 – Mesa para exposições. Elvin Dubugras (autoria não confirmada). Data de projeto: 1962.	139
Figura 133 – Poltrona em pau-ferro e couro com encosto pivotante. Elvin Mackay Dubugras (autoria não confirmada), 1964.	140
Figura 134 – Aluno do curso tronco de artes, e depois de arquitetura, Luiz Marçal Neto, em aula de marcenaria, UnB - 1963.	141

Figura 135 – Poltrona em pau-ferro e couro. Luiz Marçal Neto, 1964.	142
Figura 136 – Cadeira em pau-ferro e couro trançado. Luiz Marçal Neto (autoria não confirmada), 1964.	143
Figura 137 – Auditório do Departamento de Música – UnB. João Filgueiras Lima, 1962....	144
Figura 138 – Auditório da Música. UnB. João Filgueiras Lima, 1962.....	145
Figura 139 – Auditório da Música. João Filgueiras Lima, 1962.	146
Figura 140 – Auditório da Música. João Filgueiras Lima, 1962.	146
Figura 141 – João Filgueiras Lima (Lelé). 1963. Projeto para cadeira de auditório de crianças.	147
Figura 142 – João Filgueiras Lima (Lelé), 1964.	148

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
LISTA DE FIGURAS.....	viii
PREFÁCIO	16
INTRODUÇÃO.....	20
1. ARQUITETOS- <i>DESIGNERS</i>	25
1.1 Antecedentes históricos	25
1.2 A arquitetura moderna e o desenho de mobiliário.....	35
1.3 Experiências paradigmáticas	38
Gerrit Rietveld	38
Bauhaus	42
Mies van der Rohe	47
Frank Lloyd Wright	49
Alvar Aalto	51
Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand	52
1.4 O mobiliário moderno no Brasil	57
1.5 Experiências paradigmáticas	66
John Louis Graz	66
Gregori Warchavchik	67
Bernardo Figueiredo.....	70
Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer.....	73
Oswaldo Arthur Bratke	76
João Batista Vilanova Artigas.....	77
Joaquim Tenreiro.....	78
Lina Bo Bardi.....	80
José Zanine Caldas	83
Sérgio Rodrigues.....	84
2. MOBILIÁRIO MODERNO EM BRASÍLIA.....	90
2.1 O mobiliário moderno nos principais edifícios públicos de Brasília.....	90
Palácio do Catetinho.....	92
Brasília Palace Hotel	94
Palácio do Planalto	98
Palácio do Itamaraty.....	102

Palácio da Alvorada	108
2.2 Arquitetos- <i>designers</i> modernistas na UnB: pequena história	115
Sérgio Rodrigues	121
Elvin Mackay Dubugras.....	135
João Filgueiras Lima – o Lelé	144
3. O MOBILIÁRIO MODERNO DA UNB COMO PATRIMÔNIO	150
3.1 Os valores de Riegl.....	150
3.2 O que é inventário e como inventariar mobiliário	153
3.3 Fichas de catalogação	159
REFERÊNCIAS	190

PREFÁCIO

Quando criança, gostava de acompanhar meus pais em suas visitas às casas de seus amigos. Era costume nos anos 1970, em Fortaleza, Ceará, os amigos e parentes frequentarem as casas uns dos outros em demoradas conversas de fins de semana. Diferente do tempo dos adultos, o tempo da criança passa mais lentamente e lembro-me de me aproveitar disso para ficar observando o jeito de como as pessoas arrumavam suas casas. Ficava encantado com os móveis e objetos que eu não conhecia e que iriam aos poucos formar meu imaginário do ideal de casa, lar ou espaço próprio de viver.

Mais tarde, um pouco mais crescido, mas ainda sem perder o encantamento, comecei a me interessar em descobrir como eram feitos e de onde vinham esses móveis e objetos. Fase de descobertas, tão comum de menino que desmancha e destrói os próprios brinquedos para saber como são feitos por dentro, iniciei a empreitada de retirar a massa que escondia os parafusos dos móveis de casa, numa espécie de prospecção duramente combatida por minha mãe. Não obstante às proibições, que tornavam minha curiosidade ainda maior, em pouco tempo, quase todas as mesas, guarda-roupas e cadeiras estavam com os parafusos e encaixes à mostra, revelando a maneira como foram montados. Essa inclinação investigativa aos poucos foi transferida do ambiente familiar para as casas dos amigos dos meus pais, no entanto, com um modo de atuação um pouco mais discreto.

Em minhas observações particulares e silenciosas dos interiores das casas dos outros, de vez em quando interrompidas por um “deixa de ser curioso menino, é feio!”, dito por meu pai, sempre me vinham à mente algumas questões: o que levava aquelas pessoas a terem em suas casas um acumulado de objetos, nem sempre utilitários, que só serviam para ocupar espaço e fazerem os visitantes ficarem, como eu, curiosos? Para que servia aquela infinidade de coisas, móveis, grandes armários, vasos, bonecas de porcelana, porta-retratos com fotos de gente que eu não conhecia e quadros sem sentido nas paredes ou imagens de santos sobre as mesas? Claro que, com o tempo, essas questões foram aos poucos esclarecidas, mas a curiosidade sobre o espaço interno das casas dos outros permaneceu.

Naquela época, não imaginava que por meio da observação de móveis e objetos de uma casa fosse possível analisar a maneira de viver de um indivíduo ou grupo. Tão pouco imaginava, em minha ingênua admiração pelos objetos, que por trás dessa forma de

arrumar, ornamentar e decorar estaria a representação de gostos e costumes de uma sociedade que vivenciava grandes transformações.

Em *A Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs refere-se, no capítulo “Memória Coletiva e o Espaço”, às relações de afeição com os objetos materiais com os quais estamos em contato diário:

Por que nos apegamos aos objetos? Por que desejamos que eles não mudem e continuem em nossa companhia? Descartemos quaisquer ideias de comodidade e estética. Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo o arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família e os amigos que vemos com frequência nesse contexto. (HALBWACHS, 2006, p. 157.)

Assim, é como se nos cercássemos de objetos queridos para experimentarmos uma agradável sensação de segurança, através das lembranças constantes a que esses objetos nos remetem. Nossa personalidade e nossa identidade estariam ali retratadas no ambiente em que vivemos, podendo ser percebidas por um observador mais atento e interessado em entender as complexas relações do indivíduo com o espaço. Até mesmo quando se discute questões de gostos e preferências, os móveis e objetos acumulados no decorrer da vida podem contar a história de um indivíduo e suas relações com o espaço e a sociedade em que viveu e, nesse sentido, Halbwachs (2006, p. 158) complementa:

Quando Balzac descreve uma pensão familiar, a casa de um avarento, e Dickens, o escritório de um tabelião, esses quadros nos parecem pitorescos porque nos permitem pressentir a que espécie ou categoria social pertencem as pessoas que vivem nesse ambiente. Não é uma simples harmonia e correspondência física entre a aparência dos lugares e as pessoas. Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos.

Corroboro com o pensamento de Halbwachs e entendo que os objetos que nos rodeiam estão carregados de significados resultantes de referências culturais, ambientais e registros de nossa memória e que, em conjunto, tais significados ajudam no processo de formação de nossas identidades. Admito ainda que objetos antigos exercem sobre mim um

misterioso fascínio e, talvez por isso tenha sido naturalmente direcionado para uma profissão que tem no passado sua mais intensa fonte de referências.

Fascínio pelo passado, pelo antigo, que me levou a duas experiências profissionais ligadas diretamente à área de patrimônio e cuja importância me impede de esconder o orgulho. A primeira, como participante da grande reforma e restauração do Theatro José de Alencar (1989 a 1991). Exemplo de arquitetura eclética, inaugurado em 1910 e que, nas palavras do professor José Liberal de Castro¹, “[...] ainda é, por certo, a realização mais importante da arquitetura cearense” (CHAVES, 2009, p. 70).

Em uma segunda experiência (2004 a 2005), participei como arquiteto, autor do projeto e coordenador das obras de reforma e restauração da Igreja Matriz de Sant’Ana, em Jaguaruana, cidade do interior do Ceará. Esta obra teve, para mim, um grande valor, pois a igreja, além de ser um monumento histórico, encontra-se na terra natal de meu pai e avós.

Nas duas experiências relatadas, o passado revela-se através da arquitetura, dos objetos e do mobiliário que compõem seus espaços. No teatro, a própria estrutura de ferro importada da Europa, os vitrais, as pinturas de forro, as cadeiras de madeira com assento em palhinha e os lustres de cristais denunciam a vontade da então sociedade fortalezense, do início do século passado, de estar em dia com a moda europeia, costume que marcou um período conhecido como a *Belle Époque Cearense*². Na Igreja, além do aspecto material existente em seu interior, como púlpitos de madeira de lei e forros de estuque, a relevância deve-se ao fato de que esse tipo de intervenção integra as discussões acerca da preservação de bens com valores históricos no Brasil, neste caso, sem a intervenção dos órgãos oficiais de proteção do patrimônio, o que mostra que é possível recuperar satisfatoriamente edifícios por meio da iniciativa de pessoas comuns da sociedade.

De volta ao tempo em que visitava as casas de amigos do meu pai, lembro que tínhamos as casas equipadas com móveis, em sua maioria de madeira, que traziam muitas

¹ José Liberal de Castro (1926 –) é professor emérito da Universidade Federal do Ceará. É reconhecido por sua fundamental participação na formação de gerações de arquitetos cearenses e na difusão dos princípios da arquitetura moderna brasileira.

Fonte: CHAVES, 2009, p. 165.

² A partir da década de 1860, Fortaleza acumulou capital com as grandes exportações de algodão, através de seu porto. Houve, então, uma expansão como centro urbano do Estado. Empolgados com esse crescimento, a burguesia, os negociantes estrangeiros, radicados na cidade, e as demais elites, todos enriquecidos com a venda do algodão, procuraram modernizar a cidade, alinhando-a aos padrões materiais e estéticos das grandes metrópoles ocidentais. Fonte: PONTE, Tião. Fortaleza Belle Époque – 1880/1925. In: CHAVES, Gylmar **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2009.

vezes detalhes e motivos com referências estéticas da nova capital do país. Eram meados da década de 1970 e ainda hoje me lembro bem do brilho e do cheiro do verniz dos móveis novos, recém-comprados, para ostentar um *status* de moda “moderna” que, desde os anos 1960, tomava conta da então classe média brasileira e que se estenderia, aos poucos, às classes mais populares. Vieram-me à mente os elegantes rádios de madeira com símbolos de Brasília e os balaústres das casas, das mais simples às mais ricas, imitando as colunas do Palácio da Alvorada.

Agora, bem mais velho, tenho o prazer e o privilégio de revisitar essas épocas e direcionar minha curiosidade para os móveis desenhados para a Universidade de Brasília. No entanto, não será necessário trazer do passado meus métodos destrutivos de investigação, pois, infelizmente, os móveis da UnB estão, em sua grande maioria, expostos em toda a sua fragilidade e estão à mostra todos os seus detalhes, seus encaixes e fixações. O tempo e o uso contínuo encarregaram-se de fazer esse trabalho. Espalhados pelos interiores ou abandonados nos depósitos e lixeiras do *campus*, tais móveis revelam um contexto que envolveu a vontade de fazer, de experimentar e descobrir novas possibilidades para o *design* de mobiliário da época. Móveis que foram desenhados por arquitetos no tempo em que, como disse Sérgio Rodrigues, ser arquiteto significava fazer de um tudo, ou pelo menos querer entender de quase tudo.



Figura 1 - Cadeira de Elvin Dubugras encontrada no depósito da marcenaria da UnB. Foto do autor. Outubro/2013.

INTRODUÇÃO

A arquitetura moderna brasileira é tema frequente nos debates acadêmicos e foco do interesse de estudiosos de diversas áreas do conhecimento. Brasília e seu patrimônio edificado têm especial destaque no cenário mundial quando se fala em Modernismo, Movimento Moderno e em proteção do patrimônio. Entretanto, as discussões acerca da proteção de edifícios modernos, muitas vezes, não incluem a questão do patrimônio material de natureza móvel neles existente, ignorando sua contribuição para a formação da totalidade da ambiência do espaço moderno. Os edifícios de Brasília, entre eles aqueles que compõem o *campus* Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília (UnB), cujos móveis são o objeto desta pesquisa, são exemplos de espaços arquitetônicos que receberam mobiliário projetado por arquitetos e *designers* brasileiros do período moderno.

Nem sempre esses móveis são reconhecidos como patrimônio a ser preservado, o que causa problemas recorrentes e atuais. Na maioria dos edifícios equipados com eles, sua substituição ou total desaparecimento são recorrentes.

A não valorização desse patrimônio, que compõe ainda hoje o interior dos principais edifícios públicos de Brasília, resulta na sua destruição ou perda por falta de cuidado e manutenção. Quase sempre nos deparamos com móveis “velhos” espalhados pelos interiores da UnB e não nos damos conta de que eles trazem, em seu desenho, aspectos históricos, econômicos e sociais que marcaram a busca por um ideal de modernidade e que envolvia um novo jeito de viver.

Ao lembrar os fortes vínculos estabelecidos na Europa entre a arquitetura moderna e os móveis que ocupavam e definiam seus espaços, constata-se que quase todos os nomes de arquitetos modernistas vincularam-se ao desenho de mobiliário. Entre esses arquitetos estrangeiros, para citar alguns, encontram-se: Frank Lloyd Wright (1867-1959), Mies van der Rohe (1886-1969) e Le Corbusier (1887-1965). A maioria desses nomes tem sua produção em mobiliário conhecida e valorizada até hoje, como a famosa *Chaise longue* (1928) de Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret; a cadeira Barcelona (1929), de Mies van der Rohe para o Pavilhão Alemão da Feira Universal de Barcelona, e a *Falling Water* (1939), de Frank Lloyd Wright, cujo interior é equipado com móveis desenhados pelo próprio arquiteto.

Diante da relação estabelecida entre a arquitetura moderna e o *design* de mobiliário, é paradoxal que os edifícios sejam assunto e objeto de salvaguarda, mas seus móveis sejam relegados à condição de objetos menores e destituídos de valor.

No Brasil, entre os muitos nomes de arquitetos que desenharam mobiliário, temos os de Gregori Warchavchik (1896-1972), Flávio de Carvalho (1899-1973), Lúcio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), Lina Bo Bardi (1914-1992) e João Batista Vilanova Artigas (1915-1985).

Em Brasília, especificamente durante sua construção, Oscar Niemeyer, acompanhado de Darcy Ribeiro e Alcides da Rocha Miranda, convidou alguns arquitetos e *designers* conhecidos para equiparem os prédios públicos com móveis desenhados por eles e também apresentou, junto com Lucio Costa, sua pequena, mas significativa produção. Entre esses convidados estavam: Sérgio Rodrigues, João Filgueiras Lima e Elvin Mackay Dubugras. A participação desses arquitetos-*designers*³ tem fundamental importância para esta pesquisa.

Primeiramente, tem-se como figura de destaque Sérgio Rodrigues, cuja paixão pelas madeiras brasileiras se expressa tanto em seus móveis quanto em suas casas pré-fabricadas. Sua vinda para Brasília na década de 1960 será descrita mais adiante, salientando a sua contribuição para os Palácios da Capital Federal e para a UnB.

Com igual e merecida importância, temos as figuras de João Filgueiras Lima, conhecido como Lelé, e de Elvin Mackay Dubugras. Lelé participou efetivamente da implantação da UnB. Com seu pioneirismo em experiências em pré-moldados, construiu vários prédios da universidade usando essa tecnologia, que na época ainda era incipiente, e desenhou móveis para equipá-los. Dubugras produziu na marcenaria da própria UnB, entre 1962 e 1965, vários projetos e protótipos de móveis, muitos deles ainda usados atualmente nos interiores da universidade.

É também importante a referência a Zanine Caldas, que, segundo Segawa (2003, p.10), começou como um “colaborador silencioso da elite da arquitetura moderna” e se tornou um dos grandes representantes do *design* de móveis no Brasil. Ele foi reconhecido por sua preocupação com a defesa de nossas florestas e um dos primeiros a usar material de

³ Termo usado por Maria Cecília Loschiavo dos Santos para designar os arquitetos pioneiros que desenharam móveis para complementar seus projetos de arquitetura.

demolição em suas obras, numa época em que consciência ecológica e sustentabilidade eram palavras tímidas nos discursos correntes.⁴

Muitos dos móveis projetados a partir da instalação da arquitetura moderna pelos hoje cultuados arquitetos-*designers* atingiram o *status* de clássicos do mobiliário brasileiro. Como exemplo da atual retomada do gosto pelo móvel moderno, tem-se a volta da produção dos móveis que foram projetados por Oscar Niemeyer em parceria com Anna Maria Niemeyer.

Edifícios públicos de Brasília, como o Palácio do Planalto e alguns prédios da UnB, por exemplo, ainda comportam em seus interiores grande parte do mobiliário da época de sua inauguração. Em 2010, nesse palácio, sede do Poder Executivo Federal, muitas peças foram restauradas com o intuito de “reconstruir integralmente o ambiente palaciano dos primeiros anos da capital e transformá-lo em uma referência do mobiliário brasileiro”⁵. Essa iniciativa parece restrita aos edifícios com representatividade governamental. Mesmo que tímida e insipiente, ao menos é um passo afirmativo no sentido de considerar o mobiliário como uma expressão da cultura material do Brasil.

Com relação à UnB, a situação é um pouco mais melindrosa e requer especial atenção. Os móveis originalmente projetados para essa instituição, com seus mais de 50 anos, encontram-se espalhados pelos interiores do *campus* sem que suas localizações sejam reconhecidas, demandando, portanto, como primeira providência o seu reconhecimento, localizações e identificação de autoria ou ausência dela.

Diante desse quadro, o propósito desta pesquisa é um estudo sobre o “móvel de arquiteto” projetado por arquitetos-*designers* como complemento da arquitetura. Para tal, o recorte proposto é o mobiliário modernista da Universidade de Brasília, com o foco na produção dos arquitetos e designers que, entre as décadas de 1960 e 1970, contribuíram para a formação da ambiência de seus edifícios. Os primeiros problemas com os quais me deparei foram descobrir onde esses móveis se encontravam, seu estado de conservação, seus autores e se estavam em uso.

⁴ Segundo Segawa, as obras de Zanine com material de demolição eram apreciadas por Lucio Costa, que, assim como Burle Marx, utilizava-se dessa prática.

⁵ De acordo com o diretor de Documentação Histórica da Presidência da República e coordenador da Comissão de Curadoria dos Palácios da Alvorada e do Planalto, Cláudio Soares. 2010.

In: <<http://blog.planalto.gov.br/presidencia-restaura-e-adquire-moveis-de-epoca-para-reinauguracao-do-palacio-do-planalto/>> Acesso em: 2 jul. 2013.

Seguindo o objetivo proposto, priorizei dois eixos de direcionamento de investigação. No primeiro, usando como base a revisão de literatura, busquei entender a relação entre a arquitetura moderna e o desenho de mobiliário nos contextos internacionais e nacionais. No segundo eixo, tratei do objeto de estudo principal da pesquisa, com o intuito de sugerir uma possível ação de inventariar o mobiliário moderno da Universidade de Brasília. Esse eixo tem como resultado a criação de um modelo de ficha de catalogação específica para o mobiliário moderno. Ciente de que nos limites desta pesquisa seria impossível inventariar todos os móveis modernos ainda existentes no interior dessa universidade, optei por selecionar os principais, classificá-los e identificar seus materiais e estado de conservação e, quando possível, a autoria.

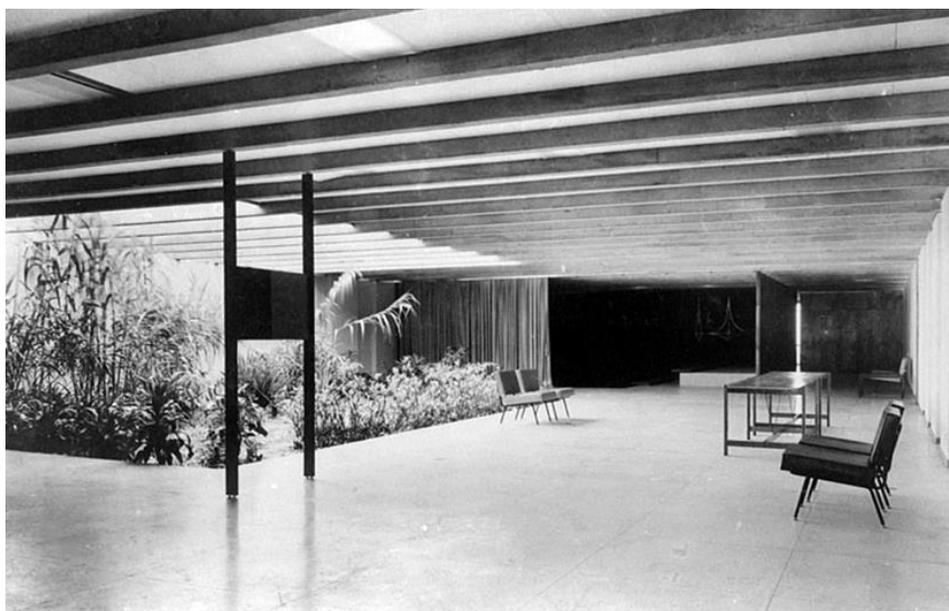
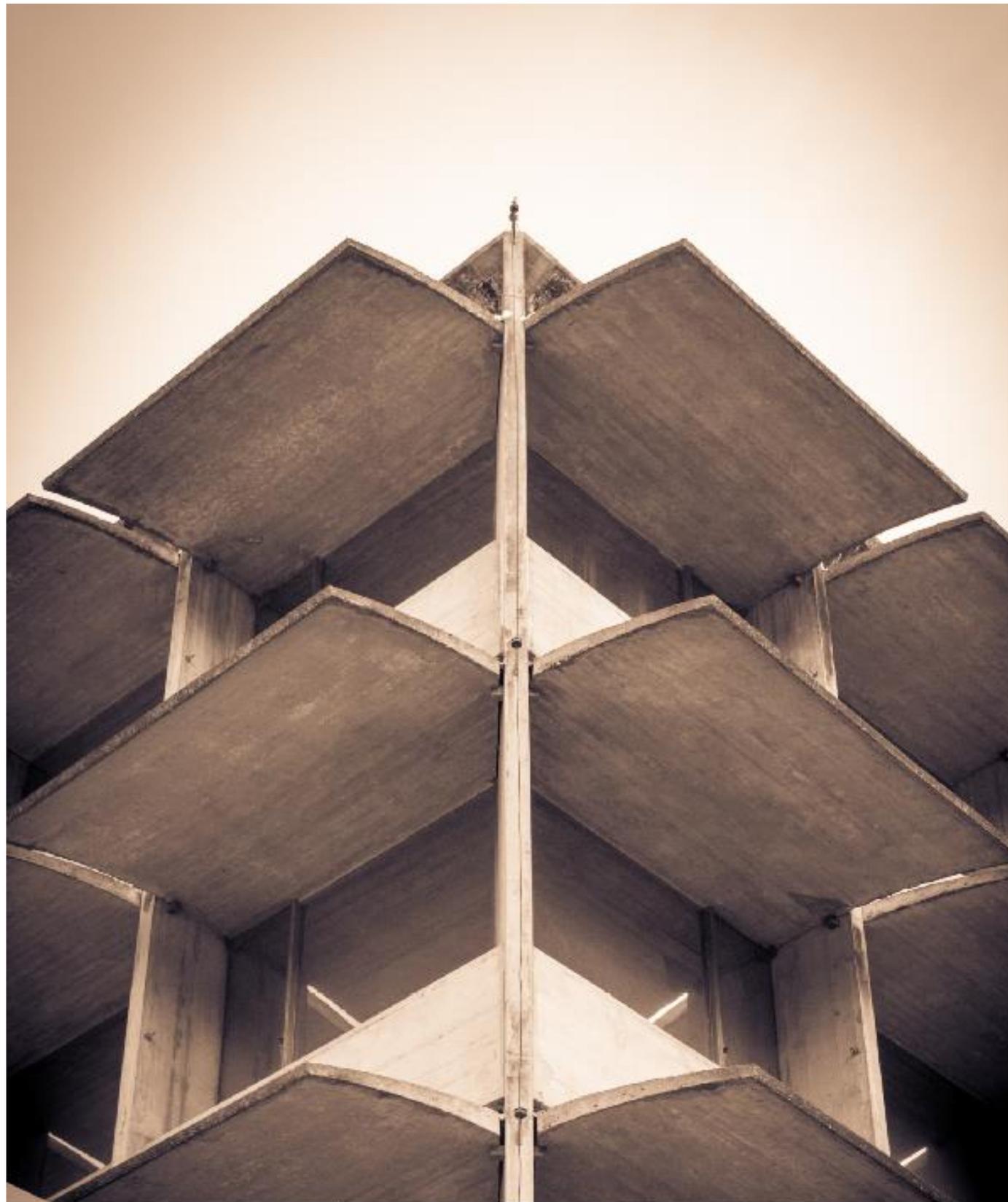


Figura 2 – UnB – Interior do CEPLAN (Centro de Planejamento Oscar Niemeyer), 1963. Fonte: Cedoc/UnB.

O mobiliário modernista da Universidade de Brasília constitui uma fonte rara para estudo, mas ainda não recebeu a atenção devida. Considerá-lo sob o ponto de vista da criação de uma ambiência própria aos anos 1960 é parte integrante de pensar os próprios edifícios da UnB como um legado importante da cidade, herança a ser reconhecida e transmitida. Portanto, o tema desta pesquisa induz à reflexão sobre o mobiliário projetado para os edifícios da Universidade de Brasília, visando à sua preservação, restituindo-lhe o devido valor como participante do conjunto que forma o ambiente da cidade modernista



Capítulo 1

Arquitetos - *Designers*

Disbrave - Concessionária de veículos
(edifício da administração) - Brasília-DF.
Projeto de João Filgueiras Lima (Lelé).
Foto do autor. Out. 2013.

1. ARQUITETOS-DESIGNERS

O capítulo a seguir examina os vínculos entre arquitetura moderna e o desenho de mobiliário, reconhecendo, a partir do contexto internacional, a contribuição dos arquitetos modernistas. Em seguida, examina-se a experiência brasileira na produção de mobiliário moderno. Inicialmente, faz-se necessário um breve relato histórico sobre o desenho do móvel em geral e como, no caso dos modernistas, surgiu o interesse em adequá-los aos interiores das edificações.

1.1 Antecedentes históricos

A história do mobiliário sempre esteve ligada à das inovações dos meios de produção, ao progresso tecnológico e à descoberta e utilização de novos materiais. Quando recuamos em tempos imemoriais, a invenção de instrumentos e objetos, a princípio, serviu como uma extensão do corpo humano, potencializando sua força e habilitando-o para tarefas que sua constituição física não lhe permitia. Muitos séculos transcorreram para que a produção dos objetos e mobiliário fosse associada à noção de conforto. O ponto de partida para o aparecimento dessa noção encontra-se na Idade Média e se estende até o século XVIII, numa história plurissecular do homem europeu. Rybczynski (1996, p. 44), a partir da análise dos interiores das casas europeias da Idade Média⁶ e daquelas localizadas temporalmente entre os séculos XIV e XVIII, explica como os móveis traduziram o conceito de conforto. De acordo com o mesmo autor, no século XIV, as pessoas não sentiam a necessidade “[...] de uma palavra específica para designar um atributo próprio do interior de suas casas”⁷. A noção de conforto doméstico só começa a fazer sentido a partir do século XVIII. Os móveis da casa medieval não eram considerados bens pessoais preciosos e sim equipamentos. A própria configuração e finalidade da casa eram um indicativo da pouca importância atribuída aos móveis, pois ela era simultaneamente lugar de trabalho e moradia localizada, geralmente, no segundo andar e composta por um grande e único cômodo. Esta

⁶ O autor refere-se à típica casa em que vivia o burguês do século XIV, diferenciando-o da aristocracia, que vivia em castelos fortificados; do clero, que vivia em mosteiros; e do servo, que vivia em casebres.

⁷ Rybczynski esclarece que as casas medievais não eram desconfortáveis, mas o tipo de conforto que existia nunca era explícito. Faltava ao homem da Idade Média a “noção objetiva e consciente do conforto”, pois seu modo de vida, costumes e regras de comportamento estavam mais voltados para a sobrevivência e para a diferenciação entre classes sociais.

estrutura espacial era parcamente mobiliada. Os móveis eram simples, fáceis de transportar e não desempenhavam uma função específica. Arcas poderiam servir como camas, baús e camas poderiam servir como assentos. A maioria dos móveis existentes na casa da nobreza medieval era transportável em decorrência de sua mobilidade:

Um motivo para a simplicidade e a escassez dos móveis medievais era o modo de se usar as casas. Na Idade Média, as pessoas mais acampavam do que viviam em suas casas. Os nobres tinham várias residências e viajavam com frequência. Quando o faziam, enrolavam as tapeçarias, enchiam os baús, desmontavam as camas e levavam os pertences consigo. Isso explica por que tantos móveis medievais são portáteis e desmontáveis. (RYBCZYNSKI, 1996, p. 40.)

As reduzidas variedade e quantidade do mobiliário da casa medieval justificam-se pelo fato de que as pessoas preocupavam-se mais com o mundo exterior e buscavam neste mundo o seu lugar. A vida era uma questão pública e, por isso, pouco se diferenciavam os espaços públicos dos privados. Conceitos como o de privacidade, intimidade e, principalmente, o significado de conforto doméstico surgiram com mudanças das formas de vida. O eixo que orientou essas mudanças foi, sem dúvida, a consciência do indivíduo. Esta acarretou ao homem do medievo tardio e aos humanistas do Renascimento voltarem-se para os seus mundos internos, para os seus próprios seres e famílias. Rybczynski (1996, p. 48) afirma que “[...] é a mente medieval, e não a falta de cadeiras confortáveis ou de aquecimento central, o que explica a austeridade das casas medievais”.

Com o final da Idade Média e até o século XVII, em decorrência de mudanças na vida doméstica, principalmente por meio de melhoria das construções pelo aumento de seu tamanho e utilização de novos materiais, os móveis começaram a desempenhar um papel significativo. Não eram mais vistos como simples equipamentos, sendo, então, considerados posses valiosas. A fixação da nobreza em suas residências contribuiu para que os móveis ganhassem especificidades funcionais – a arca é, então, uma arca e a cama, por sua vez, um leito. Rybczynski (1996, p. 52) explica que o “fascínio moderno por móveis” começou no século XVII. Executados em madeira, geralmente em nogueira ou, quando mais caros, em ébano, o mobiliário dava seus passos largos rumo ao requinte e ao luxo.

Como exemplo dessas mudanças, ainda que tenham ocorrido de forma lenta e gradual, pode-se citar a evolução dos assentos. Rybczynski (1996, p. 52) afirma que o escabelo (**Figura 3**), “inventado no século XVI com a função de acomodar as saias das

mulheres, transformou-se na cadeira e essa recebeu acolchoamento ou estofamento”. Com o tempo, a cadeira de encosto reto, típica da Idade Média, adquiriu uma forma mais inclinada e modelada para acomodar melhor o corpo. A cadeira passou a ser o assento mais comum nas casas da Europa. Na Holanda, por exemplo, bancos e escabelos existiam mesmo nas casas dos menos abastados, mas a real intenção dos móveis e da decoração de uma casa do século XVII era exibir a prosperidade de seu proprietário.



Figura 3 – Escabelo. Derivado de modelos italianos e germânicos do século XVI. Brasil, século XVII.
Fonte: Museu da Casa Brasileira.

A parcimônia dos interiores medievais foi paulatinamente substituída nos séculos posteriores por uma variedade de móveis. Cadeiras, bancos, camas, toucadores, bufês, aparadores e cômodas lotavam os compartimentos da casa burguesa típica da Paris do século XVII. No entanto, esses móveis ainda não eram destinados a um cômodo específico e eram dispostos geralmente de maneira não planejada.

No século XVIII, a casa francesa sofreu uma transformação importante, a divisão de seus espaços multiplicou-se e os cômodos se especializaram, primeiramente na separação dos que podiam ser acessados pelo público e daqueles restritos à família. Cada vez mais, os móveis adquiriram funções específicas. Passaram a ser distribuídos de acordo com sua utilidade e arrumados de forma a atender a outra função, até então não muito usual: a decoração. Nas classes mais altas, por exemplo, os ambientes tornaram-se repletos de ornamentação.

Mais do que cumprir sua função específica, o móvel, principalmente a cadeira, tornou-se um símbolo de diferenciação social. Em Versalhes, por exemplo, a rigorosa etiqueta da corte impunha uma regra que determinava em qual cadeira era permitido sentar-se, e esse ato dependia da condição e influência sociais. Existia uma hierarquia rígida: “As cadeiras de braço eram reservadas para o Rei Sol, e ninguém podia sentar nelas. As cadeiras sem braço eram reservadas para os membros do séquito direto do rei. Os bancos sem encostos podiam ser usados por alguns membros da nobreza” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 93).

Ainda na França do século XVIII, o interesse pelo interior doméstico estende-se a toda a sociedade e o estilo rococó⁸ toma conta das casas burguesas de Paris, que, a partir de então, estavam subdivididas em vários cômodos exageradamente decorados. Rybczynski explica que, ao contrário do ocorrido na Itália e na Espanha, as características do rococó foram usadas quase exclusivamente no interior dos prédios franceses e raramente aplicadas em seu exterior. Além disso, o estilo rococó exerceu forte influência na especialização de arquitetos na decoração de interiores, entre os quais se pode lembrar Jean-François Blondel:

O rococó foi o primeiro estilo desenvolvido exclusivamente para o *interior*, em oposição ao exterior. Isto realça que a parte interna das casas estava sendo entendida como muito diferente da parte externa, e também que ocorria uma importante distinção entre a decoração de interiores e a arquitetura. Esta distinção não era tão evidente naquela época como nos parece hoje; anteriormente, a arquitetura dos cômodos era a arquitetura das fachadas virada para dentro. Foi só no rococó que arquitetos como Blondel puderam se especializar em “decoração de interiores”. (RYBCZYNSKI, 1996, p. 40).

Seguindo esse estilo, os interiores eram concebidos como entidades únicas. Paredes, móveis e decoração eram trabalhados para fazer parte de um todo. Embora esses cômodos fossem resultado de um trabalho conjunto de arquitetos, marceneiros e estofadores, foi esse último quem acabou dominando, a partir da metade do século, todos os aspectos relativos aos interiores. Chamados de decoradores de interiores, os estofadores eram, na

⁸ Surgido em Paris no início do século XVIII, o estilo rococó logo foi adotado em toda a Europa e nas cortes de príncipes alemães, como Bavária e Saxônia. Bem depois, na Inglaterra e nos Países Baixos, esse estilo caiu no gosto dos novos-ricos, mais até do que no gosto dos aristocratas. Logo os elementos característicos do rococó – arabescos e floreios – foram incorporados aos móveis das classes mais populares da maioria dos países europeus.

Fonte: MALLALIEU, Houn. **História Ilustrada das Antiguidades**: guia básico para antiquários, colecionadores e apreciadores de arte. São Paulo: Nível, 1999.

verdade, homens de negócios que originalmente tinham como preocupação somente os tecidos e os estofamentos, mas, com o tempo, passaram a conhecer e fornecer todos os artigos da casa, incluindo a contratação de marceneiros e a escolha dos móveis. Os móveis, por outro lado, eram projetados por arquitetos, *ébénistes*⁹, comerciantes e desenhistas de ornamentos.

No século XIX, os móveis seguiam os padrões estéticos adotados pela classe burguesa. Na Europa, Inglaterra e Países Baixos, o ornamento, assim como na arquitetura, continuava a ser empregado nos móveis para satisfazer aos anseios da burguesia adepta do gosto decorativo.

A Revolução Industrial foi responsável pela crise da produção dos móveis e dos objetos domésticos no século XIX. A produção de bens em grande escala, executados não mais por habilidosos artesãos, provocou indignação de arquitetos como William Morris (1834-1896), que se inspirava no sistema de produção medieval para reunir artistas em sistemas cooperativos semelhantes às guildas. Considerado por Rybczynski (1996, p. 138) o “grande inovador da arte industrial do século XIX e um dos antepassados intelectuais da Bauhaus”, é autor de famosas produções de interiores, valendo-lhe a presença nas salas do Victoria and Albert Museum. Para ele, a máquina poderia transformar o artista em um simples decorador. Propôs, para evitar tal situação, a recuperação do processo artesanal e da qualidade artística do objeto, retomando o ideal de artista-artesão da Idade Média em que a criação e a execução de qualquer artefato faziam parte do mesmo processo. No entanto, ao perceber com o tempo que os produtos realizados pelos artistas e artífices acabavam se destinando a uma minoria, pois eram produtos muito caros, entendeu que a máquina, quando dominada pelo espírito humano, poderia ser empregada.

Morris, juntamente com o escritor John Ruskin (1819-1900), tem seu nome associado ao surgimento do que mais tarde seria chamado de moderno *design*. Ruskin acreditava que a industrialização configurava-se em um perigo tanto para o consumidor quanto para o produtor. Para o consumidor, a oferta em massa de produtos de qualidade inferior e de mau gosto acabaria por deformar totalmente seu gosto estético; para o produtor, a produção mecânica acabaria por limitar a possibilidade de autorrealização. “A seu ver, a criação

⁹ Termo ainda hoje usado para designar os marceneiros na França. Referia-se antigamente aos marceneiros que trabalhavam com o ébano na execução de móveis mais requintados.
Fonte: Rybczynski (1996, p. 52).

espontânea seria necessária para se produzir arte, de sorte que Ruskin postulava a supressão do trabalho alienante com a máquina e a volta ao artesanato criador da Idade Média”, afirmou Wick (1989, p. 16).

Originado a partir do pensamento de Ruskin e da obra de Morris, o movimento Arts & Crafts contribuiu para a nova configuração do artesanato artístico e serviu como fonte de reflexão sobre o desenho industrial. Ao intenso idealismo social do início contrapõe-se o estímulo à produção e ao consumo de produtos artesanais de decoração e muitas cooperativas e firmas de artes aplicadas, surgidas a partir da expansão desse movimento, têm sua produção com vistas exclusivamente à comercialização.

Ainda na passagem do século XIX para o século XX, entre 1893 e 1910, propaga-se o movimento Art Nouveau. Rejeitando o ecletismo e o academicismo e tendo como apoio a grande evolução da tecnologia, os artistas integrantes desse movimento propunham a liberdade de criação e a utilização da máquina. Baseado numa estilização do mundo natural ou por um estilo retilíneo abstrato e mais ligado à estrutura, o Art Nouveau, segundo Acayaba (1994, p. 13), tanto na arquitetura quanto no mobiliário, tem como principais ideias: a “utilidade pode gerar beleza”, “o ornamento deve ser estrutural” e “ornamento e forma devem estar associados de tal maneira que o ornamento pareça determinar a forma”. Júlio Katinsky afirma que o nascimento do *design* industrial é assinalado pelos objetos produzidos por esse movimento. Segundo o autor:

O Art Nouveau é o primeiro movimento de arte ocidental em que podemos caracterizar o desenho industrial. Há uma unidade fundamental na obra de seus artistas, que nos permite reconhecer as mesmas diretrizes estéticas: seja numa capa de livro, num móvel, num vaso ou jarra, ou numa grande construção, teatro, fábrica ou navio. (KATINSKY, 1983, p. 293.)

Assim, os artistas do Art Nouveau preocuparam-se em estabelecer uma continuidade estilística que relaciona o espaço interno ao externo de maneira uniforme. O objeto, seja ele um móvel ou uma obra de arquitetura, é criado, ou representado, por sua estrutura, por seu material e por sua função. Exemplos representativos desse movimento são os arquitetos Antoni Gaudí (1852-1926), Victor Horta (1861-1947), Henry van de Velde (1863-1957) e Charles Rennie Mackintosh (1868-1928).



Figura 4 – Cadeira de braços para o Hôtel Aubecq. Victor Horta. Bruxelas, 1902.
Fonte: Cultural Heritage Fund.



Figura 5 – Casa Tassel Victor Horta. Bruxelas, 1893.
Fonte: Unesco.
Disponível em: whc.unesco.org/en/list/1005/gallery
Foto: Amos Chapple.

A Biblioteca da Escola de Arte de Glasgow, de Mackintosh, é um exemplo típico dessa relação estilística entre mobiliário e arquitetura, entre espaço interno e externo. Nesse edifício de 1899, o espaço arquitetônico, de acordo com Argan (1992, p. 189), é determinado a partir do interior, dos móveis e dos objetos, “expandindo-se a seguir nas complexas estruturas plásticas do conjunto das prateleiras que, no material e na articulação construtiva, lembram mais as técnicas construtivas da mobília que da arquitetura” (**Figura 6**).

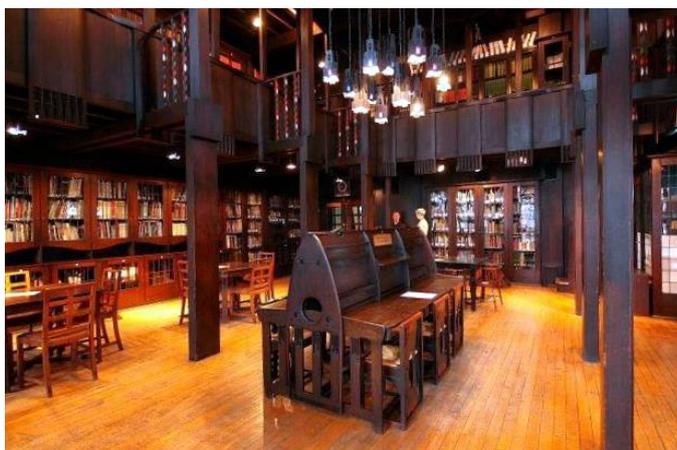


Figura 6 – Interior da Biblioteca da Escola de Arte de Glasgow. Charles Rennie Mackintosh. 1907-1909.
Fonte: Corbis.com
Foto: Thomas A. Heinz.



Figura 7 – Biblioteca da Escola de Arte de Glasgow. Charles Rennie Mackintosh. 1907-1909.
Fonte: Corbis.com
Foto: Thomas A. Heinz.

A insatisfação com a qualidade dos objetos e móveis produzidos industrialmente foi também tema das vanguardas artísticas dos anos iniciais do século XX. O ornamento, então, associado ao gosto de “bárbaros”, foi banido pelo puritanismo de Loos em *Ornamento e Crime*. A palavra de ordem que animava a esperançosa geração heroica do Movimento Moderno era a busca pelo *Zeitgeist*¹⁰.

No âmbito brasileiro, a história do móvel não se distingue muito da europeia. Há de se observar que as condições, primeiramente da Colônia, depois de um império sob o impacto da avassaladora política econômica da Inglaterra, não poderia resultar em ambientes profusamente mobiliados. A Abertura dos Portos, em 1808, decorrente da transferência da família real portuguesa para o Brasil, e a vinda da Missão Francesa, em 1816, propiciaram aos poucos a alteração desse quadro, com a introdução de produtos, sobretudo ingleses, mas também aqueles vindos da França e da Áustria.

Todavia, lugares distantes da costa, como o interior da província de Goiás, nos séculos XVIII e XIX, continuam a contar com um rol minguado de objetos e mobiliário, como atestam os inventários pesquisados por Oliveira (2001) em *Uma ponte para o mundo goiano*

¹⁰ *Zeitgeist* é um termo da língua alemã cuja tradução literal é “espírito do tempo”.

do século XIX: um estudo da casa meia-pontense. A escassez de mobiliário no interior da moradia meia-pontense, situação que perdura até os tempos atuais, é analisada, pela autora, em sua descrição desse tipo de casa, onde a sala, por exemplo, apresenta-se vazia, com o mobiliário resumido, em geral, “em um jogo de mesa e cadeiras, algum banco de madeira, às vezes um sofá, folhinhas e quadro de santos pendurados nas paredes, um ou outro cabide com chapéu ou arreios, sacos de grãos” (OLIVEIRA, 2001). No século XIX, o mobiliário restringia-se ao necessário e aos elementos de valor que compunham os bens a serem transmitidos. Em inventários pesquisados por Oliveira encontram-se, por exemplo, os arreios.

Sobre o minguado uso de móveis no interior das casas do Brasil do século XVIII e meados do século XIX, Lucio Costa explica que essa situação transformou-se em uma marcante característica da casa brasileira:

É que ao colono só interessava o essencial: além do pequeno oratório com o santo de confiança, camas, cadeiras, tamboretas, mesas, e ainda arcas. Arcas e baús para ter onde meter a tralha toda. Essa sobriedade mobiliária dos primeiros colonos se manteve depois como uma das características da casa brasileira. Mesmo porque, como já se lembrou muito a propósito, o clima o mais das vezes quente da colônia, o uso das redes em certas regiões e o costume tão generalizado de sentar-se sobre esteiras, no chão, não estimulavam o aconchego dos interiores nem os arranjos supérfluos ou de aparato. Quanto menos coisa melhor, para não atravancar inutilmente os ambientes. (COSTA, 2007, p. 463).

Filtrando o conteúdo ideológico do texto de Costa, pois nele havia o propósito de legitimar o “menos é mais” do espaço moderno, é verdade que a casa colonial era modesta em termos de objetos. Retrocedendo a esses tempos mais remotos, podem-se reconhecer como uma primeira mudança dessa situação as transformações possibilitadas pela economia açucareira nordestina e, posteriormente, as riquezas oriundas da mineração. A construção de grandes sedes de fazendas pelos senhores de engenhos demandou, conseqüentemente, a utilização de maior número de móveis e equipamentos para o interior das “Casas Grandes”. Os móveis eram, então, importados do reino e sua produção era, na maioria das vezes, cópias feitas por artesãos portugueses de exímia habilidade que aliavam o fazer indígena à mão de obra escrava para produzir um móvel com materiais da terra, mormente

as madeiras brasileiras como a canela, o cedro e o jacarandá, entre outras denominadas de lei¹¹.

O interior das casas brasileiras ganha importância no final do século XIX e começo do XX com a industrialização, que, mesmo em sua forma incipiente, proporcionou riqueza gerada pelo comércio do café e facilitou a importação de produtos. A decoração eclética e as modas importadas da Europa que incluíam exotismos de todas as sortes provocaram a ira santa de personalidades como Monteiro Lobato:

Nosso mobiliário dedilha a gama inteira dos estilos exóticos, dos rococós luizescos às japonezices de bambu lacado. O interior das nossas casas é um perfeito prato de frios dum hotel de segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luiz 15 ou 16, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, tapetes da Pérsia, “perdões” da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês – tudo quanto o negociante de missanga importa a granel para impingir ao comprador boquiaberto.

