

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

---

Frederico Hudson Ferreira

A natureza, o artesanato e o moderno  
na obra de Zanine Caldas em Brasília.

Brasília, 2018

Frederico Hudson Ferreira

A natureza, o artesanato e o moderno  
na obra de Zanine Caldas em Brasília.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do título de Doutor em Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari

Brasília 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: frederico.ferreira@etfbsb.edu.br

### Ficha catalográfica

Hn	<p>HUDSON FERREIRA, FREDERICO A natureza, o artesanato e o moderno na obra de Zanine Caldas em Brasília. / FREDERICO HUDSON FERREIRA; orientador Marcelo Mari. -- Brasília, 2018. 226 p.</p> <p>Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de Brasília, 2018.</p> <p>1. ARQUITETURA. 2. paisagem tropical. 3. MOBILIARIO MODERNO. 4. HISTORIA DA ARTE. 5. HISTORIA DO DESIGN. I. Mari, Marcelo, orient. II. Título.</p>
----	---

*Nossa Luz da Aurora*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de uma maneira ou de outra colaboraram para a conclusão desta tese: Betty Betiol por ter me acolhido em sua casa com suas histórias e orgulho pela casa, Zanini de Zanine por ter me recebido em sua oficina e aberto sua memória sobre seu pai, Reduzino Vieira, figura fundamental neste trabalho e quem sem ele nada seria possível, pois além de ter me contado histórias fabulosas de seu tempo de convivência com Zanine, conduziu-me em visitas pelos belíssimos projetos em Joatinga, Ivan do Vale, professor da FAU/UnB que tanto colaborou com seu conhecimento acerca da obra de Zanine pelo tempo em que trabalharam juntos e por ter aberto seu banco de dados extenso e profundo sobre Zanine, a professora Dra. Ana Claudia Maynardes, por sua intensa colaboração tanto na qualificação quanto na defesa, ao professor Rogerio Câmara que na defesa levantou tantas questões interessantes sobre o período de 1950 e 1960 que me levaram a reflexões que ainda não haviam surgido, a professora Marisa Maas, como suplente e sempre disposta a colaborar, bem como foi na banca de minha defesa da Dissertação, a professora Fernanda Torres, minha colega de trabalho no IFB que com seus questionamentos na defesa me fez ter certeza que tudo valeu à pena, Daniela Villas Boas que com seu entusiasmo colaborou na revisão final, ao professor Marcelo Mari, que durante os 4 anos deste trabalho sempre esteve solícito e interessado em colaborar com suas precisas orientações e sempre motivado em estar a meu lado, a Myriam, minha mãe, eterna incentivadora e reconhecadora dos feitos, à Liz minha esposa que desde antes de tudo, sempre esteve a meu lado como estrutura incentivadora em todo o percurso desta tese e Aurora, minha filha que com sua luz, todo dia me desperta.

## RESUMO

José Zanine Caldas constrói uma parte significativa de sua obra a partir da integração entre artesanato, natureza, arquitetura e mobiliário. Suas casas e móveis de madeira em situações geográficas particulares como encostas de morros ou envoltas em matas e oceanos articulam com a paisagem e a produção artesanal em uma relação de troca, painéis de vidro e colunas lavradas e inserções geográficas em pedras ou terrenos inclinados de frente para a água, seja mar ou lago se fundem sem limites.

Transita de uma iniciativa urbana e industrial, padronizada ao orgânico, natural e manual em sua produção mobiliária que por meio de sua vertente natural se aproxima esta arquitetura tanto nas montanhas costeiras do Rio de Janeiro em Joatinga, ou Brasília, inserida nos campos do Lago Paranoá.

E é neste sentido que esta Tese percorre a obra de Zanine em torno da natureza, arquitetura e mobiliário buscando trazer à tona as harmonias e contradições da obra deste importante criador brasileiro com o objetivo de entender como artesanato e natureza se misturam com sua arquitetura e mobiliário em harmonia ou contraste concluindo que Zanine pode ser tanto tradicional quanto moderno, posto que se por um lado, se orienta pela arquitetura tradicional das fazendas coloniais brasileiras, por outro mergulha nas premissas industriais modernas estimuladas por uma era desenvolvimentista no Brasil dos anos de 1950 e 1960.

Para isso foram realizadas pesquisas bibliográficas, entrevistas com pessoas que tanto atuaram com ele, quanto escreveram sobre. Foram também feitas visitas nas residências por ele projetadas no Rio de Janeiro e em Brasília que serviram para entender de perto com Zanine pensava a interação entre arquitetura, paisagem e mobiliário no Brasil. A partir destas pesquisas foi possível verificar o tanto de contraste que cerca a obra de Zanine que se coloca com o Gio Ponti na posição de contraste entre a tradição e o moderno, não havendo distinção marcada entre esses períodos e suas marcações formais ou filosóficas.

Palavras-chave: arquitetura, paisagem, mobiliário moderno

# ABSTRACT

José Zanine Caldas constructs a significant part of his work from the integration between crafts, nature, architecture and furniture. Their houses and wooden furniture in particular geographic situations like hill finders or shrouded in forests and oceans articulate with the landscape and the artisan production in a relation of exchange, glass panels and piled columns and geographic inserts in stones or lands inclined of front to the water, whether sea or lake merge without limits.

It transits from an urban and industrial initiative, standardized to organic, natural and manual in its furniture production that, through its natural side, approaches this architecture in the coastal mountains of Rio Joatinga, or Brasília, inserted in the fields of Lake Paranoá.

And it is in this sense that this thesis goes through the work of Zanine around nature, architecture and furniture seeking to bring to light the harmonies and contradictions of the work of this important Brazilian creator with the goal of understanding how craftsmanship and nature mingle with its architecture and furniture in harmony or contrast, concluding that Zanine can be both traditional and modern, since if, on the one hand, it is guided by the traditional architecture of Brazilian colonial farms, on the other it is plunged into the modern industrial premises stimulated by a developmentalist era in Brazil in the 1950s and 1960.

For this, bibliographical researches, interviews with people who worked with him and wrote about him were carried out. Visits were also made to the residences he designed in Rio de Janeiro and Brasília, which served to understand closely with Zanine the interaction between architecture, landscape and furniture in Brazil. From these surveys it was possible to verify the amount of contrast that surrounds the work of Zanine that stands with Gio Ponti in the position of contrast between tradition and the modern, with no marked distinction between these periods and their formal or philosophical markings.

*Keywords: architecture, landscape, modern furniture*





# SUMARIO

Introdução, 11

Na paisagem a arquitetura na arquitetura o mobiliário e o trópico, a síntese, 14

*O homem e a paisagem tropical, do abrigo à luz, 14*

*A natureza no mobiliário brasileiro, as madeiras tropicais, 25*

*O patrimônio artesanal da madeira, um legado, 35*

História, política e ambiente na arquitetura e no mobiliário de Zanine Caldas, 56

*Zanine Caldas, o Mago da Madeira, 56*

*Vetores opostos – de Z às canoas, 62*

*Móveis Artísticos Z e o seu tempo, 63*

*Móveis Denúncia, 101*

*Design, artesanato e um Sonho de Liberdade, 110*

A natureza, o artesanato, e o moderno uma vista além do Lago Paranoá, 133

*Tradição e modernidade, 133*

*A Fazenda Colubandê, 193*

*Misericórdia em Paraty, 210*

Conclusões, 220

Referências, 222



## Introdução

Esta tese percorre as características técnicas, simbólicas e formais dos móveis produzidos por Zanine Caldas entre os anos de 1960 e 1980, conhecidos como Móveis Denúncia, de modo que os apresenta como elemento estruturante para o estabelecimento da relação com sua arquitetura residencial nas casas do Barirro da Joatinga no RJ e em Brasília/DF e as paisagens envolventes nestas residências. E isso a partir na natureza brasileira e a produção artesanal tradicional.

Se por um lado evidencia-se que esses Móveis sugerem uma relação de diálogo harmônico entre os temas mobiliário, arquitetura e paisagem na obra de Zanine, por outro lado surge outro modelo de diálogo, neste ponto, de contraste entre outro período da obra mobiliária de Zanine, os Moveis Artísticos Z que em contra-ponto aos Móveis Denúncia de origem artesanal e exclusiva, se molda em torno de premissas industriais, padronizadas e de ampla distribuição.

Um dos fatores que delimita esse contraste é o fato de que se nos Móveis Denúncia sua base técnica se fundamenta pela produção artesanal de canoas de madeira em Nova Viçosa/BA, nos Móveis Z, por sua vez a produção se fundamenta em materiais de origem industrial, como as chapas de compensado, com vistas a máxima automação possível deste modo fabril que se estimula pela padronização e repetição de modelos projetados para sua fabricação em serie.

Neste sentido apresenta-se um contraste entre propostas, posto que se por um lado, Zanine pretende difundir o uso do mobiliário padronizado e assim democratizar sua distribuição com valores mais acessíveis à população, por outro cria peças exclusivas em que somente podem ser adquiridas mediante altos valores se tornando objetos de apreciação por colecionadores. E esta é uma questão abordada por Lucio Costa, um de seus maiores entusiastas, e que coloca em cheque e traz a discussão sobre essa exclusividade.

Posto em questão esse contraponto alimenta-se também o debate de que o contraste não permeia somente os quesitos do mobiliário, mas também requer a compreensão de como os Móveis Denúncia e os Móveis Artístico Z se adequam, ou não a sua arquitetura. Em primeiro olhar é possível perceber um claro contraste entre os Móveis Artísticos Z e sua arquitetura, observando que se os Móveis Z partem de premissas e materiais industriais, como a produção seriada e as chapas de compensado, suas casas, por outro lado, militam no

aproveitamento de materiais de demolição, como no caso das casas da Joatinga/RJ que foram construídas com materiais coletados da demolição de residências e outras edificações nas margens da Baía de Guanabara para a construção da Avenida Perimetral. Materiais estes, como madeiramento de telhados, colunas, vigas, esquadrias e portas, além de grades usadas nas fachadas e até mesmo vidros das janelas, todos estes que foram posteriormente usados na construção de suas primeiras casas no Rio de Janeiro/RJ.

Para isso investiga-se como a construção da forma do móvel foi influenciada pela presença da paisagem e a vegetação tropicais envoltória de seus projetos de arquitetura residencial no Rio de Janeiro/RJ e em Brasília/DF. Mais especificamente nas casas da Joatinga, bairro do Rio de Janeiro com topografia montanhosa e em Brasília no Bairro do Lago Sul e arredores com sua topografia plana.

Pretende-se assim, investigar que condicionantes foram impostas pela paisagem carioca e brasiliense e suas influências sobre o espaço construído, cujos aspectos construtivos reverberam sobre a forma do móvel, vinculando natureza tropical e ambiente da casa.

Diante do exposto esta tese busca compreender e descrever os aspectos construtivos da forma dos Móveis Denúncia de Zanine Caldas buscando identificar nessas formas as interfaces estabelecidas com a arquitetura, paisagem e a vegetação brasileiras, considerando-as estruturantes para o estabelecimento de sua sintaxe e de sua semântica. Para isso serão necessárias as identificações de dimensões simbólicas, técnicas e construtivas.

A hipótese que esta tese levanta é de que os elementos construtivos do mobiliário em questão tenham como principal motivação as matas, a paisagem e a vegetação tropicais que circundam a casa moderna brasileira, e cujas consequências tenham apresentado papel de condicionantes construtivas determinantes para a construção desses móveis, sendo que as formas e os recursos técnicos adotados por Zanine Caldas para esse mobiliário são alternativas de respostas a tais condicionantes determinadas pelos elementos físicos, tais quais o relevo, o clima e a vegetação, além dos recursos naturais e materiais tradicionais que venham a caracterizar a adequação entre o mobiliário de Zanine e sua arquitetura em consonância com a paisagem e a vegetação tropicais, cenário fonte de referência para suas casas e mobiliário.