Objeto de cor local, coisa nossa, promanada naturalmente da terra, só o coronel, o doutor, ou o amanuense – senhores-meninos daquele presepe.

Por fora, a mesma ausência de individualidade. Acantos gregos, curveteiros lombricoidais do Art-nouveau, capitéis coríntios, frisões de todas as renascenças, arcos romanos e árabes, barrocos, rocalhas – o cancan inteiro das formas exóticas.

Que lembre a terra, nem um trinco de porta. (LOBATO, 1959, p. 25.)

De maneira geral, a produção do móvel no Brasil tem na herança lusitana sua mais forte influência. No entanto, é preciso considerar que aspectos específicos de nossa cultura contribuíram de forma decisiva para a sua formulação. A trajetória do móvel brasileiro, de acordo com Maria Cecília Loschiavo dos Santos (1995, p. 15), perpassa eventos históricos de grande envergadura que colocaram a indústria em confronto com novos desafios. Entre esses eventos encontram-se as duas Grandes Guerras Mundiais, que interromperam a importação de móveis e possibilitaram ao nosso conhecimento e lida artesanais com a madeira unir-se ao processo de modernização cultural e econômica do país, promovendo a modernização da arquitetura e o surgimento do móvel moderno no Brasil.

¹¹ O termo “madeira de lei” surgiu no século XVIII, ainda no Brasil Colônia. Referia-se às árvores que produziam madeira de boa qualidade, as quais só podiam ser derrubadas pelo governo. O pau-brasil, que já começava a ficar escasso naquela época em decorrência da grande exploração, foi a primeira espécie de madeira a ser considerada monopólio da Coroa Imperial. No entanto, nos dias de hoje, é o valor comercial que classifica um tipo de madeira com o termo “madeira de lei”.

Fonte: GONZAGA, Armando Luiz. (2006, p. 39.)

Assim como na Europa, os artistas modernistas no Brasil chamaram para si a tarefa de construir a linguagem de seu tempo. É o que veremos mais adiante.

1.2 A arquitetura moderna e o desenho de mobiliário

Modernismo é um termo genérico que concentra as correntes artísticas da última década do século XIX e da primeira década do século XX que se propuseram “[...] a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”. Com isso, Argan (1992, p. 185) coloca em primeiro lugar, como ações comuns às experiências modernistas, a deliberação de fazer uma arte em conformidade com a sua época. A busca pelo *Zeitgeist*, palavra de ordem dessas correntes artísticas, era o maior desafio que enfrentava a geração de arquitetos modernistas. O conceito de *Zeitgeist*, que passou a ser conhecido a partir de Hegel em *Filosofia da História*, expressa o “espírito do tempo” ou “espírito de uma época” e representa uma unidade estética de um determinado período histórico. Para o filósofo alemão, o “espírito do tempo” seria a reunião de ideias que formam a consciência de uma determinada época: “Cada homem, com seu espírito subjetivo, participa da construção desse espírito que molda a maneira dos sujeitos agirem e conceberem o mundo”. Compreender esse conceito é fundamental para entender a filosofia de Hegel, pois, para ele, é impossível a delimitação do conhecimento em verdades eternas e absolutas e, ao mesmo tempo, a existência de verdades que não estejam diretamente ligadas ao tempo, ao contexto histórico¹².

Nesse sentido, o homem “moderno” e, nesse caso, o arquiteto e seu novo pensamento, manifestado por meio de suas proposições projetuais, tinham que estar inseridos no contexto de seu tempo. As grandes transformações da época, acarretadas principalmente pelo acesso aos novos meios de produção, foram as responsáveis pela mudança de pensamento deste “homem novo” e que o direcionaram a buscar um ideal de reestruturação total do seu modo de vida. Uma das ideias principais era a noção de “obra

¹² O conceito de *Zeitgeist*, em Hegel, é uma crítica direta feita a todos os sistemas filosóficos anteriores ao seu, que estabeleciam critérios imutáveis para o estudo da filosofia e o que o homem pode conhecer, sem considerar o momento em que isso ocorreria. O *Zeitgeist* é, em outros termos, “o espírito que paira sobre determinada época; é como um espectro que se sustenta em determinado período”.

Fonte: SOUZA, André Peixoto de. *at al. Para ler Hegel: aspectos introdutórios à fenomenologia do Espírito e à teoria do reconhecimento*. Linha de Pesquisa “Leitura dos Clássicos”, FCI/UTP, 2010. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?lr=lang_pt-br&q=zeitgeist+em+hegel&hl=pt-br&as_sdt=0,5> Acesso em: 8 Jun.2014.

de arte total”. Formulada na segunda metade do século XIX pelo compositor alemão Richard Wagner, a concepção de *Gesamtkunstwerk*¹³ ou “obra de arte total” surge como um conceito de fundamental importância na constituição da arquitetura moderna. Em sua obra *Das Kunstwerk der Zukunft*, ou “A Obra de Arte do Futuro”, de 1890, Wagner defende que a ópera seria o meio pelo qual todas as formas de arte, reunidas harmonicamente, poderiam ser colocadas a serviço de um espírito. Para ele, essa forma de manifestação artística única era uma maneira de voltar-se ao que ocorria na antiga tragédia grega, em que todos os elementos, como música, teatro, dança, literatura e artes plásticas, estavam unidos¹⁴. Esse conceito, que pretendia alcançar o ideal comunitário, orientou as discussões das vanguardas artísticas do início do século XX acerca da relação entre arte e arquitetura.

A noção de *Gesamtkunstwerk* está presente desde os mencionados movimentos Arts and Crafts e Art Nouveau, estendendo-se às correntes funcionalistas e racionalistas que se seguiram, principalmente na Bauhaus, que propunha o trabalho integrado dos arquitetos e artistas. Nesses movimentos de vanguarda, a unidade, característica da Idade Média até o período barroco, ressurgiu no conceito de “obra de arte total”. Sua versão “moderna”, em vigor no século XIX e começo do século XX, de acordo com Wick (1989, p. 14), buscava um “objetivo utópico”, um anseio por unidade. A Bauhaus, por exemplo, ao incluir em manifesto o objetivo de produzir obras de arte através da aplicação de sua metodologia de ensino, influenciou sobremaneira a ideia de síntese das artes, fundamentada no ideal de uma grande obra coletiva, pensada como fator de transformação da organização social, daí sua dimensão utópica.

Derivados do conceito de “obra de arte total” e consolidados ao longo da primeira metade do século XX, os termos “integração das artes” e “síntese das artes” diferem entre si. Em vertentes do movimento moderno, como aquela vinculada a Corbusier, a arquitetura era vista como geradora e incorporadora de várias artes. Nesse sentido, segundo Lima (2013, p. 42), a integração das artes era entendida como “[...] composição estética que relacionava as artes plásticas e a arquitetura, visando tornar escultura, pintura e paisagismo em parte

¹³ *Gesamtkunstwerk* é um termo da língua alemã cuja tradução, “obra de arte total”, refere-se a um modo de fazer artístico capaz de conciliar todas as formas de arte.

¹⁴ Para Wagner, a ópera de sua época dava mais ênfase à música do que aos outros elementos que compunham a apresentação. Com a construção de seu teatro em “Bayreuth”, Wagner deu grande importância a elementos que proporcionassem uma total imersão do público no mundo da ópera, como o escurecimento do teatro, os efeitos sonoros, o rebaixamento da orquestra no palco e o reposicionamento dos assentos para focar a atenção na cena.

Fonte: WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

integrante da composição arquitetônica, mantendo, porém, a independência e o valor estético dessas artes”. Nas vertentes das vanguardas russas e do Neoplasticismo, a síntese das artes, em oposição à ideia anterior, defendia a fusão das artes como o fator gerador da composição arquitetônica. Assim, segundo a autora, “A fusão das artes, no caso da síntese, levaria à concepção de um novo modo de criar artisticamente, no qual resultaria um espaço tridimensional, projetado com elementos pertencentes às três artes, pintura, escultura e arquitetura, como único objeto de arte”.

O legado dessas duas posições pode ser sentido em realizações que pertencem à História da Arte, bastando a lembrança das obras de Le Corbusier ou aquelas cuja síntese é dada por Gerrit Rietveld na casa da senhora Schröder.

Com relação às origens do desenho de mobiliário moderno, considera-se que esta tem ligação direta com a arquitetura moderna. A necessidade de móveis compatíveis com a nova maneira de viver e, ao mesmo tempo, a inexistência no mercado de produtos que se adequassem aos interiores da arquitetura moderna contribuiu para que os arquitetos começassem a desenhar móveis com características semelhantes às dos edifícios por eles projetados.

A Revolução Industrial desafiou e transformou a maneira de projetar dos arquitetos e também influenciou a nova forma de pensar o desenho de mobiliário. Os materiais e soluções usados pela engenharia na execução de pontes, instalações industriais, máquinas e navios passaram a ser aplicados na arquitetura, possibilitando uma nova forma de construir e, ao mesmo tempo, ensejando a “estética da máquina”. Tratava-se de uma tentativa de criar uma nova linguagem baseada nos princípios estéticos resultantes da produção seriada ou produção em massa. Nos edifícios, móveis e objetos produzidos pelo arquiteto moderno reconhecem-se o predomínio da simplicidade geométrica, novas especulações decorativas, muitas vezes implícitas no próprio material, e o pouco uso da cor. Como explica Argan (1992, p. 189), “O novo gosto arquitetônico evita o bloco, aprecia as linhas e superfícies onduladas, os grandes vãos arejados, as varandas e sacadas salientes: a casa deve ser luminosa e ventilada, apresentar-se com elegante naturalidade no espaço urbano”. Para atender a esse novo gosto criou-se uma relação entre a arquitetura e os móveis que definia seus espaços de maneira que os arquitetos passaram a não mais separar o desenho interior do desenho exterior. Segundo Peter Blake (1966, p. 79), dois fatores podem explicar o interesse dos modernistas pelo desenho de mobiliário: a arquitetura moderna tinha a proposta de criar

unidade entre a edificação e o seu interior por meio das transparências das fachadas – evidenciando os interiores das edificações e assim fazendo com que os arquitetos se preocupassem em mobiliá-los adequadamente – e a utilização de móveis, principalmente mesas e cadeiras, como “excelentes cobaias para fazer, simples e diretamente, experiências com certos conceitos estéticos e técnicos”. Para Blake, os móveis têm características e necessidades semelhantes às que problematizam a arquitetura, como forma, função, proporção e estrutura, portanto, podem tanto ser estudados a partir desses aspectos quanto a arquitetura, talvez até mesmo, com mais agilidade.

Torna-se importante lembrar que quase todos os nomes de arquitetos modernistas vincularam-se ao desenho de mobiliário. Em vista disso, no âmbito desta sucinta exposição, é importante fazer menção, ainda que brevemente, a esses movimentos e seus participantes. Estão dispostas a seguir, no entanto sem estabelecer uma ordem cronológica, algumas das experiências mais significativas, assim como são apresentados os arquitetos-*designers* delas participantes cuja contribuição ao desenho de mobiliário é parte importante de sua produção artística.

1.3 Experiências paradigmáticas

Gerrit Rietveld

O arquiteto e “ebanista” Gerrit Rietveld (1888-1964) foi integrante do grupo formado por arquitetos, pintores e escultores que, sob a iniciativa de Theo van Doesburg (1883-1931) criou, em 1917, o movimento Neoplasticista holandês, ou De Stijl. De acordo com Frampton (1977, p. 171), seu objetivo, publicado no primeiro manifesto de 1918, era “[...] libertar a arte tanto das coerções da tradição quanto do culto da individualidade”, exigindo um novo equilíbrio entre o individual e o universal. Centralizada principalmente nas figuras dos pintores Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931) e do próprio Rietveld, a vanguarda moderna holandesa, no âmbito da coerência dos espaços internos e externos dos edifícios, é relevante. Suas obras têm como principais características a transposição de elementos de ordenação geométrica do espaço para o projeto, como os elaborados nas pinturas de Mondrian, resultando em forte síntese entre a arte e a arquitetura.

Para Argan (1992, p. 288), Rietveld é, “[...] entre os arquitetos diretamente ligados à poética neoplástica, o mais fiel às premissas teóricas e ao rigorismo formal do movimento”. Desde o projeto para o estúdio do médico A. M. Hartog, construído em 1920, em Maarssen, suas experiências com mobiliário tendem à formação de um ambiente arquitetônico uniforme, em que as coordenadas espaciais delimitam o posicionamento tridimensional de barras, planos e linhas, numa composição plástica que antecipava as pinturas posteriores de Mondrian (**Figura 8**). Nesse trabalho, cada peça de mobiliário foi desenhada por Rietveld, inclusive a luminária suspensa que, segundo Frampton (1977, p. 174), influenciou o modelo desenhado por Gropius, em 1923, para a sala de diretoria da Bauhaus em Weimar (**Figura 9**).

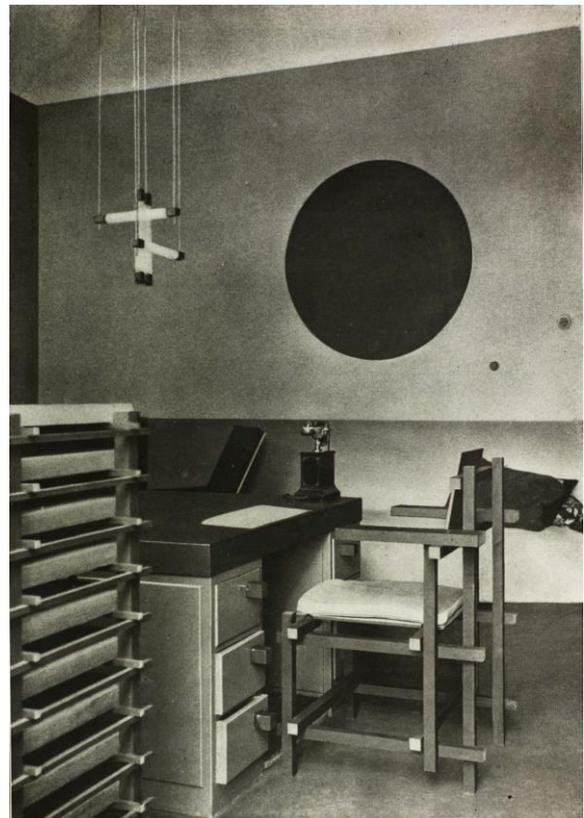


Figura 8 – Gerrit Rietveld: interior do estúdio Dr. A. M. Hartog, Maarssen, 1920.

Fonte: VG Bild-Kunst Bonn, 2012, Collection Rietveld.



Figura 9 – Walter Gropius, Bauhaus – Weimar, sala da diretoria com vista da luminária desenhada por Gropius, 1923.

Fonte: hans-engels.de/bauhaus.htm

Entretanto, a grande tradução dos princípios neoplásticos está fortemente associada à construção da Casa Schröder, em Utrecht, em 1924, conhecida referência do movimento De Stijl e exemplo de síntese entre arquitetura e mobiliário. Para Frampton, essa casa é a realização *dos Naar een Beeldende Architectuur* (Dezesseis Pontos de uma Arquitetura Plástica) publicados por Van Doesburg no manifesto de 1918:

A casa estava de acordo com os ditames do arquiteto, pois era *elementar, econômica, e funcional; não monumental e dinâmica; anticúbica* em sua forma e *antidecorativa* em sua cor. Seu principal nível habitacional no andar superior, com sua “planta transformável” aberta, exemplificava, apesar de sua construção tradicional em alvenaria e madeira, seu postulado de uma arquitetura dinâmica liberada do empecilho de paredes estruturais e das restrições impostas por aberturas. (FRAMPTON, 1977, p. 175).

Também projetada por Rietveld, a cadeira Red-Blue relaciona-se diretamente com a Casa Schröder e, embora não tenha sido desenhada especificamente para combinarem entre si¹⁵, ambas mantêm unidade e influência recíprocas de formas e cores.

¹⁵ A cadeira *Red-Blue* foi desenhada em 1919 e a original não era colorida. As cores só apareceram entre 1922 e 1923. Fonte: MÁCÊL, Otakar. Modern Architecture and Modern Furniture. **Docomomo Journal Internacional**, Barcelona, n. 46, 2012. p. 15.



Figura 10 – Casa Schröder. Utrecht. Gerrit Rietveld, 1924.
Fonte: architavel.com/architavel/building/the-schroder-house

Na cadeira, os elementos articulados e deslocados no espaço, assim como o uso exclusivo de cores primárias, determinam a linguagem formal que mais tarde seria aproveitada na casa numa prévia experimentação da estética neoplástica. Na casa, essas mesmas composições de linhas, planos e cores, acrescidos de cinza e branco, são os elementos materiais da construção e que resultam não em um símbolo espacial baseado em uma proporcionalidade abstrata, mas num espaço arquitetônico característico do neoplasticismo, que, como disse Argan (1992, p. 289) é “à medida do homem”.



Figura 11 – Casa Schröder. Gerrit Rietveld, 1924.
Fonte: VG Bild-Kunst Bonn 2012, Kim Zwarts.



Figura 12 – Cadeira Red-Blue. Gerrit Rietveld, 1917.
Fonte: VG Bild-Kunst Bonn, 2012, Kim Zwarts.

Bauhaus

A partir da fundação da Bauhaus, em 1919, na cidade de Weimar, o novo termo *design* surge e acompanha a expansão do desenho industrial. Como fundamental contribuição, tem-se a proposição de uma nova pedagogia que rompeu radicalmente com a didática das escolas de belas-artes centradas nas tradições clássicas. Iniciavam-se os estudos por cursos de disciplinas gerais, comuns a todos os profissionais, e, por etapas, passavam-se às várias especializações. Assim, a estrutura didática da Bauhaus foi articulada a partir de uma concepção de *design* voltada para encarar a nova realidade, propiciada pela indústria e seus produtos. As diferentes formas de arte, pintura, escultura e artesanato e até mesmo trabalhos cênicos, como os figurinos para o balé triádico de Oskar Schlemmer (1888-1943), deveriam compor uma unidade voltada para um fim comum.



Figura 13 – Figurino para o Balé Triádico. Oskar Schlemmer – Bauhaus Weimar, 1923.

Fonte: Wick, Rainer: Pedagogia da Bauhaus.

O propósito de não distinguir as belas-artes das artes aplicadas treinava o aluno, como artesão, em ofícios diversos nos quais era possível trabalhar com diferentes materiais como a madeira, o metal, o esmalte, o mosaico, entre outros, em variados meios de expressão, tais como a litografia e a tecelagem.

Walter Gropius escreveu, em *Princípios da Produção da Bauhaus*, que a escola tinha como um de seus objetivos desenvolver a contemporaneidade da moradia, do objeto ao edifício completo. Para ele, a casa e a mobília deveriam relacionar-se entre si. Baseado nesse

pensamento, muitos foram os trabalhos realizados como exercício de aprendizagem em suas oficinas ou como projetos executados. As pesquisas analíticas empreendidas na escola deram origem a móveis e objetos que priorizavam a geometrização da forma e a busca pela padronização. Em 1923, Gropius desenhou a emblemática sala da diretoria da sede de Weimar, onde todo o mobiliário – luminárias, quadros e tapetes – foi desenvolvido por alunos valorizando a geometria e a estética cubista (**Figura 14**).

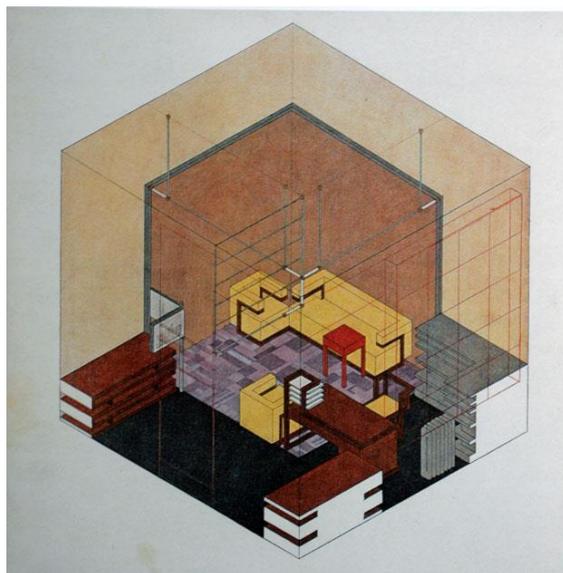


Figura 14 – Walter Gropius, Perspectiva isométrica. Bauhaus Weimar, sala da diretoria, 1923. Fonte: hans-engels.de/bauhaus.htm

Nas três fases ocorridas nas diferentes cidades onde manteve sua sede, Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e Berlim (1932-1933), a Bauhaus dividia suas atividades em oficinas. Em Weimar, Gropius dirigiu a oficina de metais e carpintaria, uma das mais eficazes, que produziu móveis caracterizados por uma tectônica cubista com influência do grupo De Stijl, principalmente de Rietveld (**Figura 15**). A partir de 1925, em Dessau, a oficina de metais e carpintaria teve sua denominação modificada para “oficina de móveis” e passou a ser dirigida por Breuer na condição de jovem mestre.

Os trabalhos iniciados nessa oficina, em 1926, de mesas e cadeiras leves e econômicas, chegaram a atingir produção em escala industrial. Tais móveis em aço tubular, conhecidos como “móveis metálicos Breuer”, tornaram-se uma inovação no design de mobiliário, conseguindo, ao mesmo tempo, funcionalidade e adequação às possibilidades de produção em série.



Figura 15 – Bauhaus-Weimar. Marcel Breuer, 1922.
Fonte: hans-engels.de/bauhaus.htm



Figura 16 – Poltrona Wassili. Marcel Breuer, 1926.
Fonte: hans-engels.de/bauhaus.htm

Tendo como características marcantes a redução de seu volume e peso, os móveis, produzidos em tubos metálicos, buscavam resolver um problema que se configurava com a nova relação entre a pessoa e a casa e, por consequência, uma nova relação entre a pessoa e o móvel. Como argumenta Argan quando discorre sobre os móveis de Breuer, para ele, “[...] indiscutivelmente, o maior *designer* oriundo da Bauhaus”:

Desde 1925, ao criar os móveis em tubos metálicos, ele (Breuer) instala uma nova tipologia, uma nova tecnologia, uma nova funcionalidade do móvel. Não fora apenas uma invenção genial. Havia entendido que o problema do móvel era, sem dúvida, um problema arquitetônico, o qual, todavia, não devia ser resolvido nos termos da “pequena arquitetura”. A questão possuía um aspecto prático econômico: as casas reduzidas ao “mínimo da existência”, os móveis não podem ser maciços, volumosos, pesados. Os móveis em tubo metálico são leves, quase imateriais; são econômicos por serem facilmente produzidos em série; são feitos com materiais de baixo custo, mas não vulgares; não aceitam ornamentos. A questão também possuía um aspecto psicossociológico: como a relação tradicional entre pessoa e casa se modificou, a relação com a mobília da casa também se modificou. O móvel já não era uma espécie de monumento doméstico, e sim um objeto útil, prático, simpático. Por isso, para solucionar o problema do móvel, Breuer se remete ao linearismo intensamente expressivo de Kandinsky e Klee – de Kandinsky porque no móvel ainda se reflete uma intuição do espaço; de Klee porque o móvel é como uma “personagem”, uma imagem a ser interpretada, ainda que apenas com o uso que lhe é dado. O móvel metálico de Breuer era, pois, a primeira síntese operacional e funcional das artes, a primeira grande vitória do “desenho industrial”. (ARGAN, 1992, p. 279).

O surgimento desse tipo de móvel se deu, portanto, em face da crescente escassez de moradia advinda da crise econômica mundial. As casas tornaram-se cada vez menores, demandando móveis leves e fáceis de serem montados e desmontados. Em vista dessa crise, o II Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM II (Frankfurt, 1929) reunia-se em torno do tema *Existenzminimum*, “A moradia para o mínimo da existência”, discutindo a questão da falta generalizada de moradia.



Figura 17 – Poltrona. Josef Albers, 1928.
Fonte: albersfoundation.org/art/josef-albers/design

O princípio da cooperação, da diminuição da diferença entre artista e artífice e o caráter social são as bases do pensamento da Bauhaus, que procurava englobar todos os aspectos de comunicação visual inerentes à cidade moderna. A “concepção de cidade como sistema de comunicação”, como explica Argan (1992, p. 271), está presente na teoria e na didática da Bauhaus e, por isso, “[...] tudo o que se inclui no vasto âmbito da comunicação visual é, na Bauhaus, objeto de análise e projeto”. Isso explica a variedade de temas tratados na escola fundada por Gropius. Do traçado da cidade ao desenho de objetos, móveis, roupas, veículos – tudo era passível de ser criado e recriado.

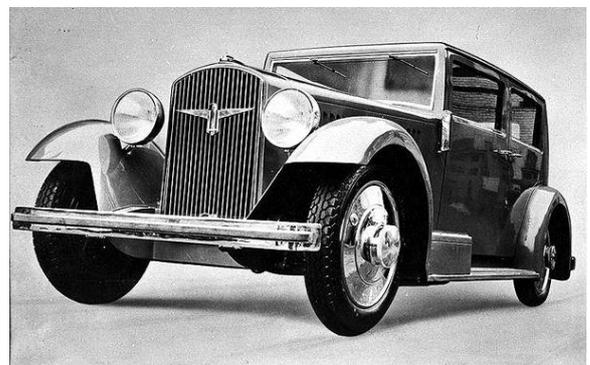


Figura 18 – Automóvel Adler. Walter Gropius, 1930.
Fonte: design-museum.de

Mies van der Rohe

Outro protagonista do racionalismo alemão, cuja obra inclui a criação de mobiliário, é Mies van der Rohe (1886 – 1969). Em sua fase inicial de carreira, como diretor da exposição *Deutsche Werkbund Weissenhofsiedlung*, inaugurada em Stuttgart, em 1927, reuniu quase todos os arquitetos modernos europeus, independente de sua tendência ou corrente, representando uma espécie de sumário sobre a arquitetura e o desenho de móveis modernos surgidos na Europa até aquele momento. Além de tratar-se de uma exposição em grande escala dedicada às teorias mais avançadas da construção e do desenho, foi também um importante acontecimento para a história dos móveis modernos, pois os arquitetos envolvidos com mobiliário, como Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Marcel Breuer, entre outros, apresentaram suas produções.

Para esse evento, Mies van der Rohe criou a Cadeira de Balanço (**Figura 19**) em estrutura de aço tubular curvado, baseada no mesmo princípio explorado por Breuer. Embora esse tenha sido o primeiro a usar o aço tubular curvado em móveis, a cadeira de Van der Rohe foi terminada e patenteada antes mesmo de Breuer lançar sua cadeira também em forma de “S”, que só apareceu no mercado de fato no ano seguinte.



Figura 19 – Cadeira de balanço. Mies van der Rohe, 1926.
Fonte: design-museum.de

De acordo com Argan (1992, p. 276), Mies van der Rohe, cujo tema central de pesquisa foi o arranha-céu e as possibilidades geradas pelo aço e vidro em sua construção,

“[...] quando não projeta para grandes alturas, projeta para mínimas, em extensão; edifícios ao nível do chão, amplas coberturas planas sobre baixas paredes de vidro, com estruturas de sustentação no interior coincidindo com as divisórias, os cortes do espaço habitado”.

Após o êxito de *Weissenhofsiedlung*, Mies projetou uma de suas obras mais conhecidas – o pavilhão da Alemanha para a Exposição Mundial de Barcelona de 1929 (**Figura 20**). Nele, o arquiteto alemão parte de uma ordenação espacial central que recebe subdivisões e articulações por meio de planos e colunas independentes. O resultado é um espaço aberto e geométrico delimitado basicamente por planos horizontais (o teto) e verticais (as paredes, painéis de aço e vidro e colunas). Para este pavilhão, Mies apresentou uma peça de mobiliário que se tornou ícone do *design* moderno, a Cadeira. Outras peças desenhadas por ele, entre 1927 e 1931, são a Banqueta e Mesa Barcelona, a Poltrona Tugendhat e o divã de couro com botões.



Figura 20 – Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929 (foto do modelo atual reconstruído na década de 1980 em Barcelona. O original foi demolido em 1930 após o término da exposição).
Fonte: Fundação Mies van der Rohe, 2014.

A concepção espacial adotada no Pavilhão de Barcelona foi estendida a outros projetos, como na Casa Tugendhat, em Brno (1930), antiga Tchecoslováquia. Considerada expressão de obra de arte total, onde cada detalhe é subordinado ao todo, essa casa tem no projeto de mobiliário a mesma atenção dispensada à sua arquitetura (**Figura 21**).



Figura 21 – Casa Tugendhat. Mies van der Rohe, 1930.
Fonte: Villa Tugendhat. Disponível em <<http://www.tugendhat.eu>>

Frank Lloyd Wright

Considerado o mais importante arquiteto norte-americano do século XX, Frank Lloyd Wright (1869-1959) inspirava-se, em seus projetos residenciais, na ideia da casa como obra de arte total e tomava para si a responsabilidade de desenhar todos os elementos que a compunham, desde os móveis aos detalhes de acabamento. Wright havia sido aluno de Louis Sullivan (1856-1924). De acordo com Paim (2000, p. 54), Sullivan entendia que “[...] os arquitetos deveriam compreender que as formas ornamentais genuínas brotam do mesmo impulso criativo que faz surgir a arquitetura. A criação ornamental não deveria esperar a finalização do projeto, mas sim acompanhar passo a passo o seu desdobramento”. Assim, Wright, balizado por tais princípios, considerava que todos os elementos componentes da construção tinham que ser estudados antecipadamente e incorporados à natureza da estrutura, complementando-se e trabalhando em unidade (**Figuras 22 e 23**).



Figura 22 – Casa Hollyhock. Frank Lloyd Wright, 1921.
Fonte: Thomas A. Heinz – Corbis



Figura 23 – Casa Hollyhock (detalhe). Frank Lloyd Wright, 1921.
Fonte: Marl Willis – Corbis.

Para Argan (1992, p. 292), Wright inverteu o processo tradicional da concepção arquitetônica: “[...] não projetava partindo do exterior, e sim do interior, do local da vida. Mas concebia esse processo como um ato de força, titânico: o espaço interno, irrompendo, conquista o exterior e dele se apropria”.

O mobiliário de Frank Lloyd Wright, assim como o *design* de todas as suas peças, incluindo-se luminárias, vitrais e até mesmo porcelanas, desenhadas para o Hotel Imperial no Japão, em 1912, são coerentes com os princípios adotados em sua arquitetura e seguem determinados padrões geométricos que definem desde os detalhes até o conjunto. Para ele, explica Paim (2000, p. 58), “[...] os móveis e todas as soluções práticas deveriam atender às necessidades cotidianas das famílias, mas também realçar a harmonia e a expressividade do conjunto”. Nesse sentido, o arquiteto impôs que a decoração, aplicada depois do projeto pronto, fosse completamente anulada, fazendo com que qualquer alteração decorativa, inclusive pelos proprietários da obra, se tornasse supérflua. O desafio de criar uma variedade de ornamentos para os projetos arquitetônicos, ainda segundo Paim, gerou uma produção de grande qualidade e criou ornamentos integrados à arquitetura que representaram uma vitória moderna contra a criação de elementos de aparência falsa, ou, para usar palavras deste autor, “[...] uma vitória moderna contra a fantasmagoria” (2000, p. 58).

Alvar Aalto

Alvar Aalto (1898-1976) é outro arquiteto que, como explica Argan (1992, p. 292), “[...] projeta a partir do objeto, às vezes do móvel ou da lareira: e como objetos cujo desenho demanda cuidado para que se tornem instrumentos familiares da vida, ele projeta a sala de jantar, a escada, os quartos de dormir, as sacadas para tomar sol”. A ampla utilização dos materiais locais em suas obras, especialmente a madeira de bétula, não tem a intenção, segundo o autor, de restabelecer continuidade entre a casa e a natureza, mas simplesmente recorre a esses materiais por poder explorar qualidades como elasticidade e textura que os tornam sensíveis à luz, quase congênitos ao espaço “empírico” da casa ou da natureza.

Seus primeiros modelos de móveis leves, em madeira curvada e comprimida, foram criados para um sanatório em Paimio, 1932, e tinham o propósito de evitar a “frieza” e a rigidez dos móveis de tubos de aço, tão comuns em edifícios desta natureza¹⁶. Ao mesmo tempo, Aalto justificava o uso desse material em virtude de sua adequação ao corpo humano, em especial pensando nas possibilidades ergonômicas e no sentido do tato.

¹⁶ Em vídeo disponível na internet é mostrado o Sanatório de Paimio, de Alvar Aalto, e o mobiliário desenhado por ele. Como fonte de ilustração, acesse: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZTKVJm18lBU>>.



Figura 24 – Cadeira Número 41. Alvar Aalto, 1932.
Fonte: Fundação Alvar Aalto.



Figura 25 – Vaso Savoy. Alvar Aalto, 1936.
Fonte: Fundação Alvar Aalto.

Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand

Antes de começarem a desenvolver desenho de mobiliário para seus interiores, Le Corbusier (1887-1965) e Pierre Jeanneret (1896-1967) utilizavam modelos de cadeiras fabricadas pelo austríaco Michel Thonet. Esse tipo de cadeira em madeira curvada era uma inovação por despir-se de qualquer ornamentação comum aos móveis tradicionais da época. Para Le Corbusier, a funcionalidade, elegância e sua precisão de execução faziam com que as cadeiras Thonet se adequassem muito bem ao conceito almejado de ambiente moderno e

por isso foram utilizadas em muitos de seus interiores, como no Pavilhão L'Esprit Nouveau – projetado para a Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris, 1925.



Figura 26 – Pavilhão L'Esprit Nouveau. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Paris, 1925.
Fonte: fondationlecorbusier.fr



Figura 27 – Pavilhão L'Esprit Nouveau. Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Paris, 1925.
Fonte: fondationlecorbusier.fr

No entanto, a crítica e o público presentes na Exposição de 1925 desprezaram ou não entenderam o pavilhão de Le Corbusier e Jeanneret. Com relação aos móveis, estes foram relacionados a cadeiras comuns de restaurante e a um demasiado desleixo por parte dos arquitetos. Como explica Rybczynski ao referir-se ao Pavilhão:

A mobília ainda era mais surpreendente. Não só havia poucos móveis, mas o ambiente parecia intencionalmente sem brilho: um par de indescritíveis poltronas de couro, cadeiras comuns geralmente encontradas em restaurantes populares e mesas que consistiam em tábuas de madeira armadas sobre estruturas tubulares de aço. Comparado ao sincopado do *Jazz* moderno, o Espírito Novo era uma melodia de uma nota só tocada com um apito simplório. (RYBCZYNSKI, 1996, p. 40.)

A contribuição de Le Corbusier para o desenho de mobiliário se deu entre 1928 e 1929, ao mesmo tempo em que desenhava as plantas da Ville Savoye. Ele e Pierre Jeanneret trabalharam na reforma de uma velha casa em Ville d'Avray, subúrbio de Paris, e para ela desenharam de maneira experimental, com a colaboração de Charlotte Perriand (1903-1999), uma linha de mesas, cadeiras e armários. Depois de melhor elaborados, esses protótipos experimentais foram expostos ao público no Salão de Outono de Paris, em 1929 (**Figura 28**), e tornaram-se, a partir daí, modelos icônicos do *design* de mobiliário moderno.

Os móveis desenhados por eles revelam as características próprias do “funcionalismo” na medida em que fazem a separação das partes com funções diferentes do mesmo objeto. Ou seja, são determinados materiais diferentes para funções diferentes. Blake (1996, p. 77) afirma que “Essa lei básica do funcionalismo foi claramente estabelecida na Bauhaus de Grópius, mas Corbu deu-lhe maior extensão, às vezes, como é de supor, com uma ponta de ironia”. Tal citação está relacionada ao fato de, propositadamente, os móveis desenhados por esses três arquitetos enfatizarem a total separação entre os elementos que os compõem. Tal como na arquitetura proposta pelo funcionalismo, onde a estrutura se torna independente das paredes, nos móveis, assentos e encostos de cadeiras e tampos de mesas são independentes da estrutura que os suportam.



Figura 28 – Salão de Outono de Paris. Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, 1929.

Fonte: <http://tecnne.com/arte-y-diseno/le-corbusier-mobiliario-para-villa-church>



Figura 29 – *Chaise Longue*. Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, 1928.

Fonte: www.fondationlecorbusier.fr

O funcionalismo aplicado ao mobiliário está presente nos três modelos mais característicos de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand: a *Chaise Longue*, a cadeira basculante e a poltrona¹⁷. Todas com estética industrial, em aço polido e assentos e

¹⁷ Essas peças foram produzidas pelos fabricantes Thonet a partir de 1930 e pela empresa Cassina, a partir de 1965, todas sob licença da Fundação Le Corbusier.

Fonte: www.fondationlecorbusier.fr

encostos em couro, essas peças são elementos singulares do *design* industrial do século XX e são comercializadas até os dias de hoje.



Figura 30 – Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand.
Fauteuil à dossier basculant, 1928.
Fonte: www.fondationlecorbusier.fr



Figura 31 – Le Corbusier. Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand.
Fauteuil Grand Confort, Petit Modèle, 1928.
Fonte: www.fondationlecorbusier.fr

1.4 O mobiliário moderno no Brasil

A história do mobiliário moderno no Brasil passa pelas ideias dos pioneiros do projeto modernista no país. De acordo com Santos (1995, p. 19), a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, foi, no âmbito das artes, “a força motriz da modernização da cultura brasileira e a abertura definitiva do país para o século XX”. Essa visão consagrada da historiografia das artes no Brasil, em que pese seu exagero e generalização, nos remete a modernistas como Flávio de Carvalho¹⁸ (1889-1973) e Gregori Warchavchik (1896-1972), entre outros, com suas experiências de vanguarda, cujas ideias incluíam a reformulação dos espaços interiores da arquitetura e do próprio móvel.



Figura 32 – Cadeira em metal e couro. Flávio de Carvalho, década de 1920.

Fonte: Acervo Museu da Casa Brasileira.

Para Santos, a história do mobiliário moderno brasileiro apresenta o ano de 1930 como um divisor entre duas fases distintas classificadas como: antes de 30, a de perpetuação da tradição colonial de copiar os velhos estilos; a autora afirma que “[...] a cartilha foi eclética, misturaram-se aos luíses e marias o nosso colonial, o barroco, o inglês e, até mesmo, o árabe, que aqui chegou de segunda mão, via Portugal”; depois de 1930,

¹⁸ Flávio de Rezende Carvalho oferecia, em seu primeiro estúdio, em São Paulo, serviços ligados à decoração de interiores, execução de jardins modernistas e projetos e execução de cenários para teatro e cinema.

Fonte: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel – FAPESP/Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 19.

configurou-se um conjunto de fatores que causaram modificações no processo de modernização do mobiliário, incluindo-se a emergência da arquitetura moderna no país.

No entanto, mais do que uma questão de simples adaptação dos interiores à arquitetura moderna, esse momento foi marcado pela busca da totalização e integração das artes, inspirada nas experiências internacionais. A produção do móvel brasileiro acompanhou, ainda que de forma lenta e gradual, o processo de modernização internacional da mobília. De acordo com Santos:

A modernização das artes e da literatura, vinda antes, ajudou a formar o gosto, que passará a dominar também na arquitetura, na decoração de interiores e no móvel. Assim, a emergência da arquitetura moderna já é fruto dessa rotina, e de busca de modernização geral do país [...]. O momento decisivo em que a produção da mobília adquiriu as principais características de modernização, principalmente em nível do desenho foi, sem dúvida, este da introdução da arquitetura moderna no país, embora a produção ainda se mantivesse bastante artesanal. (SANTOS, 1995, p. 22.)

É importante esclarecer que esse “momento decisivo” de que fala Cecília Loschiavo trata-se de quando a arquitetura moderna começa a ser realizada de fato no Brasil. Nesse primeiro momento, o móvel começava a adotar novas concepções sem, no entanto, expressar uma linguagem propriamente modernista; era ainda muito inspirado na linguagem Art Déco. Como observa a autora, a geração dos primeiros artistas e arquitetos lançaram as bases do estilo moderno da mobília e fizeram a transição do estilo eclético e acadêmico para o móvel moderno no país.

Tal processo de transição pode ser identificado em três diferentes etapas¹⁹, assinaladas claramente no texto de Santos: a primeira, a partir de 1915, por meio de uma produção de móveis que seguiam as tendências internacionais das artes decorativas industriais, principalmente com as características de despojamento, ou ausência de ornamento, e uso de linhas retas, dentro dos padrões do Art Déco. Uma segunda etapa é a dos móveis desenhados pelos “arquitetos-*designers*”, que seguiram o caminho trilhado pela modernização internacional da mobília, tendo como modelos os movimentos europeus de vanguarda, do De Stijl a Bauhaus, por exemplo. A terceira etapa localiza-se após a Segunda

¹⁹ Vale enfatizar que essa divisão em etapas não segue uma rígida ordem cronológica, mas sim uma separação entre os diferentes tipos de produção do móvel brasileiro de acordo com suas características.

Guerra Mundial, período em que o móvel assume uma característica mais brasileira, embora ainda sob influência de modismos decorrentes do movimento moderno.

Durante a primeira etapa, o móvel brasileiro tem clara influência europeia. Trata-se da época dos pioneiros, que vai desde a Cama Patente (1915), baseada nas técnicas de curvar a madeira utilizadas na produção das cadeiras austríacas Thonet, até a geração de artistas e arquitetos como John Graz, Lasar Segall, Theodor Heuberger e Gregori Warchavchik. Este último, ao desenhar, em 1929-1930, os móveis para suas exposições de arquitetura modernista em São Paulo, notadamente segue os princípios básicos da modernidade estrangeira. Segundo Santos:

O móvel brasileiro produzido nesse período foi inovador pela introdução de novas concepções, utilização de materiais e processos produtivos, porém ele acompanhou tal e qual a evolução normal do mobiliário europeu, sem criar um vocabulário próprio, repetindo muito a linguagem *Art Decó*. Foi uma produção elaborada para disseminar o espírito da modernidade. Mas na verdade, tratava-se de um desenho padronizado. Os modelos eram repetidos e abusados em nome dos novos princípios. A importância maior dessa fase residiu em seu caráter revolucionário, cuja principal consequência foi o despertar da inércia acadêmica. (SANTOS, 1995, p. 39.)

Vale lembrar que, nesse primeiro momento, quase todos os nomes ligados à evolução do móvel moderno no Brasil eram de profissionais europeus. Graz e Warchavchik tiveram uma atuação mais decisiva.

A segunda etapa do processo de modernização pelo qual passou o móvel brasileiro refere-se à geração dos “arquitetos-*designers*”. Essa etapa teve como foco os dois maiores centros do país na época: Rio de Janeiro que, por ter sido Capital Federal, concentrava boa parte dos recursos destinados a obras públicas, e São Paulo, que, por ser um polo industrial e econômico em franco desenvolvimento, reunia grande parte dos recursos técnicos para a execução de mobiliário²⁰.

No Rio de Janeiro, de acordo com Santos (1995, p. 52), um grupo de arquitetos exerceu um importante papel para a modernização do móvel e para a introdução do desenho industrial no país. Essa situação pode ser identificada desde a experiência do

²⁰ As outras cidades brasileiras limitaram-se, em sua maioria, a seguir orientações provenientes dessas metrópolis.

Fonte: SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel – FAPESP/Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 51.

projeto para o Ministério da Educação e Saúde (1936). Por incorporar à arquitetura trabalhos de artes plásticas, escultura e paisagismo, esse edifício é um ícone de integração das artes e exemplifica a disposição de arquitetos e artistas modernos em colaborarem (Figura 33).



Figura 33 – Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, Brasil.
Fonte: arquiteturaurbanismotodos.org.br



Figura 34 - Desenhos de Lucio Costa.
Poltronas de Mies van der Rohe, Le Corbusier e Charlotte Perriand.
Fonte: Revista Módulo, 03. Dezembro de 1955.

O mobiliário utilizado nos interiores desse prédio (**Figura 35**) seguia os modelos europeus, como os móveis desenhados por Le Corbusier e Mies van der Rohe, por exemplo. Katinsky (1983, p. 929) afirma que os arquitetos cariocas reunidos no projeto do Ministério da Educação e Saúde “[...] procuraram equipar o ambiente do novo prédio com mobiliário coerente com as intenções de valorização da indústria – bandeira estética que os distinguiu de outras correntes de arquitetos brasileiros”.



Figura 35 – Ministério da Educação e Cultura. Antessala do gabinete do ministro. Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: Imagem publicada em “Desenho Industrial no Brasil” (Katinsky, 1983).

A busca pela valorização da indústria, ainda segundo Katinsky, foi influência direta de Le Corbusier quando de sua participação no projeto do MES. A partir das considerações e posições do arquiteto francês, os arquitetos brasileiros integrantes desse grupo passaram a manter uma articulação com os principais artistas da época, entre eles *designers* e artesãos produtores de móveis. Muitos deles, como Affonso Reidy, Alcides da Rocha Miranda, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos e Jorge Moreira, receberam encomendas para equipar os edifícios e residências que começavam a ser, cada vez mais, projetados dentro dos padrões estéticos da nova arquitetura.

Destacam-se nesse momento Lucio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012) por fomentar o surgimento do novo “estilo” de móvel. No final dos anos 1950 e início dos

anos 1960, foram os responsáveis pela divulgação da produção de arquitetos e *designers* pouco conhecidos. Santos (1995, p. 53) refere-se à “[...] tendência de um tempo de renovação [...]” ao explicar a relação entre os pioneiros da arquitetura moderna e o desenvolvimento do mobiliário no Brasil. Essa tendência de renovação pode ser expressa na utilização da produção em mobiliário desses “novos” arquitetos-*designers* para equipar os interiores de suas obras.



Figura 36 – Cadeiras de Joaquim Tenreiro usadas depois no Palácio do Catetinho. Na imagem: Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e funcionários da NOVACAP. Brasília, 1956.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Foram responsáveis por uma produção original de desenho moderno nomes como o de Artur Lício Pontual (1935-1972), levado por Lucio Costa para participar da montagem da exposição sobre Brasília no prédio da Unesco (1958), e outros, convidados por Niemeyer a projetarem móveis para os prédios públicos durante a construção da nova capital. Vale lembrar também os nomes de Joaquim Tenreiro, Sérgio Rodrigues, Sérgio Bernardes e Aida Boal. Todos arquitetos-*designers* que, de início, voltavam sua produção à demanda de seus próprios projetos de arquitetura mas, aos poucos, alcançaram o circuito comercial.

Os dois protagonistas da arquitetura moderna no Brasil, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, também tiveram participação no desenho de mobiliário. Costa contribuiu, em 1960, para a empresa Oca, de Sérgio Rodrigues, com o projeto de uma poltrona em

Jacarandá e couro (**Figura 37**), e Niemeyer desenhou vários móveis com Anna Maria Niemeyer, como veremos mais à frente.



Figura 37 – Poltroninha. Lucio Costa, 1960.
Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Brasileiro Moderno* (BRAGA; VASCONCELLOS, 2012).

Em São Paulo, o processo de modernização do móvel deveu-se, na mesma medida que no Rio de Janeiro, a arquitetos que buscavam soluções para os projetos que realizavam. A partir da segunda metade de 1940, o quadro conservador, característica da cidade paulista, deu sinal de mudanças. De acordo com Carlos A. C. Lemos, tanto no campo da arquitetura como do desenho industrial, duas ocorrências foram fundamentais:

A vinda, entre 1939 e 1948, de um grande número de arquitetos estrangeiros trazidos pelos percalços da Segunda Guerra e a fundação das duas primeiras faculdades de Arquitetura, a da Universidade de São Paulo, em 1948, e do então Instituto Mackenzie, em 1946. Somente a partir daí podemos dizer que tenha nascido em São Paulo um pensamento coletivo voltado para a modernidade, com um defasamento com mais de dez anos em relação ao Rio. (LEMOS, 1983, p. 853.)

Desde a decisiva participação de Warchavchik nos anos 1920, os arquitetos paulistas empenharam-se no desenho de mobiliário, principalmente em decorrência do crescimento

imobiliário ocorrido no segundo pós-guerra. Uma enorme quantidade de apartamentos e de escritórios demandou por parte dos arquitetos uma dedicação ao projeto de móveis. Nesse contexto, os nomes de Rino Levi, Arthur Bratke e Vilanova Artigas são destaques.

A produção desses arquitetos inclui exemplares como as poltronas desenhadas em 1948 por Rino Levi (1901-1965) para o Teatro Cultura Artística. Elas possuíam um mecanismo basculante que fazia o assento e o encosto recuarem para facilitar o acesso das pessoas entre as fileiras de cadeiras (**Figura 38**).

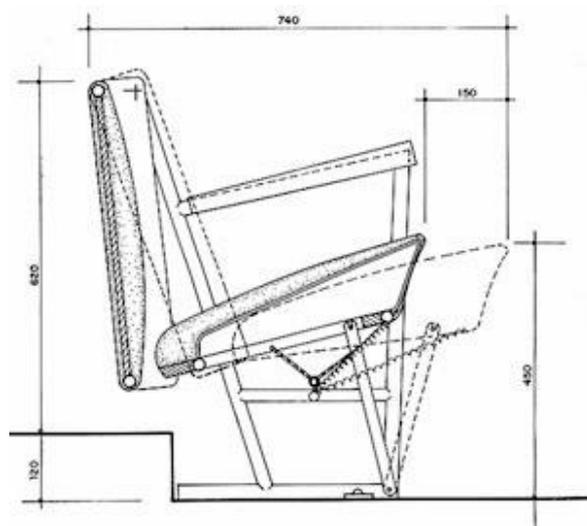


Figura 38 – Desenho para a poltrona do Teatro Cultura Artística. Rino Levi, 1948.

Fonte: Imagem publicada em CARRILHO, Marcos José. Teatro Cultura Artística: novo edifício e restauração. *Arquitextos*, São Paulo, ano 9, n. 104.01, Vitruvius, jan. 2009.

A terceira etapa de modernização do mobiliário brasileiro, seguindo a divisão feita por Santos, localiza-se após a Segunda Guerra Mundial e aplica-se ao grupo de profissionais que desenharam móveis cuja temática estabeleceu maior proximidade com aspectos da cultura nacional. De acordo com a autora mencionada:

Esse período correspondeu à consolidação de algumas conquistas modernas. Caracterizou-se por intensificar as experiências de desenho e produção, que foram tornando realidade o projeto do móvel moderno brasileiro. Pautado por um ideal estético mais condizente com a época e

com as nossas disponibilidades de materiais e condições de produção. Os profissionais que estiveram preocupados em acompanhar as modas dos grandes centros tenderam a uma revisão de suas posturas iniciais, procurando um caminho diferenciado, muito embora ligados a esquemas culturais europeus. (SANTOS, 1995, p. 81).

Nesta etapa, tem-se a preocupação em alcançar um desenho de móveis e objetos que expressasse uma linguagem brasileira, considerando os aspectos impostos pelo clima e novas possibilidades de manuseio dos materiais da terra. Para Cartum e Fiamminghi, durante esse período:

Chega-se, finalmente, a resultados que representam um produto brasileiro, dando um salto renovador dentro do próprio movimento moderno, uma vez que partem da aplicação de outros princípios e não apenas do ideário subjetivo das ideias que influíram na moderna arquitetura. (CARTUM; FIAMMINGHI, 2007, p. 13.)

É importante lembrar que, das três etapas apresentadas anteriormente, os anos de 1950 representam para o desenho industrial brasileiro, incluído o *design* de móveis, um dos momentos mais expressivos e o começo de sua consolidação.

No âmbito político-social e econômico, o Brasil passava por uma série de mudanças. A produção destinada ao consumo interno aumentou consideravelmente, a reboque do plano de industrialização colocado em prática pelo presidente Getúlio Vargas e, em seguida, com a era desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.

No âmbito da cultura surgiu uma arte participativa, em seu primeiro momento ligada diretamente aos problemas nacionais e, num segundo momento, apresentou-se uma arte que assimilou criticamente as tendências internacionais, ao mesmo tempo em que se direcionou para a busca de suas raízes brasileiras.

No campo do desenho industrial, abre-se um leque de fatores que favorecem o seu crescimento. Debates e realizações da arquitetura contribuem para que o arquiteto da época desempenhe seu papel na modernização do país. De acordo com Cartum e Fiamminghi (2007, p. 16), “[...] como resultado veremos esse profissional lutando por alargar sua prática em direção ao planejamento urbano e ao desenho industrial”.

Destacam-se dessa época até início dos anos 1960 iniciativas voltadas para uma produção industrial que abririam novos rumos para o móvel no país. À frente, nomes de referência como o de Sérgio Rodrigues e suas empresas, Oca e Meia Pataca; José Zanine

Caldas e a Fábrica de Móveis Z; o grupo de arquitetos saídos da Universidade Mackenzie e a Móveis Branco e Preto; Geraldo de Barros, na Unilabor, e depois, em Móveis Hobjeto; Jorge Zalszupin e a L'Atelier; Michel Arnoult e a Mobília Contemporânea. Fazem parte ainda dessa fase outros nomes de arquitetos, *designers* e produtores como os de Abel de Barros Lima e Normam Westwater, os irmãos Hauner, Karl Heinz Bergmiller e Leo Seincman, todos ligados ao surgimento de um produto com características industriais disponibilizando no mercado uma proposta formal adequada aos padrões modernos, antes só acessíveis a uma pequena elite.

As importantes realizações dessas gerações são inúmeras e não caberia discorrer sobre todas elas nos limites desta dissertação. Figuras como Zanine Caldas e Sérgio Rodrigues, como tantos outros, por exemplo, mereceriam, cada um, um capítulo, e mesmo uma tese à parte. Os dois têm maior importância para a historiografia do *design* brasileiro e para a história da Universidade de Brasília e seus móveis modernos, por isso merecem um espaço mais generoso no escopo desta dissertação. Faz-se, do mesmo modo, necessário apresentar com um pouco mais de detalhe os arquitetos-*designers*, como forma de elaborar um quadro de referências para os que se interessam pelo estudo do mobiliário moderno.

1.5 Experiências paradigmáticas

John Louis Graz

O nome de John Louis Graz (1891-1980), arquiteto e artista suíço que chegou ao Brasil para participar da Semana de Arte Moderna de 1922, é o primeiro a ser citado ao se examinar esse processo de transformação do móvel. Graz, além de pioneiro no desenho de móveis, foi um dos primeiros a pôr em prática o conceito de *design* total no Brasil, tão presente nas correntes de vanguarda europeia. Conhecido por desempenhar um importante papel na difusão das artes decorativas, criava requintados ambientes para a burguesia paulista, para quem projetava móveis, luminárias, painéis, vitrais e jardins, tudo com a intenção de formar uma ambiência em que objetos, móveis e decoração integravam-se. Embora seus desenhos de móveis apresentassem despojamento e predomínio de formas puras, revelavam, por outro lado, um aspecto robusto e pesado que os ligava diretamente à estética do Art Déco. Sob encomenda exclusiva para uma pequena elite, sua produção em

mobiliário compreendeu o período entre 1925 e 1940. Era uma produção executada de forma artesanal, utilizando, na maioria das vezes, materiais importados, inclusive madeiras.



Figura 39 – Residência Mário Cunha Bueno. John Graz, São Paulo, 1930.
Fonte: Fundação John Graz.

Gregori Warchavchik

A incorporação do estilo moderno no móvel brasileiro também deve muito ao pioneirismo do arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972) e seu papel na história da arquitetura moderna no Brasil. Em sua trajetória como arquiteto pode-se reconhecer o compromisso com a estética do racionalismo alemão. Warchavchick transfere os conceitos que regem a arquitetura moderna – supressão do ornamento, construção lógica baseada no desempenho funcional e purismo no uso de materiais e da forma – para o desenho de mobiliário. Essa postura está presente tanto em seus projetos quanto em seus discursos. Ao assinar, em 1925, o manifesto *Acerca da Arquitetura Moderna*, considerado o primeiro texto publicado no Brasil que discute a arquitetura moderna, ele se destaca pela preocupação em teorizar a integração das artes.

Nesse ciclo dos pioneiros, a produção de Warhavchick representou uma etapa fundamental para o rompimento com o academismo e o estabelecimento de um novo vínculo com a estética moderna. Entretanto, ele se destacou dos demais *designers* do período pela constante

preocupação teórica na área da arquitetura e da integração das artes modernas. Essas indagações fizeram-no empenhar-se na área crítica, participar de vários debates e polêmicas sobre a implantação da arquitetura moderna no Brasil e deixar escrita uma significativa produção crítica. (SANTOS, 1995, p. 47)

Sua produção crítica incluiu a preocupação em fazer com que o móvel complementasse o espaço arquitetônico modernista. Como afirma Lira (2011, p. 55), Warchavchick pregava em seu manifesto: “Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno”. Assim como no racionalismo europeu, Warchavchick considerava a habitação como “máquina de morar” e por isso inspirava-se na indústria para produzir seus trabalhos.

Também do racionalismo europeu, absorveu o compromisso de aproximar-se do verdadeiro sentido da arquitetura quando esta cumpre sua função social. Sua ideia de oferecer à sociedade industrial uma produção durável, funcional e acessível era parte desse compromisso. No entanto, sua produção não conseguiu ser absorvida pela indústria moveleira da época, ainda muito incipiente. Isso restringiu a produção de seus móveis aos métodos artesanais. Mesmo assim, entre 1928 e 1933, ele desenvolveu variados tipos de móveis adotados em todas as suas obras de arquitetura.

Para atender ao que regravava os princípios modernos, buscava adequar a linguagem formal e funcional entre a arquitetura e o móvel, mesmo em condições produtivas não muito favoráveis. Ainda não havia recursos no país, por exemplo, para a execução de estrutura em concreto armado e para a impermeabilização de lajes. Contudo, a Exposição de uma Casa Modernista, realizada em São Paulo (24 de março a 20 de abril de 1930) com a construção da casa da Rua Itápolis, tornou-se um dos principais marcos na implantação da arquitetura moderna no Brasil.



Figura 40 – Exposição de uma Casa Modernista. G. Warchavchik. Casa da Rua Itápolis, São Paulo. 1929-1930.

Fonte: Imagem publicada no livro *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda* (Lira, 2011).

Nessa exposição, o ideal de reunificação entre arquitetura e arte foi posto em prática congregando os principais nomes do modernismo brasileiro de diversas áreas. Nomes de artistas como os de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Menotti del Picchia e Victor Brecheret contribuíram com mais de 50 obras de arte distribuídas pelos ambientes da residência. Além do edifício, todo o interior foi desenvolvido pelo arquiteto em todos os seus detalhes – esquadrias, luminárias e mobiliário.

Concebidos para apresentar uma ideia de unidade estética com arquitetura, não de forma tão intrínseca como na casa da senhora Schröder, de Rietveld, os móveis formavam ambientes com a intenção de transmitir os princípios de modernidade. Embora trabalhados com base na habilidade de bons artesãos da época e não na produção industrial como ocorria na Europa, os materiais usados em seus móveis, como a madeira lustrada ou esmaltada em conjunto com tubos de metal cromado, seguiam os dos modelos importados criados pelos arquitetos e *designers* modernos europeus.



Figura 41 – Exposição de uma Casa Modernista (sala de estar). G. Warchavchik. Casa da Rua Itápolis, São Paulo. 1929-1930.

Fonte: Imagem publicada no livro *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda* (Lira, 2011).

Bernardo Figueiredo

Bernardo Figueiredo (1934-2012), formado arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro (1957), interessou-se por *design* ainda como estudante e aproveitou-se da verticalização dos espaços na década de 1960, momento em que o projeto de interiores começou a absorver a mão de obra de arquitetos, para dedicar-se ao projeto de móveis residenciais. Recebeu influência de Sérgio Rodrigues, com quem trabalhou entre 1959 e 1961, e de Joaquim Tenreiro, com quem aprendeu a usar a madeira, o couro e a palha. Para o Palácio do Itamaraty, em Brasília, concebeu uma série de móveis de grandes dimensões e outros mais delicados, mas sempre em madeiras nobres. Destaca-se a cadeira Bahia, em madeira maciça de jacarandá e estofamento de veludo, criada em 1965 para o salão de banquetes.



Figura 42 – Cadeira Bahia. Bernardo Figueiredo, 1965.
Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Brasileiro Moderno* (BRAGA; VASCONCELLOS, 2012).



Figura 43 – Poltrona Rio. Bernardo Figueiredo, 1960.
Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Brasileiro Moderno* (BRAGA; VASCONCELLOS, 2012).



Figura 44 – Cadeira João Carlos. Aida Boal, década de 1960.
Fonte: www.aidaboal.com.br



Figura 45 – Cadeira Rampa. Sérgio Bernardes, 1970.
Fonte: www.produto.dpot.com.br

Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer

Niemeyer começou a desenhar móveis a partir de 1970, em parceria com Anna Maria Niemeyer, quando produziu uma série de móveis aplicando a madeira prensada e colada, técnica muito utilizada no mobiliário sueco. Observa-se que nessa época, de modo diferente dos anos 1960, novos materiais e técnicas permitiram à arquitetura de Niemeyer, em termos formais, um desenho curvilíneo e o uso dos grandes balanços. Isso possibilitou que seus móveis tivessem estreita relação plástica com seus edifícios, resolvendo o problema, por ele apontado, de continuidade entre sua arquitetura e os elementos que a completavam (**Figuras 46 e 47**). Em seu depoimento de 1979 a Santos (1995, p. 59), Niemeyer declarava:

O problema que eu encontrei no equipamento dos edifícios é que, muitas vezes, o mobiliário, o arranjo interno, prejudica completamente a arquitetura. A arquitetura prevê os espaços que devem ficar livres entre grupos de móveis, e às vezes, os móveis são colocados de uma maneira imprópria, os espaços se perdem e a arquitetura fica prejudicada. De modo que nós procuramos sempre marcar o lugar dos móveis, mas, mesmo assim, às vezes não estão de acordo com a arquitetura, e o ambiente se faz sem a unidade que a gente gostaria. Por isso tudo é que eu comecei.

Ao analisarem-se algumas das peças de mobiliário de Niemeyer, nota-se a importância dada ao uso dos materiais consagrados pelos pioneiros do desenho do móvel moderno brasileiro, tais como a madeira, o couro e a palha natural.

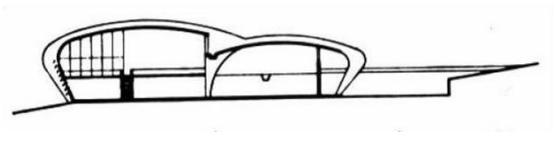


Figura 46 – Fábrica Duchên. Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa, 1950.

Fonte: Imagem publicada no livro *Arquitetura contemporânea* (Bruand, 1999).

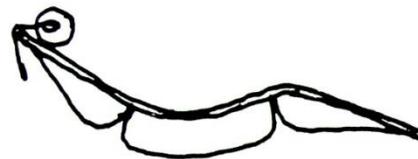


Figura 47 – Cadeira de balanço. Croqui de Oscar Niemeyer, 1977.

Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.



Figura 48 – Cadeira de balanço (ou *chaise longue* Rio). Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1977.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

Para o primeiro protótipo produzido em 1971, a Poltrona Alta com Banqueta (**Figura 49**), não utilizou a madeira. Sua estrutura, feita de lâminas de aço em curvas, foi executada na França, pois a tecnologia que permitia a curvatura do aço ainda era incipiente no Brasil. Isso tornou seus móveis conhecidos primeiramente na Europa²¹. Dessa série de móveis foram produzidas ainda poltronas, marquesas, mesas, cadeiras de balanço e espreguiçadeiras.

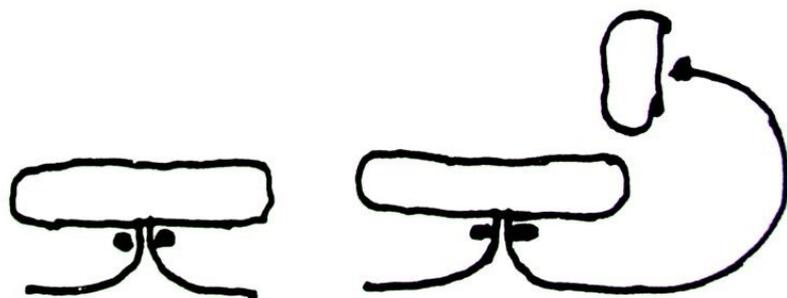


Figura 49 – Poltrona Alta com Banqueta. Croqui de Oscar Niemeyer, 1971.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

²¹ Fonte: Revista *AU*, Edição 165. Dezembro/2007.

Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/165/made-in-oscar-e-anna-maria-niemeyer-poltrona-67570-1.aspx>>

Acesso em dez. 2013.



Figura 50 – Poltrona Alta com Banqueta. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1971.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

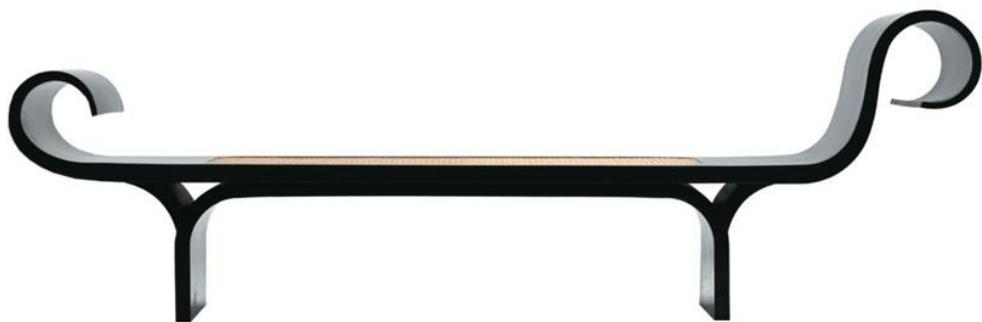


Figura 51 – Poltrona Alta com Banqueta. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1974.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.



Figura 52 – Espreguiçadeira Praiana. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1978.
Fonte: Fundação Oscar Niemeyer.

Oswaldo Arthur Bratke

Outro nome, entre os arquitetos paulistas, a ser lembrado é o de Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), cujo interesse pelo *design* engloba desde esquadrias, maçanetas e cozinhas pré-fabricadas, das quais foi pioneiro, às pesquisas com o compensado recortado. Para Lemos:

Bratke fez escola, quando em plena Segunda Grande Guerra imaginou soluções capazes de satisfazer à demanda das construções sem o recurso das importações, então totalmente paralisadas. Foi o primeiro a invadir o campo virgem do desenho industrial ligado à arquitetura para conseguir aparelhos sanitários, ferragens, luminárias de bom gosto e baratos. (LEMOS, 1983, p. 855).

Exemplo de sua atuação está em uma de suas primeiras experiências com o *design* que, baseada em seus estudos sobre habitação popular, resultou, em 1948, no projeto de uma cadeira em chapa de compensado recortado, cuja fixação das peças era feita por um único parafuso (**Figura 53**). Suas pesquisas visavam à diminuição dos custos de produção através do uso de materiais tradicionais da época e da racionalização dos processos produtivos, resultando em desenhos simples e racionais.



Figura 53 – Cadeira em compensado recortado. Oswaldo Arthur Bratke, projeto de 1948 e protótipo atual. Fonte: Imagem publicada no endereço eletrônico da empresa, que voltou a produzi-la em 2011. Disponível em: < <http://www.etelinteriores.com.br/>>

João Batista Vilanova Artigas

João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), outro pioneiro do desenho de móveis, é lembrado como um dos atores que contribuíram de forma decisiva para a afirmação do desenho industrial no país. A partir de 1960, o *design* no Brasil começava a estruturar-se como categoria profissional graças a Vilanova Artigas e sua iniciativa em propor uma reforma curricular na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, introduzindo conteúdos próprios à formação de *designers*. De acordo com Marcos Cartum e Maria Lydia Fiamminghi (2007, p. 22), as disciplinas sequenciais do novo currículo, Desenho Industrial e Comunicação Visual, representam um divisor de águas no ensino de Arquitetura no país. Um ano antes da criação da Escola Superior de *Design* Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, em 1963, a reforma do ensino da FAU – USP enfatizava a formação do *designer* de produtos. Em um depoimento de 1980 a Loschiavo dos Santos (1995, p. 69), Artigas argumentava:

[...] o que importava com relação ao móvel no Brasil é recuperar o afeto especial que o homem brasileiro sempre teve pela madeira, redescobrir a origem nos nomes das essências vegetais e das diversas madeiras, só assim sairemos de nossas raízes, partiremos para o plano universal da forma moderna e, depois, reencontraremos na nossa própria terra os principais elementos que compõem o passado de nosso gosto.

No desenho de mobiliário, a contribuição de Artigas deu-se desde 1948, quando projetou móveis, principalmente poltronas, em compensado revestido em lâminas de madeira com assentos em couro ou tecido.



Figura 54 – Cadeira Preguiça.
João Vilanova Artigas, 1948.
Fonte: Museu da Casa Brasileira.

A geração mais jovem, formada sob influência de Artigas, também se dedicou ao desenho de móveis, explorando materiais que não a madeira, bastando, como exemplo, a referência a Paulo Mendes da Rocha e a Julio Roberto Katinsky. Esse último desenhou móveis para a produção industrial em colaboração com Jorge Zalszupin, de 1958 a 1961, na empresa L'Atelier.



Figura 55 – Cadeira Paulistano. Paulo Mendes da Rocha, 1955.
Fonte: Museu da Casa Brasileira.

Joaquim Tenreiro

Joaquim Tenreiro (1906-1992) tem uma produção muito representativa desse período, o que o vinculou definitivamente a uma possível linguagem brasileira, atrelada à produção artesanal em madeira.

Em um primeiro momento, logo após sua vinda de Portugal, em 1928, Tenreiro ocupava-se em produzir basicamente móveis “de estilo”. Por dominar desde cedo o trabalho com a madeira, teve facilidade em reproduzir os estilos mais coerentes com o gosto dominante da época e da então sociedade carioca. Num segundo momento, desenvolveu propostas mais despojadas e sóbrias, tendo como referências, em termos de linguagem, os rumos inovadores propiciados pela moderna arquitetura do Rio de Janeiro. Segundo Cartum e Fiamminghi, a partir dele “[...] aparece o primeiro exemplar moderno de uma mobília efetivamente brasileira”, ao mobiliar, em 1941, a residência de Francisco Inácio Peixoto, projeto de Oscar Niemeyer em Cataguazes.



Figura 56 – Cadeira Três Pés. Joaquim Tenreiro, 1947.
Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Brasileiro Moderno* (BRAGA; VASCONCELLOS, 2012).

A produção de Tenreiro é importante, sobretudo, por renovar o desenho e dar maior leveza ao móvel. Pode-se dizer que foi a partir dele que, aos poucos, foi vencido o receio em aceitar o móvel novo, e que se seguiram outras buscas de renovação da linguagem, adequando-a aos padrões da arquitetura moderna.



Figura 57 – Cadeira com Braços. Joaquim Tenreiro, 1960.
Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Brasileiro Moderno* (BRAGA; VASCONCELLOS, 2012).

Lina Bo Bardi

Ao lado de Tenreiro, a atuação da arquiteta e *designer* italiana Lina Bo Bardi (1914-1992) tem importância fundamental para o desenvolvimento do móvel moderno no Brasil. Atraída pelas boas perspectivas representadas pelas primeiras conquistas da arquitetura moderna brasileira, alinhou-se àqueles que atentavam para as questões relacionadas à modernização do país. No âmbito do *design*, Lina adotou uma temática nacionalista. Ao empenhar-se em pesquisas que envolveram o desenvolvimento de produtos baseados em objetos criados pela cultura popular, ou em hábitos culturais populares, torna-se uma referência para um campo de pesquisa que aproximava expressão vernacular e erudita.



Figura 58 – Poltrona Tripé. Lina Bo Bardi, 1948.
Fonte: Neslon Kon, 2012. Imagem publicada em FERRAZ, Marcelo. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>>.



Figura 59 – Cadeira Beira de Estrada. Lina Bo Bardi, 1967.
Fonte: Neslon Kon, 2012.
Imagem publicada em FERRAZ, Marcelo. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.00, Vitruvius, fev. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>>.

Os primeiros móveis de Lina são considerados revolucionários e um ponto de referência no *design* industrial, principalmente porque neles foram empregados materiais brasileiros, como as fibras naturais, caroá, juta e sisal, e porque a partir deles, foi introduzida no país a técnica da madeira compensada e recortada em folhas paralelas, o que era uma novidade, pois, até então, os móveis eram feitos em madeira maciça.

Entretanto, vale lembrar que os móveis em compensado acabaram facilmente reproduzidos, sem muito cuidado, por produtores que buscavam na repetição das formas, copiadas de revistas da época, uma maneira de estarem atualizados. Essa situação acabou por difundir um formalismo “moderno” superficial e várias críticas ao móvel de compensado surgiram.

Além disso, o problema de direitos autorais ainda não era tratado no Brasil como algo importante e não era tão aplicado o amparo legal, principalmente para *design* de móveis, que oferecesse proteção a projetos ou ideias. Sobre esse assunto um episódio, narrado pela própria Lina em depoimento²² a Cartum e Fiamminghi (2007, p. 122), demonstra o sentimento de desencanto por ela experimentado:

O Zanine Caldas, que era meu maquetista e do Oscar Niemeyer, entrou no escritório e disse para o Palanti, olhando para a madeira cortada, porque nós usávamos o compensado de pé: “Eu vou fazer uma série igual”. O Palanti disse que não podia, que existia o problema de direito autoral e que aquilo era um projeto de um arquiteto, tínhamos o *copyright* e tudo mais. Porém ele não deu ouvidos, foi fazendo e vendendo a um preço muito baixo porque estava precisando de dinheiro. Confesso que fiquei desanimada. Isso foi no início de 1949 e, naquele momento, quis desistir de fazer móveis. Disse: daqui por diante, eu vou desenhar móveis para a indústria. Vendo meu projeto, recebo os *royalties*, e fica por conta da indústria produzir e comercializar.

A experiência com os móveis produzidos pela empresa Pau Brasil, apesar de curta duração, compreendida entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950, atingiu uma minoria da elite intelectual. No entanto, embora muitos arquitetos tivessem, nessa época, incorporado a mobília moderna em seus projetos, isso não serviu para mantê-los em bons níveis de comercialização que justificassem sua continuidade no mercado.

²² Os depoimentos concedidos a Marco Cartum e Maria Lydia Fiammingui foram feitos em 1984 e fazem parte de sua pesquisa, *Mobília Brasileira Contemporânea*. Essa pesquisa refere-se às trajetórias do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950 e está tombada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Como maior exemplo de sua trajetória como *designer*, a poltrona Bardi's Bowl ou Tigela Bardi, criada em 1951, é inspirada nas tigelas caiçaras e seu desenho atende, ao mesmo tempo, ao funcionalismo pregado pela vanguarda alemã. Prova disso encontra-se nos estudos para essa cadeira, que são acompanhados de desenhos e imagens de tigelas entalhadas à faca pelos índios e croquis com um comentário "*minimum-armchair*", referência à *Existenzminimum* (espaço mínimo ideal), mote das propostas sociais de arquitetura residencial alemã.



Figura 60 – Poltrona Bardi's Bowl. Lina Bo Bardi, 1951. Foto com a própria Lina como modelo, publicada na revista *Interiors* em novembro de 1953.

Fonte: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi.

José Zanine Caldas

José Zanine Caldas (1919-2001) é considerado um dos pioneiros no ensino de Desenho Industrial no país quando da implantação, em 1951, do laboratório de maquetes na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde colaborou como instrutor. Nos primeiros anos da década de 1960, lecionou na UnB, também como instrutor, pois não tinha formação oficial de arquiteto ou professor. Nesta instituição montou uma oficina de maquetes.

Ao criar a Fábrica de Móveis Z, em São José dos Campos, tinha como objetivo a implantação de módulos industriais de baixo custo, aproveitando a matéria-prima de forma integral e facilitando a montagem dos mesmos de tal forma a dispensar a mão de obra especializada. Surgiram seus móveis em madeira compensada com formas sinuosas como os de Lina Bo Bardi, mas que, diferente dos dela, eram direcionados a uma clientela formada basicamente pela classe média que os comprava nas grandes lojas e magazines da época **(Figura 61)**.



Figura 61 – Poltrona. Zanine Caldas, 1949.
Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Brasileiro Moderno* (BRAGA; VASCONCELLOS, 2012).

Em uma segunda fase de seu trabalho, mais preocupado em chamar a atenção para o problema da devastação das florestas, Zanine mudou sua trajetória e passou a produzir o que ele mesmo chamava de “móveis-denúncia” – eles eram feitos a partir da transformação da madeira bruta, apenas com corte e lixamento, em móveis de grandes dimensões.

No início dos anos 1960, Caldas teve um importante papel na Universidade de Brasília como instrutor de maquetes no ICA (Instituto Central de Artes). Embora no âmbito desta pesquisa não tenham sido identificados móveis ou mesmo localizada alguma documentação que indicasse que ele tivesse desenhado móveis para a instituição, sua participação foi fundamental, pois foi a partir de sua iniciativa em montar e equipar o ateliê de maquetes que se tornou possível a realização de exemplares de móveis em madeira projetados por alunos e professores como Elvin Dubugras.

Sérgio Rodrigues

O arquiteto e *designer* Sérgio Rodrigues é conhecido como um dos “renovadores do *design* brasileiro”. Formado em 1951 pela Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, quando esta ainda funcionava junto à Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), sua obra é representada principalmente por dois tipos de produção: em arquitetura, através de seus projetos com sistema de construção de casas pré-fabricadas em madeira, e em sua dedicação aos ambientes internos, por meio do *design* de mobiliário.

Para comercializar sua produção de móveis, montou em 1955, no Rio de Janeiro, a primeira Loja Oca. Tratava-se de um misto de galeria de arte e loja, onde se realizavam mostras e lançamentos e vendiam-se móveis de sua autoria e outros selecionados das principais lojas de São Paulo.

Sua obra, no que se refere ao mobiliário, apresenta características peculiares. O uso em conjunto da madeira, do couro, da palha natural (palhinha) e do metal, principalmente o aço cromado, em confronto com formas orgânicas, situa seus móveis dentro dos princípios estéticos que nortearam a produção do período dos anos 1950. Aliada a isso, a busca por um caráter de regionalidade, distinção maior de sua pesquisa, torna a produção de Rodrigues uma referência internacional do móvel moderno feito no Brasil.

Em 1956, criou a cadeira CD-7, atualmente denominada “Lucio Costa”, primeiro crítico de Rodrigues a reconhecer seu potencial, “Uma concepção atual com o espírito tradicional brasileiro” (SANTOS, 1995, p. 130). Trata-se de uma cadeira de formas simples, estruturada originalmente em jacarandá maciço, com assento e encosto em trançado de palha natural (**Figura 62**).



Figura 62 – Cadeira Lucio Costa. Sérgio Rodrigues, 1956.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues.

Outro modelo com as mesmas características, a Poltrona Leve Jockey, atualmente como o nome de “Oscar” em homenagem a Niemeyer, foi criado também em 1956 e suas primeiras séries foram usadas para equipar os interiores do Jockey Clube do Rio de Janeiro. Nessa poltrona, aparece em seu encosto um desenho que lembra as famosas colunas dos Palácios do Planalto e da Alvorada (**Figuras 63 e 64**).

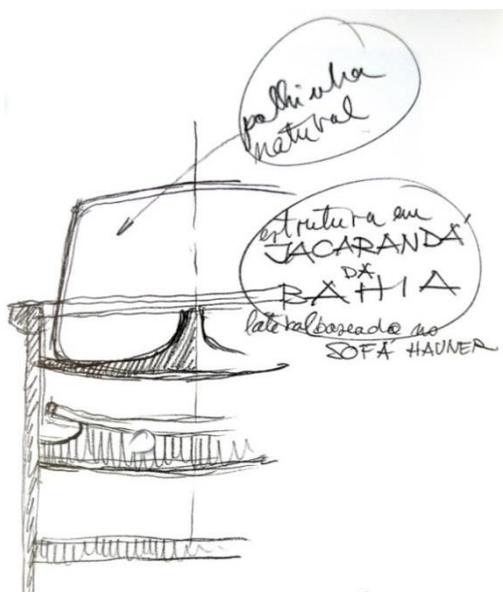


Figura 63 - Cadeira Oscar (croquis).
Sérgio Rodrigues, 1956.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues.



Figura 64 - Cadeira Oscar. Sérgio Rodrigues, 1956.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues.

Rodrigues também se utilizou do metal, principalmente o aço cromado, combinado à madeira, ao couro e às fibras naturais. Como vimos no item que trata das experiências paradigmáticas internacionais, desde os anos 1920 o aço cromado foi considerado o material autêntico da modernização – basta lembrar a repercussão causada quando Charlotte Perriand exibiu seus móveis no Salon d'Autonme de 1927, nos quais esse material era o elemento estrutural principal e, logo em seguida, o surgimento da linha criada por ela, Le Corbusier e Pierre Jeanerret.

Nesse sentido, o desenho de Sérgio Rodrigues para Poltrona Leve Beto (**Figura 65**), criada em 1958 para o Salão de Espera do Palácio do Planalto, em Brasília, é exemplo de aplicação “moderna” do aço no mobiliário. Trata-se de uma poltrona com assento e encosto em estofado de couro ou veludo, com braços em madeira de lei, estruturada em latão ou aço inox.

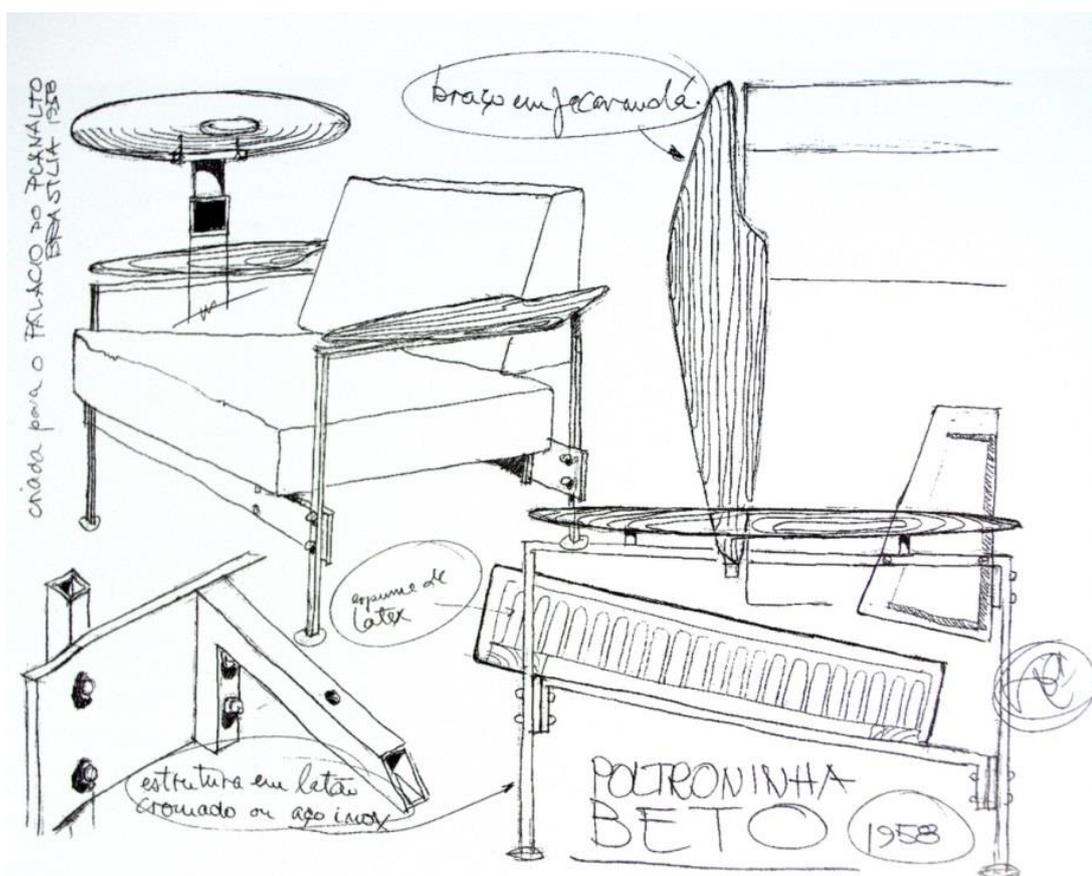


Figura 65 – Poltrona Leve Beto (croquis). Sérgio Rodrigues, 1958.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues.

De acordo com Santos (1995, p. 125), de todos os arquitetos-*designers* brasileiros, Sérgio Rodrigues “[...] talvez seja o mais profundamente comprometido com os valores materiais da terra, tendo se arraigado definitivamente a formas e padrões de nossa cultura”. Pode-se dizer que essa citação está ligada principalmente às narrativas de Rodrigues ao explicar que suas fontes de inspiração são baseadas na cultura brasileira. Assim como fez Lina Bo Bardi em suas pesquisas, ele utiliza-se de aspectos da cultura popular para solucionar problemas formais e construtivos. Como Lina, ele inspira-se, por exemplo, na trava do carro-de-boi para prender as partes estruturais dos móveis e na rede de dormir para suspender e sustentar os assentos de algumas de suas poltronas (**Figura 66**).



Figura 66 – Trava da Cadeira Kilin. Sérgio Rodrigues, 1973.

Fonte: Paulo Affonso Agapito da Veiga. Foto publicada no livro “Sérgio Rodrigues” (CALSA, 2000).

Embora em suas primeiras peças ainda haja referências às formas leves e delicadas, foi a robustez de algumas de suas criações que acabou por tornar sua obra reconhecida internacionalmente como representativa de brasilidade. Em 1961 obteve o primeiro prêmio no Concorso Internazionale del Mobile, em Cantu, na Itália, com a Poltrona Mole, o que lhe rendeu o reconhecimento fora do país.

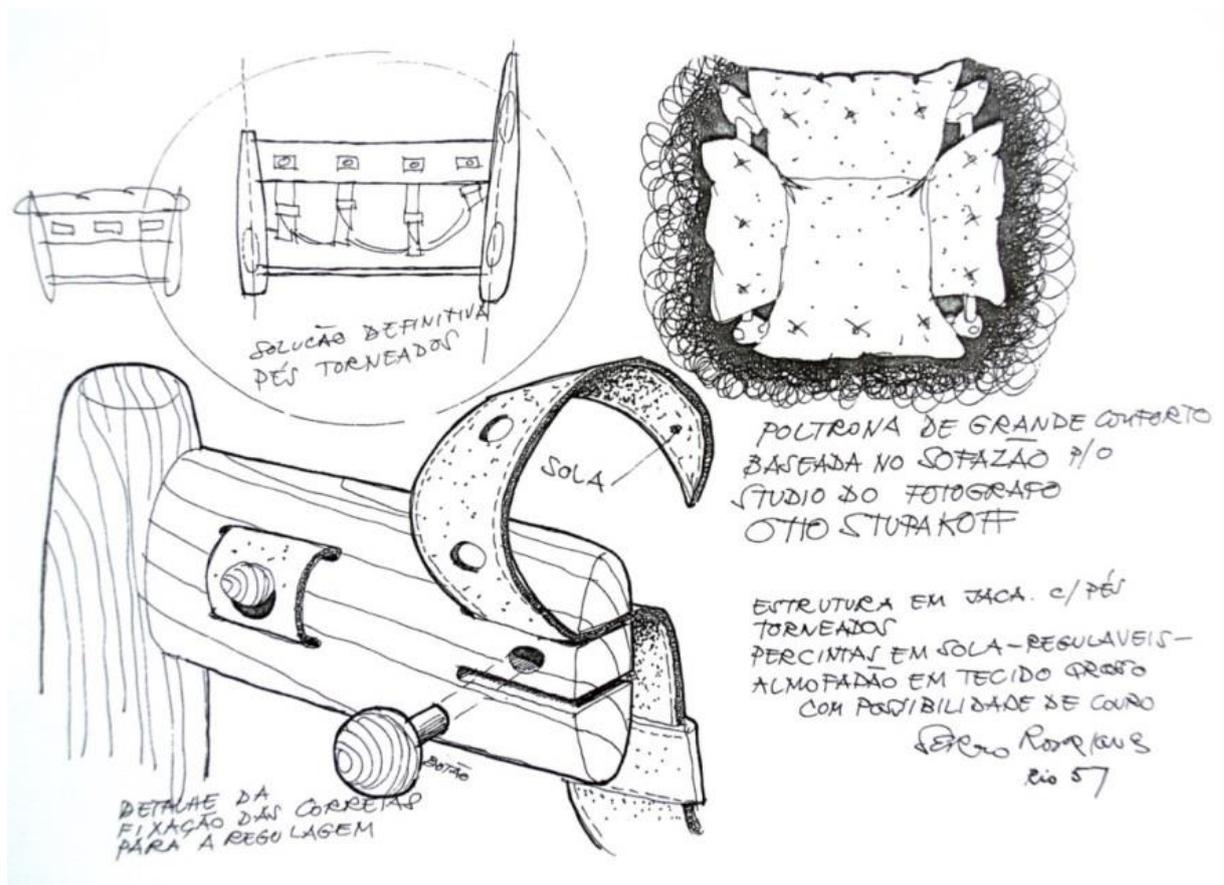


Figura 67 – Poltrona Mole (primeiros croquis de estudo). Sérgio Rodrigues, 1957.
 Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues.

Ainda, segundo Santos, a produção de Sérgio Rodrigues é tributária da criação de Brasília, pois foi a partir de sua experiência em equipar os primeiros edifícios institucionais, entre eles os da UnB, que Rodrigues precisou redimensionar a escala e acelerar o ritmo de produção. Em 1957 foi convidado por Niemeyer para mobiliar o Palácio do Catetinho e, em seguida, o Ministério das Relações Exteriores, entre outros. Com relação à UnB, sua participação é relevante e está descrita no próximo capítulo quando se refere ao convite, feito por Darcy Ribeiro em 1961, para desenhar peças para seu *campus*, ainda em fase de construção.



Capítulo 2

Mobiliário moderno em Brasília

Palácio da Alvorada - Brasília - DF.
Projeto de Oscar Niemeyer
Foto do autor. Out. 2013.

2. MOBILIÁRIO MODERNO EM BRASÍLIA

A primeira parte do presente capítulo objetiva constatar a presença de mobiliário moderno nos principais edifícios de Brasília. Nesse momento, elenquei, nos locais onde me foi permitido o acesso, o que ainda existe desse mobiliário. A intenção é contextualizar o móvel moderno no patrimônio edificado de Brasília, sem o propósito específico de inventariá-lo.

A segunda parte deste capítulo elabora um breve histórico sobre a implantação da Universidade de Brasília em seus momentos mais importantes. Enfatizo a presença de arquitetos e *designers* que lecionaram ou trabalharam de alguma forma com o mobiliário na Universidade e recorro, entre outras fontes, a depoimentos, tomados por mim, de pessoas e estudiosos relacionados com os primeiros anos da UnB²³.

2.1 O mobiliário moderno nos principais edifícios públicos de Brasília

Nos interiores dos edifícios públicos de Brasília, existem, ainda hoje, peças de *designers* internacionais pioneiros do desenho de móveis modernos. A vinda desses móveis para a cidade, nos anos 1950 e 1960, pode ser explicada a partir de um momento que, de acordo com Santos (1995, p. 145), foi decisivo na história do mobiliário moderno brasileiro: “[...] em 1952, a empresa Móveis Artesanal, pertencente aos irmãos Hauner²⁴, associou-se à Knoll Internacional mudando seu nome para Forma”. A partir de então, a Forma passou a fabricar, com exclusividade no Brasil, a coleção da Knoll Internacional, composta dos desenhos de Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Florence Knoll, Harry Bertoia, entre outros. Para Santos, “[...] a forma representou um momento de renovação no mercado brasileiro com a introdução do referencial consagrado do *design* da Bauhaus”.

Tal situação permitiu que os interiores dos palácios e instituições públicas fossem equipados com o que havia de melhor no mercado de móveis no Brasil à época. Por isso, esses espaços compõem-se de peças desenhadas por arquitetos e *designers* brasileiros e

²³ Alguns depoimentos foram gravados em vídeo e suas transcrições estão disponíveis em anexo.