Zanine produz nesse período móveis artesanais de madeira que como ele mesmo cita esse movimento se esforça em ser “um testemunho”, pois “ao ver aquelas madeiras imensas serem queimadas e jogadas fora, eu pego a madeira bruta” e a partir da sabedoria dos canoeiros no uso das florestas para a produção de objetos “transforma em móvel” essas madeiras “nas dimensões naturais” (SANTOS, 1995 , p. 110)

Se por um lado esse aproveitamento delimita a lógica do aproveitamento comercial, por outro é interessante discutir sua relação com Frans Kracjberg e seus propósitos de abordagem ecológica em sua obra, posto que atuaram em parceria em Nova Viçosa/BA no sentido de se posicionarem como denunciadores das devastações que ocorrem nessa região, relação essa tão estreita que Zanine projeta a própria casa de FK conhecida como a Casa da Árvore.

E é nesse contexto de utilização técnica, formal e simbólica que se pretende discutir como os Moveis Denúncia participam na estrutura da obra de Zanine a relação entre mobiliário, arquitetura e paisagem tropical.

Na paisagem a arquitetura,  
na arquitetura o mobiliário  
e o trópico, a síntese.

### **O homem e a paisagem tropical, do abrigo à luz**

A arquitetura de José Zanine Caldas, conhecido como Zanine, parece subverter um antigo conceito citado por José Lins do Rêgo quando descreve em seu texto “O homem e a paisagem” (*apud* XAVIER, 2003) que “no início, a casa foi feita para proteger o homem da mata, e funcionava mais como um refúgio do que como uma morada”. Em contraponto a esse conceito, Zanine projetava de modo que a mata, a casa e o mobiliário devem ser uma só coisa, uma como extensão da outra, como uma síntese em que todos se unem para servir ao seu morador integrando-o à natureza. Pelas palavras de Zanine assim ele descreve sua ação como preservacionista e articulador entre natureza e mobiliário

Lá em Nova Viçosa eu faço uma denúncia, dou um testemunho: ao ver aquelas madeiras imensas serem queimadas e jogadas fora, eu pego a madeira bruta e transformo em móvel, nas dimensões naturais. Aí eu também peço, porque uma peça dessas só pode adquirir quem tem dinheiro” (CALDAS *apud* SANTOS, 1995; 110)

José Lins do Rêgo prossegue afirmando que antes, era preciso se esconder para se proteger das árvores e dos animais, e claro, também dos índios selvagens. Para isso, deveria ser feito como fizeram os portugueses na colônia, “aplinar a floresta ao redor, evitar rios” e assim “o homem se opunha à natureza” (*idem*, p. 293).

Assim, dois pensamentos opostos são apresentados: o de José Lins do Rêgo em “O homem e a paisagem” que descreve a natureza como ameaça às residências construídas no Brasil e o de Zanine, que buscou trazer a natureza para dentro da casa e a casa para dentro da natureza, com seu mobiliário denso e escultórico, provocador de sensações que remetem diretamente à floresta tropical.

De troncos com largos diâmetros foi produzido mobiliário, deixando, muitas vezes expostas todas as características das árvores. Assim Zanine produziu poltronas, namoradeiras e sofás que serviam para a contemplação da natureza ao redor, integrada à

arquitetura por meio de extensos painéis de vidro estruturados por grossos troncos que faziam as vezes de firmes colunas, vigas e telhados. Algumas vezes grosseiramente usinadas, outras vezes simplesmente lavradas, ou até mesmo em seu estado bruto e cilíndrico como na casa de Betty Bettiol em Brasília (Fig. 1), que é uma das casas analisadas nesta tese. Segundo a proprietária, (em visita feita à referida casa pelo autor em junho de 2016), na primeira vez que visitou a obra de Zanine, ela teve a sensação de estar entrando em um paliteiro, devido à quantidade de toras de madeira que viriam a formar as estruturas de sua casa ambientada pelo Lago Paranoá, com vista livre e emoldurada por troncos, como painéis construtivos da arquitetura e posicionados de maneira ornamental nos aposentos da casa.



Fig. 1: Casa de Betty Bettiol construída por Zanine na década de 1970.  
Foto de arquivo do Professor Ivan do Vale – FAU/UnB

Diante do exposto, percebe-se que Zanine propõe o inverso do que analisa José Lins do Rêgo, posto que descreve que as antigas casas deveriam proteger o seu morador pois a árvore era o inimigo mais próximo. Era dela que podia surgir a morte. Escondido em seus galhos, um índio Tapuia podia espreitar o branco desavisado e lhe lançar a flecha mortífera. Das

casas de marimbondo incrustadas no topo vinham atacar enxames de insetos e, das ramagens, as aves de rapinas se alçavam, no enlaço dos animais domésticos. (*apud* XAVIER, 2003, p. 293).

Esse cenário sugere que o homem vivia em permanente estado de alerta e defesa em relação à floresta que, na expressão de José Lins do Rêgo, “os enchia de terror” e não servia de moradia agregadora, mas sim de uma trincheira que separava brutalmente o homem da natureza. Ao contrário do que Zanine projeta no sentido de integrar a natureza ao homem e não de segregar, uma vez que seus painéis de vidro e as pedras e toras que adota em seus projetos de residência materializam essa integração.

Diante de tantas ameaças, não seria estranho que os portugueses, vindos das quintas patriarcais da “boa terrinha”, nas quais florescia as amendoeiras e a sombra das árvores era doce, transformariam-se, aqui, nos trópicos, em demolidores impenitentes, de machado em punho, tochas na mão, prontos para promover as queimadas das matas. Fatores esses que justamente serviriam de motor para as idéias preservacionistas de Zanine incrustadas nos Móveis Denúncia (Fig. 2), que serviam a residência de Vera Brant em Brasília (Fig. 3) e se integravam ao cenário de árvores e plantas de menor porte que se articulam em diálogo complementar entre ambiente, arquitetura e mobiliário. A casa de Vera Brant pode ser reconhecida como uma das casas no Brasil com maior acervo dos Móveis Denúncia, com cerca de 30 peças.





Fig. 2: Móveis Denúcia na varanda da casa de modo a se integrar à paisagem verde em mistura de madeira como móvel, como arquitetura e como árvore. Foto Nicolau El Moor, cedida por Fatima Bueno.



Fig. 3: vista frontal da casa de Vera Brant onde se localiza a varanda. Foto Nicolau El Moor, cedida por Fatima Bueno.

Ainda em Brasília no acervo do Laboratório de Produtos Florestais – LPF em Brasília existe uma coleção de maquetes desse mobiliário produzidas pelo próprio Zanine que servem como ilustração do que foi essa coleção, abaixo seguem fotografias feitas pelo autor (Figs. 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10). Zanine descreve o mobiliário apresentando o contraste que cerca essa coleção sendo citado no livro “Móvel Moderno no Brasil” (SANTOS, 1995)

Luciane Costa Faco (Faco, 2012), descreve esse mobiliário citando algumas peças como a Namoradeira, Sofá de Três Lugares, Base de Mesa em Raiz, Cadeira em Madeira Maciça, Mesa com Três Secções de Tronco, Mesa de Centro com Base em Cascas de Árvore e Mesa de Cabeceira Esculpida (Faco, 2012, pp. 82-85).



Fig. 4: maquete de poltrona de madeira



Fig. 5: maquete de mesa de centro



Fig. 6: maquete de mesa de jantar



Fig. 7: maquete de mesa de centro



Fig. 8: maquete de sofá 3 lugares



Fig. 9: maquete de suporte de rede



Fig. 10: maquete de aparador

Um dos propósitos de Zanine em Nova Viçosa/BA, foi a denúncia das queimadas feitas pelo homem, seja para obtenção de pastos ou até mesmo para o erguimento de moradias de alvenaria. E é com esse propósito que Zanine passa a produzir os Móveis Denúncia, a partir de troncos brutalmente arrancados das florestas como faziam os portugueses com seus machados. E foi assim que fizeram esses colonizadores de modo que “Tratariam a natureza a ferro e fogo para plantar os pés na terra nova”. E quando os homens precisavam de madeira de lei, sabiam “embrenhar-se e arrancar das florestas virgens as pranchas, as vigas para cobrir suas casas” sem a mínima preocupação com essas matas, ainda virgens e não se faziam de rogados passando por longe do sentimento de “amolecer o coração com o selvagem que irrompia da floresta para os aniquilar” (*apud* XAVIER, 2003, pp. 293-294)).

Esse uso desenfreado gerou o esgotamento comercial de algumas espécies tais quais o Pau-Brasil, o Jacarandá e mais recentemente, o Mogno. Soma-se a essa análise o impulso que levou Zanine a se dedicar à pesquisa de espécies alternativas não conhecidas comercialmente, porém de igual valor, como o Pequiá, entre outras da região. E não foi só Zanine que assumiu essa pesquisa, em Brasília o Ministério do Meio Ambiente por meio do LPF tem em sua rotina a pesquisa e difusão dessas espécies e propaga, assim como Zanine, que a floresta deve ser explorada, porém de maneira racional, conhecida como Manejo Sustentável que apresenta espécies menos conhecidas do público em geral como a faieira, o pau-amarelo, a muiracatiara rajadam, entre outras (SOUZA, 1997) (Figs. 11,12 e 13)

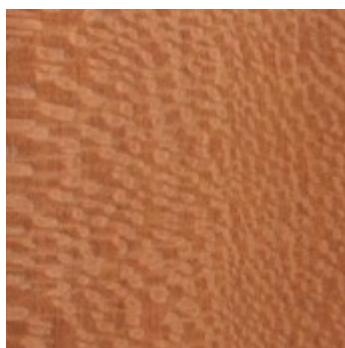


Fig. 11: faieira, banco de imagens do autor criado a partir de imagens do Laboratório de Produtos Florestais Brasileiro – LPF/MMA

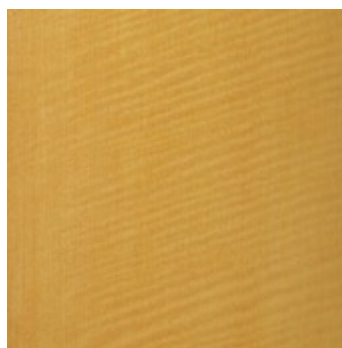


Fig. 12: pau amarelo, banco de imagens do autor criado a partir de imagens do Laboratório de Produtos Florestais Brasileiro – LPF/MMA

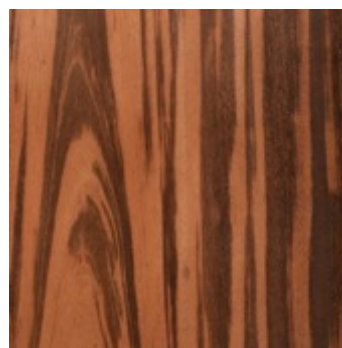


Fig. 13: muiracatiara rajada, banco de imagens do autor criado a partir de imagens do Laboratório de Produtos Florestais Brasileiro – LPF/MMA

Sobre as madeiras brasileiras, Júlio Eustáquio de Melo e José Arlete Alves Camargo, também do LPF, escrevem “A madeira e seus usos” e citam que

A madeira é uma matéria-prima heterôgenea com características próprias e peculiares, o que requer muitos cuidados quando se deseja utilizá-la num determinado fim. Ao contrário do aço e do concreto, que são fabricados de acordo com as necessidades do projeto. (MMA, 2016, p. 7)

Nesse livro, Melo e Alves agruparam espécies de madeiras tropicais brasileiras por tipo de grã, de textura e de cor, também por classes de massa específica e contrações de volume e elasticidade. Assim, para cada uso específico, foram definidas propriedades adequadas para as condições de produção e para compreender quais espécies tem potencial para uso e a listagem destas por ordem crescente de prioridade de uso.

Essas classificações em usos finais de espécies ainda são pouco conhecidas no mercado e comunidade e são feitas através da otimização da relação entre as condições de exposição e a análise de todas as propriedades de caracterização disponíveis que são necessárias para que a madeira se comporte de forma eficiente no que se refere aos aspectos de segurança, economia e durabilidade (MELO e ALVES, 2016)

Segundo os autores é impossível se fazer um agrupamento de madeiras para determinados usos sem que polêmicas venham à tona, em função da “dificuldade em identificar os limites quantitativos e qualitativos das propriedades das espécies de madeiras e também em definir quantitativamente a importância e/ou peso de diferentes propriedades para o mesmo uso”. (idem, 2016, p. 7)

E a partir dessa diversidade de espécies, a pesquisa feita por esses autores e instituição afirma que

Ao classificar a madeira, verifica-se que é possível uma mesma característica atuar a favor ou desfavoravelmente, conforme seu uso final. Como exemplo, cita-se a dureza que pode atuar favoravelmente, quando indicada para piso e desfavoravelmente para uso em esculturas. (idem, 2016, p. 7)

Com esse propósito de estudo de diversas espécies de madeiras brasileiras, Zanine se lançou em Nova Viçosa para aprender sobre elas e sobre as técnicas que os canoieiros do local usavam para produzir suas canoas.

Segundo Ethel Leon em (2009) “Zanine não gostava de falar sobre o tempo de Nova Viçosa que durou mais de dez anos, de 1968 a 1980”. Leon descreve que nesse período ele projeta e constrói a casa dos triângulos (Figs. 14 e 15), que “segundo muitos” é “uma lição de arquitetura, que conseguiu resolver os problemas de proteção contra o vento sul.” (LEON, 2009, p. 185).



Figs. 14 e 15: casa de Nova Viçosa/BA, foto cedida por Fátima Bueno de arquivo pessoal.

Leon assim demonstra como Zanine se sentia, pois:

Em Nova Viçosa, sempre preocupado com o enorme contingente de trabalhadores não qualificados, Zanine arregimentou os canoieiros desempregados e ensinou-lhes o ofício de obreiros de madeira, aproveitando os destroços da Mata Atlântica. (idem, 2009, p. 185)

Para Leon, esse período de Zanine em Nova Viçosa foi muito criativo, porém nem tão generoso assim nas relações humanas, pois lá ele perdeu o sócio em um acidente de avião e teve brigas terríveis com grandes amigos. Até mesmo com Kracjberg, que foi por ele levado para Nova Viçosa e chegou a construir o atelier do escultor, os desentendimentos ocorreram. Foi lá onde Kracjberg começou sua série com as raízes do mangue, similar ao que Zanine fazia com os troncos e demais destroços das matas.

Mesmo que Nova Viçosa tenha significado muito para Zanine, como afirma Leon, no sentido de trazer à tona “a utopia de fazer uma reserva ecológica para a população”, assim a autora cita a fala de Zanine:

“Meu plano lá fracassou, aquilo virou um loteamento turístico que só vem piorando a situação da mata e do povo local. Tudo culpa dos políticos que se submeteram às empreiteiras. O discurso dos bandidos foi mais cativante que o meu” (ZANINE *apud* LEON, 2009, p. 186)



## **A natureza no mobiliário brasileiro, as madeiras tropicais**

É fato marcante na história do mobiliário brasileiro que as florestas tropicais brasileiras e sua diversidade de espécies, partes de cenários complexos e exuberantes, deixaram sua marca como base para a consolidação do móvel moderno brasileiro e, mais especificamente, no caso dos Móveis Denúncia de Zanine no período de 1960 até 1980.

A utilização dessa diversidade de espécies de madeiras como o jacarandá, o mogno, o pau-ferro, para citar as mais conhecidas e apropriadas por esse segmento, e seu diálogo com os cenários formaram as estruturas para a construção da relação entre mobiliário, arquitetura e paisagem, e é possível perceber “como a construção da forma do móvel foi influenciada pela presença da paisagem e a vegetação tropicais envoltória da casa brasileira” (Penedo, 2008, p. 7). Pois, além das paisagens que delimitam essa arquitetura, a própria floresta foi utilizada como elemento de construção tanto para o mobiliário como para os elementos arquitetônicos como vigas, colunas, e outros artefatos para a construção dessas casas.

Na obra de Zanine então, pode-se dizer que não só o mobiliário foi influenciado pela paisagem, mas também sua arquitetura, e como consequência estabeleceu-se uma relação formal entre paisagem, arquitetura e mobiliário em suas casas projetadas na Joatinga no Rio de Janeiro (Figs 16, 17 e 18) e também em algumas residências em Brasília, em especial as de Betty Betiol e de Vera Brant (*in memorian*).



Fig. 16: vista do jardim da casa que foi projetada e construída para o próprio Zanine e família no bairro da Joatinga com material de reaproveitamento na década de 1970. Foto do autor em 2016



Fig. 17: casa projetada por Zanine na Joatinga com vista para as montanhas. Foto do autor em 2016



Fig. 18: casa do Sr Frank vista da varanda da sala central orientada para a Praia da Barra no Rio de Janeiro

Em sua obra no Rio de Janeiro, mais especificamente no Bairro da Joatinga, Zanine, “conhecido por usar muita madeira e criar, principalmente, casas, (...) chegou a projetar quase um bairro inteiro na Joatinga, no Rio de Janeiro” segundo Nahima Maciel, (2016). Pode-se verificar que as situações impostas pela paisagem da cidade e suas exuberâncias atlânticas influenciaram diretamente o espaço construído dessas residências, cujas características e intenções repercutem também sobre a forma do mobiliário.

Essas condicionantes climáticas, topográficas de cenário e ambiente influenciaram também sua obra em algumas casas em Brasília. Diante de tal exposto, afirma-se aqui que Zanine acaba vinculando natureza tropical e ambiente da casa, visando à unidade de um método de projetos integrados seguindo, então, uma das premissas do móvel moderno do Brasil que teve como precursor Joaquim Tenreiro (1906-1992) e que foi acompanhado por uma série de iniciativas de arquitetos locais e estrangeiros radicados no Brasil. Essa premissa consolida a madeira como matéria prima estruturante para o mobiliário moderno brasileiro, além de outros materiais como couro, fibras ou palhas.

Para Santos, (1995), nos anos 1940, um grupo de criadores vinha realizando um conjunto de desenho de móveis baseado em possibilidades nacionais como matéria prima e tecnologia disponível, o que acaba por aproximar de uma realidade cultural brasileira.

E seguindo o raciocínio de Santos

O início da década apresentou um panorama que pode parecer, à primeira vista, inócuo, pois da produção corrente do período não emergiu qualquer tipo de originalidade e, em geral, os modelos não passaram de imitações de obras então em voga na Europa. Foi um notável mostruário de móveis pé-palito, que seguiram os vários estilos ecléticos, somando-se a esse ecletismo certo mau gosto que predominou na época. Mas na verdade, não se pode compreender a evolução do móvel moderno no Brasil, a partir do segundo pós-guerra, sem considerar a lenta maturação que a precedeu. (SANTOS, 1995, p. 115)

É caminho certo pensar que Joaquim Tenreiro colabora com a consolidação de um móvel coerente com as possibilidades brasileiras, tropicais e artesanais. E justamente esse período de atuação de Tenreiro corresponde à consolidação de algumas implementações e conquistas modernas. Foi um período que se caracterizou por uma intensa experiência de integração entre desenho e produção, o que possibilitou que fosse possível tornar realidade o móvel moderno brasileiro. Que se pautava por um ideal coerente com sua época e suas possibilidades.

Os profissionais que estavam nesse momento conectados com tendências ainda europeias viram-se na necessidade de reorganização de suas idéias, diante de uma revisão de postura, que se inclinaria para um caminho diferente, porém ainda ligado a esquemas europeus. E no caso de Tenreiro, sua obra consolidou-se pela união entre o espírito de despojamento moderno da simplicidade e a adoção de materiais brasileiros, conferindo ao móvel uma qualidade universal que alteraria significativamente o aspecto do mobiliário brasileiro daí em diante. Soma-se a isso que nessa nova feição orgânica houve uma concepção atenta ao conforto, o bom ajustamento do corpo e do uso trazendo então uma “multiplicidade de forma recurvas e adelgadas” (SANTOS, 1995, p. 117).

Joaquim Tenreiro pode ser considerado entre os designers do seu período o mais representativo tanto pela qualidade e vigor de sua obra, como pela alta qualidade artesanal de produção, o que nos remete diretamente a nossas tradições portuguesas no uso do jacarandá e da palhinha. Essa tradição segue os rumos também traçados por seu pai, que trabalhou como artesão de móveis de madeira.

Santos (1995) classifica a obra do mobiliário de Tenreiro em dois períodos, consideradas fases bem distintas, bem como Zanine e suas duas linhas opostas de mobiliário. A primeira corresponde ao período de 1931 a 1942, em que ele se dedicou ao desenho de móveis através de duas grandes casas de mobília, produzindo basicamente só móveis de estilo; a segunda abrangeu o período de 1942 a 1969, quando ele fundou a Langenbach & Tenreiro Móveis e Decorações, pondo em prática suas concepções de móvel moderno (SANTOS, 1995, p. 121)

A trajetória de Tenreiro começa cedo, pois seu contato com desenho de mobiliário aconteceu quando trabalhou como auxiliar do francês Maurice Nosières na firma alemã C. Laubisch, Hirth & C., nos anos de 1931 até 1934. Com o domínio do conhecimento da madeira, procurou uma firma para que esse conhecimento se consolidasse. Então passa a trabalhar em uma firma com aproximadamente 350 profissionais como marceneiros, carpinteiros, estofadores e lustradores, que produziam ainda baseados em modelos franceses mas com uma qualidade profissional na produção artesanal muito alta.

Foi assim que Tenreiro, circunscrito à produção eclética, pôde ter uma formação ampla, pois convivia com mobiliário de todos os estilos como Luis XV, Luis XVI, regente, francês, inglês, italiano, espanhol, português, holandês, e até árabe. Com isso garantiu uma base forte para suas propostas inovadoras em relação aos estilos citados. E em 1935, Maurice Nosière dirigiu uma firma portuguesa – Móveis, Tapeçaria Leandro Martins e Cia., Tenreiro, e levou Tenreiro como auxiliar, ficando até 1941, quando retornou para C. Laubisch, Hirth & C, porém agora na função de designer, tentando novamente em vão implementar um mobiliário inédito.

Porém, foi somente em 1941 que Tenreiro teve a oportunidade de apresentar suas propostas com novas concepções para o móvel, quando, ainda trabalhando na Laubisch, recebeu a encomenda por Francisco Inácio Peixoto para equipar sua casa em Cataguazes projetada por Oscar Niemeyer. Algumas alternativas já tinham sido apresentadas para o cliente que não se viu satisfeito. Entregaram então o projeto a Tenreiro com as plantas da casa e ele seguiu com seu estilo que, finalmente, atendia a demanda do cliente por móveis modernos.

Esse trabalho pode ser considerado um dos marcos para a consolidação do móvel moderno brasileiro com a participação importante de Tenreiro nas criações com a madeira brasileira, sua diversidade de espécies coloridas e outros materiais como a palhinha e o couro. Uma de suas peças mais conhecidas é certamente a Cadeira Três Pés (Fig. 19), exposta no

Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1961. Essa cadeira foi produzida originalmente para uma peça teatral em jacarandá e amendoim, porém, no decorrer do tempo, outras espécies de madeira também viriam a ser utilizadas como imbuia, roxinho, pau marfim, ou cabriúva. Além de uma coleção de peças com jacarandá e palhinha como as poltronas da Fig. 20.