²⁴ Carlo e Ernesto Hauner, nascidos na Itália, pertencem à geração dos pioneiros da indústria moveleira no Brasil. Carlo Hauner era arquiteto e foi sócio de Sérgio Rodrigues na loja Artesanal Paranaense. São os fundadores da marca Forma.

estrangeiros. Móveis do próprio Oscar Niemeyer, Anna Maria Niemeyer, Joaquim Tenreiro, Jorge Zalszupin, Bernardo Figueiredo e Sérgio Rodrigues juntam-se a peças clássicas de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Charles e Ray Eames e Eero Saarinen para formarem ambientes sóbrios, dentro do padrão de modernidade desejado por Niemeyer.

Embora muitos desses interiores mantenham-se ainda hoje preservados, em alguns casos o mobiliário original não mais existe. Alguns fatores apontam para este quadro: a falta de manutenção, subtrações de peças sem autorização e os danos causados no período do regime militar.

Quatro anos depois de inaugurada a nova capital, os militares tomaram o poder no Brasil, instalou-se a ditadura que durou mais de 20 anos e trouxe drásticas consequências e mudanças em todos os setores da sociedade. A história dos móveis modernos dos palácios e prédios públicos de Brasília justapõe-se a esse momento da história brasileira porque grande parte deles foi substituída por outros mais tradicionais, ou simplesmente subtraída de seus interiores. A partir do exílio de Oscar Niemeyer, por sua posição política, muitos dos móveis escolhidos por ele para equipar os palácios foram considerados pelos militares “móveis de comunista” e, por isso, retirados.

Essas informações, embora façam parte das várias lendas criadas em torno da formação de Brasília, incluem-se nas narrativas de muitos que viveram aqueles momentos. De acordo com Nelson (2011), em artigo publicado no *The Wall Street Journal*, Sérgio Rodrigues afirma:

Soldados invadiram o escritório de Niemeyer, um membro destacado do Partido Comunista, e a sede da revista onde ele trabalhava foi destruída. O arquiteto se refugiou em Paris, onde passou a maior parte das duas décadas seguintes. Numa amarga ironia, a arquitetura que Niemeyer deixou para trás assumiu a reputação fascista dos comandantes do país, um traço que era exatamente o oposto das intenções humanistas do criador. O Brasil estava novamente mergulhado na época sombria da ditadura que durou mais de 20 anos. A negligência e os roubos fizeram mais estragos aos elegantes palácios contemporâneos de Niemeyer do que a natureza. A maior parte dos danos foi causada pelo regime militar, que se desfez da mobília por questões ideológicas, recusando-se a usar cadeiras criadas por comunistas como Niemeyer e seus amigos de esquerda. "Foi um tempo sombrio para todos aqueles ligados às artes", diz Sérgio Rodrigues, o *designer* de móveis mais famosos do Brasil, um octogenário jovial com bigodes arqueados. "Eles não tinham o mínimo interesse em cultura." (...) "O regime militar não entendia nada de *design*", lamenta Rodrigues. "Eles não se deram conta do que tinham. Eles não davam valor a nada."

Com o intuito de constatar o que ainda existe de mobiliário moderno, mesmo delineando uma visão geral, empreendi uma prospecção nos edifícios Palácio do Catetinho, Palácio da Alvorada, Brasília Palace Hotel, Palácio do Planalto e Palácio do Itamaraty. O critério de escolha desses edifícios levou em consideração dois aspectos: sua representatividade como ícones da arquitetura moderna brasileira e a utilização de mobiliário moderno original em seus interiores, mesmo que, em casos como o do Brasília Palace Hotel, esse uso tenha se restringido a uma época passada.

Palácio do Catetinho



Figura 68 – Catetinho. Oscar Niemeyer, 1956.
Fonte: Foto do autor. Maio, 2013.

Construído em 1956 como residência provisória do presidente da República Juscelino Kubitschek, o Catetinho, então conhecido como Palácio de Tábuas, foi equipado com móveis de Sérgio Rodrigues e Joaquim Tenreiro. De acordo com Santos, foi a partir de um convite de Oscar Niemeyer a Sérgio Rodrigues que se iniciou o uso de móveis modernos nos interiores dos edifícios públicos da nova capital:

Desde 1957, quando desenhou móveis a pedido de Oscar Niemeyer para equipar o Catetinho em Brasília, Sérgio Rodrigues foi também um dos principais responsáveis pelo desenho de móveis para equipar os edifícios da nova capital, tendo realizado toda a decoração do Ministério das Relações Exteriores, a pedido do embaixador Wladimir Murinho, bem como a do antigo Palácio Doria Pamphilli, a embaixada brasileira na Itália. (SANTOS, 1995, p. 128.)

Isso pode explicar o fato de que a maior parte dos móveis modernos encontrada ainda hoje nos interiores desses edifícios é de autoria de Rodrigues. Vários outros arquitetos e *designers* foram também convidados por Niemeyer a projetarem móveis, entre eles, Joaquim Tenreiro, que já havia mobiliado a casa de Cataguases, Minas Gerais, em 1942, e Bernardo Figueiredo, que projetou móveis em madeira nobre e de grandes dimensões para o Palácio do Itamaraty.

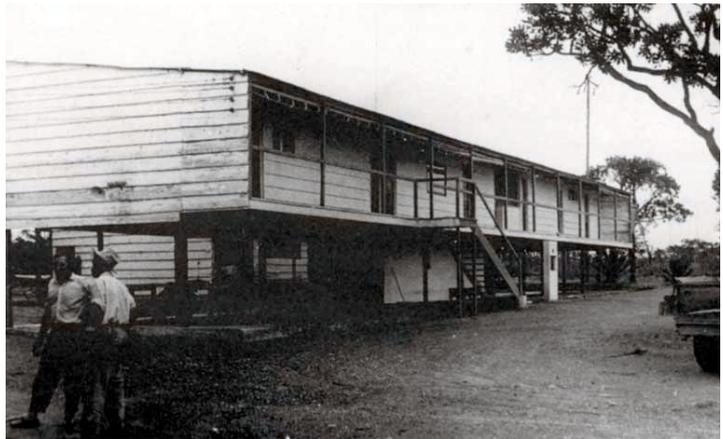


Figura 69 – Catetinho. Oscar Niemeyer, 1956.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 70 – Catetinho (Interior). Oscar Niemeyer.
Fonte: Foto do Autor. Maio, 2013.

Brasília Palace Hotel



Figura 71 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer. Década de 1960.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Outro edifício construído na nova capital enquanto esta ainda era um canteiro de obras, o Brasília Palace Hotel, também de autoria de Niemeyer, foi inaugurado em junho de 1958 e abrigava em seus interiores peças de mobiliário assinadas pelos mais importantes *designers* brasileiros e estrangeiros da época. Móveis de Lina Bo Bardi, como a poltrona Bowl, e de Eero Saarinen²⁵, como a poltrona Womb, a maioria fornecida pela Loja Oca, de Sérgio Rodrigues, representante de tais produtos à época. Esses móveis compunham os grandes salões do hotel **(Figuras 72 e 73)**.

²⁵ Eero Saarinen (1910-1961) nasceu em Helsinki, Finlândia. Em 1923 imigrou para os Estados Unidos. Manteve sociedade, em 1937, com Charles e Ray Eames. Desenhou vários móveis para a Knoll International que se tornaram famosos, entre eles a Coleção Womb (1947) e a Coleção Pedestal, composta da mesa e cadeira Tulipa (1955).

Fonte: Makovsky, Paul. **Reconsidering-Eero**. Metropolis Magazine, 2005. Disponível em: <<http://www.metropolismag.com/October-2005/Reconsidering-Eero/>> Acesso em: 14 jan. 2014.

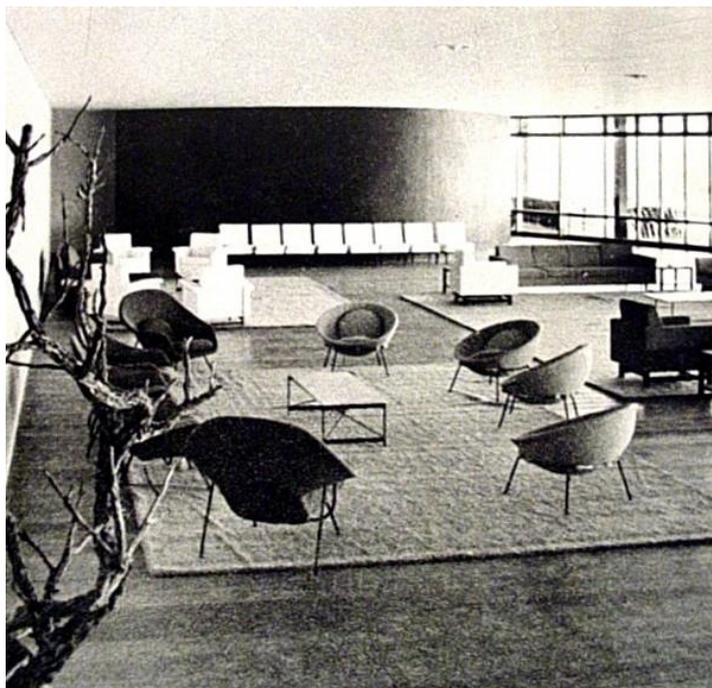


Figura 72 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer, 1958.
Vista das poltronas Bowl, de Lina Bo Bardi, e Womb, de Eero Saarinen.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 73 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer, 1958.
Vista das poltronas Womb, de Eero Saarinen.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Peças de Sérgio Rodrigues também estavam presentes nos interiores do hotel, como é o caso da Poltrona Stella, desenhada em 1956 (**Figura 74**). Anúncios de revistas da época indicavam os fornecedores desses móveis e mostravam que alguns foram fabricados especialmente para o Brasília Palace. Em um desses anúncios aparece a loja Oca ambientada como um cenário imitando os cômodos de uma casa – uma inovação, segundo Santos (1995, p. 126), introduzida por esse arquiteto em matéria de arrumação de lojas (**Figura 75**).



Figura 74 – Brasília Palace Hotel. Oscar Niemeyer, 1958.
Vista das poltronas Stella, de Sérgio Rodrigues.
Fonte: Cedoc/UnB.

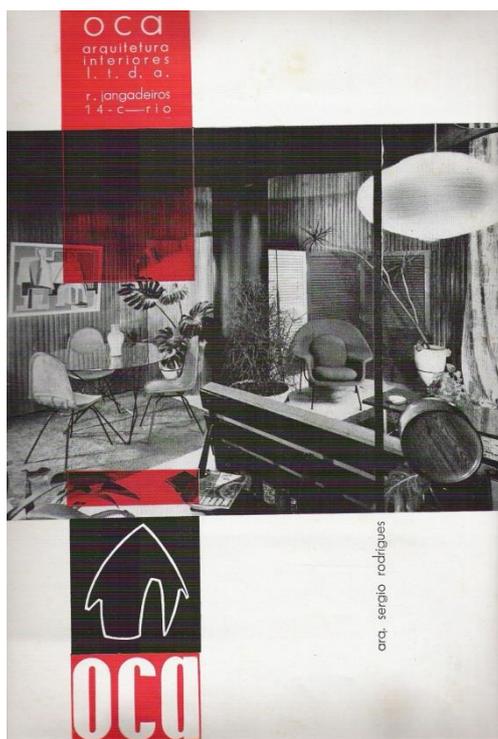


Figura 75 – Anúncio da Loja Oca, de Sérgio Rodrigues.
Vista da poltrona Womb, de Eero Saarinen.
Fonte: Revista *Módulo*, nº 6, 1956.



Figura 76 – Anúncio fabricante Móveis Pastore.
Fonte: Revista *Módulo*, nº 10, 1958.

Os móveis que fizeram parte do Brasília Palace Hotel perderam-se com o tempo ou foram queimados em agosto de 1978, quando ocorreu um incêndio que culminou com o seu fechamento por quase 20 anos. Alguns que conseguiram ser salvos foram relocados mais

tarde para o Museu Vivo da Memória Candanga, no entanto, grande parte não resistiu à má conservação e falta de manutenção. Atualmente, no hotel, os móveis foram substituídos por outros que lembram a mesma linha daqueles que fizeram parte de sua ambiência²⁶.



Figura 77 – Brasília Palace Hotel. Circulação entre os quartos. Mesa lateral de Sérgio Rodrigues. Poltrona de autor não identificado. Foto do autor. Julho, 2013.



Figura 78 – Brasília Palace Hotel. Circulação entre os quartos. Mesa lateral de autor não identificado. Poltrona Wassili, de Marcel Breuer. Foto do autor. Julho, 2013.

²⁶ Muitas das informações sobre o Brasília Palace, como é o caso dos anúncios das revistas da época, foram gentilmente fornecidas pela professora doutora Ana Elisabete de Almeida Medeiros e fazem parte de pesquisas realizadas por alunos durante a disciplina PROAU 8 (Projeto de Arquitetura e Urbanismo 8) – Técnicas Retrospectivas, ministrada por ela no Curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU – UnB.

Palácio do Planalto



Figura 79 – Palácio do Planalto, Vista noturna. Oscar Niemeyer.
Foto do autor. Setembro, 2013.

O Palácio do Planalto, conhecido inicialmente como Palácio dos Despachos ou Palácio Presidencial, foi inaugurado na mesma data de Brasília, em 21 de abril de 1960, com um grande baile para um público de mais de três mil convidados, incluindo chefes de Estado estrangeiros.

Assim como no Palácio da Alvorada, os primeiros móveis utilizados no Palácio do Planalto eram os dos destacados nomes do *design* moderno representados pela Knoll Internacional, entre eles havia exemplares da Poltrona Barcelona de Mies van der Rohe. No entanto, em 2010, o edifício passou por restauração externa e interna, que incluiu a curadoria da coleção das obras de arte e de todo o seu mobiliário. A equipe de curadoria, durante os trabalhos de restauro, tomou a decisão de retirar de seus interiores os móveis dos *designers* estrangeiros, sendo então utilizado o mobiliário exclusivamente brasileiro, principalmente aqueles que foram concebidos nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Muitas peças foram restauradas com o intuito de “[...] reconstruir integralmente o ambiente

palaciano dos primeiros anos da capital e transformá-lo em uma referência do mobiliário brasileiro”²⁷. Essa mesma curadoria decidiu que todas as obras de arte deveriam ser expostas nos ambientes com acesso ao público. Não se pretende discutir o mérito das decisões tomadas pela curadoria do Palácio do Planalto, ao final, as ações empreendidas no edifício resultaram na reunião de um acervo com peças desenhadas por importantes nomes de arquitetos e *designers* brasileiros e obras de arte. É possível encontrar em seus imensos salões e mezaninos móveis de Joaquim Tenreiro, Jorge Zsazupin, Sérgio Rodrigues e Oscar Niemeyer, entre outros. Há também uma grande variedade de móveis coloniais composta de mesas e cadeiras em jacarandá, estas últimas com assentos e encostos em palha trançada.

No térreo existem poucos móveis, pois o amplo salão é também frequentemente utilizado para exposições temporárias. Destaca-se neste ambiente, apenas uma mesa Eleh, de Sérgio Rodrigues, e a escultura de Franz Weissman, intitulada Espaço Circular em Cubo.

No segundo piso localiza-se o Salão Nobre, ou salão dos espelhos, o maior salão do palácio. Nele, formam-se ambientes de recepção com as poltronas e bancos Vronka, concebidas em 1962 por Sérgio Rodrigues, e uma Marquesa de Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, de 1970 (**Figura 80**).



Figura 80 – Palácio do Planalto, Salão Nobre. Poltronas e bancos Vronka. Sérgio Rodrigues, 1962.
Foto do autor. Setembro, 2013.

²⁷ De acordo com o diretor de Documentação Histórica da Presidência da República e coordenador da Comissão de Curadoria dos Palácios da Alvorada e do Planalto, Cláudio Soares.
Fonte: Presidência da República, Comissão de Curadoria para as obras de arte, a arte decorativa e o mobiliário do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto, Coordenação de Relações Públicas.

Ainda no segundo piso localiza-se a Sala de Reunião Suprema, normalmente utilizada para reuniões ministeriais, governamentais e presidenciais. Nela, encontram-se várias cadeiras Kiko, desenhadas em 1964 por Sérgio Rodrigues especialmente para o Palácio do Itamaraty; elas contornam a mesa de reuniões.

O terceiro piso, o mezanino, é o Espaço Nobre, composto de três salas de espera, formado por dois conjuntos de estofados Beto e mesa Eleh, de Sérgio Rodrigues, e um conjunto de poltronas Easy Chair, de Oscar Niemeyer.



Figura 81 – Palácio do Planalto, Mezanino, terceiro piso. Poltronas Beto, Sérgio Rodrigues, 1958. Mesas laterais e de centro, Joaquim Tenreiro.
Foto: Roberto Stuckert Filho. Julho, 2011.



Figura 82 – Palácio do Planalto, Salão Niemeyer. Poltronas e sofá, Sérgio Rodrigues. Poltrona Easy Chair, Oscar Niemeyer, 1970.
Foto: Roberto Stuckert Filho. Julho, 2011.



Figura 83 – Palácio do Planalto, Sala de Audiências. Cadeiras Tião e poltronas Navona, Sérgio Rodrigues, 1959 e 1960.
Foto do autor. Setembro, 2013.

Destacam-se, ainda, entre muitas obras de arte, a escultura em bronze *O Flautista*, de Bruno Giorgi, e a pintura *As Mulatas*, óleo sobre tela de Di Cavalcanti.

No gabinete presidencial, sala de trabalho da Presidência da República, estão dispostos um conjunto de móveis da década de 1940 e peças de mobiliário de autoria de Sérgio Rodrigues, entre elas as poltronas Navona, de 1960 (*Navona Armchair*); poltronas Beto e várias cadeiras Kiko. Como obras de arte, destacam-se duas grandes telas, *Colhendo Bananas* e *Praia do Nordeste*, da pintora Djanira da Motta e Silva.



Figura 84 – Palácio do Planalto, Sala da Presidência. Poltronas e sofá Navona, Sérgio Rodrigues, 1959.
Foto: Roberto Stuckert Filho. Julho, 2011.

Palácio do Itamaraty



Figura 85 – Itamaraty. Oscar Niemeyer.
Foto do autor. Janeiro, 2014.

O Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores (MRE), foi o último dos Palácios a ser construído. Após a era JK, a implementação do plano urbanístico da nova capital, bem como a construção das obras arquitetônicas, até então em ritmo acelerado, sofreram uma abrupta interrupção. De acordo com Rossetti:

Diferentemente do presidente Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros estancou os cronogramas que demandavam ações governamentais coesas para a consolidação da cidade. O contexto político somente se agravaria com a renúncia de Jânio Quadros, sucedido por João Goulart, com um *interregno* parlamentarista, cujas atitudes ampliaram a instabilidade em diversos setores da sociedade civil e consolidaram a insatisfação dos setores militares, deflagrando o golpe de estado de 1964. Apesar da grita reacionária pelo abandono ou adiamento da transferência da capital, JK havia deixado Brasília numa condição irrevogavelmente implantada. É neste contexto de impasses — quando as obras de Niemeyer sofreriam atrasos, vetos e ingerências — que o projeto arquitetônico do Ministério das Relações Exteriores será revisto, refeito e desenvolvido, para tornar-se a

sede governamental mais relevante no funcionamento pleno da nova capital. (ROSSETTI, 2009, p. 2.)

A despeito de tais contrariedades, em 20 de abril de 1970, o Palácio dos Arcos de Oscar Niemeyer foi inaugurado e a sede da diplomacia brasileira foi enfim transferida do Rio de Janeiro para Brasília.

Muito do esforço de consolidação deste palácio é devido à atuação do embaixador Wladimir Murтинho²⁸, que, segundo Rossetti (2009, p. 03), “[...] se estende além de sua função oficial designada pelo Itamaraty”. Sua contribuição, desde o acompanhamento nas fases de canteiro de obras à decoração final, com a escolha do mobiliário e curadoria das obras de arte a serem integradas à coleção, foi de grande importância na configuração dos espaços internos. Ainda segundo o autor, o vazio, priorizado por Niemeyer “como fator organizador do poder ali representado”, possibilitou uma concepção espacial contínua que permite a integração das obras de arte à arquitetura.

Os interiores desse Palácio – também ambientados, como em seu exterior, pelos jardins de Burle Marx – abrigam um acervo de obras de arte, objetos e mobiliário de diferentes épocas da história do país, muitas peças trazidas do antigo palácio do Rio de Janeiro e outras, presentes de embaixadas estrangeiras e de visitantes ilustres. De acordo com Scorel (2002, p. 21), “[...] o projeto de decoração do Palácio procurou valorizar acima de tudo a criatividade brasileira”. Por isso, em meio à coleção – com obras de Athos Bulcão, Bruno Giorgi, Candido Portinari, Ceschiatti, Debret, Franz Weissmann, Manabu Mabe, Mary Vieira, Milton Dacosta, Tommie Ohtake e Volpi – encontram-se móveis antigos e modernos dispostos nos amplos espaços solenes de recepção, gabinetes e salões de banquete.

No saguão de recepção do térreo, acessado a partir da passarela que atravessa o lago da fachada oeste, estão as primeiras peças de mobiliário moderno: as robustas poltronas e bancos, em aço laminado e couro preto, de Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, criadas em 1971 (**Figura 86**).

²⁸ Wladimir do Amaral Murтинho foi o diplomata designado pelo Itamaraty para comandar as ações relativas à transferência do Palácio entre 1959 e 1961 e entre 1963 e 1969.
Fonte: SCOREL, Silvia. In: **Palácio Itamaraty Brasília: Brasília, Rio de Janeiro**. São Paulo: Banco Safra, 2002.



Figura 86 – Itamaraty. Saguão de recepção, térreo. Poltronas Easy Chair, de Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer, 1971. Foto do autor. Janeiro, 2014.

Neste pavimento – à exceção da escultura móvel “Ponto de Encontro”, de Mary Vieira, montada em 1969; dos jardins internos de Burle Marx; da escultórica escada helicoidal desenvolvida por Milton Ramos e Joaquim Cardoso; e das paredes revestidas de mármore branco formando painéis em baixo-relevo, de Athos Bulcão – o que predomina, em 36 metros de vão livre, é o vazio **(Figura 87)**.

O segundo pavimento, acessado pela escada helicoidal, é dividido em duas partes pela treliça de Athos Bulcão: um saguão, destinado às cerimônias de entregas de condecorações, e a Sala de Tratados, com vista para o Ministério da Justiça. Nesta sala, somente a grande mesa em Jacarandá, estilo D. João V, na qual foi assinada a Lei Áurea.

Outros móveis estão dispostos em salas cujas interligações são interrompidas por portas corrediças, usadas para dividi-las quando necessário. Destaca-se a Mesa dos Tratados, uma peça do século XIX em marchetaria francesa, estilo Napoleão III.

Na Sala Pedro I, cadeiras brasileiras e uma cômoda em jacarandá do século XVIII acompanham uma tela de Jean-Baptiste Debret, *Coroação de Pedro I*, e outra tela, o original do *Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo. Conclui o ambiente o tapete persa de 14 por 5 metros, um dos maiores do mundo **(Figura 88)**.



Figura 87 – Itamaraty. Pavimento térreo com acesso ao Mezanino.
Foto do autor. Janeiro, 2014.



Figura 88 – Itamaraty. Segundo pavimento, Sala Pedro I. Destaque para a luminária (ferro, prata, bronze e cristal de rocha lapidado) *Revoada de Pássaros*, de Pedro Correia de Araújo. Móveis do século XVIII.
Fonte: Imagem (sem autor definido) publicada no livro *Palácio Itamaraty Brasília: Brasília, Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 2002.

Na Sala Cândido Portinari, onde estão os quadros *Gaúcho* e *Jangadeiros*, do mesmo artista, encontram-se uma mesa em jacarandá e cedro com pés em pata de animal, sendo ela originária de Goiás e datada do século XVIII, época de D. João V, e um arcaz de sacristia em jacarandá lavrado.

Na Sala Duas Épocas, nos deparamos com duas escrivaninhas pertencentes ao Barão do Rio Branco e uma conversadeira em estilo vitoriano (século XIX) originária da Bahia. A Sala Brasília é uma grande sala de jantar, cujas mesas têm capacidade para 180 pessoas. As cadeiras atuais, em jacarandá e couro, são do século XVIII.

Nota-se que os móveis ganham destaque especial no Itamaraty por meio desse contraste entre antigo e moderno, em que marquesas, cadeiras e canapés coloniais, por exemplo, estão dispostos, ao mesmo tempo, em conjunto com peças modernas de Sérgio Rodrigues, de Oscar Niemeyer e de Bernardo Figueiredo, entre outros (**Figura 89**).

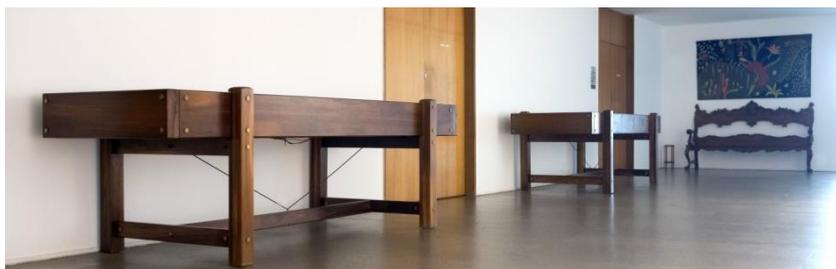


Figura 89 – Itamaraty. Saguão dos Gabinetes. Mesas Eleh, de Sérgio Rodrigues, 1965, e marquesa do século XIX.
Foto: Ana de Oliveira. Setembro, 2014.

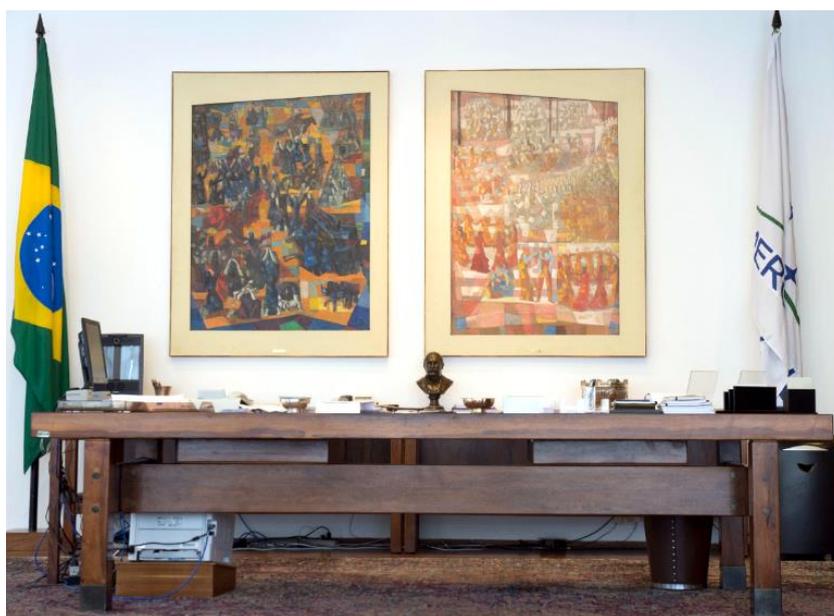


Figura 90 – Palácio do Itamaraty, Gabinete. Mesa Itamaraty. Sérgio Rodrigues, 1960.
Foto: Ana de Oliveira. Setembro, 2014.

No terraço, onde acontecem festas e recepções, estão os jardins suspensos de Burle Marx contornados por esculturas de Alfredo Ceschiatti, Victor Brecheret e Maria Martins. Os móveis presentes neste ambiente são os bancos Eleh, de Sérgio Rodrigues, criados em 1965.



Figura 91 – Palácio do Itamaraty. Brasília/DF. Terraço. Em primeiro plano bancos Eleh, de Sérgio Rodrigues, 1965. Ao fundo, escultura *Duas Amigas*, de Alfredo Ceschiatti. Foto do autor. Janeiro, 2014.

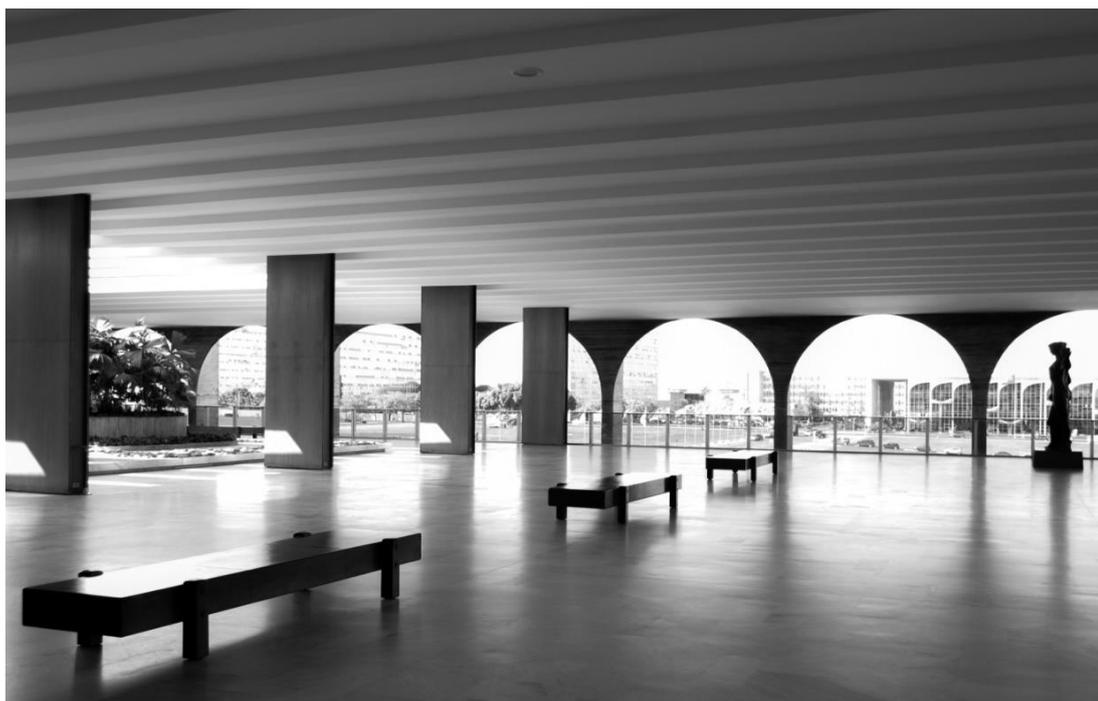


Figura 92 – Palácio do Itamaraty. Brasília/DF. Terraço. Banco Eleh, de Sérgio Rodrigues, 1965. Foto do autor. Janeiro, 2014

Palácio da Alvorada



Figura 93 – Palácio da Alvorada. Oscar Niemeyer.
Foto do autor. Julho, 2013.

O Palácio da Alvorada foi o primeiro edifício a ser construído em alvenaria na nova capital. Inaugurado em 30 de junho de 1958, abriga a residência oficial do presidente da República.

De acordo com fotos antigas encontradas no Arquivo Público do Distrito Federal, alguns dos primeiros móveis modernos a serem utilizados no Palácio da Alvorada foram as poltronas Barcelona, de Mies van der Rohe. Nestes registros fotográficos, feitos entre 1956 e 1960, já aparecia grande quantidade dessa poltrona em quase todos os seus salões (**Figuras 94 e 95**). Com o tempo, foram acrescentados móveis antigos e contemporâneos brasileiros, no entanto, ainda hoje, prevalece o uso de peças de *designers* estrangeiros, principalmente modernistas.



Figura 94 – Palácio da Alvorada. Interiores. Foto tirada entre 1956 e 1960, segundo texto do Arquivo Público do DF. Foto: Arquivo Público do Distrito Federal.



Figura 95 – Palácio da Alvorada. Interiores. Foto tirada entre 1956 e 1960, segundo texto do Arquivo Público do DF. Foto: Arquivo Público do Distrito Federal.

Dividido em três pisos, o edifício, em forma de pavilhão, abriga no subsolo o salão de jogos, cinema e serviços de apoio à administração; no térreo, os salões destinados às cerimônias oficiais; e no primeiro andar, a área privativa residencial.

A sala de cinema, espaço previsto no projeto original, comporta 29 poltronas Eames Lounge Chair and Ottoman (**Figura 96**). Essas poltronas, projetadas em 1956 por Charles e

Ray Eames, são celebradas como ícones do *design* moderno e foram adquiridas no final da década de 1990²⁹.



Figura 96 – Palácio da Alvorada. Sala de Cinema. Poltronas Eames Lounge Chair and Ottoman, 1956.
Foto: Ichiro Guerra. Agosto, 2011.

No térreo (**Figura 97**), uma sala de reuniões é equipada com cadeiras em madeira e couro de Anna Maria Niemeyer, muito semelhantes às cadeiras Cantu, de Sérgio Rodrigues³⁰.

Exemplo de uso simultâneo de móveis antigos e modernos encontra-se na sala de espera. Nela, uma marquesa do século XIX compõe o ambiente em conjunto com as poltronas de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand (**Figura 98**).

O Mezanino, o espaço entre o *hall* de entrada, o salão nobre e a biblioteca, comporta a tapeçaria de Di Cavalcanti, esculturas de Ceschiatti e as marquesas de Oscar e Anna Maria Niemeyer (**Figura 99**).

No salão nobre, organizado em quatro ambientes, encontra-se a maior quantidade de poltronas e banquetas Barcelona, dispostas em conjunto com móveis brasileiros dos

²⁹ Fonte: Presidência da República, Comissão de Curadoria para as obras de arte, a arte decorativa e o mobiliário do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto, Coordenação de Relações Públicas.

³⁰ No início desta pesquisa, principalmente pela dificuldade em analisar de perto certos ambientes cujo acesso é restrito, algumas cadeiras pareciam ser de Sérgio Rodrigues. No entanto, depois de comparação entre livros, fotos antigas e atuais, constatou-se que os desenhos desses móveis, embora semelhantes ao desse arquiteto, são de outros autores. Segundo a Comissão de Curadoria para as obras de arte e o mobiliário do Palácio da Alvorada e do Palácio do Planalto, através da Coordenação de Relações Públicas, a decoração original do Alvorada é de Anna Maria Niemeyer e muitas das cadeiras que equipam as salas de reuniões, de banquete e de almoço são de sua autoria.

séculos XVIII e XIX (**Figuras 100 e 101**), estes últimos, compostos de mesas em jacarandá, marquesas e arcazes.



Figura 97 – Palácio da Alvorada. Sala de Reuniões. Cadeiras e mesa de Anna Maria Niemeyer.
Foto do autor. Julho, 2013.



Figura 98 – Palácio da Alvorada. Sala de Espera. Poltronas de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, 1928, e marquesa do século XIX.
Foto do autor. Julho, 2013.



Figura 99 – Palácio da Alvorada. Mezanino. Marquesa, 1974. Oscar Niemeyer e Anna Maria Niemeyer.
Foto do autor. Julho, 2013.



Figura 100 – Palácio da Alvorada. Salão Nobre.
Foto do autor. Julho, 2013.

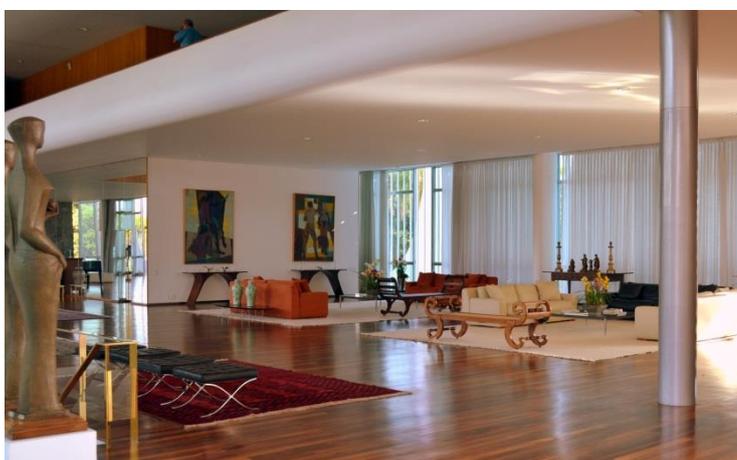


Figura 101 – Palácio da Alvorada. Salão Nobre.
Foto do autor. Julho, 2013.

Esta mistura entre elementos antigos e modernos estende-se a outros ambientes, como o Salão de Estado (**Figura 102**), uma grande sala de reuniões, e a biblioteca (**Figura 103**), – ambos têm suas paredes revestidas com ripas de jacarandá da Bahia.



Figura 102 – Palácio da Alvorada. Salão de Estado.
Foto: Ichiro Guerra. Agosto, 2011.

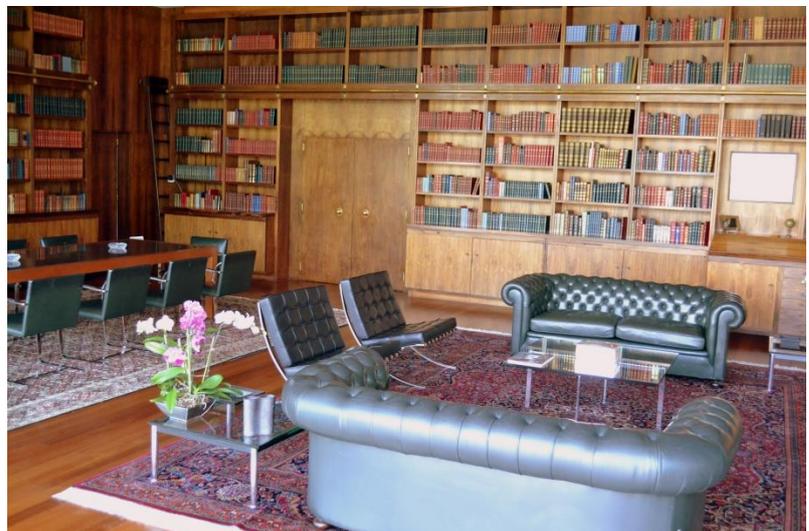


Figura 103 – Palácio da Alvorada. Biblioteca.
Foto do autor. Julho, 2013.

A Sala de Almoço, o único ambiente com peças predominantemente antigas, é composta de mesa principal e cadeiras inglesas do século XIX e duas mesas brasileiras do século XVIII (**Figura 104**).

A Capela, um edifício importante que integra o conjunto arquitetônico do Palácio da Alvorada, tem o projeto de decoração assinado por Athos Bulcão e móveis originais de autoria de Anna Maria Niemeyer (**Figura 105**).



Figura 104 – Palácio da Alvorada. Salão de Almoço.
Foto: Ichiro Guerra. Agosto, 2011.



Figura 105 – Palácio da Alvorada. Capela de Nossa Senhora da Conceição.
Foto do autor. Julho, 2013.

A detalhada descrição dos ambientes dos palácios de Brasília cumpriu o propósito de melhor situar o objeto de estudo desta pesquisa – os móveis desenhados para a Universidade de Brasília. Esta deriva e seu registro tiveram o intuito de oferecer ao leitor um panorama das ambiências encontradas nesses edifícios, devedora do seu mobiliário e de suas peças de arte. Ela também assinala uma distância do que foi encontrado na Universidade – móveis mais modestos, sem, todavia, deixarem de ser expressivos da história de seu tempo.

2.2 Arquitetos-*designers* modernistas na UnB: pequena história

A Universidade de Brasília nasceu numa época de utopias. O conceito de utopia é complexo e demanda esclarecimento. Choay (2005), no *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, esclarece o sentido desse termo. A autora tem como ponto de partida a obra de Thomas Morus, cujo conteúdo define-se por uma crítica à Inglaterra de Henrique VII e VIII. Essa crítica constitui-se na concepção de um lugar imaginado no qual todas as questões problemáticas de uma situação histórica concreta são resolvidas por negação. Assim, o conteúdo do livro de Morus é uma imagem invertida da Inglaterra real e histórica refletida na concepção de uma sociedade cujos conflitos foram superados e que habita uma ilha, Utopia. O termo cunhado por Morus ganhou ao longo dos séculos um significado autônomo, sendo incluído nos dicionários, por exemplo, como: “lugar ou estado ideal de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos; qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade”³¹, e também como: “projeto de natureza irrealizável, quimera, fantasia”³².

Quando se pensa na criação de Brasília pode-se perceber a proximidade que se estabelece com a significação do termo utopia. Todo discurso que justificava a mudança da capital, assim como o de seu urbanista e arquiteto, reverbera o desejo de superação de uma situação histórica e a construção de um mundo melhor. A Universidade de Brasília é também parte dessa construção utópica.

“Fim dos anos 50, início dos 60. Horizontes abertos, utopias viáveis: JK, primeira Copa do Mundo, bossa nova, cinema novo – liberdade” (COSTA, 2002, p. 246). Este era o sentimento daqueles que se envolveram na construção da nova capital do Brasil.

Uma “utopia viável” plantou no meio do sertão do país a nova capital e deu existência a um plano urbanístico e a uma arquitetura considerados inovadores. Nesse mesmo sentido, outra “utopia viável” implementou a Universidade que nascia “com a promessa de reinventar a educação superior, entrelaçar as diversas formas de saber e formar profissionais engajados na transformação do país”³³.

³¹ UTOPIA. Verbetes retirado do *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, 2004.

³² *Idem*.

³³ UnB, Linha do tempo. Disponível em <http://www.unb.br/unb/historia/linha_do_tempo/index.php> Acesso em: 10 ago. 2013.

A história da criação da UnB tem relatos de dificuldades e oposições. São narrativas reportadas desde o projeto do Plano Piloto de Lucio Costa, que previa uma extensa área de terra dentro da cidade para a sua localização, até os “enfrentamentos”³⁴ de Darcy Ribeiro para fazer cumprir o que estava determinado nesse plano. Ambos, o urbanista e o antropólogo, cada um a seu tempo, enfrentaram fortes oposições para que a universidade fosse construída dentro da cidade de Brasília. Muitas foram as tentativas contrárias visando assegurar a sua construção o mais afastado possível do centro do poder. A oposição mais “franca e desabrida”³⁵ teria sido, na opinião de Darcy Ribeiro, a de Israel Pinheiro. Coordenador, responsável pelo cumprimento dos prazos e execução das obras públicas da nova capital, o Dr. Israel, como era assim chamado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, algumas vezes interferia em assuntos fora de sua competência³⁶. Nas palavras de Darcy Ribeiro (1978, p. 13), Israel Pinheiro “dizia a quem quisesse ouvir que, a seu juízo, era preciso afastar a qualquer custo de Brasília duas ameaças terríveis: as manifestações estudantis e as greves operárias que poriam a perder todo o esforço de interiorização da capital”.

Não obstante às oposições, exatos dois anos depois da inauguração da nova capital, em 21 de abril de 1962, a Universidade de Brasília (UnB) surgia de forma provisória, ou seja, ainda sem total efetivação. O principal articulador para a definição e implantação da universidade foi Darcy Ribeiro, que não tomava somente para si os créditos. Em suas próprias palavras, a UnB era o “projeto mais ambicioso da intelectualidade brasileira”, como explica em depoimento a seguir:

Dizem que a Universidade de Brasília é criação minha. Não é verdade. Ninguém pode ser pai e mãe de uma instituição tão complexa – uma universidade nacional – como é o caso da UnB. Tive, é certo, algum papel: coordenei seu planejamento e dirigi sua implantação. Mas muita gente mais se juntou para fundá-la. A começar pelos três presidentes da República dos anos de seu nascimento. Juscelino Kubitschek mandou elaborar o projeto e o encaminhou ao Congresso Nacional como mensagem presidencial. Jânio Quadros confirmou por decreto a Comissão encarregada de projetar a universidade. João Goulart promulgou a lei de criação da UnB, nomeou seu primeiro reitor e deu apoio total à sua implantação.

³⁴ Termo usado por Darcy Ribeiro como título de um dos seus depoimentos no livro *UnB: Invenção e Descaminho*, 1978.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Lucio Costa explica, em depoimento à Maria Elisa Costa, que logo no início, ao sentir que o Dr. Israel começava a interferir na área de arquitetura, o presidente JK convocou os três e lhes disse: “Assuntos de urbanismo são com o Lucio; assuntos de arquitetura, com o Oscar; assuntos de prazo e de execução são com você”.

Acresce que se devêssemos falar de pai fundador, uma outra vaga precisaria ser aberta para Anísio Teixeira, que foi quem mais contribuiu para que a Universidade de Brasília se concretizasse. (RIBEIRO, 1978, p. 13.)

Fruto da obstinada vontade de Darcy Ribeiro, de Anísio Teixeira e da cooperação de intelectuais, artistas e professores, integrantes das comissões gerais de debate sobre as formas de organização da UnB, a nova universidade surgia com uma estrutura administrativa e financeira baseada na autonomia, um conceito novo nos anos 1960. Ribeiro (1978, p. 17) explica que a UnB foi criada como uma fundação com o objetivo de torná-la livre da opressão que o burocratismo ministerial exercia sobre as universidades federais. Como um serviço público e autônomo, ela deveria possuir seu próprio regimento e, conseqüentemente, gerir-se.



Figura 106 – Universidade em construção. Vista, em segundo plano, dos prédios da Oca I e Oca II, 1962.
Fonte: Cedoc/UnB.

Com uma estrutura física provisória na qual começaram as atividades, a UnB foi inaugurada em 21 de abril de 1962, antes mesmo de estar pronta e, seguindo o ritmo

acelerado da construção da nova capital, o *campus* tinha o aspecto de um canteiro de obras e poucos prédios estavam terminados³⁷.



Figura 107 – Universidade em construção. Obras do ICC, 1963.
Fonte: Cedoc/UnB.

Vale, mais uma vez, ressaltar a importância dos arquitetos e artistas da época, muitos em começo de carreira, que vieram para Brasília para construir e equipar o *campus* da UnB e participaram tanto na elaboração de projetos dos prédios, como na concepção de mobiliário para seus interiores, ou ainda como professores ou monitores convidados para os cursos que se iniciavam.

Com a inauguração, começavam também as atividades do Instituto Central de Artes (ICA). Implementado pelo arquiteto Alcides da Rocha Miranda, o ICA teve fundamental importância no estudo e na produção do patrimônio mobiliário da universidade. Seu caráter flexível e dinâmico concentrou, entre 1962 e 1964, intelectuais das mais diversas áreas das artes, arquitetura e educação etc. Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão, Cláudio Santoro, Régis

³⁷ Em seu primeiro ano, a UnB contava apenas com 13 mil metros quadrados de área construída, distribuídos em nove prédios. As obras do ICC, Instituto Central de Ciências, projeto de Oscar Niemeyer, só iniciaram-se em 1963.

Fonte: UnB, Linha do tempo. Disponível em <http://www.unb.br/unb/historia/linha_do_tempo/index.php>
Acesso em: 10 ago. 2013.

Duprat, Claus Berger, Glenio Bianchetti, Léo Dexheimer, Luiz Humberto Martins Pereira, Elvin Mackay Dubugras e Zanine Caldas são alguns dos nomes ligados ao ICA.

No início, o curso-tronco de artes, como eram chamados os dois primeiros anos básicos, preparava os alunos para ingressarem nas faculdades e foi nesse período que as experimentações com desenho de observação da natureza e de figura humana chegaram ao desenho de mobiliário.

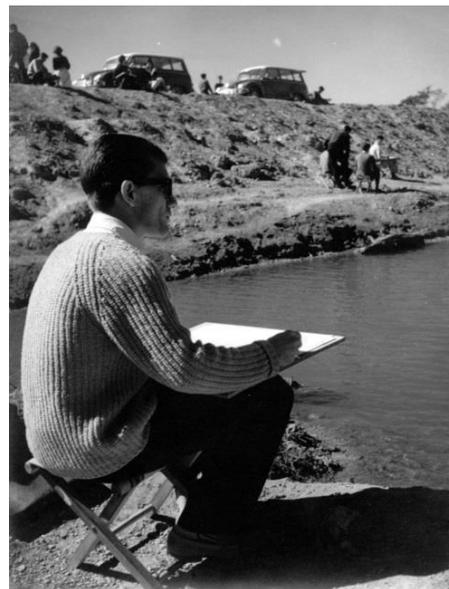


Figura 108 – Alunos de artes e arquitetura.
Aula de desenho de observação, 1962.
Fonte: Cedoc/UnB.

Os móveis eram feitos artesanalmente, pois não existiam ainda maquinários suficientes para grandes inovações na execução dos protótipos. De acordo com Frota (1993, p. 63):

Os alunos do ICA da UnB, de 62 a 64, passavam do desenho da natureza e da figura humana para o de mobiliário, que também faziam artesanalmente, já que quase todos os protótipos de móveis da universidade foram estudados a partir do Instituto. Estudantes faziam maquetes, participavam no canteiro de obras do levantamento das primeiras unidades da instituição. Alunos de artes visuais e letras escreviam e compunham juntos cartazes e textos. Todos os impressos da UnB, durante bastante tempo, foram feitos por alunos na tipografia do ICA. Música, cinema, experiências e debates constavam do dia a dia curricular. Os alunos gostavam tanto do novo ensino que iam à noite para a universidade. A estrutura dos cursos buscava a interdisciplinaridade: todo aluno tinha o dever de cursar uma matéria de outra escola.

Baseando-se em depoimentos de alguns pioneiros e em narrativas de alguns autores, pode-se imaginar que ocorreu no começo da implantação da UnB, e principalmente no ICA, um conjunto de atividades interligadas e ricas de experimentações e descobertas.

O entusiasmo e a “vontade de fazer”³⁸ dos que participaram desses primeiros anos são descritos por Luiz Humberto Martins ao lembrar que “Claus Berger, por exemplo, chegava às duas horas da manhã. Você saía às 18 horas, que era o horário normal, doido pra voltar no dia seguinte. Onde é que você já viu um trabalho que faz isso?”³⁹. Muito comum também era ver Zanine Caldas apresentar algum elemento inusitado a ser analisado pelos alunos. Certa vez, ele viu Zanine descendo de uma Rural com um animal, um carneiro, para os alunos desenharem.

Diante desse cenário, é possível começar a examinar a relevante contribuição de três profissionais para a história do mobiliário moderno brasileiro: Sérgio Rodrigues, Elvin Mackay Dubugras e João Filgueiras Lima, arquitetos-*designers*, participantes da construção da Universidade de Brasília.

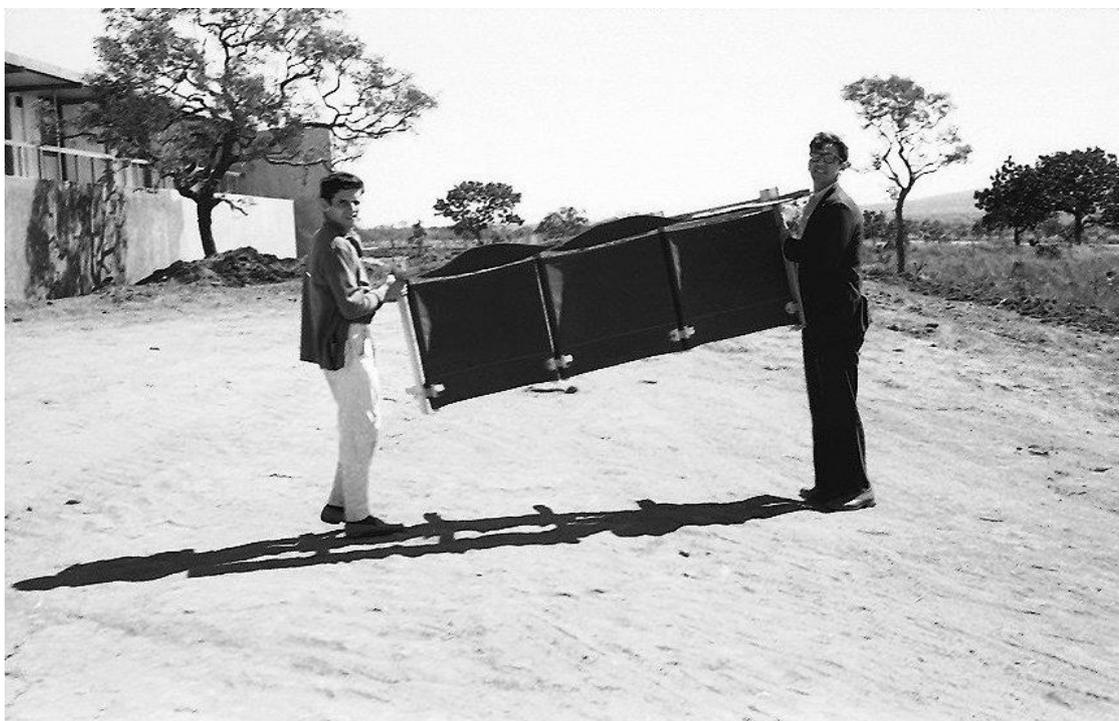


Figura 109 – Alex Peirano Chacon e Luiz Humberto Martins levando um conjunto de cadeiras em madeira e lona. UnB, 1963.
Fonte: Cedoc/UnB.

³⁸ Depoimento de Luiz Humberto Martins em entrevista concedida ao autor e ao professor de Ética e Filosofia Política da Universidade de Brasília, Dr. Alex Sandro Calheiros de Moura, em junho de 2013.

³⁹ *Idem*.

Sérgio Rodrigues



Figura 110 – Sérgio Rodrigues. Prédios dos pavilhões OCA I e OCA II. UnB, data provável: 1962.
Fonte: Cedoc/UnB.

Foi a sua atuação com o sistema de casas pré-fabricadas que possibilitou seu primeiro contato com a Universidade de Brasília, pois, em 1961, Darcy Ribeiro, depois de ver uma exposição no MAM-RJ em que Rodrigues expunha, o convidou para construir os pavilhões OCA I e OCA II (**Figura 110**). Esses edifícios eram os alojamentos provisórios para professores e funcionários da UnB, sendo também edificações pioneiras no *campus*. A partir de então, baseado em sistema de pré-fabricação, Rodrigues executou outras obras, como o Minas late Clube de Brasília e casas em Goiânia (BIANCHI, 2007).

Sua experiência na UnB continuou com a incumbência, dada por Darcy Ribeiro, para mobiliar o auditório da universidade. O projeto de arquitetura deste auditório, *Dois Candangos*, assim nomeado em homenagem a dois operários mortos por soterramento durante as obras, é de autoria de Alcides da Rocha Miranda e integra o conjunto de três prédios da Faculdade de Educação, os primeiros a ficarem prontos no *campus*. Seu relato sobre a criação da poltrona Candango para esse auditório, onde foi realizada a cerimônia de inauguração da instituição, enfatiza o espírito criativo e obstinado presente nos primeiros anos da universidade:

O Darcy era uma figura engraçada. Me pegou assim pelo braço e disse: vamos ver o local onde você vai fazer. Aí chegamos num lugar todo descampado e ele me disse: “Vai ser aqui”.

Eu falei: “Aqui como? Vocês estão querendo isso imediatamente. Não tem teto, não tem parede, não tem coisa nenhuma”.

Não tinham feito nada ainda. Então ele disse assim: “Você não sabe o que é Brasília. Brasília se faz tudo na hora”.

Eu pensei: “Tudo bem! Eu não sou responsável por isso (a construção do auditório), sou responsável pela encomenda que me fizeram”.

Foi então que Darcy disse: “Eu te dou uma passagem de avião pra São Paulo, você chega lá e vai na fábrica (imaginando que eu fosse executar) e vê o que tem que fazer”.

Eu falei pra ele: “Pode deixar, eu vou lá ver o que eu posso fazer, ainda porque a Oca não tem condições de fazer 250 cadeiras para o prazo que você está querendo. Eu vou lá em São Paulo naquelas firmas de móveis de escritório. Eles devem fazer”.

“Não, mas eu não quero coisas que fazem por aí, senão eu comprava. Eu quero uma coisa que você faça.”

Aí eu caí na maluquice de fazer⁴⁰.

Durante a viagem para São Paulo, Sérgio Rodrigues rascunhou um croqui para a cadeira do auditório (**Figura 111**) e segundo ele: “[...] não é pra contar no sentido de charme, não, é uma coisa verdadeira. Eu fiz o desenho na cadeira do avião, naquele papel, aquela bolsinha de vomitar”.⁴¹ Toda a produção das peças foi feita em São Paulo, inclusive o couro do assento, e depois foi enviada para Brasília.

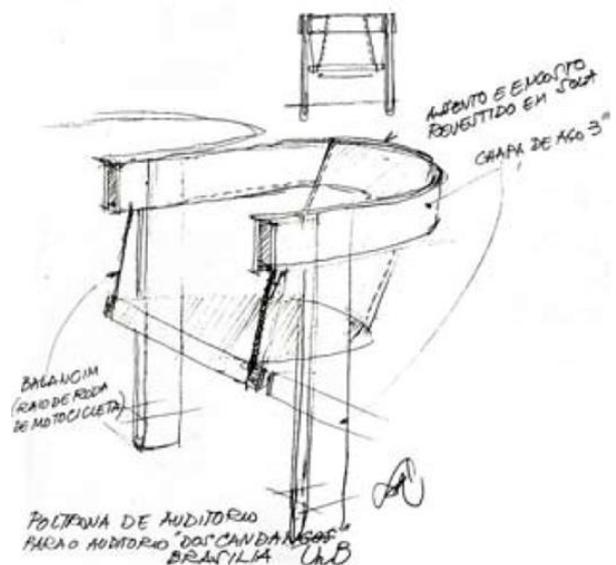


Figura 111 – Croqui de Sérgio Rodrigues para a poltrona Candango – 1962. Fonte: Imagem publicada no livro *Móvel Moderno no Brasil* (Santos, 1995).

⁴⁰ Entrevista concedida por Sérgio Rodrigues. **Entrevista de Sergio Rodrigues**. [ago. 2013.] Entrevistador: José Airton Costa Junior. Rio de Janeiro, 2013. 1 arquivo em vídeo (120 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

⁴¹ *Idem*.

A montagem das cadeiras do Auditório Dois Candangos é lembrada por Sérgio Rodrigues como um momento marcante em sua carreira. Emociona-se ainda hoje quando fala sobre o assunto⁴². Cada cadeira era formada por duas pernas metálicas fixadas no piso de concreto. Em uma estrutura de chapa de aço em forma de ferradura eram pendurados os encostos e os assentos em couro natural, esses últimos suspensos por “raios” de motocicleta (**Figura 112 e 113**). A fixação no piso foi feita pelos estudantes de Engenharia, mas toda a montagem das peças de sustentação e do couro teria que ser feita com muito cuidado e rapidez, tarefa que somente uma grande quantidade de pessoas experientes em montagem poderia cumprir.

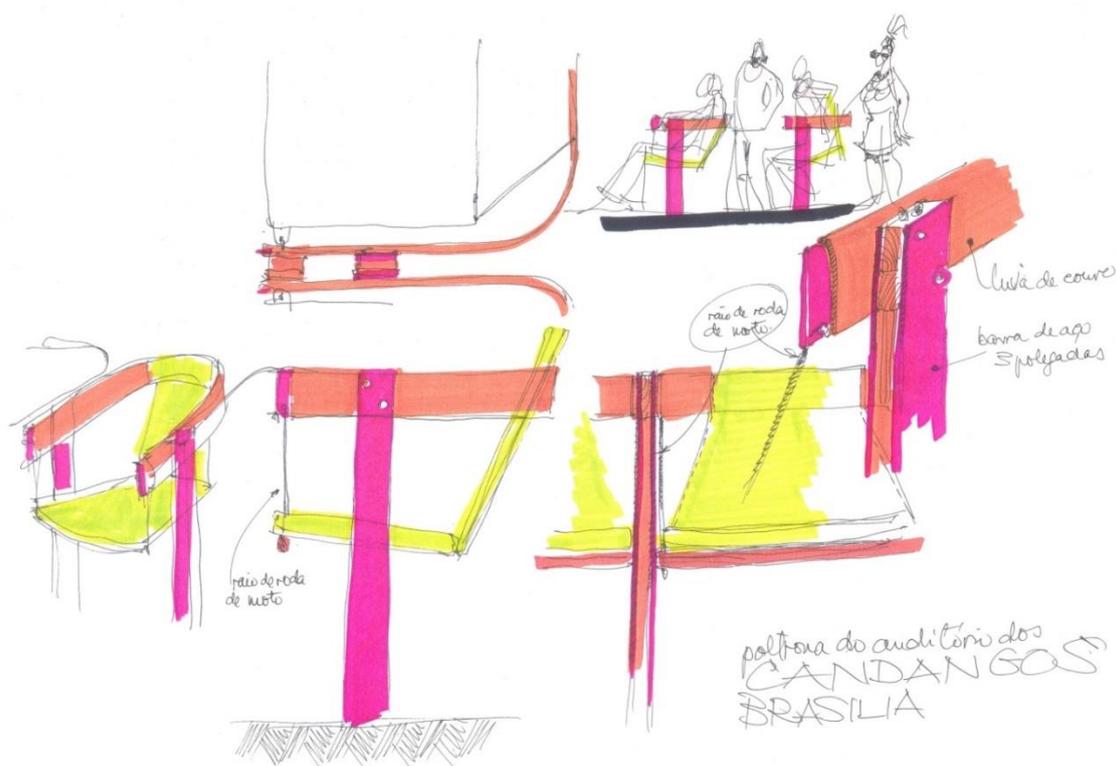


Figura 112 – Croqui de Sérgio Rodrigues para a poltrona Candango, 1962.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues, 2013.

⁴² Lamentavelmente, Sérgio Rodrigues faleceu no primeiro dia de setembro de 2014, um ano após ter me concedido a entrevista aqui apresentada. Na ocasião de nosso encontro, em seu escritório no Rio de Janeiro, pediu-me, entusiasmado pelo tema, que eu retornasse para lhe mostrar a dissertação pronta. Infelizmente não deu tempo.



Figura 113 – Desenhos de Sérgio Rodrigues para a poltrona Candango, 1962. Detalhe das peças.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues, 2013.

No entanto, essa fase final de montagem coincidiu com um feriado de Semana Santa e com a inauguração da UnB marcada para o sábado. Na quarta-feira que antecedia o feriado, toda a universidade encontrava-se vazia. A solução encontrada foi apelar para os estudantes, professores e funcionários que, mesmo de folga, aceitaram ajudar. Essa passagem é confirmada pelo próprio Sérgio Rodrigues:

Então o Darcy Ribeiro disse: “Olha, você se vira, agora se vira”. Eu fiquei um pouco preocupado, tentando saber qual seria o tipo mais fácil de suicídio para resolver logo o problema.

Aí me veio uma ideia. Já que é feriado, vamos passar com um ônibus ou caminhão, escrevemos em umas faixas de tecido que estavam sobrando “A UnB precisa de você”, penduramos e aquilo ficou uma coisa.

Cada vez que eu ia contar esse caso nas palestras que eu fazia em diversas universidades, eu ficava emocionado, chorava que chegava a pingar. Eu dizia “vocês vão me desculpar, mas isso foi uma dessas coisas que me emocionaram na vida, de perceber o que é o espírito de universidade. Uma coisa seríssima”.

O pessoal todo se apaixonou por essa história e ficou a noite inteira lá trabalhando e colocando as peças de couro. Então, na sexta-feira, estavam as peças principais colocadas.

Não reclamaram nada e ficavam vibrando: “Olha, acabei aqui e tal...” Aquela bagunça toda que estudante faz quando tem uma coisa desse tipo. Foi uma coisa realmente emocionante.⁴³

De fato, a montagem das cadeiras seguiu a organização de uma “linha de montagem industrial”. Sérgio Rodrigues conta que espalhou no palco do auditório todas as peças separadas por ordem de montagem. Enquanto uma equipe se encarregava de enfiar o couro na madeira do encosto, outra cuidava de fixar as peças dos raios de motocicleta (**Figura 114**). Neste ritmo, todas as cadeiras estavam prontas até nove horas de sábado, exceto a última a ser colocada, pois o couro rasgou durante a colocação⁴⁴.



Figura 114 – Auditório Dois Candangos. Montagem das poltronas Candango, de Sérgio Rodrigues, abril de 1962.

Fonte: Foto sem autor definido, publicada no livro *Alcides Rocha Miranda: Caminho de um Arquiteto*. (Frota, 1993.)

⁴³ Entrevista concedida por Sérgio Rodrigues. **Entrevista de Sergio Rodrigues**. [ago. 2013]. Entrevistador: José Aírton Costa Junior. Rio de Janeiro, 2013. Um arquivo em vídeo (120 min.). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice deste trabalho.

⁴⁴ Algumas imagens, por serem raras, não foram encontradas em arquivos ou em outros acervos de documentação. Por isso, optei por usar as imagens dos próprios livros onde elas se encontram, mas com a preocupação de citar a fonte bibliográfica e o fotógrafo, quando informado.

Outro desafio a ser enfrentado de última hora foi a necessidade de se esconder, ou disfarçar, a estrutura do telhado inacabado e aparente, pois o forro ainda não tinha sido colocado. A solução foi uma improvisação, na véspera do evento, com a colocação de tecidos pendurados nas paredes e no teto. Uma grande quantidade de rolos de tecido foi comprada em lojas da W3 para esse fim. As faixas de pano eram presas por peças de madeira nas paredes e foram dispostas em diferentes alturas (**Figura 115**).

Nesse contexto de improviso e entusiasmo, Sérgio Rodrigues comenta: “Arquiteto é pra fazer tudo”, mencionando o fato de ter resolvido, de última hora, um problema não previsto.



Figura 115 – Cerimônia de inauguração, Auditório Dois Candangos. Vista das cadeiras Candango. 21 de abril de 1962. Fonte: Cedoc/UnB.

A partir do desenho feito no papel do saquinho de vômito, apoiado na bandeja do avião, até o dia do evento em que ficou de pé, escondendo o lugar vazio da última poltrona que não ficara pronta a tempo, Sérgio Rodrigues teve 15 dias corridos para elaborar e executar a incumbência que lhe foi atribuída por Darcy Ribeiro. Lembra o arquiteto que

nesse curto espaço de tempo havia ainda os feriados da Semana Santa. Com a ajuda de alunos, professores e funcionários, 249 cadeiras e a mesa principal estavam colocadas bem a tempo da inauguração da universidade pelo então presidente João Goulart (**Figura 116**).



Figura 116 – Aula inaugural, Auditório Dois Candangos. Vista das cadeiras Candango. 21 de abril de 1962.
Fonte: Cedoc/UnB.

O tempo e o desgaste decorrente do uso intenso em cerimônias e conferências fizeram com que as poltronas Candango fossem substituídas pelas poltronas atuais, com os inusitados cinzeiros na parte posterior de seus encostos (**Figura 117 e 118**). Embora apareçam em vários registros e fotografias da década de 1980, não foi possível precisar sua procedência nem a data exata em que substituíram as primeiras cadeiras desenhadas por Sérgio Rodrigues.



Figura 117 – Auditório Dois Candangos. Poltronas atuais (sem autoria determinada).
Foto do autor, setembro, 2013.



Figura 118 – Auditório Dois Candangos. Poltronas atuais (sem autoria determinada).
Foto do autor, setembro, 2013.

Nesse auditório, a única peça de mobiliário remanescente da época de sua inauguração é a grande mesa em jacarandá (**Figura 119**), também uma criação de Sérgio Rodrigues. Com quatro metros de comprimento, ela tem a frente em couro preto com detalhes em capitonê. Curiosamente, em 2010, essa mesa chamou a atenção de algumas pessoas da comunidade acadêmica, tornando-se objeto de desejo da Presidência da

República. O então presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, representado pelo coordenador da Comissão de Curadoria, Cláudio Soares Rocha, pediu ao reitor da UnB, José Geraldo de Souza Junior, para que a mesa fosse cedida, em caráter de doação, para equipar o “gabinete modernista”⁴⁵ do Palácio do Planalto. Tratava-se de um escritório da Presidência onde todos os móveis seriam peças históricas, principalmente modernas e garimpadas em repartições do Governo Federal. Com a negativa do reitor, a mesa continua atualmente ocupando seu lugar no Auditório Dois Candangos e esse episódio serviu ao menos para suscitar, ainda que de forma inicial, o interesse pelo mobiliário moderno do *campus*.



Figura 119 – Auditório Dois Candangos. Mesa em jacarandá e couro. Sérgio Rodrigues, 1962.
Foto do autor, setembro, 2013.

Alguns exemplares de mobiliário de Sérgio Rodrigues foram adquiridos tempos depois da inauguração e encontram-se no prédio da Reitoria. A Loja Oca forneceu para a Universidade de Brasília as poltronas de nome Kiko em dois tipos – um de espaldar baixo e outro de espaldar alto (**Figura 120**). Atualmente, existem no Salão dos Atos da Reitoria 36 poltronas do primeiro tipo e apenas dois do segundo. As poltronas Kiko foram criadas em 1964, por Sérgio Rodrigues, para equipar o Palácio dos Arcos em Brasília, e produzidas em série pela Taba, nome dado à marcenaria da Loja Oca. Originalmente, foram desenhadas em madeira de lei maciça, jacarandá e com assento em couro natural; no entanto, as unidades que ainda hoje existem na Reitoria receberam estofamento em tecido como substituição ao

⁴⁵ Secretaria de Comunicação da UnB – Secom. Disponível em
< <http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=3769#> > Acesso em: 13 out. 2013.

couro. Algumas unidades, como as encontradas no Decanato de Extensão (DEX – UnB), sofreram interferência ainda maior. Por terem recebido estofamento em material vinílico na cor vermelha e seus “braços” substituídos por peças bem mais largas, ficaram completamente diferentes das originais (**Figura 121 e 122**).



Figura 120 – Salão dos Atos da Reitoria. Cadeiras Kiko, Sérgio Rodrigues, 1964.
Foto do autor, junho de 2013.



Figura 121 – Decanato de Extensão. Cadeiras Kiko, de Sérgio Rodrigues, reformadas.
Foto do autor, outubro de 2013.



Figura 122 – Decanato de Extensão. Cadeiras Kiko, de Sérgio Rodrigues., reformadas.
Foto do autor, outubro de 2013.

Voltando-se à experiência da poltrona Candango, ela influenciou o desenho de outros assentos usados em vários auditórios no Brasil. Em 1965, Sérgio Rodrigues projetou a Poltrona de Auditório IAB (**Figura 123**). Essa poltrona faz parte dos auditórios do Parque Anhembi e da FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. É formada por uma estrutura em madeira de lei maciça, com pés em aço cromado e encosto e assento em couro natural ou vinil. Com o mesmo princípio da Candango, permite a passagem de pessoas entre as fileiras de cadeiras somente pelo movimento de avanço e recuo do corpo possibilitado pelos balancins em cabos de aço (**Figura 124**).



Figura 123 – Poltrona IAB. Sérgio Rodrigues, 1965.
Foto de Paulo Affonso Agapito da Veiga.
Publicada em: CALLS, 2000.

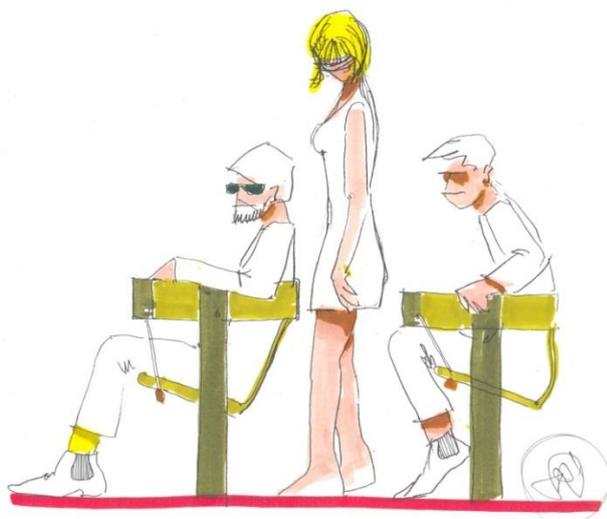


Figura 124 – Poltrona Candango. Desenho de Sérgio Rodrigues.
Fonte: Arquivo Sérgio Rodrigues, 2013.

Particularmente, as poltronas Candango e aquela do IAB têm grande importância quando se aborda a história do mobiliário moderno brasileiro, porque foi a partir delas que o arquiteto em questão mudou a maneira de produzir seus móveis. Antes, eles eram baseados em uma produção artesanal e, por isso, muito demorada. Com a nova demanda, a execução dos móveis teria que partir para uma produção em série e em quantidades maiores.

O interessante desses dois projetos é que Sérgio, sempre muito ligado a ideias e conceitos derivados da produção artesanal, viu-se obrigado a desenvolver o produto em condições seriadas. Principalmente no caso da Candango, que deveria atender prontamente à montagem do auditório a ser inaugurado em curto espaço de tempo. Esse mesmo fenômeno se repetiu em vários outros produtos, que foram obrigados a receber modificações claramente conectadas com a produção em série, com a disponibilidade de maquinário nas indústrias que executavam o projeto e com encomendas para ocasiões específicas. (SANTOS, 2000, p. 36).

Durante o período de adequação às novas exigências de mercado, Sérgio Rodrigues declarou que desenhou, além da poltrona Candango, cerca de 40 móveis para a UnB entre mesas, cadeiras, estantes e sofazinhos.

É importante lembrar que a série de móveis produzida especificamente para a Universidade de Brasília, reconhecida pelas mesmas características de materiais e formas, deu origem à linha de móveis denominada *UnB*. Fazem parte dessa linha a poltrona Lia (1962), a cadeira e poltrona UnB (1962) e o sofá Darcy (1963).

Atualmente, durante a pesquisa de campo pelos interiores da universidade, nenhum exemplar desses móveis foi encontrado. No entanto, alguns registros de livros e fotos antigas de arquivos apontam para a sua existência desde as épocas em que os alunos do ICA, de 1962 a 1964, desenhavam e produziam artesanalmente seus protótipos de mobiliário. Em Frota (1993, p. 63), a Poltrona Lia, por exemplo, aparece em segundo plano de um registro fotográfico em que alunos do ICA fazem desenho de modelo vivo no térreo de uma das construções de madeira feitas por Sérgio Rodrigues (**Figura 125**). Nos arquivos do Cedoc/UnB, algumas cadeiras UnB aparecem na versão “com braços” (**Figura 127**). No entanto, nos arquivos e registros pesquisados, o sofá Darcy não foi identificado.



Figura 125 – Poltrona Lia. Sérgio Rodrigues, 1962.
Foto: sem autor definido, publicada no livro *Alcides Rocha Miranda: Caminho de um Arquiteto* (FROTA, 1993).



Figura 126 – Poltrona Lia. Linha UnB. Sérgio Rodrigues, 1962.
Foto: Paulo Affonso Agapito da Veiga. Foto publicada no livro *Sérgio Rodrigues* (CAL S, 2000).



Figura 127 – Cadeira UnB. Sérgio Rodrigues, 1962.
Foto: Cedoc/UnB – Acervo professora Marília Rodrigues.

Os móveis especialmente desenhados para a UnB, além da referida linha com esse nome, deram origem ainda à parceria com a indústria Mobilínea, dos irmãos Hauner. Sérgio Rodrigues conta ainda que o começo da produção da Mobilínea surgiu de sua grande amizade com Ernesto Hauner, irmão mais moço de Carlo Hauner⁴⁶. Este último era proprietário de uma pequena fábrica de móveis em São Paulo e a partir do mobiliário desenhado para a UnB foi produzida, em série, a linha direcionada a outra categoria de consumidores: “Os grã-finos”⁴⁷.

⁴⁶ Carlo Hauner, arquiteto nascido na Itália, pertence à geração dos pioneiros da indústria moveleira no Brasil. Foi sócio de Sérgio Rodrigues na loja Artesanal Paranaense e um dos fundadores da marca Forma.

⁴⁷ Entrevista concedida por Rodrigues, Sergio. **Entrevista de Sergio Rodrigues** [ago. 2013]. Entrevistador: José Airton Costa Junior. Rio de Janeiro, 2013. Um arquivo em vídeo (120 min.).

Elvin Mackay Dubugras

No campo da pesquisa e busca por novas técnicas para o desenho de mobiliário na UnB, muito é devido ao arquiteto carioca Elvin Mackay Dubugras (1929-1999). Diplomado no Rio de Janeiro em 1952 pela Faculdade Nacional de Arquitetura, Universidade do Brasil, é uma das importantes figuras que participaram dos primeiros anos da nova capital e de sua universidade.⁴⁸

Convidado em 1962 por Alcides Rocha Miranda para exercer o cargo de Secretário Executivo do ICA, na fundação do curso de Arquitetura, desenvolveu e produziu, entre 62 e 65, vários projetos de móveis. Ele lembrava que, com a intervenção militar de 1964, muitos professores foram banidos da universidade, entre eles, o próprio Zanine Caldas. Dubugras, então, tomou a seu cargo um prédio de madeira que envolvia um pátio onde ficavam as máquinas utilizadas em oficinas de maquetes cuja coordenação era de Zanine. De acordo com Dubugras (1997), em entrevista concedida a Francisco Leite Aviani⁴⁹:

Naquele tempo a gente fazia coisas sem perguntar a ninguém. Eu quis fazer um atelier para esses alunos de desenho de móveis. Não consegui que ninguém se interessasse para ocupar o espaço. Eu requisitei toda a madeira do almoxarifado de obras e fizemos, aí eu fiz uma bela de uma sala para mim, fiz todos os móveis para mim, alguma coisa, dizem que está lá para a sala do diretor da arquitetura, a mesa, a escrivaninha eu não sei onde é que está, que era uma escrivaninha igual prancheta, que basculava. Eu fiz uma sala e tanto para mim. Aquele negócio, existia um vazio, né? E aí na hora como não tem ninguém, você preenche, então eu fiz. Eu fiz um pavilhãozinho que devia ter o que? Uns 100 m². Vinte eram a minha sala.

A partir desse prédio foi construído um pavilhão, onde foram abrigadas “[...] as melhores máquinas de marcenaria fabricadas no Brasil na época”, afirma Dubugras (1997). Compradas em São Paulo, elas são as mesmas que ainda hoje compõem a maior parte da marcenaria do atual Instituto de Artes (IdA), situado no prédio da maquete, como é conhecido.

⁴⁸ Em Brasília, Dubugras é autor de vários projetos, entre blocos de apartamentos para diplomatas, residências para ministros e, em parceria com Alcides da Rocha Miranda, do prédio para o Banco de Desenvolvimento Econômico – BNDES, 1958-1964. Foi professor titular do Instituto de Arquitetura, da Universidade de Brasília, de 1988 a 1993.

⁴⁹ Francisco Leite Aviani, arquiteto e designer, professor de Design Industrial da UnB, gentilmente, cedeu a este autor uma entrevista inédita concedida a ele por Elvin Dubugras no segundo semestre de 1997.



Figura 128 – Sofá em madeira e lona de caminhão. Móvel de aluno, 1963.
Fonte: Cedoc/UnB.

Iniciou-se, a partir da Marcenaria do Elvin e pelo trabalho de alunos do curso tronco de artes, uma produção de móveis em madeira, couro sola e, em alguns casos, lona de caminhão (**Figura 128**), com características semelhantes aos conceitos que originaram o móvel moderno brasileiro consagrado por Joaquim Tenreiro e Sérgio Rodrigues, entre outros *designers* e arquitetos.

Com relação aos materiais utilizados na fabricação desses móveis, deve-se considerar a dificuldade existente na época na sua aquisição e as limitações técnicas que impunham a adoção de um desenho simples, resultando muitas vezes em móveis de linhas retas e de aspectos rústicos, mas que, ainda assim, mantinham a estética de móvel moderno. Os recursos eram os de mais fácil disponibilidade, daí o uso corrente de materiais locais, como o couro e a palhinha. A madeira era o material estrutural principal, no entanto, a técnica utilizada era muito simples, apenas cortes retos e encaixes comuns.

Foi a partir das pesquisas, maquetes e protótipos de Elvin Dubugras que as peças de madeira começaram a ser aplicadas em formatos curvos e com encaixes mais complexos. Dubugras contava ainda que toda a madeira, comprada em toras de um madeireiro

localizado no Núcleo Bandeirante, Sr. Morgado, era serrada e entabizada⁵⁰ na própria marcenaria da UnB.

A utilização do couro para fazer os assentos e encostos de cadeiras tornou-se uma prática comum, principalmente, por não existirem na universidade equipamentos próprios para a execução de estofamentos. Utilizava-se a técnica de esticar e costurar o couro sola, geralmente na própria peça, que também era comprado no Núcleo Bandeirante. Dubugras contava que todo o serviço de couro, corte e costura, era executado por um funcionário da própria universidade que também era seleiro e dono de uma máquina de costura utilizada no feitiço de selas de cavalos. Após um incêndio, ocorrido nas instalações da marcenaria da UnB, sua máquina foi destruída e o tal senhor, desligado da universidade.

Dos móveis produzidos, destacam-se alguns protótipos para salas de trabalho, mesas, cadeiras, pranchetas e, especialmente, uma série de cadeiras de madeira curvada em pau-ferro escuro, com assentos em versões de couro e em palha-da-Índia, concebidas pelo próprio Dubugras (**Figuras 129 e 130**).



Figura 129 – Cadeira em pau-ferro, primeira versão com assento em couro sola. Elvin Dubugras, 1964. Foto publicada em SVENSSON, Frank Algot Eugen. *Visão de mundo: Arquitetura*. Brasília: Alva, 2001.



Figura 130 – Cadeira em pau-ferro, versão encontrada com assento em palha artificial. Elvin Dubugras, sem data de reforma definida. Foto do autor, junho, 2013.

⁵⁰ Empilhar peças de madeira separando-as umas das outras por meio de calços ou tabiques, a fim de que todas as superfícies fossem atingidas pelos preservativos, durante a impregnação, ou pelas correntes de ar, durante a secagem.

Fonte: GONZAGA, Armando Luiz (2006, p. 40).

Projetadas em 1964, essas cadeiras eram primeiramente desenhadas em escala reduzida, para depois serem executados seus protótipos. De acordo com Dubugras, era uma forma de diminuir os custos de execução, pois se tratava de um tipo de cadeira muito cara para a época⁵¹.



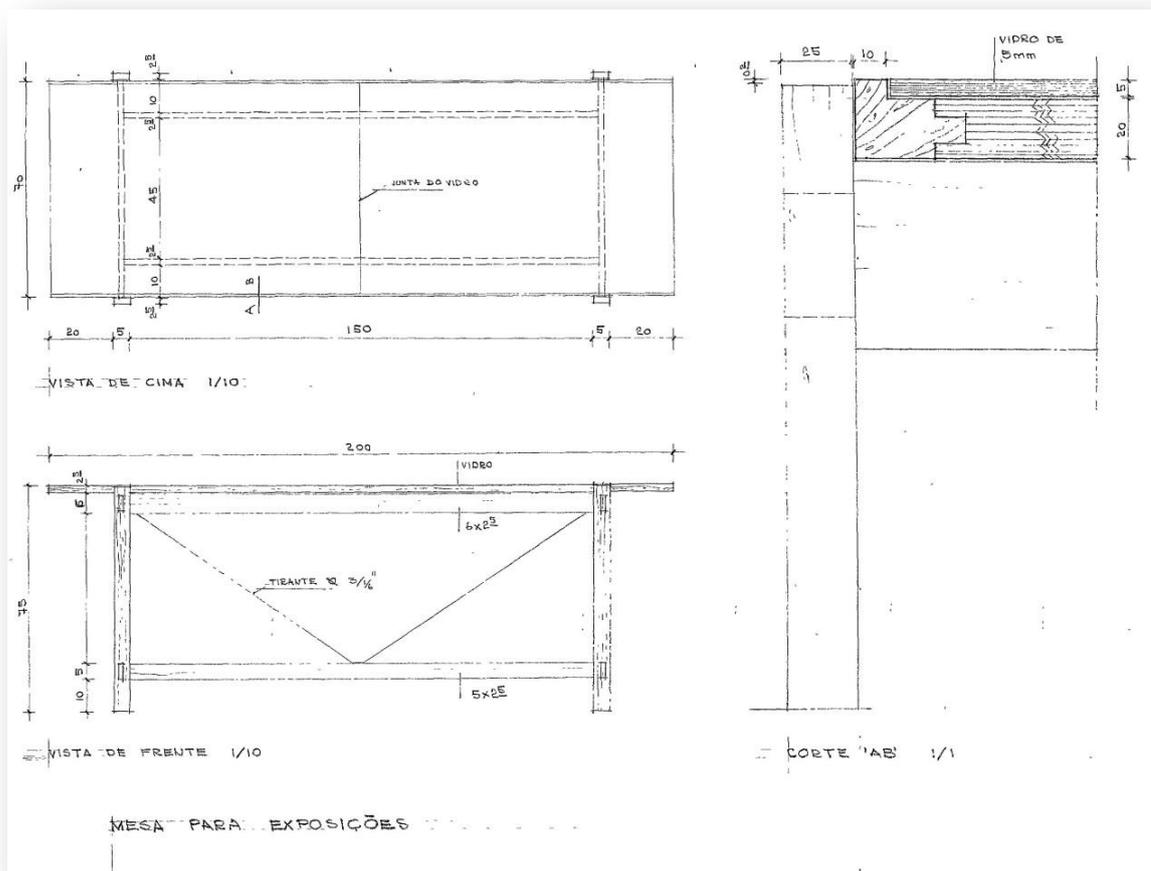
Figura 131- Cadeira em pau-ferro, versão encontrada com assento em palha artificial. Elvin Dubugras. Sem data de reforma definida.
Foto do autor, junho, 2013.

Vários outros exemplares de móveis cujo projeto e execução são atribuídos a esse arquiteto⁵² encontram-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAU – UnB. Entre eles, são bastante conhecidas as grandes mesas com tirantes de amarração metálicos que,

⁵¹ Apenas quatro exemplares dessa cadeira foram localizados, em agosto de 2013, na sala de reunião da Prefeitura da UnB. No entanto, como a maioria dos móveis da universidade, eles não têm lugar permanente. Procurados depois, em outubro de 2013, não se encontravam mais no referido local.

⁵² Embora algumas pessoas indagadas sobre o assunto afirmarem ser de Dubugras, não foi possível comprovar sua autoria até o final desta pesquisa, pois nos carimbos e registro de pranchas do Ceplan/UnB não aparece o nome do autor dos projetos.

segundo o professor Jaime Gonçalves de Almeida⁵³, são uma característica típica dos móveis desenhados por Dubugras. Nos projetos originais, encontrados nos arquivos do Ceplan – UnB, essas mesas portavam tampo de vidro sobre a madeira, que foram mais tarde substituídos por laminados de PVC ou mesmo a madeira aparente (**Figura 132**).



PROJETO	CEPLAN/UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	D/110
M6/M7	MESA PARA EXPOSIÇÕES M6 MESA DE REUNIÕES M7	201/1
PROJETO	DETALHES	N/118
DESENHO	VISTAS E CORTE 1/10 1/1	14/11/1962

Figura 132 – Mesa para exposições. Elvin Dubugras (autoria não confirmada). Data de projeto: 1962. Fonte: arquivos do Ceplan/UnB.

⁵³ Entrevista concedida por Almeida, Jaime Gonçalves de. **Entrevista de Jaime Gonçalves de Almeida** [jun. 2013]. Entrevistador: José Airton Costa Junior e Thiago de Lima Freire. Brasília, 2013.

Outro móvel atribuído a Elvin Dubugras em seu período dedicado à UnB é a cadeira em couro e madeira; ela é de pau-ferro e seu encosto é pivotante (**Figura 133**). Pode-se afirmar que essa peça, encontrada em maior número na sala da direção da FAU – UnB, reúne todas as características do móvel moderno brasileiro pela utilização de materiais locais de maneira inovadora, e principalmente, por seu desenho de formas retas, encaixes simples e ausência completa de adornos.



Figura 133 – Poltrona em pau-ferro e couro com encosto pivotante. Elvin Mackay Dubugras (autoria não confirmada), 1964.
Foto do autor. Setembro, 2013.

Embora muitas das informações conseguidas o apontem como autor, em uma passagem da entrevista de 1997, concedida ao professor Aviani, Elvin Dubugras comenta sobre a referida cadeira, mas não deixa claro se o projeto é de sua autoria:

Eu tenho uma cadeira costurada com encosto de couro. Couro basculante cujo couro foi feito por ele (**um funcionário da UnB que era seleiro. Nota do autor**). É tão engraçado que uma vez nós estávamos juntos e veio um professor americano de Antropologia, que era amigo do professor Galvão, que era o nome da Antropologia na Universidade. E o Galvão o levou lá

para ver. Um cara com a visão grande. Quando ele viu a cadeira, ele disse “ó que coisa bonita, de couro basculante”. Aí ele falou para o Darcy, e o Darcy disse que ia arranjar uma cadeira para ele. Mandou me chamar e disse: “Aquela cadeira ali você vai dar para o professor Trandson, um velho amigo meu, um professor que está muito bem na antropologia e ele disse que se vocês fizerem um engradado ele vai levar no avião, pois disse que não se incomoda de pagar o preço do frete do avião, não. Então fiz o engradado para ele. É isso. Tinha esse tipo de coisa.

A dificuldade de descobrir a autoria dos projetos e desenhos também se dá pela variedade de móveis que foram desenhados e executados por estudantes no tempo em que existiam as aulas de marcenaria, ministradas nos dois primeiros anos do curso tronco de artes.

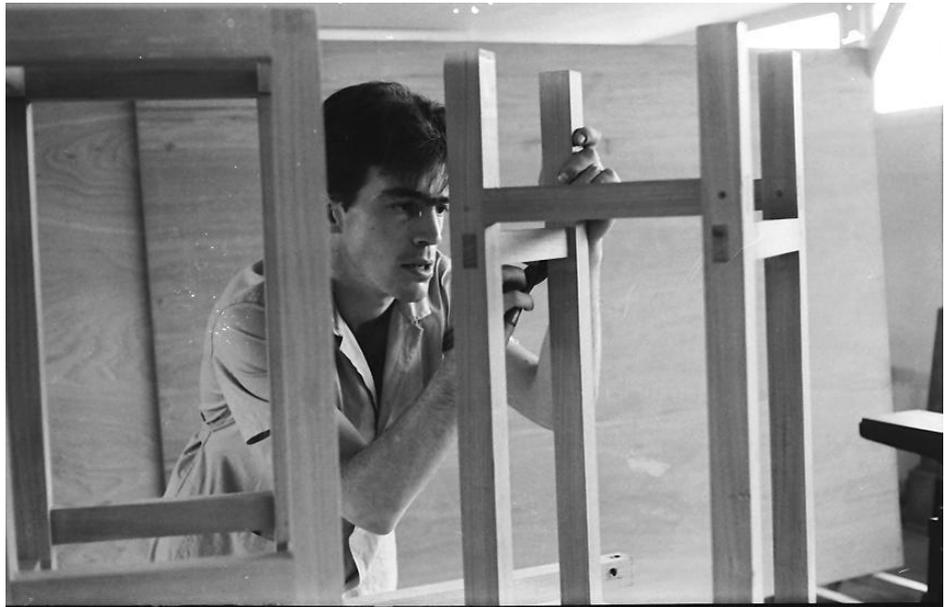


Figura 134 – Aluno do curso tronco de artes, e depois de arquitetura, Luiz Marçal Neto, em aula de marcenaria, UnB - 1963.
Fonte: Cedoc/UnB.

Encontrados ainda hoje espalhados pelos interiores da Universidade, eles são conhecidos como “móveis de alunos”. De acordo com Almeida (2013), “havia muitos móveis de alunos que tinham sobrado e que se encontravam na FAU, e esses móveis, praticamente, foram sendo jogados no lixo, pois achavam que era coisa antiga, coisa velha, coisa sem valor”. Em 1997, Elvin Dubugras já falava sobre o assunto:

Existem cadeiras que foram feitas por alunos. Tem uma cadeira que foi feita por Luiz Marçal⁵⁴, que era para resolvermos um daqueles prédios da Oca. E o Luiz Marçal fez um desenho de cadeira que adotamos e produzimos. É uma cadeira sem braço. Ela tem um tipo de encosto, era um encosto de couro. A gente não tinha condições de fazer estofamento, mas tínhamos um seleiro, o cara que fazia selas. Então nós trouxemos esse cara para fazer as cadeiras.

O professor Jaime Almeida (2013) explica que “[..] esse tipo de móvel é muito durável, por isso ainda hoje nos deparamos com algumas peças na universidade”. Apesar de não receberem o devido cuidado para mantê-los em bom estado, grande parte desses móveis resiste ao tempo e ao uso. Em suas pesquisas dedicadas à utilização do bambu na arquitetura e no mobiliário, o professor Jaime Almeida conseguiu identificar diferentes tipos de madeira utilizadas nos móveis da UnB: pau-ferro, jacarandá, ipê, mogno, cedro, entre outros.