Fig. 19: cadeira três pés. Foto: <http://www.radardesign.com.br/>, acessado em 31 de novembro de 2017



Fig. 20: coleção de mobiliário produzido com jacarandá e palhinha.

Foto: <http://www.radardesign.com.br/>, acessado em 31 de novembro de 2017

Portanto, tanto Tenreiro quanto Zanine com seu móveis, podem ser considerados expoentes que dão continuidade à tradição do “patrimônio artesanal da madeira” (SANTOS, 1995) que adiante será descrito. E seguindo o rastro dessa afirmação, Alexandre Penedo estabelece na introdução de sua tese de doutorado citada de que “O móvel moderno no Brasil tem a madeira como elemento fundamental para a constituição de sua linguagem, seja no plano funcional, técnico e construtivo (sintaxe), seja no plano formal, expressivo e simbólico (semântica)” (PENEDO, 2008, p. 13)

Na história da produção de mobiliário no Brasil, a madeira sempre esteve presente como elemento estruturante. No LPF, do então IBAMA e hoje Serviço Florestal Brasileiro, vinculado ao Ministério do Meio Ambiente, esse tema é um desafio cotidiano para seus pesquisadores, em especial para a Engenheira Florestal Maria Helena de Souza que, em 1997, lança a publicação intitulada “Incentivo ao uso de novas madeiras para a fabricação de móveis” (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA).

O trabalho dos pesquisadores do LPF é fruto de um programa de incentivo ao uso de novas madeiras para a fabricação de móveis e reúne vinte e duas espécies de madeiras que, segundo o LPF, merecem uma atenção especial pelo setor mobiliário. Assim, essas espécies são apresentadas em formato de fichas tecnológicas, que, antes da publicação citada, eram distribuídas de maneira avulsa.

Apesar de muitas dessas madeiras já serem conhecidas e até utilizadas pelo setor, não chegam a ser reconhecidas como madeiras para a produção de mobiliário. Segundo a autora, “cada uma das vinte e duas madeiras indicadas tem suas boas características e também suas dificuldades” (SOUZA, 1997, p. 9). E é por isso que o LPF teve o cuidado de selecionar uma variedade de cores e densidades para apresentar as potencialidades diversas das madeiras da Amazônia. Nesse sentido, o LPF e seus pesquisadores apostam que um dos principais veículos para essa difusão de madeiras seriam os designers com seu potencial de transformação de madeiras em móveis. Além dos fabricantes de móveis interessados em experimentar uma nova madeira para essa produção.

Além de ter esse papel de difusor dessas espécies, o LPF se coloca também no de ator no sentido de preservar florestas que vêm sendo devastadas. Sendo assim, o LPF acredita que esse processo “é importante para diminuir alguns problemas relacionados à preservação das florestas naturais brasileiras (SOUZA, 1997, p. 11). E é por isso que desde 1982 se empenha para divulgar espécies de madeiras da Amazônia que possam ser utilizadas para a fabricação de mobiliário e que venham a se somar com as espécies já conhecidas do setor e do grande público. E considera então, os seguintes objetivos principais: (SOUZA, 1997, p. 13)

- diminuir a pressão sobre a espécie mais utilizada que é o mogno, evitando ou desacelerando o processo de exaustão de suas reservas;



- dar um aproveitamento econômico às espécies que são eventualmente queimadas ou deixadas a apodrecer na mata, quando da exploração das espécies mais conhecidas, por não terem valor no Mercado;
- dar opção aos consumidores que procuram madeiras diferentes daquelas comumente comercializadas; e
- contribuir para a viabilização dos planos de manejo na Amazônia pois, quanto maior o número de espécies a serem aproveitadas em uma determinada área, maior a possibilidade do plano de manejo tornar-se economicamente viável.

É com esses objetivos que o LPF, assim como Zanine, busca alertar sobre a devastação das florestas brasileiras, ambos em busca de espécies não comuns no mercado. Assim o LPF acredita contribuir para uma mudança no modelo de exploração de madeiras para a produção de mobiliário no Brasil, pois desde o jacarandá-da-bahia até o mogno dos nossos dias, pelo menos duas dezenas de madeiras já foram expressivamente utilizadas para a fabricação de móveis no Brasil porém exploradas seletivamente em diferentes épocas (SOUZA, 1997 p. 13).

Essas madeiras, eleitas como adequadas para a produção de móveis, foram exploradas exaustivamente em determinados períodos até o fim de suas reservas e substituídas por outras, que também foram assim exploradas. Isso vem ocorrendo de maneira sucessiva no Brasil, de modo que algumas madeiras como o jacarandá, o pau-brasil e até mesmo o mogno podem ser consideradas extintas ou em vias de extinção. Seu uso é proibido e considerado crime ambiental com severas punições legais.

Sendo assim, o LPF indica que esse modelo de exploração se justifica em regiões de clima temperado, onde o número de espécies de madeiras ocorrentes é menor do que nas regiões de clima tropical, como o Brasil. Essa exploração seletiva de poucas espécies não se justifica no Brasil pelo fato de haver diversidade de matéria-prima madeireira. Os novos conceitos, segundo o LPF, atualmente sobre a manutenção da biodiversidade e sobre o desenvolvimento sustentável incluem a necessidade de se utilizar de maneira racional os recursos naturais, o que invoca um novo modelo de utilização dessas madeiras, mais de acordo com a realidade atual.

O LPF parte do princípio de que

A diversidade da floresta tropical é uma vantagem, pois possibilita encontrar matéria-prima adequada para aplicações específicas, o LPF está propondo um modelo onde esta diversidade se reflita no produto e, neste caso específico, nos móveis produzidos no País (SOUZA, 1997, p. 14).

Assim o LPF lança a proposta da valorização de toda e qualquer madeira disponível, partindo do princípio de que cada espécie tem seu potencial adequado a atender objetivos específicos de acordo com suas propriedades físico-mecânicas ou cromáticas. E tem como ponto de chegada poder direcionar a demanda por madeiras de diferentes espécies para sua utilização da maneira mais diversa.

Por isso o LPF acredita que

Neste sentido, muito tem a contribuir a área do design ou desenho industrial, aqui entendido como todo o processo de desenvolvimento de um produto, desde a avaliação racional da matéria-prima até o desenvolvimento do produto final, passando pela inovação ou adaptação do processo de produção. (SOUZA, 1997, p. 14)

Por fim, é preciso esclarecer que, apesar de promover o uso da madeira de florestas tropicais, o que o LPF pretende não é defender o uso da madeira a qualquer custo, pois muitos são os recursos que podem ser explorados em uma floresta, incluindo seus recursos hídricos, medicinais ou até mesmo turísticos.

Assim como o LPF, Mara Della Giustina em sua dissertação “As madeiras alternativas como opção ecológica para o mobiliário brasileiro” (2001) também acredita que o design pode atuar como elemento de fundamental importância na valorização dessas madeiras e com isso contribuir para criação de uma nova identidade cultural para o mobiliário brasileiro, e que essas madeiras venham a ter maior relevância no mercado mundial. Ela faz um levantamento bibliográfico sobre as madeiras alternativas sejam reflorestadas ou nativas, disponíveis no Brasil, sua importância para a fabricação de móveis e a necessidade de aceitação pelo mercado interno, em substituição às madeiras nobres. Também mostra uma retrospectiva da história do design de móveis com a madeira, assim como aponta os designers e arquitetos que foram pioneiros neste trabalho no Brasil, com a situação das principais empresas brasileiras que estão utilizando estas madeiras. (GIUSTINA, 2001, resumo)

A autora também se baseia nas premissas lançadas pelo LPF quando afirma que

o design industrial muito tem a contribuir, pois está presente em todo o processo de desenvolvimento de um produto, desde a avaliação racional da matéria-prima, até o desenvolvimento do produto final, passando pela inovação do processo produtivo. Ao contrário de incentivar o desmatamento e a destruição da floresta tropical, se pretende promover o seu uso racional, visando a sua conservação, pois muitos são os recursos que podem ser explorados em uma floresta. (SOUZA, *apud* DELLA GISUSTINA, p. 20)

Della Giustina propõe então a discussão sobre o design com madeiras alternativas e acrescenta ainda as madeiras reflorestadas que podem contribuir para que o Brasil tenha uma nova identidade cultural no mobiliário, obedecendo às exigências de um mundo ecologicamente responsável.

## **O Patrimônio Artesanal da Madeira**

Para se compreender melhor como se consolida a história do móvel brasileiro e a importância do uso da madeira para essa produção, é preciso fazer um retorno ao passado e buscar entender esse percurso. É justamente isso o que propõe Ângela Brandão quando nos traz algumas observações acerca do mobiliário do século XVIII, indicando algumas de suas características formais e analisa aspectos da historiografia acerca do mobiliário brasileiro (BRANDÃO, 2010).

Porém, antes de entrar propriamente na história do mobiliário brasileiro, Brandão apresenta um panorama do que ocorria na Europa de um modo geral, afirmando que:

o estudo do mobiliário europeu do século XVIII revela um momento de excelência. Os ateliês de fabricação de móveis de luxo, durante o século XVIII, atingiram um alto padrão de elegância e de perfeição técnica. (BRANDÃO, 2010, p. 42)

E segue afirmando que, de acordo com um processo de enriquecimento dos hábitos domésticos, a tipologia dos móveis sofreu uma ampliação quantitativa de modo a se adaptar aos seus mais diversos usos. E que, nesse período, as funções do mobiliário se encaminharam para uma grande diversificação de funções e usos tais quais mesas de bordar, mesas de jogos, mesas de chá e assim por diante. E cita ainda que embora muitas significações das peças de mobília se tenham transformado, em seu conjunto, o século XVIII apresentou algumas das

soluções definitivas, portanto trata-se do estudo de um repertório ainda corrente de mobiliário. (BRANDÃO, 2010, p. 45)

Brandão conclui que, pela primeira vez, apresentou-se uma compreensão mais exata das noções de conforto e luxo, e que isso se tornou uma das razões que levaram a tais soluções mais específicas e adaptadas aos novos usos. A consequência disto é que

O sentimento de conforto, como uma atitude consciente em relação ao corpo e à permissão para relaxar em ocasiões íntimas, como, aliás, a própria noção de intimidade, em detrimento da postura educada, parecem acentuar-se ao longo do Setecentos. Teve-se consciência da rigidez e do desconforto da etiqueta. Afirmaram-se, assim, as noções mais próximas às nossas de privacidade e conforto, assim como a concepção do que deveriam ser ambientes íntimos, em oposição ao espaço público (Rybczynski, 1999).

Desse modo, em torno do estilo rococó, grandes esforços de reformulação de ambientes interiores das casas luxuosas deram início a um pensamento que buscava uma grande ampliação da produção de conjuntos de mobília, e que, segundo Brandão, essa ampliação se deu no sentido quantitativo e qualitativo. Com essas novas concepções de “obra de arte total”, a arquitetura de interior, os móveis e os objetos de decoração adquiriram um grau de integração como até então não se havia pensado.

Diversas mudanças passaram a ser implementadas com vistas ao desenvolvimento de um mobiliário mais adaptado ao conforto de modo que os móveis de assento tornaram-se mais baixos e os estofamentos, como uma solução original para a longa história das alfaias, passaram a ter importância fundamental. E assim, móveis se diversificavam, e o desenvolvimento de sua produção em manufaturas passou a torná-los acessíveis a um número maior de pessoas.

Por outro lado, surgiu, segundo Brandão, “uma espécie de obsessão pela mobília, encomendada e colecionada com extremo zelo” (BRANDÃO, 2010, p. 11). A consequência disso foi que passaram a surgir grupos de profissionais criadores e produtores de móveis de luxo: arquitetos, ebanistas e comerciantes de móveis, bem como desenhistas de ornamentos. Esses profissionais foram responsáveis, como outros ornamentistas durante o século XVIII, pela produção de gravuras avulsas ou livros ilustrados de padrões e catálogos de manufaturas.

Ainda segundo Brandão, muitos ateliês ou oficinas passaram a agrupar trabalhos de profissionais diferentes como ebanistas, estofadores, entalhadores, porcelanistas, todos

reunidos com o propósito de produzir uma mobília de luxo e de objetos de decoração. Ateliês como de Thomas Chippendale, na Inglaterra, chegaram a reunir mais de quatrocentos trabalhadores, constituindo verdadeiras manufaturas de artigos de decoração.

Segundo Canti (1985), a história do mobiliário brasileiro somente nas últimas décadas é que tem merecido atenção dos estudiosos. Poucas peças seiscentistas de importância estão ao alcance dos pesquisadores, e mesmo assim, Canti cita que esses móveis estão abandonados, destruídos ou foram exportados, sendo assim um trabalho de difícil realização. Porém, se os móveis de uso particular ou de coleções familiares apresentam essas dificuldades, por outro lado é possível dizer, segundo Canti, que, em relação aos móveis religiosos, foram em sua maioria conservados intactos pela Igreja no Brasil e também pelo culto popular. Mas, mesmo assim, a partir de fins do século XVII, os estudos foram baseados em textos de cronistas das primeiras eras coloniais, a partir de documentos da época ou em estudos comparados com o mobiliário português, ou até mesmo de outras origens, como francesas, espanholas entre outras influências no Brasil.

E assim Canti define os primórdios da influência europeia no mobiliário produzido no Brasil:

Durante o período colonial, os estilos de mobiliário que aqui se desenvolveram, acompanharam, com certo atraso, a evolução das artes da metrópole, por sua vez influenciadas pelas correntes estilísticas européias da época. (CANTI, 1985, p. 9)

Sobre a história do móvel no Brasil, Lucio Costa (1995, p. 463) afirma que o período que vai do século XVI até XIX, já anuncia que influências modernas europeias fariam diferença no processo de produção do mobiliário no século XX. Nesse livro o autor apresenta um texto detalhando esses períodos e faz análises formais dos estilos que se representaram nessas épocas.

Segundo Costa, no Brasil o mobiliário se classifica em três grandes períodos sob influência europeia, o primeiro período abrange os séculos XVI e XVII, o segundo é o século XVIII que foi predominantemente barroco, e por último o século XIX, como grande período do mobiliário brasileiro. E afirma ainda que após esses períodos, o que houve foram “apenas modas improvisadas e sem rumo, já desorientadas pela produção industrial que dia a dia se acentuava” (COSTA, 1995, p. 464).

Esses períodos, citados por Costa, têm em comum a influência predominantemente europeia e assim ele descreve que, mesmo que tardiamente, o mobiliário brasileiro acompanhou “as

transformações produzidas pela técnica contemporânea” que vem a caracterizar “aos poucos exemplos atuais de peças concebidas com o espírito verdadeiramente moderno” (COSTA, 1995, p. 464). Essa evolução tira partido de materiais e procedimentos industriais que permitem um estilo que distingue “pela leveza, de aspecto e de peso” (idem, p. 470).

Passando para o século XX, em contra ponto à produção clássica, Aracy Amaral descreve a influência da Semana de Arte Moderna de 1922 no mobiliário brasileiro em seu livro “Artes Plásticas da Semana de 22, subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil” editado em São Paulo, SP pela Perspectiva em 1970 e afirma que essa manifestação eclodida com os intelectuais modernistas no Brasil tinha por objetivo conquistar o “direito permanente à pesquisa estética, à atualização artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional” (p. 13). Aracy traz à tona com esse livro como foi importante a libertação de conceitos estabelecidos na Europa, que viriam a refletir na produção contemporânea do mobiliário no Brasil.

A partir desse contraponto entre o mobiliário clássico produzido no Brasil e as novas tendências modernas trazidas à tona pela Semana de Arte Moderna de 1922, pode-se verificar que na obra de Zanine é possível identificar traços dessas duas correntes. O período clássico, que deixa marcas com sua origem na madeira como elemento construtivo e formal, e por outro lado, o moderno, com a busca de expressões brasileiras tais quais as referências diretas na natureza de seu país tropical, tanto em sua obra arquitetônica quanto no uso de espécies de madeiras tropicais que lhe serviam de matéria prima para a produção de seu mobiliário conhecido como Móveis Denúncia.

Levanta-se então a tese de que Zanine se inspira tanto na fonte clássica quanto na fonte moderna eclodida no século XX. E é possível perceber que, em ambos os casos, a natureza e suas espécies de madeiras variadas são a base do seu trabalho tanto na arquitetura quanto no mobiliário. Na arquitetura, aproveita-se também para observar o quanto o cenário tropical teve influência nos projetos residenciais de Zanine na Joatinga/RJ no sentido de trazer a natureza, suas sombras, luzes e circulação de ventos e brisas para dentro de casa.

Outra semelhança entre os Móveis Denúncia de Zanine e o período clássico pode ser o fato de ser considerado um objeto exclusivo e mais conectado com o escultórico do que propriamente com o processo produtivo seriado em que se baseia o desenho industrial ou design. Verifica-se nas palavras de Canti (1985) no livro acima citado que:

O móvel no Brasil foi considerado, inicialmente, quase um objeto de luxo, tal o primitivismo em que viveram os povoadores. Somente em fins do século XVI aparecem, em certas regiões mais ricas da Colônia, algumas peças e interiores dignos de nota, como os das fazendas de engenhos de açúcar na Bahia e do Nordeste. (CANTI, 1985, p. 9)

Verifica-se então, mesmo por motivos distintos como o primitivismo das residências do período colonial no Brasil e a exclusividade dos Móveis Denúncia, que, nos dois casos, o mobiliário pode ser considerado um artigo de luxo.

E ainda hoje em visitas a cidades históricas no Brasil com seus conjuntos arquitetônicos e mobiliário preservados, é possível fazer essa análise de como eram as residências nesse período clássico dos tempos coloniais quando os casarões das fazendas e engenhos de açúcar apresentavam salas enormes e claras, paredes caiadas de branco, onde, segundo Canti (1985), a simplicidade e a falta de conforto da vida cotidiana não estavam muito de acordo com os poucos móveis confeccionados em belas madeiras. Assim como as casas de Zanine que apresentam uma certa austeridade no uso do mobiliário no sentido de que preza pelo espaço vazio, amplo e de boa circulação humana e de luz. Mobiliário esse que, assim como no período das fazendas, nutre-se das diversas madeiras brasileiras.

Porém para entender como se consolida o móvel moderno a partir de seus antecedentes é necessário recorrer aos estudos de casos anteriores no século XVIII. Canti afirma que o estilo barroco passa a se difundir no Brasil, e com suas linhas curvas e detalhadas vem substituir o estilo anterior quando predominavam as linhas retas e torneadas, sendo que “o todo enquadrado em massas retangulares e rígidas” (CANTI, 1985, p. 9) era o que predominava. E assim Canti define esse período barroco no Brasil:

O estilo barroco português, mais simples e severo que o barroco corrente no resto da Europa, encontrou no Brasil, sobretudo no trabalho do entalhe, um campo vastíssimo, devido à qualidade e riqueza de nossas madeiras. O móvel barroco brasileiro distancia-se da arquitetura, que se torna carregada de ornatos, conservando, dentro do estilo, seu aspecto mais simples. (CANTI, 1985,p.9)

Canti então considera principalmente em relação ao período de meados do século XVIII as principais características do móvel colonial brasileiro tanto na mistura das peças compostas, em grande maioria, por elementos de estilos diversos, de maneira tardia em relação aos avanços da Europa, como pelo fato de que os móveis brasileiros foram

produzidos de maneira mais pesada, com maior espessura e com torneados de maior diâmetro em comparação aos portugueses.

Assim Canti (1985) sugere que, para a melhor compreensão do mobiliário brasileiro e seus estilos, seja feita uma leitura sobre o mobiliário português. Em seu livro separa-o em capítulos que abrangem o estudo do mobiliário português, luso-brasileiro e brasileiro do século XVII e dos móveis que ultrapassam este século, porém se mantêm fiel ao mesmo estilo e também do móvel indígena que foi utilizado pelos primeiros colonizadores. Em outro capítulo, Canti abrange seu estudo sobre os móveis portugueses, luso-brasileiros e brasileiros do século XVIII e o princípio do século XIX.

Quando Brandão (2010) se dedica ao tema mobiliários português e brasileiro do século XVIII, também cita os mesmos problemas encontrados por Canti, afirmando que a classificação do conjunto do mobiliário no Brasil de período colonial é ainda precária, e se depara

com difíceis diferenciações, o móvel português trazido para a colônia; o móvel feito em Portugal com madeira brasileira; o móvel feito no Brasil por artífices portugueses; móveis feitos no Brasil por artífices locais, aprendizes de portugueses ou com modelos de móveis portugueses; o móvel feito no Brasil por artífices locais de modo rústico (embora com modelos ainda medievais de tradição popular sempre portuguesa – as mesas de cavalete, a canastra como móvel de guarda e transporte adaptável ao lombo de animais); finalmente, o móvel feito no Brasil por artífices locais ou não, mas com temas decorativos inspirados na flora e fauna nativas. (BRANDÃO, 2010, p. 42)

Bem como fez Canti, Brandão também se dedica a estudar as casas coloniais de aspecto senhorial, tanto as casas-grandes de fazenda, quanto as assobradadas nas cidades coloniais, e afirma que foram em grande parte os espaços vazios, grandes cômodos desprovidos de mobiliário que nelas predominavam. Sendo que as funções dos móveis de sentar, dormir, armazenar e comer foram solucionadas com o uso de bancos de madeira sem desenho ou produção elaborada, esteiras e redes, arcas, baús e mesas de cavalete.

Brandão afirma ainda que “Embora marcados por inteligentes soluções práticas, estas peças eram desprovidas de maiores intenções estéticas” (p. 46). Se de um lado as residências tinham esse caráter prático, cotidiano e simples, por outro lado, pelas palavras de Brandão que cita Edward Lucie-Smith (1997), é possível descobrir que as



funções simbólicas ocuparam grandes esforços em transportar de Portugal ou, por parte de marceneiros, entalhadores e estofadores de oficinas locais em produzir conjuntos inteiros de mobília de luxo. Ainda que no século XVIII houvesse um acréscimo quantitativo e qualitativo de mobiliário no espaço das casas coloniais, foi quase sempre destinada às igrejas a maior parte da produção de mobiliário de caráter artístico. Cadeiras com funções honoríficas, bancos e arcazes de sacristias são alguns importantes e numerosos exemplos desse esforço. (LUCIE-SMITH, 1997, *apud* BRANDÃO, 2010, p. 44)

Quando se estuda o mobiliário do século XVIII como elemento da arquitetura, surge um capítulo sobre móveis referentes aos espaços religiosos. De modo que nessa época, as celebrações eram assistidas de pé, pois nas igrejas brasileiras setecentistas não existiam bancos para o uso dos fiéis. Brandão, portanto, identifica uma gravura de Jean-Baptiste Debret, publicada em 1834 nas páginas 261 até 264, que demonstra o interior de uma igreja na cidade do Rio de Janeiro durante uma liturgia de quarta-feira santa, e assim descreve a cena “Mulheres vestidas de negro e com a cabeça coberta por véus distribuía-se ainda de pé ou sentadas diretamente sobre o chão” (*apud* BRANDÃO, 2010, p. 42).