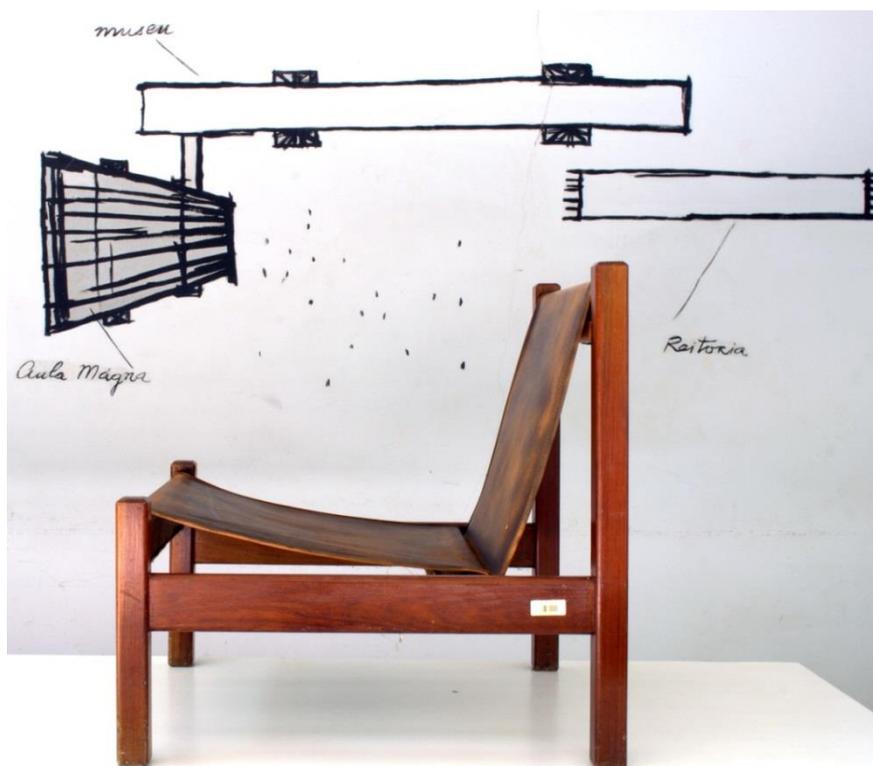


Figura 135 – Poltrona em pau-ferro e couro. Luiz Marçal Neto, 1964.
Foto do autor. Setembro, 2013.

⁵⁴ Luiz Marçal Neto, aluno da primeira turma de Arquitetura da UnB, é citado por Dubugras e pelo professor Jaime Almeida como autor de vários móveis. Foi durante muitos anos supervisor de obras do escritório de arquitetura de Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro. Por coincidência, é o aluno que aparece na foto da aula de marcenaria (Figura 134) e é também, curiosamente, o compositor da música *O meu Amor Chorou*, gravada em 1971 por Paulo Diniz.

Quando não eram jogados no lixo, alguns móveis passavam por recuperações que envolviam o reaproveitamento dos materiais. Os couros de algumas cadeiras e bancos, por exemplo, quando estavam muito gastos, eram retirados, cortados em tiras e recolocados em formato trançado. Ainda hoje existem no *campus* algumas cadeiras com esse tipo de solução.

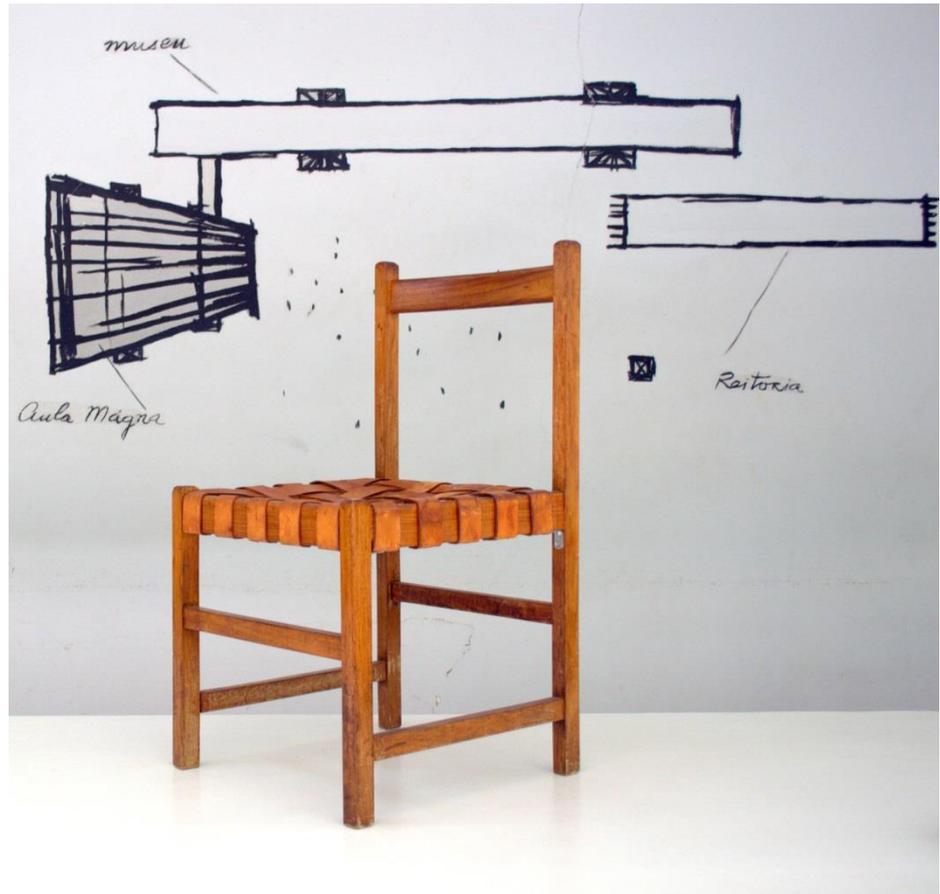


Figura 136 – Cadeira em pau-ferro e couro trançado. Luiz Marçal Neto (autoria não confirmada), 1964.
Foto do autor. Setembro, 2013.

João Filgueiras Lima – o Lelé



Figura 137 – Auditório do Departamento de Música – UnB. João Filgueiras Lima, 1962.
Foto do autor. Outubro, 2013.

João Filgueiras Lima (1932-2014), nascido no Rio de Janeiro e formado em 1955 pela Universidade do Brasil, mudou-se dois anos depois para Brasília para colaborar com Oscar Niemeyer na construção da nova capital e integrou o grupo de profissionais responsável pela construção de sua universidade. Como secretário para o desenvolvimento do plano urbanístico que norteou a implantação da UnB, Lelé, como ficou conhecido, construiu pavilhões iniciando sua experiência em racionalização e industrialização dos processos de construção. O conjunto de prédios da Colina, que agrupa os edifícios residenciais para professores, é uma obra de referência desse período e, assim como em muitos outros prédios da universidade (o prédio do ICC, Instituto Central de Ciências, auditórios e galpões de serviços gerais, por exemplo), Lelé utilizou-se da pré-fabricação. Um desses espaços importantes comporta em seus interiores móveis com características modernistas que seguem o mesmo princípio de racionalização presentes na obra arquitetônica de Lelé. Trata-se do auditório do Departamento de Música. Construído em 1962, o Auditório da Música, como é conhecido (**Figura 137**), é um dos edifícios construídos como parte das primeiras experiências com pré-moldados na UnB.

Uma análise de imagens das poltronas Candango (**Figura 124, p. 131**) e IAB (**Figura 123, p. 128**), de Sérgio Rodrigues, remete facilmente o observador à constatação de uma considerável semelhança entre essas duas poltronas e as 112 cadeiras do Auditório da Música (**Figura 138**). Muitas vezes, equivocadamente, a autoria das cadeiras desse auditório é atribuída a Sérgio Rodrigues, justamente pela semelhança formal e estrutural entre elas⁵⁵ e as poltronas IAB. No entanto, segundo o próprio Sérgio Rodrigues, as cadeiras “foram inspiradas na Dois Candangos”⁵⁶, mas não são projeto seu. A resposta para essa questão só foi obtida ao se consultar os arquivos do CEPLAN, Centro de Planejamento Oscar Niemeyer da UnB. De acordo com esses arquivos, o projeto das cadeiras é de Lelé.



Figura 138 – Auditório da Música. UnB. João Filgueiras Lima, 1962
Foto do autor. Outubro, 2013.

⁵⁵ Durante a pesquisa, algumas entrevistas foram feitas com professores, funcionários e alunos de Música na tentativa de esclarecer a autoria do projeto dessas cadeiras, e foi surpreendente a total falta de informação sobre o assunto.

⁵⁶ Sérgio Rodrigues fez a gentileza de responder por e-mail ao autor, esclarecendo que as cadeiras para o auditório da Música não são de sua autoria, mas reconhece a semelhança entre elas e suas poltronas Candangos e IAB.



Figura 139 – Auditório da Música. João Filgueiras Lima, 1962.
Foto do autor. Outubro, 2013.



Figura 140 – Auditório da Música. João Filgueiras Lima, 1962.
Foto do autor. Outubro, 2013.

Nos arquivos do CEPLAN, existem dois tipos de desenhos semelhantes de cadeiras para auditório em cujo carimbo das pranchas está grafado o nome de J. Filgueiras ou J F, ou ainda Lelé, como era registrado o nome do autor nos projetos da UnB⁵⁷. Um dos desenhos é o projeto de cadeiras para auditório de crianças até 10 anos de idade (**Figura 141**) e o outro, para cadeiras de adultos (**Figura 142**), no entanto não aparece, no carimbo, a indicação para qual local elas eram destinadas. Ainda nos arquivos do CEPLAN, foram encontrados outros desenhos de móveis, como mesas de trabalho e reuniões, estantes e sofás, entre outros, com o nome ou as iniciais desse arquiteto no carimbo. Entretanto, a grande maioria da documentação pesquisada não indica o autor dos projetos e, em outra parte, dá crédito somente aos nomes dos desenhistas.

Embora algumas pessoas, veteranos como o professor Jaime Gonçalves de Almeida, afirmarem ter existido outros móveis produzidos por Lelé para UnB, esses não foram encontrados, nem mesmo em desenhos, nos registros ou arquivos da universidade.

⁵⁷ De acordo com Cláudio Oliveira Arantes, arquiteto do CEPLAN e ex-aluno da UnB, que cedeu a essa pesquisa todos os desenhos técnicos digitalizados de seu arquivo.

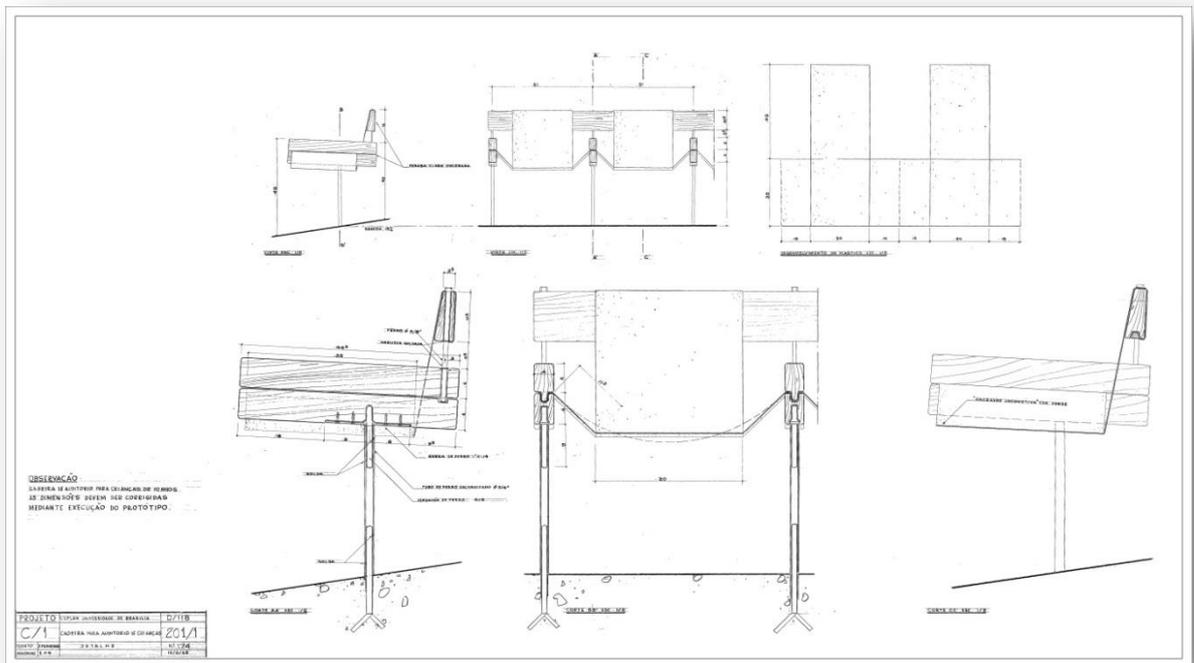


Figura 141 – João Filgueiras Lima (Lelé). 1963. Projeto para cadeira de auditório de crianças.
 Abaixo ampliação do carimbo.
 Fonte: Arquivo Ceplan/UnB.

PROJETO	CEPLAN UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	D/118
C/1	CADEIRA PARA AUDITORIO DE CRIANÇAS	201/1
PROJETO	J. FILGUEIRAS	DETALHE Nº 174
DESENHO	E.P.S.	12/2/63

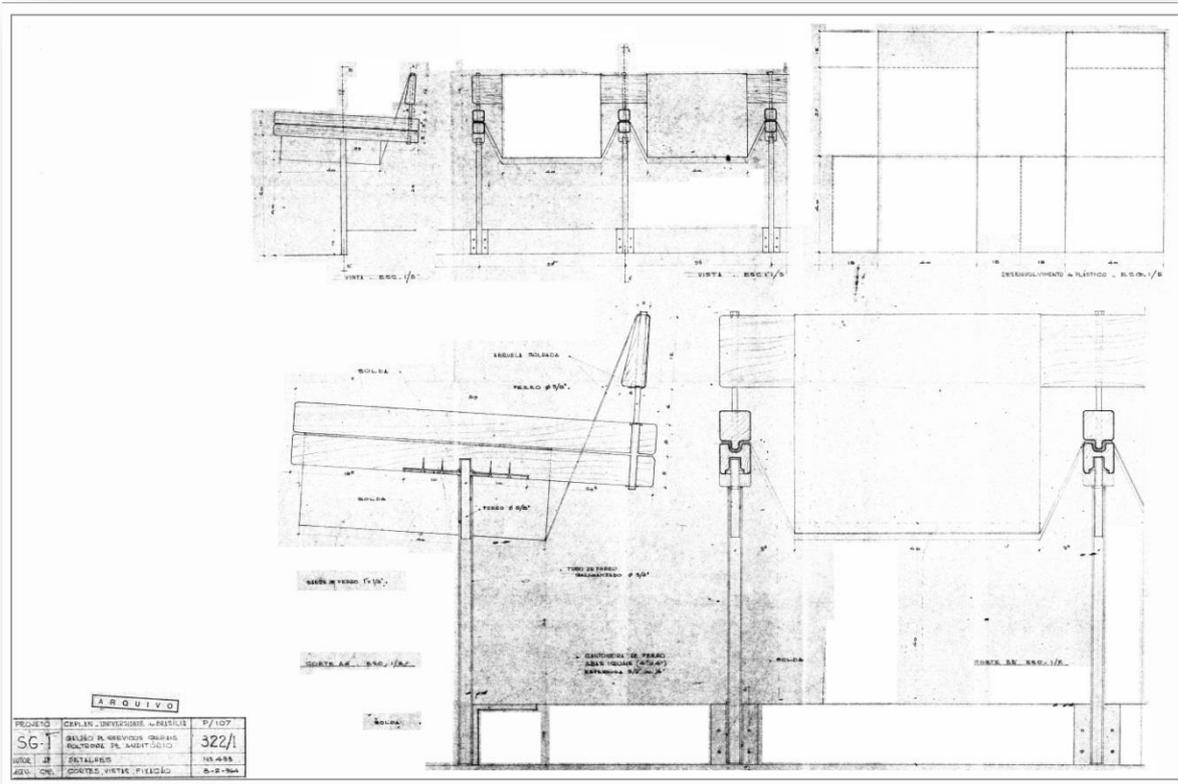
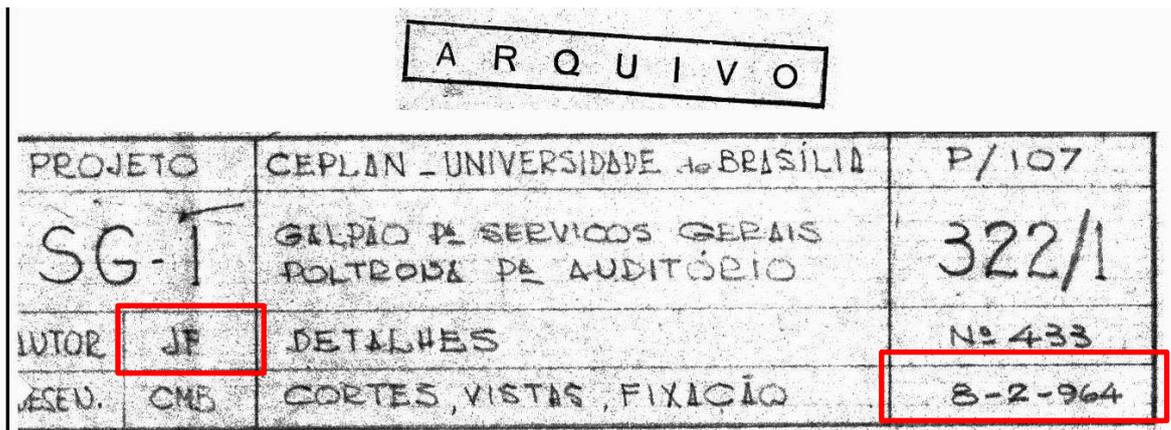


Figura 142 – João Filgueiras Lima (Lelé), 1964.
 Projeto para cadeira de auditório de adultos.
 Abaixo, ampliação do carimbo.
 Fonte: Arquivo Ceplan/UnB





Capítulo 3

O mobiliário moderno da UnB como Patrimônio

Universidade de Brasília - UnB (ICC Norte)
Cadeira de Elinor Mälzer e Dorothea
Foto do autor, Out. 2013.

3. O MOBILIÁRIO MODERNO DA UNB COMO PATRIMÔNIO

O presente capítulo objetiva analisar questões relativas ao patrimônio e levanta discussões acerca dos meios de preservar o mobiliário. Para isso, em sua primeira parte, são expostos os valores patrimoniais de Aloïs Riegl, com o intuito de justificar a importância de considerar o conjunto de móveis modernos da UnB como patrimônio a ser preservado. Em seguida, em sua segunda parte, analisa-se o conceito de inventário e suas implicações como meio de salvaguarda e apresenta-se, como sugestão, uma ficha de catalogação para um possível inventário do mobiliário moderno da UnB. Como forma de pôr à prova a referida ficha, catalogaram-se alguns dos principais móveis encontrados durante a pesquisa de campo na Universidade de Brasília – *campus* Darcy Ribeiro.

3.1 Os valores de Riegl

Há inúmeros títulos e autores importantes que se dedicaram ao tema do patrimônio. Muitos desses autores assumiram posições críticas relacionadas à inflação sofrida pelo termo e consideram que este fenômeno decorre da aceleração temporal, provocada pelas mudanças tecnológicas que deixam em seu rastro uma quantidade de objetos, edifícios, e fazeres obsoletos. O excessivo zelo dedicado a esses objetos ou bens imateriais consagrados como patrimônios seria, assim, uma forma de compensação que falsamente nos traria uma impressão de estabilidade do mundo. Outros autores posicionam-se de forma obstinada e empenham-se em considerar o que está na iminência de desaparecer, buscando preservar, salvaguardar os escombros dessas rupturas como forma de afirmação e manutenção de vínculos identitários.

Diante dessa abundante literatura, o velho Aloïs Riegl (1858-1905) ainda merece leitura cuidadosa porque seu livro *O Culto Moderno dos Monumentos (Der moderne Denkmalkultus)* parece continuar a lançar luz sobre as dúvidas relativas à conservação de testemunhos do passado. Riegl investiga e pondera sobre os valores que incidem sobre um bem, classificando-os. Ele reconhece que esses valores são relativos a dimensões específicas do bem a ser avaliado. A tensão entre esses valores é o que nos auxilia a pensar a proteção de objetos como patrimônio.

Faz-se, então, relevante retomar os valores distinguidos por Riegl. Eles estão divididos em Valores de Rememoração e Valores de Contemporaneidade. De maneira sintética, e seguindo a forma acatada por Peixoto e Vicentine⁵⁸, os disponho a seguir.

Os **Valores de Rememoração** abrangem outros três valores: o histórico, o de rememoração intencional e de antiguidade. De acordo com as autoras citadas, o **valor histórico** é o mais abrangente e é “[...] dotado de singularidade e insubstituível, pode ser postulado para qualquer traço sobrevivente do passado”. A esse valor interessa a integridade do objeto, ou seja, que suas características não tenham sido alteradas. Por isso, o valor histórico reclama os trabalhos de recuperação e restauro, garantindo perenidade do objeto como fonte histórica. O **valor de rememoração intencional**, segundo Riegl, impede quase que definitivamente que um monumento sucumba no passado e o guarda sempre presente e vivo na consciência das gerações futuras. Também, o postulado de base desse tipo de valor é a restauração, impedindo seu desaparecimento. O **valor de antiguidade** define-se por ser aquele detentor de maior poder de sensibilização para a massa e o público culto, “[...] as marcas do tempo provocam um sentimento de piedade em relação aos velhos edifícios e objetos, e indicam, antes de qualquer valor, o sentimento da passagem do tempo”, o valor de antiguidade opõe-se ao apagamento das marcas temporais (PEIXOTO E VICENTINE, 2006, p.39).

Os **valores de contemporaneidade** respondem às expectativas dos sentidos ou do espírito e, por isso, Riegl os dividiu em dois: para responder às expectativas dos sentidos, Riegl fala de valor de uso prático, ou simplesmente valor de uso. Para atender ao espírito, ele fala em valor de arte. O **valor de uso**, conforme Peixoto e Vicentine (2006, p. 39), “[...] refere-se aos edifícios e obras antigas que continuam a ser utilizados e que não devem pôr em risco a vida daqueles a quem abrigam [...]”, enquanto que o **valor de arte** subdivide-se também em dois: o valor de arte relativa e valor de novidade. O **valor de arte relativa** está em sintonia com sua época e significa admitir que haja nas obras de arte um valor que está relacionado ao tempo, às crenças e aos valores da época em que foram realizadas. É nesse sentido que Riegl propõe o conceito de *Kunstwollen*, que, na tradução brasileira, significa a unidade da produção de arte de uma determinada época ou a “vontade artística”. Ainda de

⁵⁸As professoras Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine, em sua “Introdução da tradução brasileira” do livro *O culto moderno dos monumentos*, traduzido por elas do francês, explicam de forma elucidativa os Valores de Riegl, facilitando a compreensão das distintas classificações.

acordo com Peixoto e Vicentine (2006, p. 39), “[...] a admissão do valor de arte relativa “também explica por que, muitas vezes, preferimos obras antigas às modernas. Tal se dá pelo fato de que respondem de maneira surpreendente ao nosso querer artístico (ou vontade de arte) moderno”. Riegl argumenta que essa classe de valor artístico relativo somente passou a ser apreciada, ao menos após o início da época moderna, por aqueles que possuem cultura estética. Ao contrário do que ocorre com o último valor, o **valor de novidade**, o mais acessível ao grande público, pois está relacionado à forma, cores e integridade dos objetos e, por isso pode ser apreciado por todo indivíduo, mesmo por aquele “pouco culto”. O valor de novidade opõe-se, por definição, ao valor de antiguidade e só pode, então, ser preservado por meio de medidas contrárias a este, ou seja, ele exige o restauro.

Como, então, pensar o mobiliário moderno ainda existente na UnB a partir dos valores acima considerados?

A resposta a essa questão surge ao considerá-los pertencentes às classificações mais abrangentes de Riegl, pois se atestam neles a incidência, ao mesmo tempo, de valores de rememoração, de contemporaneidade e de arte. Sua participação nos primeiros valores, de rememoração, é justificada por seu próprio caráter histórico, pois os móveis da UnB contam uma história, ou seja, ao se investigar sobre sua criação e execução descobre-se muito da história de seus arquitetos e *designers* criadores e, conseqüentemente, dos primeiros anos da universidade. Portanto, eles são uma fonte histórica e, como tal, merecem salvaguarda. Como valor de antiguidade – embora cinquenta e poucos anos possam não ser considerados tempo suficiente para se nomear um objeto como “antiguidade” – em um país no qual a memória não parece ser tão cultuada, os poucos vestígios testemunhais de um passado relevante, mesmo que recente, são dignos de preservação. Justifica-se ainda que tais móveis fazem parte dos valores de contemporaneidade, mais precisamente inseridos no valor de uso, pois grande parte deles encontra-se ainda hoje sendo utilizada, mesmo que suas condições exijam cuidados de manutenção. Pode-se considerá-los também inseridos no valor de arte relativa, pois em alguns casos, como os móveis de Sérgio Rodrigues, por exemplo, existe um valor relacionado ao seu tempo que o faz integrar a história do móvel brasileiro.

Nesse sentido, considerar o mobiliário da UnB a partir dos valores patrimoniais de Riegl pode justificar sua preservação. Adaptando um trecho do texto de Peixoto e Vicentine,

é importante lembrar que, mesmo com toda a subjetividade da sociedade moderna, Riegl nos aponta um caminho e nos torna “[...] capaz de, portanto, decidir qual valor incide sobre o objeto e qual deve ser a atitude de quem o recebe: guardá-lo, deixá-lo degradar-se, usá-lo, restaurá-lo etc.”⁵⁹. Optando-se pela atitude de guardá-lo, no sentido de cuidá-lo para a sua preservação, temos, como um primeiro e eficiente meio de reconhecimento de sua importância, o inventário. É o que veremos a seguir.

3.2 O que é inventário e como inventariar mobiliário

O termo “inventário” tem seu significado esclarecido nos dicionários como: “[...] descrição detalhada do patrimônio de pessoa falecida para que possa proceder à partilha dos bens; a ação intentada para a arrecadação e a posterior partilha desses bens”⁶⁰. Uma definição mais adequadamente aplicável a esta pesquisa é a seguinte: “[...] levantamento minucioso dos elementos de um todo; rol, lista, relação; qualquer descrição detalhada, minuciosa de algo”⁶¹.

No âmbito de questões relacionadas ao patrimônio histórico, “[...] o inventário é a primeira forma para o reconhecimento da importância dos bens culturais e ambientais, por meio do registro de suas características principais”⁶². Torna-se oportuno um breve histórico para esclarecer seu surgimento como um instrumento de preservação.

Em *A Invenção do Inventário*, André Chastel explica que a noção ou ideia de “inventário geral” de bens culturais surgiu na época das “Luzes”:

Sob a ação das academias de província, por volta de 1770/80, foram elaboradas perspectivas gerais, por vezes publicadas sob o título ingrato de “estatística”; nelas se fazia menção, ao lado dos recursos agrícolas, econômicos etc., às obras históricas interessantes e até mesmo a algumas belezas naturais. Podia ser ínfimo, mas representava uma inovação, na medida em que não é costume na antiga França atribuir aos edifícios e obras de arte uma importância mais do que anedótica. (CHASTEL, 1990, p.1)

Entretanto, foi durante a Revolução Francesa que surgiu a aplicação prática e usual de inventários para listar bens móveis e imóveis e classificá-los em categorias distintas.

⁵⁹ Trecho retirado da “Introdução da Tradução Brasileira”, das professoras Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine, do livro *O Culto Moderno dos Monumentos*, de Riegl.

⁶⁰ Inventário. Verbete retirado do *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, 2001.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Portal do IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>> Acesso em: 16 out. 2013.

“Igrejas incendiadas, estátuas derrubadas ou decapitadas, castelos saqueados” (CHOAY, 2001, p. 95), essa é a imagem de vandalismo amplamente associada à Revolução Francesa. No entanto, de acordo com Choay, a historiografia, preocupada mais em fazer um “[...] pesado balanço das destruições [...]”, deixou de destacar a obra de proteção do patrimônio francês iniciada pela Revolução.

A contribuição francesa para a proteção dos monumentos históricos deu-se a partir do confisco de bens pelas práticas revolucionárias. Esses bens, em grandes quantidades, foram colocados à disposição da nação por meio do ato jurídico da Constituinte de 2 de outubro de 1789. Primeiramente, foram disponibilizados os bens do clero; em seguida, dos emigrados; depois, os da Coroa. Diante de todos os problemas, sem precedentes, acarretados por “essa fabulosa transferência de propriedade e essa perda brutal de destinação” (CHOAY, 2001, p. 98), fizeram-se necessárias medidas, tanto do ponto de vista jurídico quanto prático, para o gerenciamento eficaz das ações de proteção e redistribuição desses bens. Entre essas medidas encontra-se a criação da Comissão dos Monumentos. A Comissão deveria tomar as diferentes categorias de bens e, em seguida, por meio do decreto de 13 de outubro de 1790, inventariá-las, descrevendo o estado de conservação em que esses bens se encontravam. Assim o inventário, antes adotado para questões de espólio, herança e sucessão familiar, judiciais ou não, passou a ser aplicado na França pós-Revolução como uma forma de decidir o destino e, conseqüentemente, preservar os “[...] objetos heterogêneos que se tornaram patrimônios da nação [...]” (CHOAY, 2001, p. 100).

De fato, o inventário de bens culturais surgiu como um levantamento ou coleta de dados da herança deixada pela nobreza e clero para o novo Estado francês e passou a ser orientado e sistematizado com a publicação, em 1793, da *Instruction sur la manière d’inventorier*, de Felix Vicq D’Azyr⁶³. Como explica Choay, as “[...] 64 páginas da *Instruction* são inteiramente dedicadas à definição das diferentes categorias de bens a serem conservados e à descrição dos procedimentos técnicos próprios a cada uma delas” (CHOAY, 2001, p. 114).

⁶³ Felix Vicq D’Azyr (1746-1794): Cientista, especialista em anatomia do cérebro e um dos criadores da anatomia comparada é ressaltado por Choay por ter transposto para o âmbito dos monumentos históricos a terminologia e o método descritivo peculiares à medicina.

Fonte: OLENDER, Marcos. *Uma “medicina doce do patrimônio”*: o inventário como instrumento de proteção do patrimônio cultural – limites e problematizações.

Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3546>>
Acesso em 17, out. 2013.

O sucesso ou insucesso dos inventários fazem parte da história da conservação patrimonial. Olender (2008), tratando do inventário como instrumento de proteção do patrimônio cultural, ressalta que as intenções e iniciativas no sentido de inventariação ocorridas durante o século XIX “não lograram um efetivo êxito”, sendo a década de 1960 uma referência para se identificar mudanças significativas nesse campo. Vale ressaltar a importância da lei André Malraux, promulgada em 1962, uma importante iniciativa estatal na preservação do patrimônio francês, possibilitando incentivos fiscais aos proprietários interessados em restaurar seus imóveis. Além disso, André Malraux, escritor e então ministro da Cultura da França, por iniciativa de André Chastel, instituiu a “Comissão nacional encarregada do Inventário Geral dos monumentos e obras de arte da França”. O objetivo desta Comissão era a elaboração e implementação do citado “Inventaire Général”, ou Inventário Geral, que se constituía em um “inquérito base”, um recenseamento das potencialidades culturais e artísticas existentes na França.

Outro tipo de inventário presente na legislação francesa desde 1948 é o denominado “Inventário suplementar dos monumentos históricos”. Esse inventário é sinônimo de “classificação”, como é chamado o tombamento na França, e equivale a uma espécie de “tombamento emergencial, complementar e mais flexível.” Nas palavras de Olender:

Esta figura encontra-se, também, explicitada no “Code du Patrimoine – Partie Legislative”, de 2005, e funciona como uma classificação (como o tombamento é denominado na França) emergencial, complementar e mais flexível. Tanto que a própria legislação diz que, suscitada por uma demanda de intervenção no bem constante deste “inventário suplementar” pelo proprietário do mesmo, a autoridade administrativa terá um prazo (de até cinco anos, dependendo do caso) para proceder à sua classificação (ou tombamento) definitiva. Esta figura do “Inventário suplementar” foi transposta, também, para a atual “Lei de Bases do Patrimônio Cultural”, de Portugal, promulgada em 8 de setembro de 2001 (OLENDER, 2008, p. 1).

Segundo o mesmo autor, embora sejam complementares, os dois tipos de inventários, aplicados ainda hoje no território francês, têm objetivos e funções distintas. O Inventário Geral tem como principal função fornecer elementos e subsídios para as ações das “comissões responsáveis pelos monumentos históricos e pelo urbanismo”. Essas comissões, por sua vez, são responsáveis pela elaboração do Inventário Suplementar. O Inventário Geral é uma espécie de sistematização de conhecimento (ou identificação) enquanto o Inventário Suplementar é um mecanismo prático de tombamento.

No Brasil, atualmente, encontra-se consolidada historicamente a figura do inventário de conhecimento, ou identificação, embora os dois significados de inventário citados estejam presentes nas legislações e procedimentos de gestão do patrimônio cultural.

Os primeiros registros de listagens de monumentos no país datam dos anos 1920, quando foram estabelecidas, em 1927, a Lei nº 2.038, na Bahia, e a Lei nº 11.918, em Pernambuco. Tratavam-se na realidade de inventários muito simples, que tinham como função documentar os imóveis e inscrevê-los nos livros de tomo.

A preocupação em inventariar institucionalmente o patrimônio brasileiro inicia-se em 1937, com a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e nos anos seguintes elaboraram-se os primeiros inventários dos bens de interesse cultural para fins de tombamento.

Nesse contexto, duas figuras importantes definem e defendem o inventário como um instrumento básico à proteção do patrimônio: Rodrigo de Mello Franco de Andrade⁶⁴ e Lucio Costa. O primeiro defendia a ideia de se proceder, pelo país inteiro, um inventário metódico dos bens que estivessem dentro das condições estabelecidas para o tombamento; o segundo, ao assumir, em 1949, a direção da Divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN, em seu plano de trabalho, chama de “necessidade vital”, para o bom funcionamento da instituição, a coleta de dados para a especificação do “acervo histórico-monumental de interesse artístico que nos incumbe preservar” (OLENDER, 2008, p. 1).

Vale lembrar que a implantação do SPHAN foi confiada ao grupo de intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista, alguns deles arquitetos. Como apontado por vários pesquisadores, este fato produziu uma situação inusitada: a associação entre arquitetura moderna e a arquitetura barroca brasileira. A experiência modernista legitimava-se por essa aproximação. Costa (2007), em *Razões da Nova Arquitetura*, tece um argumento inspirado pelo pensamento evolucionista demonstrando como a arquitetura moderna teria “naturalmente” derivado da arquitetura colonial. Autores, como Lauro Pereira Cavalcanti, explicitam a operação ideológica do grupo hegemônico formado por arquitetos modernos comprometidos em “forjar” uma identidade para a nação. Para Cavalcanti, isso representou

⁶⁴ À frente do SPHAN de 1937 a 1967, nos primeiros anos dessa instituição, Rodrigo de Mello Franco contou com a colaboração de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Costa, Alcides da Rocha Miranda, entre muitos outros. Durante sua gestão foram realizados inventários, estudos e pesquisas, além de obras de conservação e restauração de monumentos.

uma “[...] oportunidade de influenciar ou mesmo de forjar políticas públicas de um Estado que pretendia ‘fundar’ um novo país: no plano cultural” (CAVALCANTI, 2006, p. 10).

Atualmente com o nome de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, descendente da antiga secretaria, obedece-se a um princípio normativo contemplado pelo artigo 216 da Constituição Federal de 1988, transcrito a seguir:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

Nota-se que desde o texto da Constituição Federal as palavras mobiliário ou móvel não aparecem referidas de maneira clara e direta. Parece ser consenso, até mesmo em documentos institucionais direcionados à preservação do patrimônio, que a palavra mobiliário está inserida em categorias de bens móveis, objetos, ou, em alguns casos, objetos artísticos. Nota-se também, ao menos até o limite alcançado por esta pesquisa, a inexistência de parâmetros, diretrizes ou métodos específicos para a elaboração de um inventário de mobiliário. Objetivamente, não houve como identificar um inventário específico destinado ao mobiliário, embora existam os inventários especializados relacionados a um determinado tema, como o de arquitetura moderna por exemplo. Esses são os chamados Inventários de Conhecimento ou de Varredura⁶⁵, porém, também não consideram o mobiliário em separado.

⁶⁵ Um Inventário de Conhecimento (ou de varredura) é qualquer estudo que vise conhecer o universo de bens culturais de determinada região ou relacionados com determinado tema, que identifique e cadastre as ocorrências materiais ainda existentes, apontando a necessidade de estudos mais detalhados, como aqueles voltados para o registro das manifestações culturais imateriais.

Fonte: NASLAVSKY, Guilah. **I Curso Latino-Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna**. MARC/AL - 2009/2010.

Nesse caso, no âmbito do patrimônio mobiliário, consideram-se algumas questões pertinentes: quais métodos, critérios de seleção e formas de coleta de dados devem ser seguidos quando se faz uma inventariação de mobiliário? Como fazer um inventário de mobiliário moderno?

Na tentativa de responder a estas questões e, a partir delas, buscou-se elaborar um método de inventariar o mobiliário para ser aplicado aos móveis modernos da Universidade de Brasília, objeto principal desta pesquisa. Para tal, analisa-se a seguir o conceito de inventário de arquitetura moderna e sua metodologia.

De acordo com Naslavsky (2009, p. 8), “[...] os inventários seguem teorias que os norteiam”. Nos inventários de arquitetura moderna, a seleção dos imóveis e a abrangência do universo a ser inventariado são orientados pelas teorias de arquitetura moderna.

A sistematização e a metodologia para a criação de inventários de arquitetura moderna avançaram e continuam a fazê-lo a partir dos trabalhos do ISC, International Specialist’s Committee on Registers do DOCOMOMO Internacional⁶⁶, cujo objetivo é a atuação mais efetiva em ações relativas à documentação, proteção e conservação do patrimônio arquitetônico e urbanístico modernos. Guilah Naslavsky explica que “[...] nem sempre há consenso quanto à abrangência e os limites do que vem a ser o moderno e suas especificidades regionais.”

De fato, no âmbito do DOCOMOMO e de suas diversas representações e grupos de trabalho nacionais sempre ocorreu um caloroso debate quanto aos critérios de seleção e abrangência do universo em questão; e ainda, se o objetivo final desses registros deveria ser a preservação do objeto em si mesmo. Esse debate foi, em parte, alimentado pelas várias correntes que expressam a modernidade através do século XX em áreas geográficas profundamente diferentes umas das outras. (NASLAVSKY, 2009, p. 8.)

Assim, para a elaboração de um inventário faz-se necessária a definição de recortes cultural e temporal e, principalmente, quando aplicado para fins de preservação, “[...] esse

⁶⁶ O DOCOMOMO Internacional é uma organização não governamental, com representação em mais de quarenta países. Foi fundada em 1988, na cidade de Eindhoven, na Holanda. É uma instituição sem fins lucrativos e está sediada atualmente em Barcelona, na Fundació Mies van der Rohe, e é um organismo assessor do World Heritage Center, da UNESCO.

Fonte: Portal DOCOMOMO Brasil. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/docomomo/indexfutura.htm>>

instrumento depende de quem faz, de que teorias norteiam a sua elaboração e de que recorte foi utilizado para a seleção dos bens inventariados”⁶⁷.

Nesse sentido, e ainda de acordo com a autora citada, a elaboração de um inventário de arquitetura moderna deve seguir estas etapas imprescindíveis:

- revisão bibliográfica sobre o tema;
- seleção do universo a ser estudado;
- registros e documentação;
- visitas às obras;
- levantamentos iconográficos;
- análise das obras.

3.3 Fichas de catalogação

Um elemento de fundamental importância para orientar o processo de coleta e sistematização de informações necessárias à realização de um inventário é a elaboração de fichas. Para a elaboração da ficha padrão aplicada a esta pesquisa, optou-se por analisar alguns dos modelos existentes. No entanto, procurou-se estudar as mais atuais. Pondera-se, mais uma vez, que não foi encontrada, nos limites desta pesquisa, uma ficha específica para inventário de mobiliário, por isso os modelos usados são geralmente relativos à arquitetura. As fichas pesquisadas são: ficha do DOCOMOMO Internacional e fichas do IPHAN.

A ficha completa do DOCOMOMO Internacional, embora muito extensa para um inventário de conhecimento, engloba uma importante quantidade de informações e imagens. O método de fichamento do DOCOMOMO é descrito a seguir por Naslavsky:

O método do DOCOMOMO Internacional (ISC/Registers) consiste na aplicação da ficha (mínima ou completa) de acordo com a relevância da obra arquitetônica em questão. As fichas permitem cadastrar as obras e sistematizar as informações, trazem uma avaliação quanto aos aspectos técnicos, sociais, culturais, estéticos, históricos, e ainda, quanto à integridade e conservação da obra em questão, identificando a ocorrência de aspectos inovadores do ponto de vista programático, estético, técnico, ou histórico. Portanto, não se restringem a uma descrição sumária da obra, mas contêm análises aprofundadas sobre os motivos de inclusão das obras no inventário, são importantes instrumentos de análise e estabelecimento

⁶⁷ NASLAVSKY, Guilah. **I Curso Latino-Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna**. MARC/AL - 2009/2010.

de juízos de valor, uma vez que, ao estabelecerem um método comum para avaliar o patrimônio moderno internacional, possibilitam cruzar informações e situar os exemplares regionais frente aos nacionais e internacionais, revertendo o quadro de desconhecimento da crítica e preenchendo lacunas da historiografia. (NASLAVSKY, 2009, p. 13.)

Tomadas de empréstimo da professora Guilah Naslavsky, estão dispostas a seguir as informações contidas nos modelos de fichas⁶⁸:

Modelo de ficha mínima de catalogação (DOCOMOMO)

Foto do edifício/sítio

Descrição

Fonte de informação

Data

Identificação do edifício/grupo de edifícios; implantação/paisagem/jardim

Nome corrente do edifício

Outros nomes

Número e nome da rua

Cidade

Província/ Estado

Código

País

Região

Classificação/ tipologia

Estado de proteção e data de tombamento ou instrumento de proteção

Histórico do edifício

Breve descrição da função original

Datas de projeto e conclusão

Projetista arquitetônico e outros projetistas

Outros profissionais que atuaram no edifício

⁶⁸ Os modelos de ficha mínima do DOCOMOMO foram traduzidas do inglês pela professora Guilah Naslavsky e fazem parte de sua aula do I Curso Latino Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna.

Alterações significativas com suas respectivas datas

Uso corrente

Condição atual

Descrição

Descrição geral

Construção

Contexto

Avaliação

Técnica

Social

Cultural e estética

Histórico

Avaliação geral

Documentação

Principais referências bibliográficas

Informações iconográficas

Data da publicação

Avaliação do relatório

Nome do examinador

Data da avaliação

Aprovação

Núcleo/número de referência

Número de referência

Comentários

Modelo de fichas do IPHAN

O IPHAN iniciou, em 2008, um processo de “Acautelamento da Arquitetura Moderna” em várias regionais no Brasil. Esse instrumento de preservação é um registro sumário da edificação com dados técnicos, um trabalho de listagens de bens arquitetônicos modernos nas regionais segundo o modelo das fichas abaixo⁶⁹.

A ficha M301 faz parte do Cadastro Geral. Nela estão contidos campos de identificação, localização e caracterização comuns a todos os bens de natureza material.

Ficha M301 – Cadastro de bens

MÓDULO CADASTRO

1. IDENTIFICAÇÃO				
1.1. Recorte territorial (identificação da região estudada)				
1.2. Recorte temático (identificação do tema do estudo)				
1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)				1.4. Código Identificador Iphan
2. LOCALIZAÇÃO DO UNIVERSO/ OBJETO DE ANÁLISE				
2.1.UF	2.2.Município		2.3.Localidade	
2.4. Endereço completo (logradouro, nº, complemento)				2.5.Código postal
2.6. Coordenadas geográficas		3. PROPRIEDADE		
Latitude		Pública	3.1. Identificação do proprietário	
Longitude		Privada		
Altitude [m]		Mista	3.2. Contatos	
Erro Horiz. [m]		Outra		
4. NATUREZA DO BEM		5.CONTEXTO	6.PROTEÇÃO EXISTENTE	7. PROTEÇÃO PROPOSTA
Bem arqueológico	Rural		Patrimônio mundial	Patrimônio mundial
Bem paleontológico	Urbano		Federal/ individual	Federal/individual
Patrimônio natural	Entorno preservado		Federal/ conjunto	Federal/conjunto
Bem imóvel	Entorno alterado		Estadual/ individual	Estadual/individual
Bem móvel	Forma conjunto		Estadual/ conjunto	Estadual/conjunto

⁶⁹ Modelo de fichas do IPHAN.

Fonte: Portal do IPHAN. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstitucional&sigla=Institucional&id=14900>>.

Acesso em: 20, Out. 2013.

Ficha M301 – Cadastro de bens

MÓDULO CADASTRO

1. IDENTIFICAÇÃO			
1.1. Recorte territorial (identificação da região estudada)			
1.2. Recorte temático (identificação do tema do estudo)			
1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)			1.4. Código Identificador Iphan
Bem integrado	Bem isolado	Municipal/ individual	
4.1 Classificação		Municipal/ conjunto	Municipal/ conjunto
		Entorno de bem protegido	Entorno de bem protegido
8. ESTADO DE PRESERVAÇÃO	9. ESTADO DE CONSERVAÇÃO	Nenhuma	Nenhuma
Íntegro	Bom	6.1. Tipo/legislação incidente	7.1 Tipo/legislação incidente
Pouco alterado	Precário		
Muito alterado	Em arruinamento		
Descaracterizado	Arruinado		
10. IMAGENS (copiar quantas linhas forem necessárias)			
11. DADOS COMPLEMENTARES			
11.1. Informações históricas (síntese):			
11.2. Outras informações (especializadas, temáticas...):			
12. PREENCHIMENTO			
12.1. Entidade		12.2. Data	
12.3. Responsável			

A ficha M305 trata do bem móvel e integrado. Seu objetivo é cadastrar o universo que integra as obras de arte e bens integrados às edificações. Esta ficha contém informações específicas quanto à autoria da obra, tamanho, materiais, técnica, período e detalhes que a identificam, fornecendo condições para o conhecimento da autenticidade da peça. Pode ser utilizado tanto para o cadastramento de obras de arte em museus considerados patrimônio nacional pelo Decreto-Lei nº 25/37, quanto para obras de arte sacra, objetos rituais, arte e design industrial, arte moderna entre outros⁷⁰.