Por isso, durante os últimos dias, em todas as paróquias tanto as catacumbas como as sacristias e os corredores de comunicação ficam apinhados de penitentes de pé, agrupados em torno dos confessores sentados em banquinhos ou outros assentos improvisados. [...] Mais à direita, senhoras da classe abastada estão sentadas nos degraus de um altar lateral [...] Senhoras de todas as classes, mantêm-se sentadas no chão da igreja, em grupos, na posição em geral adotada pelas brasileiras nesse recinto sagrado”. [Sem grifo no original], Jean Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, 1978. (*apud* BRANDÃO, 2010, pp. 261-264).

Ainda sobre o mobiliário das igrejas brasileiras do período colonial, Brandão afirma que as peças de mobília que constavam nos templos consistiam, em geral, em poucos bancos ou tamboretas usados na capela mor como apoio para os participantes da liturgia e alguns bancos mais simples dispostos em corredores de acesso às sacristias, em grandes mesas com ou sem gavetas nas sacristias para estender e passar os paramentos e nos imponentes arcazes (BRANDÃO, 2010, p. 45)

Em relação ao estudo do mobiliário brasileiro específico do século XVIII, existe um agrupamento em estilos definidos pelo que foi produzido na primeira metade do século em torno da denominação D. João V, ou joanino, adotando a nomenclatura aplicada também à talha e aos retábulos correspondentes aos anos do mesmo reinado: 1706-1759.

Brandão classifica o estilo joanino em três fases e assim as descreve: na primeira fase, o estilo manteve os elementos do período anterior de móveis severos, retos e sólidos; na segunda fase, as linhas barrocas apresentaram-se de modo mais claro no mobiliário português sendo que as pernas curvas em cabriolé de saída brusca, por influência inglesa (dos estilos Rainha Ana e georgiano) e a presença de pés de garra e bola como elementos decorativos entalhados, como folhas de acanto e conchas nos espaldares dos móveis de assento, nas joelheiras e saias, eram considerados símbolos desse período. Além da talha sobre o móvel desse período ter se mostrado profunda, cheia e em profusão, tornando assim os torneados e goivados do estilo anterior mais escuros, que era bem marcada pelo nacional-português. Em relação ao encosto dos móveis de assento, Brandão afirma que ele começou a apresentar-se vazado e a cadeira de sola, de couro lavrado, manteve-se no quadro do mobiliário luso-brasileiro, adaptando-se às formas do barroco e, mais tarde, do rococó.

Sobre a terceira fase desse estilo, verifica-se em Brandão que deu-se início à transição do barroco ao rococó. Assim apareceram as cadeiras com assento de palhinha, encostos vazados com tabela central em formatos orgânicos de violão e entalhes variados no alto do espaldar, tanto das cadeiras como nas cabeceiras das camas. E as cômodas passaram a adotar linhas curvas em seu corpo.

Sobre esse estilo, Brandão afirma que

Foi, portanto, das características de transição do terceiro e último período do estilo joanino que se apresentaram novas formas na mobília, como na talha em geral e nas grandes composições dos retábulos, que se convencionou chamar o rococó português de estilo D. José I, cujo reinado se estendeu entre 1750 e 1777. (BRANDÃO, 2010, p.47)

A respeito do estilo D. José I, ainda no âmbito da mobília portuguesa, Brandão afirma que ele segue a última fase do D. João V, porém sofrendo influência do rococó francês. Assim, misturando-se às influências francesas às formas inglesas de derivação rococó, conhecido como o estilo Chippendale, associaram-se a elementos tipicamente portugueses.

Assim, a talha, um elemento tipicamente português, tornava-se, agora, menos profunda e reservada a alguns pontos da peça, e contrastava com o aspecto liso e vazio de partes inteiras. Surge então uma grande variedade de cadeiras, de espaldares mais baixos e largos, de assentos mais baixos e, ainda, as cadeiras de canto (BRANDÃO, 2010).

Brandão afirma que, embora ainda houvesse importação de mobiliário de Portugal ao Brasil, o Brasil do século XVIII já dispunha de uma relevante produção de móveis, não apenas de aspecto tosco, destinados ao uso cotidiano, mas também à produção de caráter simbólico, associada ao luxo e à ostentação e passava por um período de consolidação.

Sobre estilos, Brandão cita Robert Smith (1979.) que deu ênfase à importância e à qualidade artísticas do mobiliário produzido no período colonial brasileiro. E afirma que entre os importantes centros produtivos de mobiliário, a Bahia havia se tornado grande produtora de cadeiras reproduzindo modelos ingleses do século XVIII introduzindo então a influência dos modelos dos reconhecidos ebanistas, como Thomas Chippendale, George Happlewhite e Thomas Sheraton. E Brandão, citando Smith (1979), lembra que essas importantes referências, em termos de produção e exportação de peças e de formas de mobília para o século XVIII luso-brasileiro, foram também responsáveis por publicações ilustradas com imagens de completo acervo de móveis.

Quando Brandão faz referência a Canti (1985) afirma que:

nas últimas décadas do século XVIII, o mobiliário português, e por extensão o móvel brasileiro, submeteu-se a variações, que sugerem a transição do rococó ao neoclassicismo, cujo nome adotado foi estilo D. Maria I (1777-1792). Na mobília chamada de D. Maria I, ao lado do rococó, formas mais sóbrias se delinearam. As pernas dos móveis ganharam um corte circular, ou seja, tornaram-se cilíndricas com estrias, como colunetas, desaparecendo, assim, o cabriolé. Os novos elementos decorativos adotados foram os fios de pérola, os festões de flores, como, aliás, flores miúdas e laços de fita, entalhados em madeira e vazados. De um modo geral, os móveis passaram a apresentar corpos mais retangulares, no lugar da talha compunham-se incrustações de madeira clara, em filetes, sobre superfícies lisas. Diminuem ou desaparecem completamente os entalhes; e a decoração com incrustações de madeira ou madreperlas predomina (CANTI, 1985, p. 82).

De acordo com as palavras de Brandão, é possível refletir que o século XVIII no Brasil foi um período de importante produção artesanal de mobília e que tal produção evocou não apenas elementos de sua integração com a arquitetura civil e religiosa, mas também o diálogo com a escultura, sobretudo com o repertório da talha.

Sendo assim, não seria estranho encontrar nessa premissa de Brandão as origens no móvel moderno brasileiro, e em específico os Móveis Denúncia de Zanine, pois se não era a talha portuguesa especificamente a maior característica nesses móveis de Zanine é possível afirmar que a referência da produção artesanal dos canoeiros de Nova Viçosa na Bahia foi determinante para seus projetos e que necessariamente observa-se nesses móveis esse diálogo com a escultura citado por Brandão.

Já sobre os móveis de madeira no Brasil dos séculos XVI ao XVII, Canti escreve uma nota sobre marceneiros e carpinteiros de móveis afirmando que

Os primeiros colonizadores e donatários que chegam ao Brasil trazem consigo mestres de vários ofícios, entre eles carpinteiros, marceneiros e entalhadores, que passam a se dedicar a diversas atividades, inclusive à execução de móveis. (CANTI, 1985, p. 83)

Após uma pesquisa profunda documental sobre o tema, Canti descobre nomes importante do período como Mestre Nicolau, carpinteiro trazido por Tomé de Souza em 1549. E também o Padre Francisco Pires que, em 1565 como torneiro e entalhador da Companhia de Jesus, em Ilhéus na Bahia, produziu as grades e entalhes de igrejas. Além desse, Canti traz também a informação de que, por volta de 1591, Antônio Pires era um hábil carpinteiro que também trabalhava com marcenaria, tendo sido oficial para todas as demandas do serviço e que também pertencia à Companhia de Jesus.

De acordo com Wanderlei Pinho, (*apud* CANTI, 1995, p. 266) Canti descreve que, ainda no século XVI “o mobiliário da Câmara de São Paulo foi contratado pelo carpinteiro Salvador Pires e seu genro Gonçalo Pires em 1575 e, em 1585, este último foi Juiz de Ofício de Carpinteiro e também mestre de obras (CANTI, 1995, p. 83). Ainda sobre esse tema, Canti discorre sobre diversas outras ocorrências de mestres de ofício trazidos de Portugal para o Brasil que viriam a se consolidar como as primeiras gerações de produtores de mobiliário de marcenaria artesanal com madeira na então Colônia e também afirma que

Na Bahia, no século XVIII, oficiais portugueses e brasileiros podiam obter licença para exercer a profissão por meio de exames que constavam de um questionário sobre o ofício e a execução de uma peça que poderia ser um “retábulo de sete palmos... uma caixa de malhete de sete palmos ou daí para baixo, um tamborete ou cadeira conforme o uso.” Uma vez examinados, os marceneiros podiam usar de seus ofícios em sua “tenda”, “assim de obra preta como de branca” (nota de rodapé: Obra preta: o mobiliário. Obra branca: carpintaria de construção – Flexor,

Maria Helena, *op cit* (tese), p 18), enquanto que os carpinteiros podiam executar somente obras brancas. Essa separação não foi, no entanto, rigorosamente obedecida no Brasil, pois vários mestres carpinteiros aqui trabalharam em serviços de marcenaria. (CANTI, 1985, p. 84)

Ainda sobre a regulamentação da profissão de marceneiros e afins, Canti afirma que em sua pesquisa encontrou informações documentais que regulamentam essas atividades dos oficiais de marcenaria, carpintaria, etc. E que um desses documentos encontrados em São Paulo traz a informação de que, em 1583, o

carpinteiro servindo de marceneiro não se ocupava de fazer obras finas, faziam caixas, de seis palmos de comprimento e seu escaninho, cousa para três cruzados alguma mesa de seis palmos com seus pés bem acabados o que valia seus seis tostões alguma cadeira raza de preço de seis vinténs.” (Mobiliário, vestuário, jóias e alfaias dos tempos coloniais, in “Revista do IPHAN” número 4, 1940, p. 266, *apud*, CANTI, 1985, p. 84)

Segundo Canti, embora a especialidade do marceneiro fosse a de encaxilhar e samblar obras lisas ou com talhas no século XVIII, havia um intercâmbio entre marceneiros e entalhadores e que, em 1767, em decorrência de um “litígio” surgido entre carpinteiros e marceneiros em Portugal, foi aprovado um novo regulamento com vistas a unir os oficiais, passando os carpinteiros e marceneiros a serem designados carpinteiros de móveis e samblagem” e no Brasil, somente no final do século XVIII foi adotada essa nova designação “quando mestres carpinteiros e marceneiros portugueses, vindos sobretudo de Lisboa para Salvador, já se registram sob o novo título” (CANTI, 1995, p. 85).