Ficha M305 – Bens Móveis e Integrados					
MÓDULO CADASTRO					
1. IDENTIFICAÇÃO					
1.1 Recorte Territorial (Identificação da região estudada)					
1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)					
1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)					1.4. Código Identificador Iphan
2.. INFORMAÇÕES HISTÓRICAS					
2.1				2.3	
Datação				Origem	
2.2 Autor/Fabricante					
	Desconhecido	No me			Responsável pela atribuição
	Conhecido		Assinalado / Documentado	Atribuído	
3.CARACTERÍSTICAS FÍSICAS/TÉCNICAS					
3.1 Materiais				3.2 Técnicas	
	1. Âmbar			15. Marfim	
	2. Argila não cozida			16. Materiais pictóricos	
	3. Borracha			17. Metal	
	4. Cerâmica			18. Osso	
	5. Cera			19. Papel	
	6. Chifre			20. Pedra	
	7. Conchas			21. Penas	
	8. Concreto			22. Plástico	
	9. Couro/Peles/Parte de animal.			23. Porcelana	
	10. Fósseis			24. Vidro	
	11. Madeira			25. Verniz	
	12. Material Botânico			26. Restos Mumificados	
	13. Material Carbonizado			27. Têxteis	
	14. Material Fotográfico			28. Outros	
				3.3. Dimensões	3.3.1 Precisa
					3.3.2 Aproximada
				Altura (cm)	
				Largura (cm)	
				Diâmetro (cm)	
				Circunferência (cm)	
				Profundidade (cm)	
				Peso (kg)	
3.4. Composto por Partes					
	3.4.1. Não		3.4.2.2 Descrição das partes		
	3.4.2. Sim				
	3.4.2.1 Número de partes				
3.5. Objetos relacionados					

⁷⁰ Fonte: Portal do IPHAN. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?retorno=detalheInstitucional&sigla=Institucional&id=14900>>.

Acesso em: 20, Out. 2013.

3.5.1 Não	3.5.2 Sim	3.5.2.1 Código IPHAN dos objetos relacionados	
4. DESCRIÇÃO DO BEM			
4.1. Descrição formal			
4.2. Marcas e Incrições			
5. ESTATUTO JURÍDICO			
Situação	1. Comprado	2. Emprestado	3. Doado
Procedência	4. Outra		
6. DOCUMENTOS RELACIONADOS (repetir quantas linhas forem necessárias)			
Título			
Formato do arquivo		Data (dd/mm/aaaa)	
7. DADOS COMPLEMENTARES (preenchimento opcional)			
7.1 Características estilísticas			
7.2 Características iconográficas			
7.3 Referências Bibliográficas e Arquivísticas (repetir quantas linhas forem necessárias)			
Fonte/Referência Bibliográfica (norma ABNT)			
Localização (nome ou link)		Data (dd/mm/aaaa)	
7.4 Demais Códigos atribuídos ao objeto			
8. IMAGEM			
FIGURA	FIGURA	FIGURA	FIGURA
LEGENDA	LEGENDA	LEGENDA	LEGENDA
9. PREENCHIMENTO			
9.1 Entidade			9.2 Data (dd/mm/aaaa)
9.3 Responsável			

Considerações sobre a elaboração de ficha de catalogação para a pesquisa

Diante dos modelos apresentados, pensa-se que um inventário de mobiliário moderno pode ser concebido tendo-os por base, mas guardando as diferenças conceituais e de escala. Assim, pode-se aplicar, por derivação, a experiência utilizada nos inventários especializados de arquitetura.

De grande importância, também, é a definição do conceito de móvel moderno. Essa questão é o elemento que norteou a investigação e justificou a seleção dos móveis a serem inventariados. Considerando-se que a modernização do mobiliário no Brasil fez parte de um contexto mais abrangente, o objetivo da ficha elaborada para esta pesquisa é sintetizar as informações fundamentais para caracterizar e descrever um móvel como moderno. Não se trata, no entanto, de criar uma receita pra identificar o móvel moderno, mas reunir dados que auxiliem em sua identificação.

Como viu-se no primeiro capítulo desta dissertação, no início do processo de modernização do móvel foi predominante a importação e assimilação de ideias e conceitos internacionais, mas, aos poucos, foram incorporados à produção nacional elementos e materiais que distinguem o móvel brasileiro e o caracterizam como tal. Muitas dessas características foram resultantes de experimentações, como é o caso da utilização do metal, principalmente o aço, em combinação com a madeira e as improvisações com o couro.

Portanto, para proceder à elaboração da ficha para esta pesquisa, foram elencadas algumas informações e questionamentos considerados fundamentais e, ao mesmo tempo, tratou-se de respondê-los logo em seguida:

Dados e informações gerais:

Seleção do universo a ser analisado (o objeto, ou seja, que tipo de móvel será inventariado): o mobiliário moderno brasileiro, especificamente o desenhado por arquitetos-*designers*.

Recorte temporal e cultural: o mobiliário desenhado nas décadas de 1960 e 1970, para a Universidade de Brasília, assim como o que foi adquirido nessas épocas – cadeiras Kiko, de Sérgio Rodrigues, por exemplo – com características modernistas.

Revisão bibliográfica sobre o tema (teorias que o norteiam): a bibliografia existente, e acessível, sobre arquitetura moderna e *design* de mobiliário brasileiro e internacional que se aplica à pesquisa.

Registros e documentação: depoimentos e registros em entrevistas com professores veteranos, ex-alunos e autores de projetos de móveis para a UnB (os já falecidos foram citados em registros antigos, como a entrevista concedida por Elvin Dubugras ao professor Francisco Aviani); levantamento fotográfico da situação atual do móvel; levantamento fotográfico histórico dos arquivos do Cedoc/UnB e Arquivo Público Federal.

A ficha proposta busca sintetizar as seguintes informações consideradas fundamentais para a descrição e caracterização do móvel:

- **código do móvel:** para facilitar o arquivamento da ficha e, conseqüentemente, o seu acesso, é preciso criar um código que identifique o tipo de mobiliário fichado⁷¹;
- **número da ficha;**
- **identificação:** nome conhecido do móvel, por exemplo, poltrona Kiko;
- **código do patrimônio FUB:** é o código de inscrição do mobiliário no patrimônio da Fundação Universidade de Brasília;
- **autoria do projeto:** quando não conhecida a autoria, deve-se constar “autoria desconhecida”;
- **data do projeto;**
- **localização:** em que locais da universidade foi encontrado o móvel;
- **data de catalogação:** data do fichamento do móvel;
- **materiais e técnicas:** relação dos materiais e técnicas utilizadas, detalhes construtivos, encaixes e fixações;
- **quantidade encontrada;**
- **dimensões;**
- **conservação:** situação atual do móvel;
- **histórico:** um pequeno resumo da história do móvel, descrevendo, quando possível, para onde ele foi criado e quais as suas características originais;
- **fontes pesquisadas:** cita as fontes bibliográficas de referências em que o móvel aparece e tem o intuito de dar credibilidade às informações recolhidas;
- **Créditos das imagens;**

⁷¹ A criação de um código válido e amparado pelas normas brasileiras de catalogação não foi possível nos limites desta pesquisa. O código utilizado na ficha proposta é meramente ilustrativo, pois a criação de um código desse porte, com toda a sua complexidade, demanda um trabalho conjunto entre áreas de Museologia, Arquivologia, Biblioteconomia e, no caso da UnB, sob a coordenação da FuB (Fundação Universidade de Brasília).

- **Imagens:** fotos, desenhos ou croquis que representem o móvel.

Assim, a ficha proposta, elaborada como sugestão de inventariar o móvel moderno ainda existente na UnB, levou em consideração sua importância para a história da universidade e para a história do mobiliário moderno no Brasil. Consoante à história e teorias sobre a arquitetura moderna e ao *design* de mobiliário moderno nos contextos nacional e internacional, a ficha proposta, mostrada a seguir, pretende identificar precisamente tais características inerentes ao móvel moderno e que justificam sua preservação.

A seguir, estão agrupadas as fichas de catalogação de alguns dos principais móveis modernos encontrados nos interiores dos edifícios da UnB.

Modelo de ficha sugerido para possível inventário de mobiliário moderno na UnB



Universidade de Brasília

FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO	CÓDIGO DO MÓVEL:	FICHA Nº:
---	------------------	-----------

IDENTIFICAÇÃO:	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB:	IMAGENS:
AUTORIA DO PROJETO:	DATA DO PROJETO:	
LOCALIZAÇÃO:	DATA DE CATALOGAÇÃO:	
MATERIAIS E TÉCNICAS:	QUANTIDADE ENCONTRADA:	
	DIMENSÕES EM CM:	
CONSERVAÇÃO:		
HISTÓRICO:		
FONTES PESQUISADAS:		
CRÉDITO DAS IMAGENS:		
IMAGENS:	IMAGEM DO MÓVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):	

FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO	CODIGO DO MOVEL	FICHA N
	POLT-01B	01

IDENTIFICAÇÃO: POLTRONA KIKO – ESPALDAR BAIXO	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB 0000000000
AUTORIA DO PROJETO: SÉRGIO RODRIGUES	DATA DO PROJETO: 1964
LOCALIZAÇÃO: SALÃO DOS ATOS – REITORIA	DATA DE CATALOGAÇÃO: 14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS: Madeira de lei maciça jacarandá, com rodízios cromados, assento e encosto estofados em espuma de poliuretano e revestidos em tecido de cor verde. Espaldar baixo.	QUANTIDADE ENCONTRADA: 36
	DIMENSÕES EM CM: 65 x 65 x 80 h

CONSERVAÇÃO:

Algumas unidades encontram-se com os encostos soltos. A madeira está em boas condições, no entanto, em muitas delas, aparecem arranhões e faltam as tampas cromadas usadas para cobrir os parafusos de fixação dos braços e dos pés.

HISTÓRICO:

Poltrona criada em 1964 pelo arquiteto Sérgio Rodrigues e produzida em série pela Taba (marcenaria de sua loja Oca), para o Palácio dos Arcos, Brasília. Originalmente foi desenhada com assento em couro. Não foi encontrado registro da data de aquisição pela universidade.

FONTES PESQUISADAS:

CALS, Soraia. (Org.) **SÉRGIO RODRIGUES**. Organização, Soraia Cals; introdução, Millor Fernandes; ensaio, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; perfil bibliográfico, André Seffrin; fotografia, Paulo Afonso Agapitoda Veiga. Rio de Janeiro: S.Cals – 2000.

www.sergiorodrigues.com.br

CRÉDITO DAS IMAGENS:

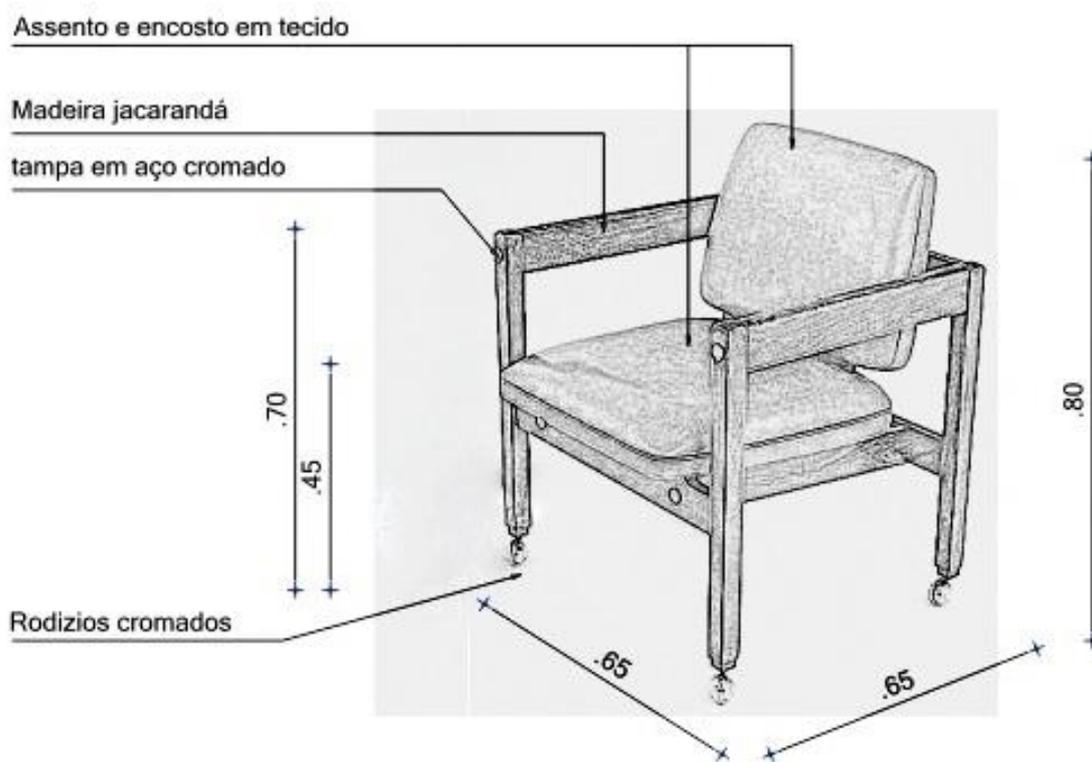
José Airton Costa Junior

IMAGENS:

IMAGENS:

IMAGEM DO MÓVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):


DESENHOS:



FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO
CODIGO DO MOVEL
POLT-02A
FICHA Nº
02
IDENTIFICAÇÃO:
POLTRONA KIKO – ESPALDAR ALTO
CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB
0000000000
AUTORIA DO PROJETO:
SÉRGIO RODRIGUES
DATA DO PROJETO:
1964
LOCALIZAÇÃO:
SALÃO DOS ATOS – REITORIA
DATA DE CATALOGAÇÃO:
14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS:

Madeira de lei maciça jacarandá, com rodízios cromados, assento e encosto estofados em espuma de poliuretano e revestidos em tecido de cor verde. Espaldar alto.

QUANTIDADE ENCONTRADA:
02
DIMENSÕES EM CM:
65 x 65 x 90 h
IMAGENS:

CONSERVAÇÃO:

A madeira está em boas condições, no entanto, nas duas únicas poltronas existentes, aparecem arranhões e faltam as tampas cromadas usadas para cobrir os parafusos de fixação dos braços e dos pés. Nota-se em alguns pontos o tecido rasgado.

HISTÓRICO:

Poltrona criada em 1964 pelo arquiteto carioca Sérgio Rodrigues e produzida em série pela Taba (marcenaria de sua loja Oca), para o palácio do Itamaraty, Brasília. Linha Itamaraty. Não foi encontrado registro da data de aquisição pela universidade.

FONTES PESQUISADAS:

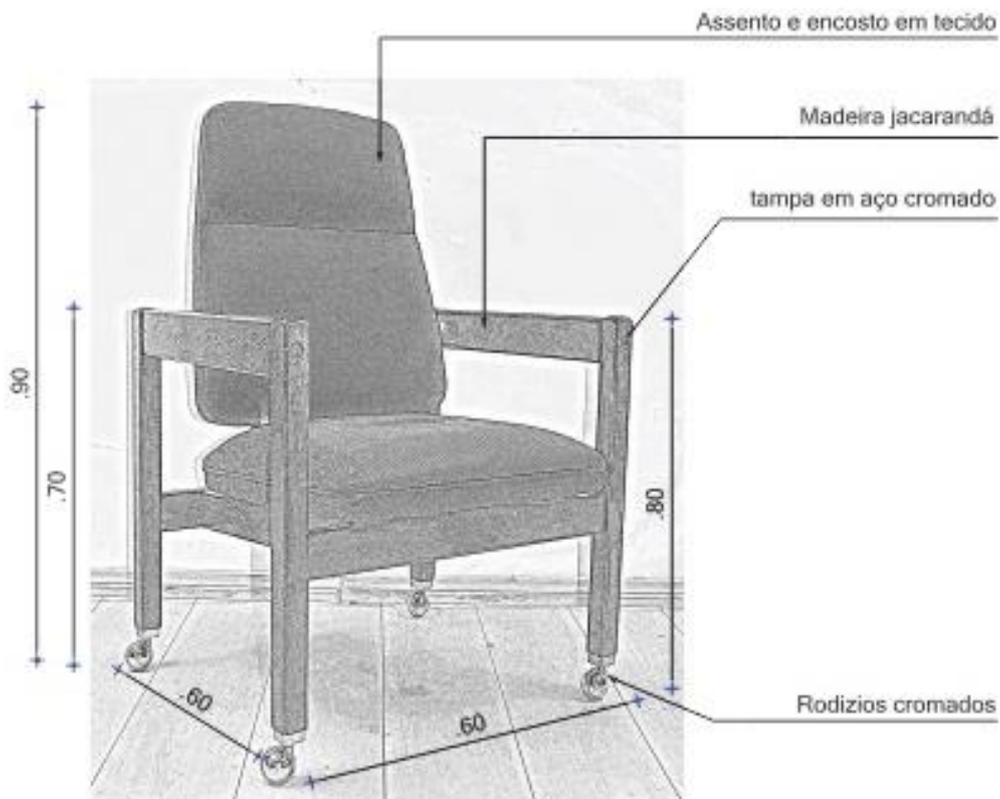
CALS, Soraia. (Org.) **SÉRGIO RODRIGUES**. Organização, Soraia Cals; introdução, Millor Fernandes; ensaio, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; perfil bibliográfico, André Seffrin; fotografia, Paulo Afonso Agapitoda Veiga. Rio de Janeiro: S.Cals – 2000.

CRÉDITO DAS IMAGENS:
José Airton Costa Junior
IMAGENS:

IMAGEM DO MOVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):


CONTINUAÇÃO

DESENHOS:



FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO	CODIGO DO MOVEL	FICHA Nº
	CAD-01	03

IDENTIFICAÇÃO: CADEIRA ELVIN	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB 0000000000
AUTORIA DO PROJETO: ELVIN DUBUGRAS	DATA DO PROJETO: 1962 -1964
LOCALIZAÇÃO: PREFEITURA DO CAMPUS	DATA DE CATALOGAÇÃO: 14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS: Madeira de lei maciça, pau-ferro. Espaldar curvo. Assento em palha artificial. Encaixes tipo macho e fêmea.	QUANTIDADE ENCONTRADA: 04
	DIMENSÕES EM CM: 70 x 70 x 75 h
CONSERVAÇÃO: A madeira está em boas condições, no entanto, nota-se que todas as cadeiras passaram por reforma. A palha original foi substituída. Duas delas foram executadas em pau-ferro escuro e as outras duas, em pau-ferro claro.	
HISTÓRICO: Cadeira desenhada e produzida entre 1962 e 1964 pelo arquiteto e professor do curso de Arquitetura da UnB Elvin Dubugras. Dubugras contou, em entrevista de 1997, que foram produzidas 22 unidades na marcenaria da UnB.	
FONTES PESQUISADAS: Entrevista de Elvin Dubugras concedida ao professor do IDA/UnB Francisco Aviani em 1997. Depoimentos de George Dubugras e Luiz Humberto Martins a José Airton Costa Junior em junho de 2013.	
CRÉDITO DAS IMAGENS: José Airton Costa Junior	

IMAGENS:



IMAGENS:

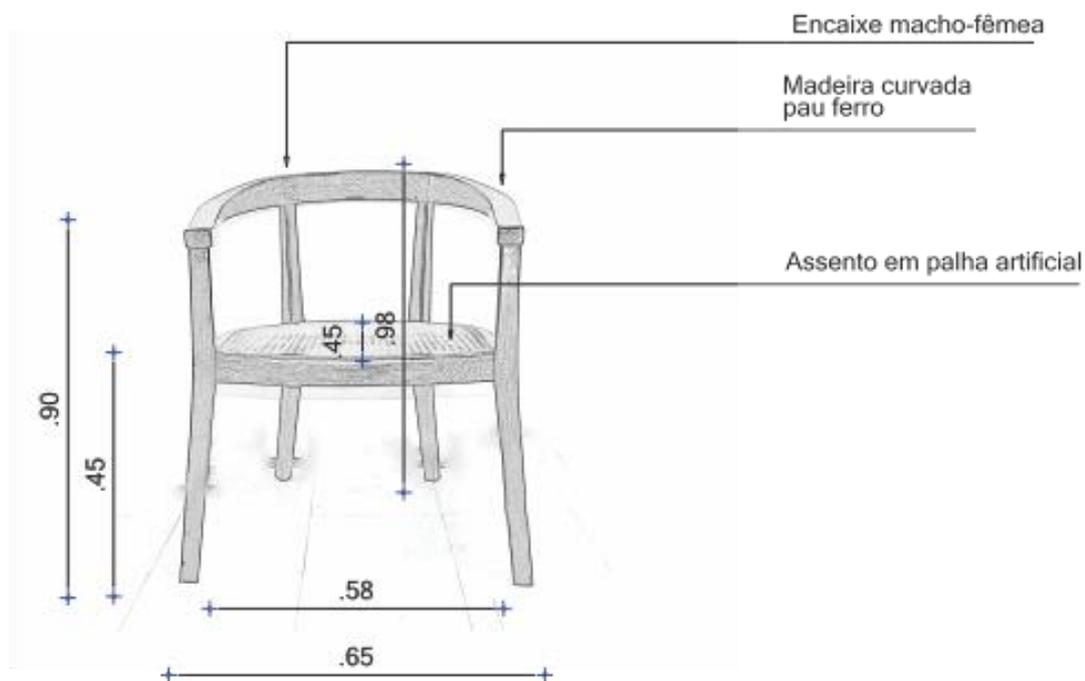


DETALHES:



CONTINUAÇÃO

DESENHOS:



FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO

CÓDIGO DO MOVEL

CAD-02

FICHA Nº

04

IDENTIFICAÇÃO:

CADEIRA TIPO LÚCIO COSTA

CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB

0000000000

AUTORIA DO PROJETO:

SEM AUTORIA CONHECIDA

DATA DO PROJETO:

1962 -1964

LOCALIZAÇÃO:

PREFEITURA DO CAMPUS

DATA DE CATALOGAÇÃO:

14/08/2013

MATERIAIS E TÉCNICAS:

**Madeira de lei maciça, pau-ferro. Sem braços.
Assento em palha artificial.**

QUANTIDADE ENCONTRADA:

02

DIMENSÕES EM CM:

45 x 45 x 80 h

IMAGENS:



CONSERVAÇÃO:

A madeira está em boas condições, no entanto, nota-se que todas as cadeiras passaram por reforma. A palha original foi substituída por um produto artificial.

HISTÓRICO:

Cadeira com desenho semelhante à cadeira Lúcio Costa projetada por Sérgio Rodrigues em 1956.

FONTES PESQUISADAS:

CALS, Soraia. (Org.) SÉRGIO RODRIGUES. Organização, Soraia Cals; introdução, Millor Fernandes; ensaio, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; perfil bibliográfico, André Seffrin; fotografia, Paulo Afonso Agapitoda Veiga. Rio de Janeiro: S.Cals – 2000.
www.sergiorodrigues.com.br

CRÉDITO DAS IMAGENS:

José Airton Costa Junior

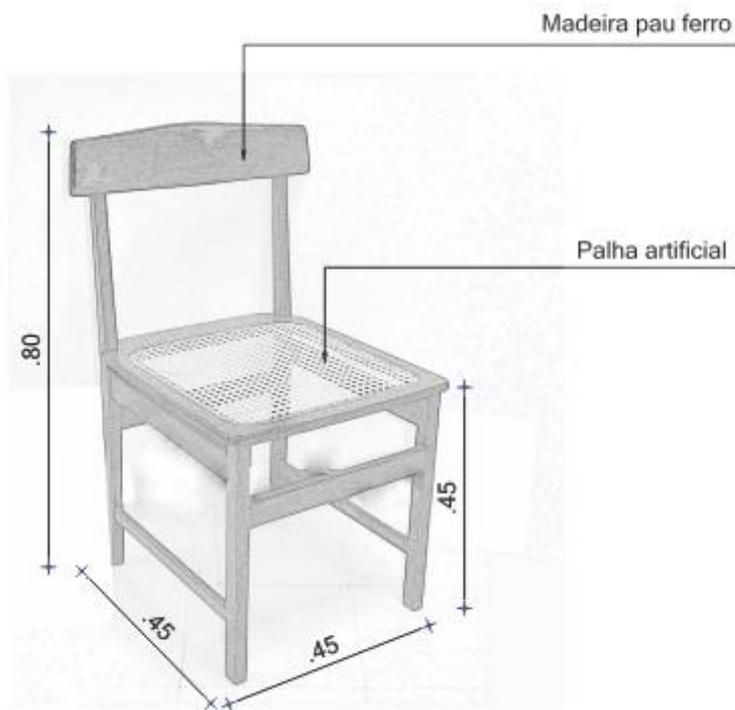
IMAGENS:



IMAGEM DO MOVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):



DESENHOS:



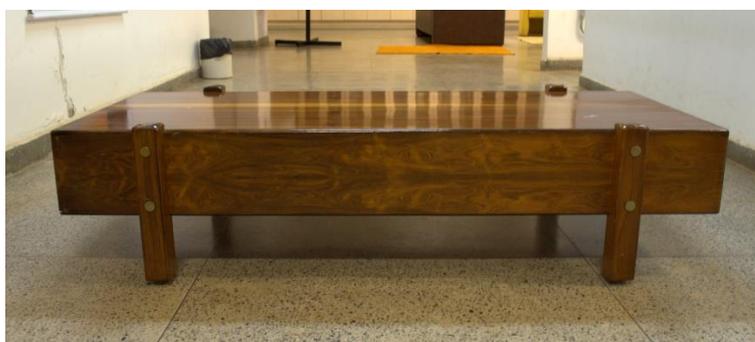
FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO	CODIGO DO MOVEL	FICHA Nº
	M-01	05

IDENTIFICAÇÃO: MESA ELEH	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB 0000000000
AUTORIA DO PROJETO: SÉRGIO RODRIGUES	DATA DO PROJETO: 1965
LOCALIZAÇÃO: FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (ICC NORTE – RECEPÇÃO DO SUBSOLO)	DATA DE CATALOGAÇÃO: 14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS: Madeira de lei maciça, jacarandá da Bahia. Parafusos cobertos com botões em aço cromado.	QUANTIDADE ENCONTRADA: 01
	DIMENSÕES EM CM: 140 x 65 x 40 h
CONSERVAÇÃO: A madeira está em boas condições, mas muitos arranhões em sua superfície.	
HISTÓRICO: Esta mesa faz parte da Linha Arcos de Sérgio Rodrigues, criada em 1965.	
FONTES PESQUISADAS: CALS, Soraia. (Org.) SÉRGIO RODRIGUES . Organização, Soraia Cals; introdução, Millor Fernandes; ensaio, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; perfil bibliográfico, André Seffrin; fotografia, Paulo Afonso Agapitoda Veiga. Rio de Janeiro: S.Cals – 2000. www.sergiorodrigues.com.br	
CRÉDITO DAS IMAGENS: José Airton Costa Junior	

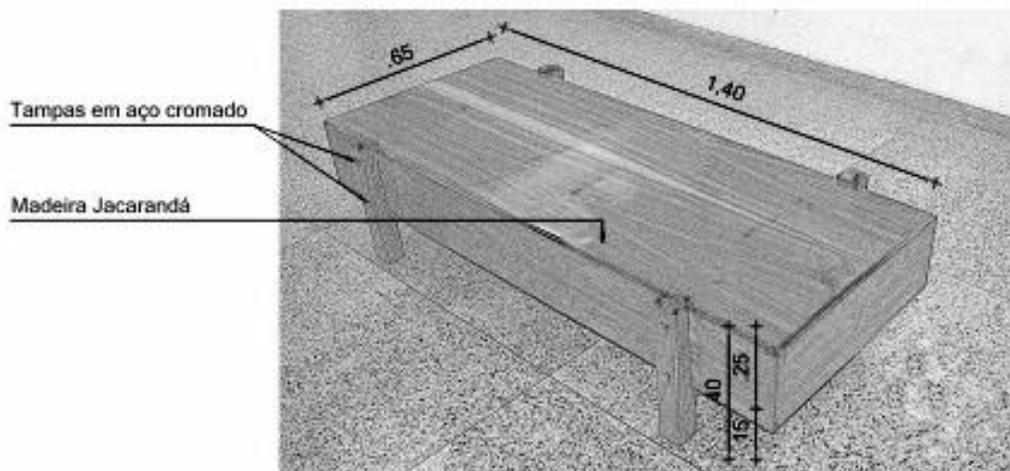
IMAGENS:



IMAGEM DO MOVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):



DESENHOS:



FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO	CODIGO DO MOVEL	FICHA Nº
	CAD-03	06

IDENTIFICAÇÃO: CADEIRA COURO SOLA	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB 0000000000
AUTORIA DO PROJETO: NÃO CONHECIDA	DATA DO PROJETO: 1965
LOCALIZAÇÃO: FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, INSTITUTO DE ARTES, FACULDADE DE COMUNICAÇÃO.	DATA DE CATALOGAÇÃO: 14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS: Madeira de lei maciça, pau ferro. Encaixes macho-fêmea e couro sola.	QUANTIDADE ENCONTRADA: 12
	DIMENSÕES EM CM: 80 L x 1.10 P x 40 H
CONSERVAÇÃO: A maioria das unidades encontrada está com a madeira em boas condições, mas com muitos arranhões em sua superfície. Em algumas unidades o couro encontra-se bastante gasto.	
HISTÓRICO: Cadeira desenhada e produzida, entre 1962 e 1964, por alunos do Curso Tronco de Artes sob a orientação do arquiteto e professor do curso de arquitetura da UnB Elvin Mackay Dubugras. Dubugras contou em entrevista de 1997 que foram produzidas na marcenaria da UnB.	
FONTES PESQUISADAS: Arquivos do Ceplan UnB.	
CRÉDITO DAS IMAGENS: José Airton Costa Junior	

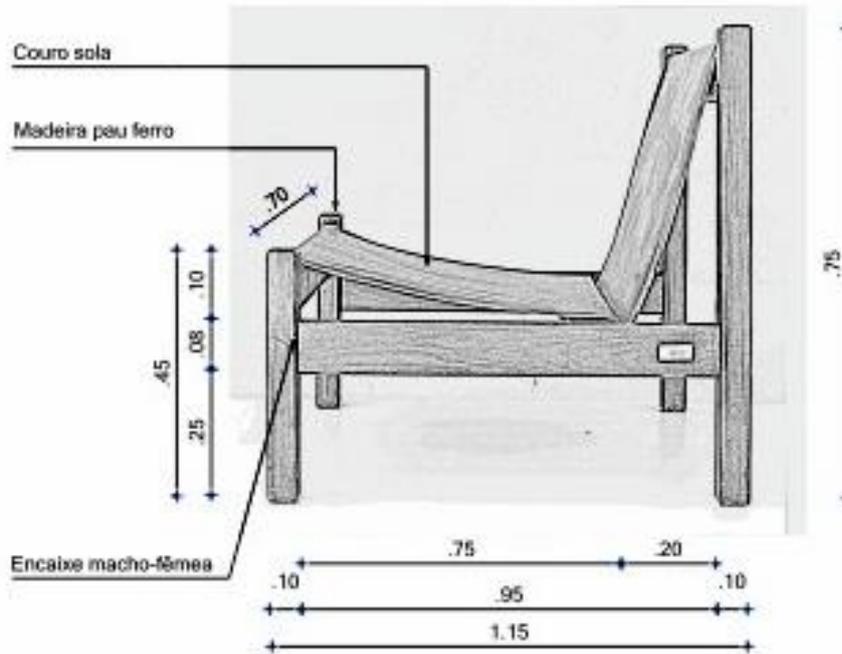
IMAGENS:



IMAGEM DO MOVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):



DESENHOS:



FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO

CÓDIGO DO MÓVEL

M-02

FICHA Nº

07

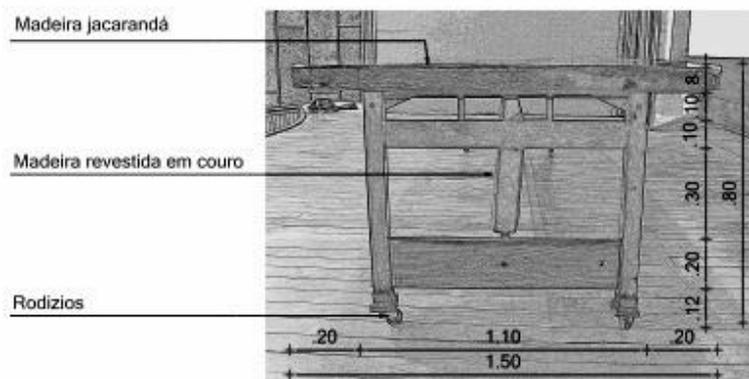
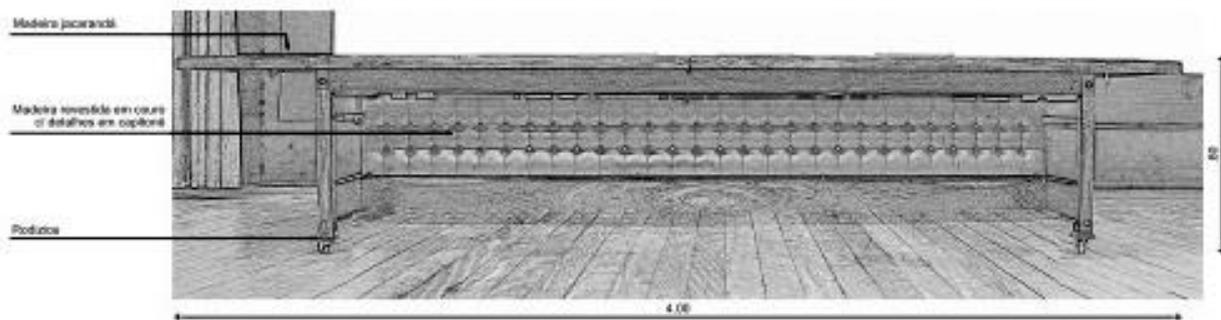
IDENTIFICAÇÃO: MESA AUDITÓRIO DOIS CANDANGOS	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB 0000000000
AUTORIA DO PROJETO: SÉRGIO RODRIGUES	DATA DO PROJETO: 1962
LOCALIZAÇÃO: AUDITÓRIO DOIS CANDANGOS.	DATA DE CATALOGAÇÃO: 14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS: Madeira de lei maciça, jacarandá da Bahia. Couro preto com detalhes em capitonê. Rodízios e parafusos cromados.	QUANTIDADE ENCONTRADA: 01
	DIMENSÕES EM CM: 4.00 L x 1.50 P x .80 H
CONSERVAÇÃO: A madeira encontra-se em boas condições, mas com muitos arranhões em sua superfície. Parafusos à mostra, sem as tampas originais em aço cromado. Couro em bom estado de conservação.	
HISTÓRICO: Mesa desenhada e produzida em 1962 por Sérgio Rodrigues, especialmente para o Auditório Dois Candangos.	
FONTES PESQUISADAS: CALS, Soraia. (Org.) SÉRGIO RODRIGUES . Organização, Soraia Cals; introdução, Millor Fernandes; ensaio, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; perfil bibliográfico, André Seffrin; fotografia, Paulo Afonso Agapitoda Veiga. Rio de Janeiro: S.Cals – 2000. www.sergiorodrigues.com.br	
CRÉDITO DAS IMAGENS: José Airton Costa Junior	

IMAGENS:



IMAGEM DO MÓVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):

DESENHOS:



FICHA DE CATALOGAÇÃO DE MOBILIÁRIO MODERNO

CÓDIGO DO MÓVEL

POLT-03

FICHA Nº

08

IDENTIFICAÇÃO: POLTRONAS LELÉ	CÓDIGO DO PATRIMÔNIO FUB 0000000000
AUTORIA DO PROJETO: JOÃO FILGUEIRAS LIMA (LELÉ)	DATA DO PROJETO: 1964
LOCALIZAÇÃO: AUDITÓRIO DA FACULDADE DE MÚSICA	DATA DE CATALOGAÇÃO: 14/08/2013
MATERIAIS E TÉCNICAS: Madeira de lei maciça, pau ferro. Courino preto. Sustentação em réguas de pau ferro com pés em tubos metálicos aparafusados na parte frontal dos degraus.	QUANTIDADE ENCONTRADA: 112
	DIMENSÕES EM CM: 55 L x 65 P x .45 H
CONSERVAÇÃO: A madeira encontra-se em boas condições, mas precisa de manutenção de verniz. Algumas poltronas têm o courino descosturado.	
HISTÓRICO: Poltronas projetadas por João Filgueiras Lima (Lelé) em 1964. Projetos arquivados no acervo do CEPLAN/UnB.	
FONTES PESQUISADAS: Arquivos do CEPLAN/UnB. PEIXOTO, Elane Ribeiro. Lelé : o arquiteto João da Gama Filgueiras Lima. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1996. VILELA JUNIOR, Adalberto José. A casa na obra de João Filgueiras Lima, Lelé . Dissertação (Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2011.	
CRÉDITO DAS IMAGENS: José Aírton Costa Junior	

IMAGENS:



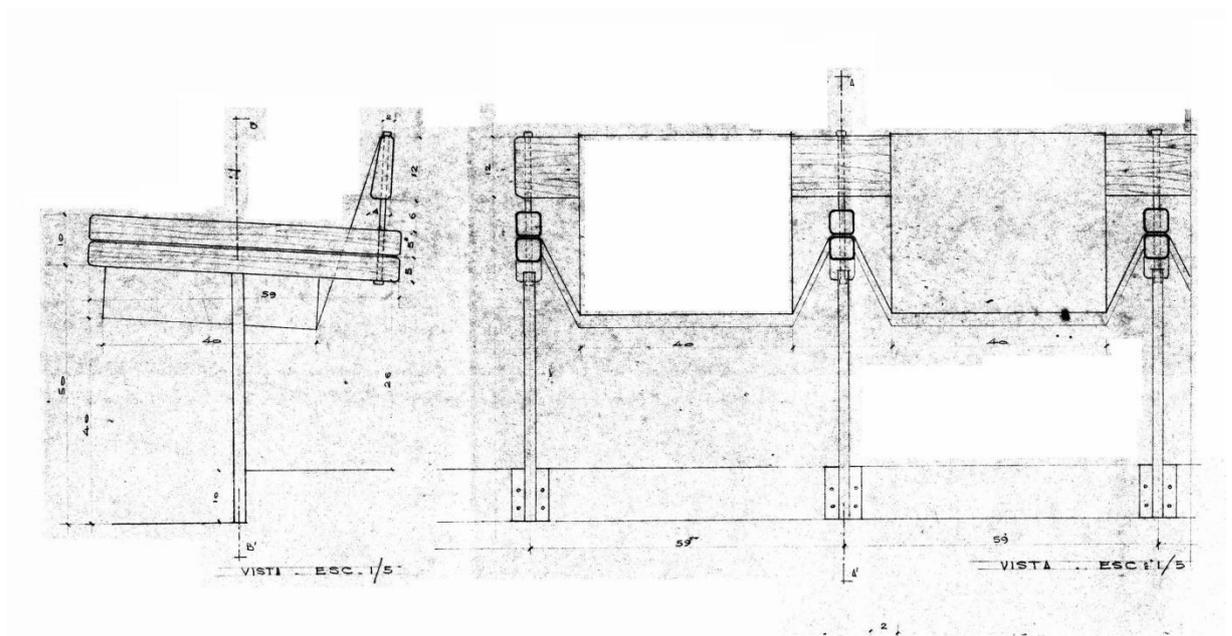
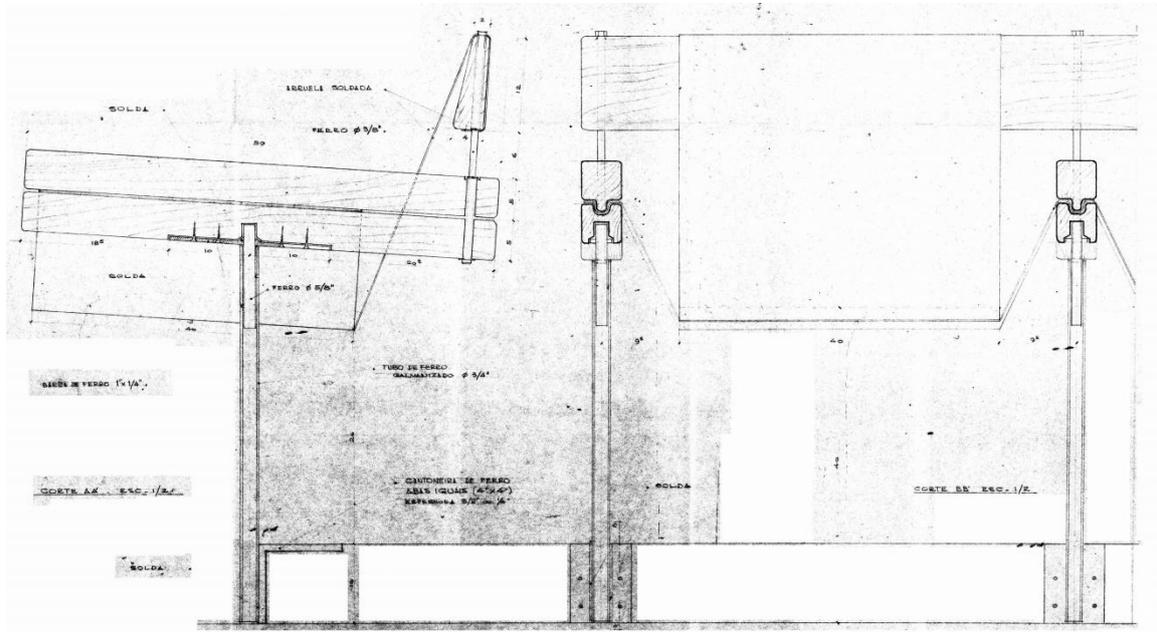
IMAGENS:



IMAGEM DO MÓVEL ORIGINAL (OU FONTE EM QUE O DESENHO FOI BASEADO):

CONTINUAÇÃO

DESENHOS:



ARQUIVO

PROJETO	CEPLAN - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	P/107
SG-T	GRUPO DE SERVIÇOS GERAIS POLTRONA DE AUDITÓRIO	322/1
AUTOR	JF	Nº 433
RESEN.	CMB	8-2-964



Conclusão

Auditório Faculdade de Música, UnB.
Projeto de João Filgueiras Lima, Lelé.
Foto do autor. Jun. 2013.

CONCLUSÃO

No início, julguei que uma pesquisa sobre os móveis modernos da UnB seria uma tarefa fácil, afinal, em todos os lugares que ia deparava-me com peças que me chamavam a atenção. Eles me pareciam ter valor histórico e estavam ali, fáceis de serem encontrados, e, imaginando uma situação ideal, com todas as suas informações e autorias registradas nos setor de patrimônio da universidade. Outro fato que me enchia de entusiasmo e alimentava a certeza de ter nas mãos um bom tema de trabalho era a expressão de aprovação que as pessoas com as quais eu conversava faziam sobre o assunto. Muitas delas, ligadas à universidade, sabiam de alguma informação ou indicavam alguma bibliografia sobre “os móveis da UnB”. Assim, fui preenchendo meu caderno de anotações com as mais diferentes informações e histórias que me contavam, e andava de um lado para o outro, à caça de móveis modernistas. Todavia, esse entusiasmo foi cedendo espaço ao cansaço de andar e andar por todos os cantos da UnB e descobrir que meu trabalho não seria tão fácil como imaginado.

Um dos meus maiores desapontamentos foi saber que no almoxarifado da UnB muitos móveis eram, e ainda são, descartados como lixo ou abandonados por parecerem não recuperáveis. Outro foi descobrir, com surpresa, que os móveis só começaram a ser incorporados ao patrimônio da universidade a partir dos anos 1970 – até então, eles eram apenas contados. Passaram-se quase dez anos desde a inauguração da Universidade de Brasília, sem que eles fossem de alguma forma documentados ou catalogados. Dados específicos sobre autoria e procedência deles eram, portanto, de improvável existência. Isso tudo me assinalava que meu caminho não seria de flores. Para me dar a certeza da dificuldade, aliava-se o fato de que grande parte das informações conseguidas era, muitas vezes, contraditória – algumas pessoas tinham a “certeza” de que determinado móvel era de tal arquiteto, enquanto outras negavam essa afirmação. Por um momento pensei que não valeria a pena escrever sobre o assunto. Não conseguiria atingir meu objetivo, que era, a partir do resultado da pesquisa de campo, inventariar todos os móveis modernos da UnB.

Essa pretensão de iniciante foi descartada quando encontrei os móveis da Reitoria, de autoria de Sérgio Rodrigues, e as cadeiras da Prefeitura, de Elvin Dubugras. A partir de então, o foco da pesquisa começou a se ajustar. O importante não era somente o objeto

pesquisado, ou seja, o móvel em si, mas também as histórias que envolviam sua existência na universidade.

Assim, em vez de pretender o inventário completo, detive-me em pesquisar a história do mobiliário moderno brasileiro e como ele chegou à UnB e, a partir daí, sugerir um modelo de ficha específica para ser aplicada em um futuro inventário dos móveis desta universidade.

Mas, para isso, fazia-se necessário examinar os vínculos estabelecidos entre a arquitetura moderna e o mobiliário, pois quase todos os arquitetos modernistas internacionais eram ligados ao desenho de móveis, situação semelhante no Brasil.