Sobre o trabalho escravo no mobiliário brasileiro da época colonial, Canti cita que

Durante certo período do século XVIII, a profissão não sendo rigorosamente fiscalizada, vários mestres marceneiros tomaram escravos como auxiliares sem que fossem examinados pela câmara. No entanto, “as obrigações do ofício”, que não permitiam aos mestres “tomar como aprendiz que seja negro, nem ainda mulato cativo pois só ensinará brancos e mulatos forros”, e não admitiam para exames “negro de qualidade alguma e só sim pardo que seja forro”, não devem ter sido obedecidas à risca durante todo o período colonial nos engenhos para os serviços de marcenaria, suprindo assim as necessidades locais. (CANTI, 1985, p. 117)

E sobre a presença dos índios brasileiros, afirma que

Da mesma forma o foram, sem dúvida, os índios no tempo das Bandeiras em São Paulo, sobretudo os indígenas retirados das Reduções Jesuíticas, que já apresentavam noções do ofício. Essa é uma das razões de haver móveis brasileiros com elementos, principalmente entalhes, de influência hispano-americana. Entretanto, a grande maioria de marceneiros e torneiros era branca (CANTI, 1985, p. 117)

Ao citar os índios nesse contexto de formação da origem do mobiliário no Brasil, nesta tese pode se estabelecer um pensamento de que realmente já nessa época estava-se forjando também as origens do Móvel Denúncia. Somado ao fato já citado de Zanine não deixar a madeira em segundo plano e conectar-se mais sem as interferências das talhas, ou outros ornamentos e assim expressar as cores da madeira bem como o estilo desenvolvido por Sheraton (que expõe a madeira de maneira lisa e com superfícies mais planas), surge outro encontro singular que conecta esse período aos Móveis Denúncia, o fato de que os canoeiros navegadores da Bahia, em Nova Viçosa, local em que Zanine montou sua oficina para essa produção ao fabricarem suas canoas em toras de madeiras esculpidas a exó, dialogam com as canoas indígenas e produzidas em madeira.

Assim, sugere-se que a natureza em seus fatores ecológicos seja fonte de recursos materiais e simbólicos para Zanine, posto que suas madeiras e a chamada para a devastação a que ele se propõe, sempre estiveram presentes como estrutura para o mobiliário brasileiro, porém com um olhar de preservação e uso mais adequado sem abuso das florestas ou comunidades que se nutrem das matas do Brasil. Outro ponto dessa época convergente aos Móveis Denúncia é o fato de que essas madeiras são também, bem como no período colonial, trabalhadas de maneira artesanal-tanto por marceneiros para a produção de móveis, como por carpinteiros para a construção de suas casas. Zanine representa uma permanência de alguns sistemas produtivos do período colonial.

A respeito do uso de madeiras brasileiras para a produção de mobiliário no Brasil colonial, Canti pesquisou em cronistas da época referências sobre o uso de madeiras brasileiras para a produção de mobiliário que descrevem os móveis e as madeiras usadas. Nessa pesquisa foi possível encontrar referências a descrições de espécies brasileiras como a de Gabriel Soares de Souza (CANTI, 1995 *op cit* p. 117 173 248, 253) que descreve que “o conduru é árvore... de que se fazem leitos, cadeiras e outras obras delicadas. Suaçunga... a madeira é alvíssima como marfim...”. E menciona ainda o jacarandá, o vinhático, o cedro, o jequitibá, o juiça e

“o pau santo boa de lavar e melhor de tornear... fazer obras de estima... e cheira bem”.  
Obras como a namoradeira de Zanine (Fig. 21)



Fig. 21: Namoradeira de Zanine, um objeto de madeira brasileira citada por cronistas coloniais

Outra descrição que Canti faz é a de Padre Cardim que menciona que “há pau-santo de umas águas brancas de que se fazem leitos muito ricas e formosas... e todas obras de torno e marcenaria, jacarandá e outras de muito preço e estima. (CARDIM FERNÃO *apud* CANTI, 1985 p. 87)

O que Canti nota com isso é que havia uma grande fartura de madeiras no Brasil de beleza e qualidade próprias para o trabalho de marcenaria fina. Quando Canti estuda esse inventário de espécies e descrições, assim como as feitas contemporaneamente pelo LPF sobre o emprego dessas madeiras, observa que na área de São Paulo, até o último quarto do século XVII, as madeiras mais comuns em seu uso eram o cedro e a canela preta ou branca, com rara ocorrência de outra espécie como o jacarandá para a produção de leitos e bufetes.

Porém, a partir do último quarto desse século, o vinhático também passa a ser utilizado paralelamente a outras madeiras descritas por cronistas coloniais.

Ainda no século XVIII, segundo Canti,

O vinhático começa a predominar como madeira empregada, sobretudo nas caixas. Os leitos e catres de jacarandá tornam-se mais frequentes a partir de meados do século, alguns de origem baiana, como consta na descrição de algumas peças inventariadas. (CANTI, 1985. p. 87)

Na Bahia, na mesma época, foi possível verificar que as madeiras mais utilizadas foram o jacarandá e o vinhático, tendo sido o jacarandá usado para bufetes, leitos, oratórios e o vinhático para a produção das caixas. (CANTI, 1985 p. 87). Para marchetar, usava-se uma madeira conhecida como Sebastião de Arruda e para embutir sobre madeira clara, usava-se além do jacarandá a Gonçalo Alves e o cedro. Sendo a madeira branca comumente usada para a produção de móveis rústicos de usos doméstico e popular.

Em outras regiões como Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, também eram comumente usadas essas madeiras. Em Pernambuco, a partir de inventários de fins do século XVIII entre eles o citado por Canti (1985, p. 88) de Josefa Moreira Ramos, de 1796, há menções ao pinho e o pau-amarelo usados para cadeiras, mesas e camas. No Rio de Janeiro foram empregados o vinhático para caixas e armários e o jacarandá em preguiceiros, bufetes, cadeiras, além do pinho para as caixas de alimentos.

Em Minas Gerais, Canti localizou no inventário do Sequestro de Bens dos Inconfidentes, de 1789, menções às seguintes madeiras: cabiúna, para mesas e cadeiras, o jacarandá para preguiceiros, poltronas e cômodas, o vinhático para caixas e o cedro que foi mencionado para a produção de mesas. Já a madeira branca era muito usada nesse período para a produção de móveis pintados.

Segundo Santos, para se entender “o processo de modernização do móvel no Brasil” é importante levar em consideração outros fatores como: a interrupção das importações de produtos europeus devido às duas Grandes Guerras do século XX; o início da modernização cultural e econômica, que abria, mesmo ainda de forma tímida, porém de maneira definitiva o Brasil para o século XX em particular, para a modernização da arquitetura e, finalmente o “patrimônio artesanal da Madeira” (SANTOS, 1995, p. 27).

Santos afirma que, para compreender essa modernização do mobiliário brasileiro, “É necessário fazer certo r, ecuo no tempo e considerar aspectos específicos de nossa cultura



que antecederam e impulsionaram a renovação do móvel no país” (SANTOS, 1995, p. 27) e segue descrevendo que:

Primeiramente, é fundamental considerar o patrimônio artesanal dos trabalhos em Madeira, herança lusitana que marcou a evolução da mobília e interiores das casas brasileiras. Em paralelo ao móvel importado diretamente da Metrópole, a produção de móveis foi se intensificando pelas mãos habilidosas de artistas e artesãos brasileiros e europeus que aqui se radicaram. (SANTOS, 1995, p. 27)

Antes mesmo de Santos estudar esse assunto, Lúcio Costa já explica essa herança, posto que com o Brasil tendo “permanecido como colônia de Portugal até 1822, é natural que o nosso mobiliário seja, antes de mais nada, um desdobramento do mobiliário português. (COSTA, 1975, p. 463).

Sobre as madeiras brasileiras Costa afirma ainda que:

Se o material empregado era, isto sim, bem brasileiro, aqueles que trabalharam foram sempre os portugueses, filhos mesmo da metrópole – muitos deles irmãos leigos das ordens religiosas – ou quando nascidos no Brasil, de ascendência exclusivamente portuguesa, ou então mestiços, misturas em que entravam, junto com o do negro e do índio, dosagens maiores ou menores de sangue português. Quanto ao negro ou índio sem mistura, limitava-se o mais das vezes a reproduzir móveis do reino e de qualquer forma se fazia mestre do ofício sob as vistas do português. (COSTA, 1975, p. 463)

Sobre a história do móvel no Brasil, Costa (1995, p. 463) afirma que o período que vai do século XVI ao século XIX, e já anuncia que influências modernas europeias viriam a fazer diferença no processo de produção do mobiliário no século XX. Nesse livro ele apresenta um texto detalhando esses períodos e fazendo análises formais dos estilos que se representaram nessas épocas.

Essas influências europeias, citadas por Costa, vieram a ser determinantes para a estruturação do móvel moderno brasileiro tendo ponto forte a especificidade do mobiliário produzido em madeira com origens portuguesas artesanais como afirma também Santos e que se consolida com um dos “fatores gerais da modernização do móvel no Brasil” (SANTOS, 2015, p. 26)

A produção de mobiliário no Brasil baseada na herança portuguesa artesanal inicialmente segue a premissas clássicas, sem que haja uma criação local relevante, tendo como destaque

as “insistentes cópias de modelos europeus, que se distinguiam dos congêneres apenas pelo uso de nossas madeiras” (SANTOS, p. 27)

Lúcio Costa explica essas “insistentes cópias” no sentido de que:

Não só porque as modas da corte chegavam aqui com muito atraso, e se infiltravam pela vastidão do território da colônia ainda com maior lentidão, mas também porque não havia nenhum interesse particular que estimulasse e justificasse a adoção apressada de formas novas em substituição, quando a maneira de viver e todo o quadro social continuavam não somente inalterados, mas sem perspectivas próximas de alteração” (COSTA, 1975, p. 463)

A partir de 1808 com a chegada da Corte e também da Missão Francesa, a importação de mobiliário português passa a encarar um período de diminuição em quantidade. Com isso o Brasil passa a variar seus estilos e importar móveis também da Inglaterra, França e Áustria, que passaram a influenciar a produção brasileira e assim “trazendo maior complexidade e riqueza de estilos”. Somado a essas importações surge um clima embrionário de mudanças sociais e econômicas no “sentido da criação de móveis industriais” (Santos, 2015, p. 29).

Santos descreve um dos momentos importantes desse período que veio a impulsionar a indústria moveleira no Brasil:

Data desse período a introdução no Brasil, das cadeiras austríacas Thonet, de madeira curvada a fogo cujo sucesso entre nós foi grande, permanecendo, à semelhança de Viena, hábito característico nos interiores de bares e restaurantes. Em 1890 foi aberta no Rio de Janeiro, a Companhia de Móveis Curvados, com a finalidade de produzir em larga escala os móveis que imitavam os de procedência austríaca” (SANTOS, 2015, p. 29).

Segundo Santos,

“Michael Thonet (1796-1871) fez experiências na Alemanha, em Boppard, com folhas de madeira compensada curvas, moldadas termicamente, entre 1836 e 1840. A standardização e a produção em série começaram em 1849, quando instalou sua fábrica em Viena. Em 1851, apresentou o resultado de seu trabalho na exposição de Londres. A partir de 1860, com uma produção em série e industrializada, Thonet passou a exportar seus móveis, que tiveram grande aceitação de mercado, pois eram baratos, leves e de fácil transporte” (SANTOS , 2015, p. 45)

Tilde Canti (1985) em seu livro “O móvel do século XIX no Brasil” cita que “essa empresa foi presidida por Ernesto Eugênio da Graça Bastos e teve como secretário Leandro Augusto

Martins, que mais tarde contratou Joaquim Tenreiro para desenvolver móveis em sua marcenaria”. E sobre as madeiras utilizadas, Canti descreve que a empresa produzia móveis “empregando o huranhém e outras madeiras” brasileiras, fato que já sinalizava para a diversa utilização de espécies brasileiras para a consolidação do “patrimônio artesanal da madeira” como fator determinante para produção de um móvel brasileiro.

Nesse período já era possível encontrar um número considerável de marcenarias e fábricas de diversos portes com objetivo de produzir móveis em todos os estilos e padrões, sejam artesanais, ou em vias de industrialização. Santos afirma que “Nesse contexto destacaram-se as atividades dos Liceus de Artes e Ofícios, de cujas oficinas de arte em madeira saíram encomendas de vulto para mobiliar residências finas e equipamentos para edifícios públicos” e que, em outro sentido, os Liceus também “exerceram importante papel como centro de formação de artesãos qualificados” (SANTOS, 2015, p. 29).