Convém lembrar que o processo de modernização do móvel no Brasil teve direta ligação com a introdução da arquitetura moderna no país e que as principais ideias e conceitos relativos ao tema acompanharam de perto o processo de amadurecimento dessa arquitetura. As dificuldades e avanços ocorridos na arquitetura expressavam-se também no campo do *design*. Questões sobre industrialização e efetivação do produto nacional – como produção em série em confronto com produção artesanal; cópia de exemplares estrangeiros em contraponto com a busca de uma linguagem nacional –, assuntos que dominavam as discussões no campo da arquitetura aplicavam-se também ao incipiente *design* brasileiro em todas as suas vertentes. Tal situação, segundo Cartum e Fiamminghi (2007, p. 10), explica “[...] o fato de a maioria dos *designers* ser composta por arquitetos”. Em consequência disso, é possível pensar até que tal domínio por parte dos arquitetos justifica a preferência dos arquitetos-*designers* pelo desenho de assentos. O que nos faz lembrar as cadeiras como “cobaias” de Blake e a sua afirmação de que os móveis têm características e necessidades semelhantes às que problematizaram a arquitetura.

Vimos que no início do processo de modernização do móvel brasileiro foi predominante a importação e assimilação de ideias e conceitos internacionais, mas, aos poucos, a essas ideias foram incorporados elementos e materiais que distinguem o móvel moderno produzido no Brasil. A introdução de novas concepções para a época, a utilização de novos materiais, com ênfase para os materiais nacionais, e o uso de novos processos de produção, resultando em uma produção seriada das peças, são características que o definem.

A utilização de elementos representativos da cultura popular na tentativa de obter-se um desenho nacional – como em Lina, Tenreiro, Zanine e Rodrigues, entre outros – propiciou, ao mesmo tempo, uma ruptura com os antigos “estilos” importados e a criação de

uma linguagem formal própria. Muitas dessas características foram resultantes de experimentações, o que é próprio ao processo criativo. Foram experiências com a utilização do metal, principalmente o aço, em combinação com a madeira e as improvisações com o couro, também ocorridas, inclusive, na produção dos móveis modernos da UnB. Os relatos de Sérgio Rodrigues sobre a montagem das cadeiras Candango, as experiências de Elvin Dubugras e de seus alunos do curso de artes e as de Lelé, com as cadeiras do Auditório da Música, comprovam a especulação por soluções autônomas.

A ausência de documentação, ao final, foi uma dificuldade que, de certa forma, pude contornar, recorrendo ao testemunho de pessoas que viveram os tempos iniciais da UnB, incluindo-se, entre estas, a entrevista com Rodrigues e com professores e ex-alunos desta universidade.

Embora tenha feito um esforço para superar os obstáculos, acredito que restam ainda lacunas a serem preenchidas e concludo sobre a necessidade de um trabalho de investigação mais abrangente, com a certeza das várias possibilidades de um tema tão instigante.

Quanto aos móveis como objeto, grande parte deles, infelizmente, foi descartada no decorrer do tempo e muitos desapareceram durante o desenvolvimento desta pesquisa. Este quadro nos indica a necessidade e a urgência de um inventário e de uma política de manutenção do mobiliário criado exclusivamente para a UnB. É nesse sentido que reconheço meu trabalho como uma contribuição.

Quanto aos móveis como patrimônio, faz-se necessário considerá-los como um importante legado da cidade de Brasília, do contrário corre-se o risco de continuidade da situação paradoxal: os edifícios como assunto e objeto de salvaguarda, enquanto seus móveis permanecem relegados à condição de objetos menores e destituídos de valor.

Quanto aos móveis como testemunho de um tempo, de uma memória, basta lembrar que eles são parte indissociável da própria história da Universidade de Brasília e de todo o contexto que envolveu a vontade de fazer dos arquitetos-*designers* que dela participaram. São móveis carregados de significados e testemunhos que podem suprir a curiosidade de qualquer interessado pelo tema, pelo passado, pelo antigo, e, em especial, daquele que procura preservar em sua vida a “fase de descobertas”, como um menino que desmancha e destrói os próprios brinquedos para saber como são feitos por dentro.

REFERÊNCIAS

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

ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. **Entrevista de Jaime Gonçalves de Almeida.** [jun. 2013]. Entrevistador: José Airton Costa Junior e Thiago de Lima Freire. Brasília, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AVIANI, Francisco Leite. Design de Móveis na UnB. **Correio Brasiliense**, Brasília, 10 de out. 1997.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. Inventário como Instrumento e Proteção: a experiência pioneira do IPAC-Bahia. In: MOTTA, Lia & SILVA, Maria Beatriz Resende (orgs.) **Inventários de Identificação: um panorama da experiência brasileira.** Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

BAYEUX, Gloria. **O móvel da casa brasileira.** São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Lurati. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BERTELLA, Cristina Garcia Ortega. **Móvel moderno – uma arquitetura, repensando a identidade de princípios projetuais: o caso Gerrit Rietveld. 2003.** Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BIANCHI, Claudia de Brito Lameirinha. **Mobília Brasileira Contemporânea. Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v.15, Centro Cultural São Paulo, 2007.

BLAKE, Peter. **Os grandes arquitetos.** Rio de Janeiro: Record, 1966.

BORGES, Adélia. **Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário.** São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1999.

_____. **Cadeiras brasileiras.** São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1994.

BORGES, Adélia; LEMOS, Carlos; SIMÕES, Renata; GARCIA, Sueli; GUERRA, Wilton. **Coleção Museu da Casa Brasileira.** São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2007.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Maria Lucia; VASCONCELLOS, Marcelo. **Móvel Brasileiro Moderno.** São Paulo: Fundação Getulio Vargas, editora Aeroplano, 2012.

BRANDÃO, Angela. Anotações para uma história do mobiliário brasileiro do século XVIII. **Revista CPC**, São Paulo, n. 9, p. 42-64, nov. 2009/abr. 2010.

BRASIL. **Constituição do Brasil** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF, Senado, 1998.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

CALS, Soraia. (Org.) **Sérgio Rodrigues.** Rio de Janeiro: S. Cals, 2000.

CARRILHO, Marcos José. **Teatro Cultura Artística: novo edifício e restauração.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 9, n. 104.01, Vitruvius, jan. 2009.
Disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/80>. Acesso em 22, Jun. 2013.

CARTUM, Marcos; FIAMMINGHI, Maria Lydia. A evolução do design de mobília no Brasil. In: BIANCHI, Claudia de Brito Lameirinha. (Org.) **Mobília Brasileira Contemporânea. Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v.15, 2007.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. (Org.) **Moderno e Brasileiro:** a história de uma nova linguagem na arquitetura. (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAVALCANTI, Virginia Pereira. **O design do móvel contemporâneo brasileiro:** da diversidade à especificidade. 2001. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

CHASTEL, André. A invenção do inventário, **Revue de l'Art.** Paris, n. 87, 1990. Disponível em: <www.cidadeimaginaria.org/pc/ChastelInventaire.pdf>. Acesso em 19, out. 2013.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

CHOAY, Françoise; Merlin, Pierre. **Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement.** Paris: PUF, 2005.

CLARO, Mauro. **Unilabor:** Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária. São Paulo: Senac, 2004.

COSTA, Lucio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. **Revista Módulo**, São Paulo, n. 3, dez. 1955.

_____. **Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 2007.

_____. **Sobre arquitetura.** Porto Alegre: UniRiter Editora, 2007.

COSTA, Maria Elisa. Brasília. In: MONTEZUMA, Roberto. (Org.). **Arquitetura Brasil 500 anos: uma invenção recíproca = Architecture Brazil 500 years: a reciprocal invention.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

DUBUGRAS, Elvin Mackay. **Entrevista de Elvin Mackay Dubugras.** [1997]. Entrevistador: Francisco Leite Aviani. Brasília, 1997.

ESCOREL, Silvia. **Palácio Itamaraty Brasília: Brasília, Rio de Janeiro.** São Paulo: Banco Safra, 2002.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene M. **Arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Projeto, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica de arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1977.

FROTA, Lélia Coelho. **Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

GALLI, Vera. **Mobiliário Brasileiro: a cadeira no Brasil.** São Paulo: Empresa das Artes, 1988.

GONZAGA, Armando Luiz. **Madeira: uso e conservação.** Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006. (Cadernos Técnicos; 6.)

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HEYNEN, Hilde. **Architecture and modernity: a critique.** S.l: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KATINSKY, Júlio Roberto. Desenho Industrial. In: ZANINI, Walter (org.) **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Arquitetura contemporânea. In: ZANINI, Walter (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

LIMA, Elizabeth Ervatti Rocha de. **Integração das artes na obra de Oscar Niemeyer**: três espaços consagrados em Brasília. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília, 2013.

LIMA, Jayme Wesley de. **O patrimônio histórico modernista**: identificação e valoração de edifício não tombado de Brasília. O caso do edifício sede do Banco do Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília, 2012.

LIRA, José. **Warchavchik**: fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959.

MÁCÊL, Otakar. Modern Architecture and Modern Furniture, **Docomomo Journal**, Barcelona, n. 46, 2012.

MALLALIEU, Houn. **História Ilustrada das Antiguidades**: guia básico para antiquários, colecionadores e apreciadores de arte. São Paulo: Nível, 1999.

MAKOVSKY, Paul. **Reconsidering-Eero**. Metropolis Magazine, 2005. Disponível em: <<http://www.metropolismag.com/October-2005/Reconsidering-Eero/>> Acesso em: 14 jan. 2014.

MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. **Design do mobiliário moderno brasileiro**: aspecto da forma e sua relação com a paisagem. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.

MELOT, Michel. Le grand inventaire. **Situ**, n. 6, set., 2005. Disponível em: <www.revue.inventaire.culture.gouv.fr/insitu>. Acesso em 19, Out. 2013.

NASLAVSKY, Guilah. **I Curso Latino-Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna MARC/AL – 2009/2010**. Curso promovido pelo CECI de Recife/Olinda. I Curso Latino-Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna MARC/AL – 2009/2010. Curso promovido pelo CECI de Recife/Olinda.

NELSON, Rainbow Blue. Dreaming of Brasília. **The Wall Street Journal**, n. 29, jun, 2011. Disponível<<http://online.wsj.com/articles/SB10001424052702304186404576388170304044508>> Acesso em: 28 jan. 2013.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**: origens e instalação. Rio de Janeiro: ZA, 1987.

NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

_____. **Minha arquitetura**: 1937-2004. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

_____. **Meu sócia e eu.** Rio de Janeiro: Revan, 1992.

NOBRE, Ana Luiza. **Um modo de ser moderno:** Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

OLENDER, Marcos. **Uma “medicina doce do patrimônio”:** o inventário como instrumento de proteção do patrimônio cultural – limites e problematizações. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3546>> Acesso em 17, Out. 2013.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. **Uma ponte para o mundo goiano do século XIX:** um estudo da casa meiapontense. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2001.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi:** móveis e interiores (1947-1968) – Interlocações entre moderno e local. 2008. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita:** o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Elane Ribeiro. **Lelé:** o arquiteto João da Gama Filgueiras Lima. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1996.

PEIXOTO, Elane Ribeiro; VICENTINE, Albertina. In: RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos:** sua essência e sua gênese. Tradução: Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno:** de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO, Darcy. **UnB:** invenção e descaminho. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

RIEGL, Aloïs. **O culto moderno dos monumentos:** sua essência e sua gênese. Tradução: Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

RODRIGUES, Sergio. **Entrevista de Sergio Rodrigues.** [ago. 2013]. Entrevistador: José Airton Costa Junior. Rio de Janeiro, 2013. Um arquivo em vídeo (120 min.).

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **A arquitetura do Palácio Itamaraty (1959-1970)**. Portal de Arquitetura Vitruvius, 2009.

_____. **Arquiteturas de Brasília**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma ideia**. Tradução: Betina Von Staa: Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, José de Almeida. **Mobiliário artístico brasileiro**. São Paulo: Museu Paulista, 1963.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. In: CALS, Soraia. (Org.). **Sérgio Rodrigues**. Rio de Janeiro: S. Cals, 2000.

SEGAWA, Hugo. Introdução. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL (Rio de Janeiro). **Ver Zanine**. Rio de Janeiro: catálogo, 28 de abril a 29 de junho, 2003.

SILVA, Elsie Gomes da. **Os palácios originais de Brasília**. Tese (Doutorado). Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2012.

SOUZA, André Peixoto de. *et al.* **Para ler Hegel: aspectos introdutórios à fenomenologia do espírito e à teoria do reconhecimento**. Linha de Pesquisa: “Leitura dos Clássicos”, FCJ/UTP, 2010. Disponível em: <http://scholar.google.com.br/scholar?lr=lang_pt-br&q=zeitgeist+em+hegel&hl=pt-br&as_sdt=0,5> Acesso em: 8 Jun.2014.

SVENSSON, Frank Algot Eugen. **Visão de mundo: Arquitetura**. Brasília: Alva, 2001.

UNB: **primeira experiência em pré-moldado**. Direção: Heinz Forthmann. Narração: José Carlos Coutinho. Produção: Universidade de Brasília. Brasília, 1970. Documentário disponível em <<http://www.youtube.com>> Acesso em: 15, jan. 2013.

VILELA JUNIOR, Adalberto José. **A casa na obra de João Filgueiras Lima, Lelé**. Dissertação (Mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2011.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



Apêndice

Entrevista com Sérgio Rodrigues

Escritório de Sérgio Rodrigues.
Rio de Janeiro.
Foto do autor, Agosto, 2013.

APÊNDICE

Entrevistas e depoimentos

Esta disposta a seguir a transcrição da entrevista concedida a mim, por Sérgio Rodrigues.

Para maior compreensão das narrativas, foi adotado um tipo de textualização, ou transcrição, em que os relatos podem ser, em algumas partes, editados. Nesse tipo de transcrição, de áudio e vídeo para texto escrito, podem ocorrer algumas necessárias modificações: são retiradas expressões sem sentido, repetições de palavras, vícios de linguagem e interferências de outras pessoas que não tratem diretamente sobre o assunto em questão na entrevista. No entanto, a edição é feita com todo o cuidado possível para não alterar nem distorcer as ideias e opiniões dos entrevistados, evitando, assim, a modificação de seu conteúdo.

**Entrevista com Sérgio Roberto Rodrigues – Arquiteto e *designer*
e Vera Beatriz Rodrigues, sua esposa.**

Entrevista concedida a José Airton Costa Junior em 5 de agosto de 2013, em seu escritório no bairro de Botafogo – Rio de Janeiro.

Abreviações:

SR = Sérgio Rodrigues

VBR = Vera Beatriz Rodrigues

AC = Airton Costa

(A entrevista começa com Sérgio Rodrigues perguntando)

SR – Você é arquiteto?

AC – Sou arquiteto. Estou fazendo mestrado em Brasília e quando eu cheguei lá fiquei muito surpreso, pois os móveis espalhados no interior da universidade eram de sua autoria. Eu não sabia dessa quantidade de móveis que ainda existia. Então eu estava procurando um tema para o mestrado pra fazer em Arquitetura, eu gosto muito de *design*, sempre trabalhei com *design*. Foi então que, por sugestão de um professor da FAU (Ricardo Trevisan), eu resolvi pesquisar os móveis modernos da UnB.

SR – Você faz *design* também?

AC – Eu faço, como arquiteto, o desenho de móveis para os clientes.

SR – Sei.

AC – Então eu resolvi fazer em cima desse tema. Eu estou fazendo o mestrado, cujo tema é: *Arquitetos-designers*: o mobiliário moderno da Universidade de Brasília. Então, é a história de como começou essa produção de móveis pra UnB e para os Palácios de Brasília. Quando Oscar Niemeyer fez a arquitetura dos Palácios, ele não projetou o mobiliário. Então eu comecei a visitá-los, a visitar os interiores, e eu vi que muitos dos móveis tinham sido projetados pelo senhor. Eu pensei em tentar resgatar essa história e comecei a pesquisar e fui me decepcionando com o que estava acontecendo por que os móveis estão muito desgastados, eles são descartados facilmente, não valorizam porque não sabem do seu valor. E o que acontece é que, quando o móvel fica velho, eles mandam para o almoxarifado e, em vez de serem restaurados, eles são descartados, por leilão ou por doação.

SR – Eu sei, fizeram muita..., aproveitaram muito do jacarandá das peças. Eu fui lá uma vez nesse depósito cheio. Fiz algumas peças lá, adaptação de peças. Incrível.

VBR – Inclusive lá dentro eles tiravam o braço por causa do jacarandá (para o aproveitamento da madeira).

AC – Então eu vi que acontecia isso, essa não valorização do móvel. O móvel cada vez mais sendo subtraído dos interiores da UnB, principalmente. Dos Palácios, nem tanto, pois recentemente, em 2010, ocorreu uma restauração, principalmente no Palácio do Planalto.

Até a Beatriz falou que vocês foram lá também. Mas na UnB a coisa é um pouco mais complicada, pois passa pela coisa burocrática, quer dizer, o móvel vai e passa pelo almoxarifado, pela Fundação (FUB) e aconteceram alguns leilões.

SR – E, como as diversas peças, essas, por exemplo, da universidade não têm assinatura, não tem nada que identifique. Então tem muita gente fazendo, não sei quantas pessoas, tem muita gente fazendo o seguinte, pegando qualquer móvel, dizendo: isso aqui é Sérgio Rodrigues, isso aqui pode, vamos vender por mais caro. É, eles ficam ricos, a gente fica olhando.

AC – Pois é, mas quem conhece um pouquinho, que vê, sabe que aquilo ali é “um Sérgio Rodrigues”, ou “um Zanine”, ou “um Tenreiro”, enfim, a gente fica achando que é meio que injustiça isso. E a forma que eu achei para tentar preservar, principalmente a história, porque pra preservar o móvel já está muito mais difícil, porque tem poucas unidades... pra preservar pelo menos a história... eu achei que seria em forma de dissertação de mestrado. Então eu trouxe algumas fotos (nesse momento, eu apresento algumas fotos dos móveis do Palácio do Planalto e outras de móveis da UnB, na tentativa de que reconheça os que foram desenhados por ele). Essa cadeira é a do Auditório Dois Candangos (mostro a foto de inauguração do Auditório). Eu consegui muitas fotos antigas.



Auditório Dois Candangos, 1962.

Foto: Cedoc/UnB

SR – Ah! Que beleza! Essa daí eu vou querer. Porque é dos Candangos, olha lá (apontando para um pôster na parede do escritório), eu só tenho aqueles dali, olha lá! Tem a daquelas duas meninas, que foram feitos... os protótipos, que foram feitos antes de fazer lá. Então foram feitas aquelas duas peças e o desenho da cadeira, mas aí tá completo. Só não tinha isso daqui, esta mesa também é muito boa (falando da mesa do auditório).



Auditório Dois Candangos.
Foto: Cedoc/UnB.

AC – Eu tenho muitas fotos e vou deixar o meu material com o senhor. Essa é da UnB.
(Mostro a foto da cadeira Kiko).



Foto do autor. Setembro, 2013.



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Ah! Essa tá na UnB? Ah! Essa eu desenhei para o Itamaraty. Isso tudo tá na UnB?

AC – Sim. No Salão dos Atos da Reitoria.

Essa daqui é uma cadeira pequena, eu acho que pode não ser sua.



Foto do autor.
Setembro, 2013.

SR – Espera, essa daqui é fininha, eu acho que pode ser. Sim, essas foram desenhadas para a universidade. O Darcy Ribeiro pediu, eu fiz todos os móveis.



Foto: Cedoc/UnB.

AC – Este é um balcão enorme que tem na frente do Dois Candangos. Ele não é seu?



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Não.

AC – Tem muitas dessas também de couro e madeira, mas a madeira não é jacarandá nem é uma madeira escura, é dessas mais recentes?



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Não, não.

AC – Essa daqui eu não consegui também (saber de quem é o desenho) porque ela tem um detalhe aqui, tá vendo? Tem como se fosse uma estrutura fora do tampo. Já procurei em bibliografia e nas suas fotos.



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Pode ser que seja, deve ser meu.

AC – E tem muitos birôs de madeira maciça.



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Não, não.

AC – Algumas estantes, estantes assim fechadas e também abertas.



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Sim, foi eu que fiz.

AC – Então, eu trouxe para ilustrar com fotos antigas, que eu quero lhe mostrar, porque são dessa época. Eu fui no arquivo público de Brasília da NovaCap e no Cedoc da UnB, pois eles têm muita coisa da época da ditadura.



Foto: Cedoc/UnB.

SR – Essas cadeiras aqui eu desenhei pra lá.

AC – Mas estantes? Por que em alguns livros falam que o senhor desenhou móveis para a biblioteca. O senhor lembra que móveis são esses?



Foto: Cedoc/UnB.

SR – Não, não me lembro não.

AC – E tem muita mesa assim, birôs etc.



Foto do autor. Setembro, 2013.

SR – Sim, tem desenhado essas mesas.

AC – Estas daqui são da história dos Dois Candangos. Olha só esta. Aqui é na inauguração da UnB no Dois Candangos. Não sei se tá dando pra ver, mas aqui atrás ainda tem o tijolo aparente.



Foto: Cedoc/UnB.

SR – Sim, eu estou vendo. Essas cortinas aqui foram colocadas na véspera. Porque não tinha o teto. O teto era de metal diretamente aparente, não dava pra fazer um rebaixamento de teto, nem de madeira, nem coisa nenhuma, pois teria que ser feito adequado para poder ter uma acústica melhor. Então, tinha lá uma firma com esses rolos de cortina e foram feitos lá mesmo. Eu mandei fazer essas peças aqui, uma espécie de fixadores na parede assim e vinha essa cortina e caía. Deixa eu ver isso aqui, essas cadeiras...

AC – Essas são a cadeira Candango.



Foto: Cedoc/UnB.

SR – É mesmo!

AC – O auditório está lotado, porque as fotos que a gente consegue estão sempre com o auditório lotado.

SR – Mas não faz mal, mostra que tem uso. Aquele tá vazio... não, mas aquele é do Ahambi, já é uma evolução da dos Candangos (mostrando a foto do auditório do Anhambi vazio, na parede).

AC – E tem esses sofás retos que na Reitoria tem uma peça que consegui comprovar que é sua porque aparece naquele livro do Icatu que tem todo um inventário do seu móvel.

- Na verdade, nessa hora eu me confundi. O sofá não é da Reitoria e sim da Secretaria de Educação, e foi visto em uma foto antiga. Trata-se do sofá Navona de SR.



Foto: Arquivo Público do DF.

SR – Eu sei, tá com a pinta de ser.

AC – Aquele que é todo de... eu não sei se é curvim que se usava?

SR – Não, não fiz nada de curvim. Eu só fazia em couro e outros em tecido, e tecido feito à mão. Pode ser que eles tenham feito alguma coisa, vamos ver. Tem mais alguma coisa?

SR – Sim, é que a maioria é assim, foto de cerimônia, fotos de reuniões.

SR – Você tem do Itamaraty também aí?

AC – Antigas, não.

Aqui são os apartamentos de professores na Colina, que tinha mobiliário seu, pelo menos nos livros que eu estou pesquisando, alguns falam isso.

SR – Eu fiz na entrada da universidade... tinha três pavilhões meus. Dois que chamavam de Oca, pavilhões Oca.

AC – Eu consegui fotos antigas, vou lhe mostrar.

Esta daqui é do auditório da Música. Que é outro desenho.



Auditório da Música – UnB.
Foto: Cedoc/UnB.

- Até então, achava-se, inclusive eu, que as cadeiras do auditório da música eram de autoria dele. Somente depois, por telefone e por e-mail, Sérgio Rodrigues negou a autoria dessas cadeiras e afirmou não saber de quem eram.

AC – Nessa cerimônia de abertura o senhor estava presente?

SR – Estava. Isso é a cerimônia de abertura?

AC – Sim.

SR – Mas essa daí não é a da inauguração, não. Porque na inauguração eu estava em último lugar. Pediram 250 cadeiras e não dava pra fazer no tempo. E numa grande virada fizeram, mas faltava uma cadeira e então eu fiquei naquele lugar que faltava, em pé, tapando a visão do espaço.

AC – E era na última fileira?

SR – Na última fileira do lado esquerdo.

AC – Eu consegui também umas fotos dos prédios da Oca. A Oca I e a Oca II.



Foto: Cedoc/UnB.

SR – Isso é importantíssimo. Eu não estava aí não.

Que maravilha, se você puder me dar isso aí, que eu não tenho.

AC – Dou sim, lhe dou todas as fotos.

Os pavilhões são a mesma coisa do late Clube de Brasília? Digo, a mesma estrutura?

SR – Sim, praticamente a mesma coisa. E ainda tem o pessoal usando inclusive? (Atualmente.)

AC – Sim, estão usando ainda, mas não tem mobiliário moderno nenhum lá dentro. Não tinha mobiliário?

SR – Não, não tinha lá dentro não. Não fiz.

AC – Aqui também...



Fotos: Cedoc/UnB.

SR – Também é Oca.

AC – Servia de residência de professores?

SR – Não era residência. O professor ficava... teoricamente, o professor ficaria lá um determinado período, uma semana, duas semanas, e estaria utilizando isso. Não era permanente, eram residências provisórias, alojamentos.

AC – Aqui foi um incêndio que teve em um dos pavilhões. Não sei se foi na Oca I ou II. Também acho importante o senhor guardar para o seu arquivo.



Foto: Cedoc/UnB.

SR – É importante sim.

AC – Eu tinha feito umas perguntas, só pra gente manter esse assunto (do móvel moderno na UnB). Como foi esse começo da participação lá na UnB? Quem foi que lhe convidou?

SR – Foi Darcy Ribeiro. O Darcy Ribeiro comprou uma poltrona Mole pra ele. Eu estava conhecendo naquele momento o Darcy, mas o Darcy já me conhecia, porque conhecia já a poltrona, conhecia essa história. E fizemos uma grande amizade e fui lá com ele. Tava o Zanine lá e ele aí me convidou:

– Não, você não vai ficar com essa história da poltrona Mole, você vai fazer o Auditório dos Candangos (como Sérgio chamava esse auditório).

Aí, era uma figura... O Darcy era engraçado. Me pegou assim pelo braço:

– Vamos ver o local onde você vai fazer. Aí chegamos num ponto todo descampado e tal... Ele falou:

– Vai ser aqui!

Eu disse:

– Aqui como? Vocês estão querendo isso imediatamente, não tem teto, não tem parede, não tem coisa nenhuma. Não tinham feito nada ainda, né!

Então ele disse assim:

– Você não sabe o que é Brasília. Brasília se faz isso daqui na hora.

Eu falei:

– Tudo bem, eu não sou responsável por isso, sou responsável pela encomenda que me fizeram.

Aí ele disse:

– Eu te dou uma passagem de avião pra São Paulo e você chega lá e vai na fábrica, imaginando que eu fosse pra fábrica, vai pra fábrica e vê o que tem que fazer.

Eu disse:

– Não, pode deixar! Eu vou lá ver o que é que eu posso fazer, ainda porque a Oca não tem condições de fazer 250 cadeiras para o prazo que você tá querendo. Eu vou lá em São Paulo “praquelas” firmas de móveis de escritório, etc. Eu vou lá, eles devem fazer.

– Não, mas eu não quero coisas que fazem. Eu quero uma coisa que você faça.

Aí, eu caí na maluquice de fazer. E fiz o desenho, isso daí não é pra contar no sentido de charme, não, é uma coisa verdadeira. Eu fiz o desenho da cadeira no avião.

Era um avião da Vasp e inclusive tinha aquele papel de... aquela bolsinha de vomitar com Vasp. Eu, quando levei o desenho, levei naquela bolsinha, aliás que eu fiz, fiz naquela bolsinha. Aí, o pessoal pergunta assim: “por que é isso?”. O avião balançava demais, então

se chamava “Vomite Aqui Seu Porco”. Então eu fiz o desenho que, mais ou menos, era assim como essa que estava aí (apontando para o croqui da cadeira na parede).

Foi muito engraçado. Eu cheguei lá em São Paulo com o desenho ainda no papel de vomitório. Aí peguei e fui diretamente numa casa, me levaram lá. Tinha lá uma pessoa, que não me lembro o nome, que estava à minha disposição lá pra ver o que eu podia arranjar.

Eu disse:

– Eu vou precisar de ferro, peças de ferro.

Então fomos a uma ou duas serralherias e disse:

– Olha, nós estamos precisando de 250 cadeiras, cada uma com dois pés e uma peça, aquela grande peça feito ferradura. O cara olhava assim:

– Tá maluco! Pra quando?

– Para o fim do mês.

– Não! Que maluquice, não dá!

Eu fiz uma cara meio esquisita, o cara não ia fazer mesmo. Então o cara disse:

– Vamos! Vamos meter, se é pra Brasília, vamos meter a cara e vamos fazer.

Eu disse:

– Vocês vão receber ordem pra fazer isso, porque eu tinha que ver o couro.

Como é que eu ia fazer o couro? Chegavam lá aquelas pessoas todas, não tinha couro, ou o couro sem as peças, tinha que chegar tudo junto, né! Ai

Aí eu fiz o desenho do couro. Fui lá numa celaria e era um velhinho maravilhoso, simpaticíssimo, vibrou com o desenho e disse:

– Que maravilha! Vocês querem uma série grande?

– Nós estamos precisando de 250 cadeiras.

– Não tem dúvida, vamos fazer. Daqui a uns dois meses, mais ou menos, a gente faz.

– Não! Dois meses, nada! Dois meses já tá inaugurado o negócio. Tem que ser, se não me engano, dentro de duas semanas.

– Não, isso não pode ser e tal...

Aí eu falei, devo ter convencido ele, falei com tanta firmeza que o camarada disse:

– Nós vamos fazer! É coisa simples, nós vamos fazer isso aí. Tá certo, nós vamos fazer essa coisa que você tá chamando de cadeira. Vamos fazer!

Eu precisava de umas pecinhas de aço. Ao lado tinha uma, não sei se uma bicicletaria ou uma loja de motocicleta, e tinha rodas e esse tipo de coisa. Eu tive a ideia de fazer aquilo lá pra não ter que fazer as pecinhas (as peças de pendurar).

Então marquei com o fulano lá, que precisava disso. Pode fazer?

– Pode!

Então já tinha o ferro que podia, o couro e as pecinhas que precisava.

Aí, foi muito engraçado... Estava na época da montagem das cadeiras e não tinha piso, era tudo terra. Por ser tudo terra, eu já tinha imaginado fazer as peças fincadas no chão, de modo que, em vez de fazer quatro pés, faria uma só fincada no chão e faria a cadeira toda pendurada nessa peça.

Os engenheiros ficaram alucinados. Eu disse:

– O pessoal da engenharia vai fincar essas peças.

Pegaram teodolitos, essas coisas todas, eles faziam em dois tempos a colocação. Então era uma Quarta-Feira Santa, começaram a chegar as peças de São Paulo. Chegaram e jogaram lá de qualquer maneira, porque não sabiam o que era aquilo, né! Então explicava e tal... Fincaram no concreto aquelas peças todas. Aquilo tudo fincado com aquela rigidez toda, as

peças complementares tinham que ter também aquele trabalho rigorosamente perfeito para se encaixarem ali.

Aí aconteceu uma coisa engraçada. Chegou numa Quarta-Feira Santa, os garotos da universidade estavam todos de feriado. Então o Darcy Ribeiro perguntou:

– Como é que você vai fixar essas coisas? Você tem gente pra isso?

– Não, eu só tinha um operário que estava me auxiliando nessa história, que eu tinha levado do Rio, e o operário não sabia nem o que era, nem como funcionava aquilo.

Aquilo foi explicado rapidamente, daí pegaram as peças todas de ferro num canto e vieram aquelas peças de couro. Tinha pedido já a uma marcenaria para fazer as peças que ficariam na frente, junto com os raios de motocicleta pra poder segurar. Então aquilo foi providenciado logo, aquilo foi feito rápido, encaixado como bainha de facão. E tinha outra parte de madeira que era encaixada dentro do assento, que era outra peça do assento. E o encosto tinha o seguinte: ele pegaria atrás da ferradura, daria uma volta, o couro daria uma volta e pronto. Teoricamente perfeito.

Montamos uma. Demoramos quatro horas pra montar uma pra que ficasse bem projetada e tal. Quando sentei na cadeira, ela afundou. Afundou assim porque escorreu tudo do encosto, pois não tinha fixação suficiente pra poder aguentar isso.

Eu queria que os duendes da vida providenciassem aquilo, pois, até então, não estava sabendo dar solução. O que que eu ia resolver? E agora? Vai fazer? Não vai fazer? Tinha que estar tudo pronto para a inauguração. Sábado de Aleluia tinha que estar tudo montado.

Aí, foi o seguinte: uma noite sem dormir etc.

Chegou o dia seguinte. Era o seguinte: colocar uma peça, a largura eram três polegadas, a largura da fechadura e então eu mandei fazer umas peças de madeira, se não me engano, era compensado de oito (milímetros) e aquilo seria enfiado naquela posição lá, de modo que aquilo não podia rodar. Aquilo ali prendia, fixava.

E então, o que houve mais?

Bom, agora a montagem da história. Até aí, tudo resolvido.

– Bom, agora esse teto todo de ferro? Como é que vai ser isso daqui? Alguém perguntou.

Vamos fazer o seguinte: de madeira. Vocês têm aí assoalho pra burro nas fábricas, em dois tempos coloca-se isso.

– Não, mas não pode, não tem tempo. Faz só uma parte.

Então eu disse:

Então vai ser mesmo de tecido. Fui a uma loja de tecido onde fizemos o cálculo, precisávamos de tantos rolos de tecido. Era possível para aquela época. Então larguei pro pessoal fazer. Tinha que ser colocado como se fosse um toalheiro. Fixava-se na parede de um lado e do outro e colocava o tecido. O tecido, abaixava um e subia outro, de modo que dava um certo movimento no teto.

Bom, precisava então de pessoal para fazer a montagem das cadeiras. Os garotos da engenharia só faziam a colocação daquelas peças. Como é que eram pendurados os couros?

– Fazer os couros? (Ele mesmo pergunta.)

Então o Darcy Ribeiro:

– Olha! Você se vira. Agora se vira!

– Eu fiquei um pouco preocupado tentando saber qual seria o tipo mais fácil de suicídio pra resolver logo o problema.

Aí me deu uma ideia. Já que é feriado, vamos passar, não me lembro, agora ficou uma certa dúvida, ou talvez tenha ido um ônibus ou um caminhão, ia fazer um pau-de-arara. Agora

escrevemos umas faixas, umas faixas de tecido que estavam sobrando lá, e escrevemos lá uma coisa de tinta, talvez à mão mesmo, diretamente: “A UnB precisa de você”, entendeu? Penduramos aquilo. Ficou uma coisa!

Cada vez que eu ia contar esse caso nas palestras que eu fazia em diversas universidades, né, ficava emocionado. Chorava, chegava a pingar. Eu dizia:

– Vocês vão me desculpar aí, mas isso foi uma dessas coisas que me emocionou na vida, de perceber o que é o espírito de universidade. Uma coisa seríssima.

O pessoal todo se apaixonou por essa história e ficaram a noite inteira lá, trabalhando e colocando as peças de couro, essa coisa toda.

Então na sexta-feira estavam as peças principais colocadas.

E os bracinhos? Os bracinhos, tinha uns garotos que eram absolutamente, como é que se diz, habilidosos, entendeu? Não interessava se eles eram da Arquitetura ou o que. Eles faziam aquele negócio com prazer. Então foram eles.

Engraçado. Primeiro coloquei no palco, primeiro os couros das cadeiras. Eu disse:

– Como é que nós vamos fixar isso? Aquela parte traseira que precisava. Imaginava que o braço, pra não ficar no metal, o braço era revestido de couro, como?

Ele fazia umas luvas com o mesmo tamanho e aquilo encaixava, encaixava assim. Quer dizer, a gente explicando e falando “o negócio encaixa”, na realidade não dava pra entrar.

Aí uma menina lá, muito tímida, disse: “Meu pai era luveiro, talvez ele pudesse dar uma mãozinha a vocês.

– Ah! Vai pegar seu pai!

O pai foi lá e disse assim:

– Isso aqui não é complicado. Você mete uma faixa de madeira e vocês vão enfiando com a madeira.

Foi uma coisa simplíssima, que, depois que eu vi, ficou tudo perfeito.

Eu sei que na sexta-feira já tinham feito um terço, um terço das cadeiras estavam montadas. E ia ser no dia seguinte de manhã essa inauguração com o Darcy, com o pessoal todo, Anísio Teixeira e tal, naquela mesa grande na frente.

Aí eu disse:

– Meu Deus do céu, que vexame!

Então foi todo mundo e ficaram a noite inteira fazendo essa coisa toda. Não reclamaram nada e ficavam vibrando:

– Olha! Acabei aqui e tal.

Aquela bagunça que estudante faz quando tem uma coisa desse tipo.

Foi uma coisa realmente emocionante. Eu fiquei lá com eles de noite pra resolver qualquer probleminha. Era pra ser às 9 horas, então ficou às 9 horas. Ficou a última. O pessoal que estava montando resolveu que às 9 horas estaria tudo pronto.

Bom, faltava uma cadeira. Só faltou porque tinha arreventado, não sei, o couro... Arreventado uma peça qualquer que não dava pra montar essa cadeira.

Aí eu fiquei lá, nesse, como é que se diz, nesse vão da cadeira.

Eu acho que essa história foi uma coisa muito bonita da universidade. O próprio Darcy curti e falava pra todo mundo como aquilo foi feito, aquela coisa toda.

E o pessoal perguntava:

– Pô! Como é que você faz um negócio desse? Você não estudou e não existem poltronas de auditório desse jeito.

Porque as cadeiras do auditório tinham aquelas pecinhas e o couro permitia pra recolher um pouco. Eu tinha feito um desenho... Tá ali escrito Candangos, e tinha aquele pessoal sentado

na frente, e o pessoal atrás recuava pra passar pessoas ali no meio, então era uma das funções. Não precisava levantar, bastava recuar. Então eu fiz uma daquelas com aquelas meninas ali pra ver como é que é e tal... ficou engraçado.

(Apontando para o pôster na parede.)

AC – Ali foi um protótipo feito em São Paulo ou em Brasília?



Pôster na parede do escritório de SR.

Foto do autor, Maio, 2013.

SR – Não, não. Esse protótipo, que não era protótipo, foi porque foi feito depois da inauguração. É porque eu não tinha no Rio. A sede da Oca era no Rio, não tinha no Rio aquela poltrona que o pessoal tava falando e comentando, então fizemos uma lá no Rio e botamos aquelas auxiliares lá, eram duas arquitetas que estavam dando um auxílio.

Você não viu a tabuinha que apoia em cima?

AC – Não.

SR – Pois é. Aquilo vai ser pra grandes espetáculos, festas e comemorações etc. e vai ser pra Aulas Magnas também. Pra Aulas Magnas precisava de uma mesinha. Como é que vai arranjar mesinha?

Engraçado que era uma peça só de metal, sobrava uma parte no meio, então eu coloquei uma tábua; essa tábua subia, ficava encaixada aqui, e subia e caía pro outro lado. Isso daí foi feito depois, pois depois é que pediram isso. Foi um sucesso.

AC – Mas aí o senhor voltava lá pra fazer essas adaptações? Depois que inaugurou o senhor voltou lá?

SR – Não, depois que inaugurou eu não voltei mais lá.

AC – Nem voltou pra saber se colocaram a última cadeira?

SR – (gargalhando) Não!

O Darcy Ribeiro era uma figura incrível. Ele ter me convencido para aquilo poder ser feito naquele período... Ele tinha muita confiança e eu também. Nesse caso, vamos dizer assim, eu também fui muito mexido por ele, sabe?

Ele falou:

– Tem que fazer!

Não falou elogios, assim. Tem que ser feito. Só você pode fazer, não tem ninguém no Brasil que possa fazer. Também eu era o único que tava no Brasil na época, era o único que tava fazendo alguma coisa nova em arquitetura e em mobiliário e tal.

É isso doutor, que mais?

AC – Pensava-se na época em se fazer um conjunto, uma integração entre arquitetura e mobiliário?

SR – Pensava, pensava.

Depois dos Candangos, aí Darcy chamou e disse:

– Você agora vai fazer todos os móveis da universidade. São as cadeiras, poltroninhas, vamos fazer tudo que é necessário pra isso. E eu fiz a linha toda, que era uma maneira muito simples, e essa linha, que foi criada pra UnB, virou uma linha de móveis. Eu tinha lá em São Paulo um grande amigo, sendo que o irmão dele, o Carlos Hauner, foi o fundador, o criador da Forma. E esse era o Ernesto Hauner, irmão mais moço dele, que tinha já uma fabriqueta que podia fazer essas cadeiras, passou a ser Forma cuja loja era na Barão de Itapetininga; lá era um local assim simpaticíssimo, e mais tarde foi na Avenida Angélica. Foi feita também uma grande loja lá. Eu fiz com o irmão dele que tinha uma fabriqueta, não era uma grande fábrica, que podia fazer essas cadeiras e chamava Mobilínea. Ai o Ernesto Hauner, dono da Mobilínea, mais moço do que eu, muito mais moço, topou fazer essa coisa toda, e disse:

– Ô, nós não temos cadeiras, não temos essas peças todas que você fez lá pra universidade e vamos fazer isso pra ser vendido pra grã-fino, assim, pra outra categoria de consumidor.

Então, tinha feito, por exemplo, muitos com madeira, com madeira de lei, pois já eram feitos com jacarandá. Então foi feito tudo, sofazinhos, poltrona... Eu juntei... Aí já houve outra coisa, com uma firma que eu tinha aqui (Rio de Janeiro) pra atender o pessoal assim não muito... de pouco poder aquisitivo, que era a chamada Meia Pataca. Então juntei a Mobilínea com a Meia Pataca pra poder fazer uma coisa de móveis mais simples que pudessem... Que eram feitos com um bom design.

AC – Uma pergunta minha: de onde saíam esses nomes? Porque Oca é sensacional.

VBR – Ele, ele! A melhor coisa do Sérgio é nome. E ele fez também o logotipo da Oca, que é maravilhoso. Até a gente caçoou aqui o do Bradesco, que é muito parecido, só uns traços assim.

Eu digo: – Mandou buscar no estrangeiro, gastou não sei quantos milhões de dólares, por que não pediu a Sérgio Rodrigues (risos).

SR – Falou o pessoal da Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial) mesmo, o Fred Van Camp escreveu uma carta lamentando que uma firma brasileira tenha contratado uma outra estrangeira... mas, enfim, isso é outro problema.

VBR – Sim, mas o do Meia Pataca era uma delícia. É porque era aquele Meia Pataca assim... (risos). Ele era muito bom de nome. Ele fez um bar... Quer que eu chegue mais pra cá?

AC – Quero sim, por favor.

- Nessa hora eu tive que mudar a posição da câmera para filmar os dois, já que a Vera começou a participar mais da conversa.

VBR – Mas isto aqui é pra que? É pra tua lembrança ou é pra ser publicado?

AC – É para a minha dissertação e, depois, eu vou conversar direitinho com vocês, porque estou envolvido em vários projetos, pois a minha vontade é resgatar isso, essa história. E, se eu não pegar o depoimento de pessoas que sabem da história, eu não vou conseguir chegar, porque é quase tudo fonte primária. Você abre um livro que diz uma coisa, aí você vai ao vivo ver o móvel, o móvel está estragado, aí você não sabe de quem é.

Eu pensei que faria um inventário e ia chegar lá e identificar, por exemplo: essa mesa é de Sérgio Rodrigues, isso aqui é Zanine, isso daqui... Mas é muito difícil. Então, como eu estou gravando a pesquisa, toda essa conversa está dando um material muito bom de documentação. Eu ainda não sei como vou transformar isso.

VBR – Aí você vai editar.

VBR – É engraçado, né! É história. Porque o Sérgio tem muita história.

Mas a gente estava falando de logotipo e ele foi chamado pra fazer um. Essa eu acho ótima. Uma boate ali em cima daquele morro... Sabe você andando pela Lagoa? Não tem um morro lá atrás? Era o Hotel Panorama na época, e chamaram-no pra fazer uma boate. E ele botou o nome *On the Rocks*, porque era em cima da montanha. Eu acho fantástico. Hoje virou uma escola. Uma escola pública. Mas tinha uns nomes dele, como era mesmo?

SR – Tinha um restaurante que eu tinha chamado Meia Pataca, ou desculpe, Papo de Anjo. Que era um nome que daria variações, como papa, papo, conversa...

VBR – O doce papo de anjo. E ele botou papo de anjo, também foi um sucesso. E depois ele fez... Mas ele perdeu todos os direitos a todos esses nomes, a Oca a gente tentou ficar com ele, esqueceu, passou o prazo, ele perdeu, uma pessoa comprou.

AC – Mas vocês não registravam as ideias, os nomes?

VBR – Registramos. A Oca registramos, mas a gente não abriu nada. Tem prazo. Você registra, mas tem um prazo. A gente, de burro, dormiu no ponto e uma firma comprou.

AC – Isso tudo é coisa que a publicidade usa. E aqui, uma curiosidade também que eu tenho é: como é que surge um nome desses?

SR – (Risos)

VBR – Ele gosta muito (risos). Tinha um também do sol, da terra e do mar, tinha o Caravele...

SR – Não, não. Era Convés. Era um restaurante-boate lá na... Então me chamaram pra fazer a boate. Na realidade, era um super-restaurante alto, num lugar alto, e embaixo tinha uma boate. E como é que ia ser chamada aquela história toda? Fazendo o projeto, eu imaginei aquilo que era um grande terraço de madeira, de tabuinhas, como se fosse um deck de

navio, entendeu? Então vamos fazer o seguinte: o que nós vamos fazer? Botar uma chaminé ali? Não, botamos ali umas...(silêncio). Precisaria de uns toldos pra proteção. Esses toldos, se fossem colocados em posição vertical assim, poderiam ser feitos como se fossem velas de uma caravela, então ficou lá.

VBR – E ele fez. Ficou lindo! Velas. E o restaurante chamava-se Caravelas.

SR – É. E o copo das cervejas, aquela história toda, era o seguinte: o copo era normal, mas tinha um logotipo dourado em que você tinha uma linha de horizonte, embaixo tinha o mar, alguma coisa assim, e você ia tomando e o sol ia nascendo, sabe, ia ficando uma coisa engraçada assim.

VBR – Depois copiaram, lembra? Apareceu um negócio desses...

SR – (Risos.)

VBR – Só que você ia tomando e não era bem o sol que ia aparecendo (risos).

SR – (Risos.)

VBR – O pior é que ele não cobrava nada por essas coisas.

AC – E isso é tão valorizado hoje em dia

VBR – É! Porque é criatividade pura.