Diante do exposto, é possível afirmar, segundo Santos, que mesmo com a crescente mecanização da produção moveleira no período que ganhava corpo e mudava da figura do carpinteiro para o industrial produtor de móveis, “a riqueza desse patrimônio acumulado por mais de 400 anos e o esmero da mão de obra, associados à generosidade de nossa floresta, estabeleceram uma verdadeira tradição do móvel em madeira no Brasil” e que essa característica artesanal da madeira para produção de mobiliário “voltará a emergir, com muita força, na obra de Joaquim Tenreiro, já citado nesta tese, José Zanine Caldas, Sérgio Rodrigues (Figs 22 e 23) que teve sua obra publicada por Soraya Cals (2000. 293p), Mauricio Azeredo (Fig. 24) publicado por Adelia Borges (1999) e Carlos Motta (2010) (Figs. 25).



Fig. 22: Poltrona Moleca 1963, madeira maciça de imbuia, percintas de couro sola e almofada em couro. Foto Movel Moderno Brasileiro, organizadores Marcelo Vasconcellos, Maria Lucia Braga Rio de Janeiro, Editora Aeroplano e FGV Projetos, 2012, p. 217



Fig. 23: Cadeira Oscar 1956, madeira maciça e palhinha, Foto: <http://www.radardesign.com.br/>, acessado em 31 de novembro de 2017

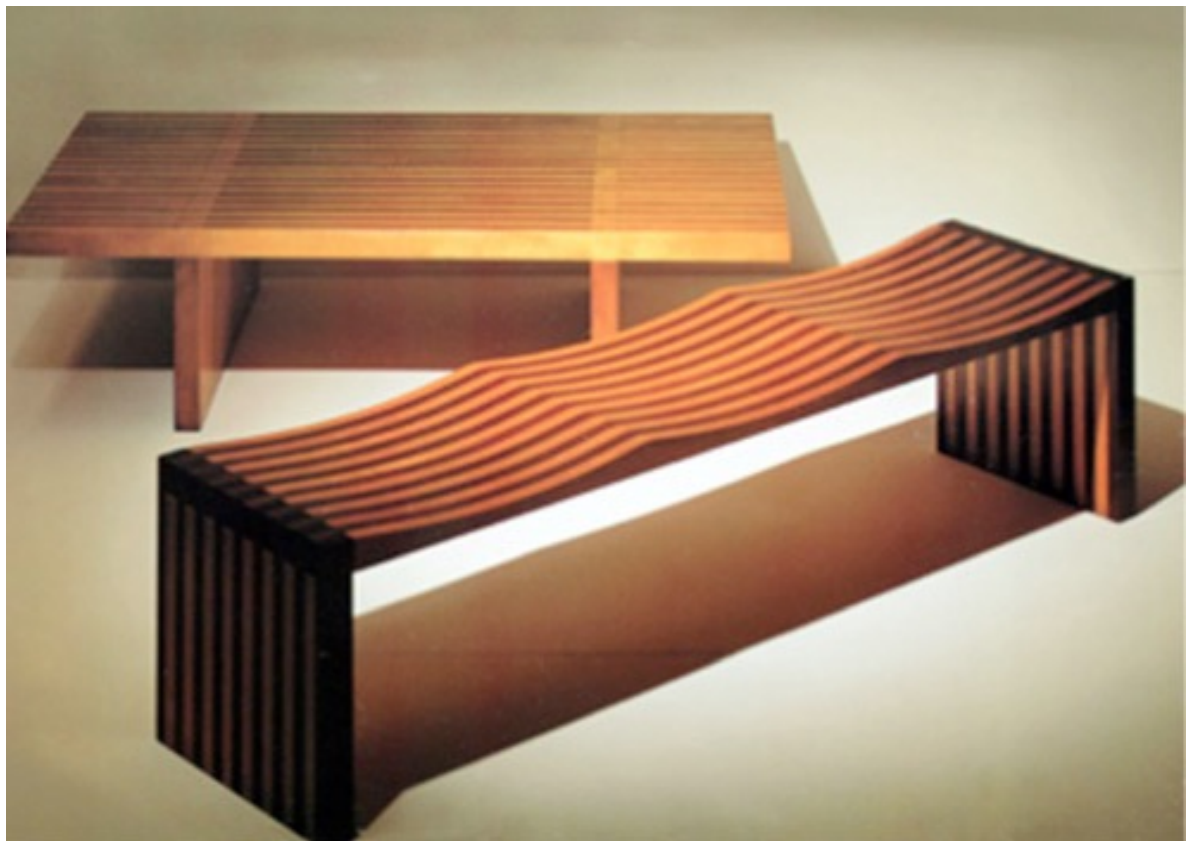


Fig. 24: Mesa Ubá e Banco Ressaquinha que recebeu o prêmio por suas qualidades estéticas e sua clareza construtiva, por meio do sistema de malhete, e pesquisa de madeiras brasileiras, que é explorada em seus aspectos cromáticos e texturais. Fonte: [www.designbrasil.org.br/](http://www.designbrasil.org.br/), acessado em 2 de novembro de 2017



Fig. 25: Poltrona Saquarema Fixa, Desenhada em 2005. Assento e encosto estofada produzida com madeiras certificadas  
Fonte:carlosmotta.com

Essa corrente de designers surge também em decorrência do fato de as duas grandes guerras europeias interromperem todo e qualquer processo de exportação de mobiliário para o Brasil ou qualquer outra parte do mundo. Fator que serve de força motriz para a preocupação e também necessidade de produzir móveis com características brasileiras, voltados para as condições locais e suas particularidades climáticas e claro, seus materiais, e em específico, as madeiras brasileiras. Com isso, desenvolve-se uma séria pesquisa em torno das possíveis matérias-primas nacionais, que além das madeiras, tinham também as fibras, o couro e os tecidos. E assim deu-se origem a uma série de iniciativas de acordo com as possibilidades e necessidades tropicais brasileiras que se mantêm através das gerações.

Santos afirma também que sem dúvida um dos fatores primordiais e seminais para “a modernização da cultura brasileira” e por fim “a abertura definitiva do país para o século XX” foi a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. E que:

Faz parte do espírito modernista de primeira hora a experimentação, o que levou muitos artistas a se manifestarem através de diferentes meios de expressão, libertando-se da cristalização das formas acadêmicas. Assim, as preocupações dessa vanguarda incluíram experiências nos vários setores da produção: literatura, dança, pintura, arquitetura, música e até design. (SANTOS, 2015, p. 31)

Entre uma geração de modernistas pioneiros, Flavio de Carvalho (1899-1973) pode ser conhecido por sua múltipla atuação em São Paulo que em seu estúdio oferecia serviços de decoração de interiores, jardins modernistas, projetos de mobília, lustres entre outros. E não menos importante também na condição de pioneiro é preciso destacar a determinante atuação do arquiteto Gregori Warchavichik (1896-1972) que, segundo Santos (2015), “tinha muita clareza sobre a importância do design e suas relações com a arquitetura”.

Bruno Munari (1978) deixa claro seu pensamento em relação ao artista quando cita que “torna-se necessário proceder à demolição do mito do artista-deus que produz obras-primas apenas para pessoas mais inteligentes.” E conclui que “é preciso pensar que se a arte se mantiver à margem dos problemas da vida, interessará a muito poucos”. (MUNARI, 1978, p.17)

Defende então que a arte, para fazer sentido na civilização contemporânea, deve se apresentar conectada com os problemas do dia a dia, nos objetos que nos cercam e prestam a utilidades das mais simples como talheres, ou das mais complexas como as redes ferroviárias, símbolo do desenvolvimento industrial.

Nesse contexto, Zanine, designer de móveis, torna-se sujeito dessa teoria, pois assim pensa Munari sobre a importância do designer: “Hoje o designer restabelece o contato, há muito perdido, entre arte e público, entre a arte, no sentido de algo de vivo, e o seu destinatário” (MUNARI, 1987, p.19). Então estuda-se essas funções e formas representadas na obra moveleira de Zanine, objeto de sua arte. O autor conclui ainda que “não há lugar para uma arte separada da vida” (MUNARI, 1987, p.19). Assim pode ser entendida a arte de Zanine, objetos impregnados de arte (ou a própria) nos lares brasileiros, seja em seus projetos de arquitetura ou em sua produção mobiliária, industrial ou artesanal.

Em uma publicação de Ethel Leon (2009), Zanine é apresentado em conjunto com outros designers. A autora apresenta um artigo da Revista Design e Interiores em 1989 em que cunha a expressão “Mago da madeira” que desde então passa a fazer parte da história de Zanine. Nesse livro descreve as intenções de Zanine quando implementa sua idéia de móveis produzidos serialmente, os Móveis Artísticos Z:

Zanine desenvolveu um programa completo de mobiliário residencial, lançado em 1950 com muito sucesso. Sua preocupação era a de racionalizar a produção, sem

contar com a perícia de uma espécie em extinção: os marceneiros (LEON, 2009, p 182)

Esse texto sintetiza as intenções de base produtiva que a Zanine interessava, porém sem se dispersar em sua produção, direciona seus móveis para um público específico assim descrito por Leon:

Pensado para um público de classe média emergente, para mão-de-obra não especializada, o mobiliário da fábrica Z, em sua maioria, parafusado. As forrações de lona ou lonita eram pregadas com tachinhas, sem costuras. O sistema de mola era simples, pregado ao quadro de madeira. Os móveis eram todos desmontáveis e foram vendidos em lojas de departamentos, um exemplo das possibilidades de peças em série, de boa qualidade, com design e a preços acessíveis. (LEON , 2009, p. 183).

# História, política e ambiente na arquitetura e no mobiliário de Zanine Caldas

## **Zanine Caldas, o Mago da Madeira**

Para Zanine, criar móveis foi somente uma de suas faces, pois com o motor irrequieto dos autodidatas a impulsioná-lo, este baiano de Belmonte/BA foi maquetista, arquiteto, paisagista, artista cerâmico, escultor e designer. Suas intenções criativas já se apresentaram na adolescência quando começou a fazer presépios de Natal para os vizinhos usando caixas de papelão da seringa do seu pai, que era médico.

Ainda adolescente, chegou a ter aulas particulares de desenho e trabalhou como desenhista em uma construtora em São Paulo/SP. Porém, sua carreira de maquetista iniciou aos 20 anos de idade quando passou a morar no Rio de Janeiro/RJ. Como maquetista, teve a oportunidade de realizar trabalhos para arquitetos como Oscar Niemeyer, Oswaldo Arthur Bratke, Rino Levi entre outros.

Na década de 1940, Zanine trabalhou como desenhista do escritório Severo & Villares e como membro do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – SPHAN e, entre 1941 e 1948, no Rio de Janeiro/RJ, abriu um ateliê de maquetes. Depois, por sugestão de Oswaldo Bratke (1907 - 1997), mudou-o para São Paulo onde permaneceu em atividade de 1949 a 1955. Nesse ateliê, Zanine atendeu os principais arquitetos modernos das duas cidades, e foi responsável por grande parte das maquetes apresentadas no livro *Modern Architecture in Brazil*, 1956, de Henrique E. Mindlin.

Em 1949, Zanine fundou em São José dos Campos, São Paulo, a fábrica Móveis Artísticos Z, mas se desligou da empresa em 1953.

Na década de 1940, Zanine entrou em contato com o IPT, o Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo. Segundo ele mesmo afirmou, “ia lá para ver se eles conseguiam fazer uma madeira mais fina” para que “pudesse aprimorar as maquetes”. Assim, Zanine pôde contar com essa ajuda, pois “chegaram a desenvolver um laminado de 0,5mm de espessura. A cola craquelite, era como um papel, utilizada na indústria aeronáutica, nos aviões Paulistinha.” Ele afirmou que “antes se usava fazer maquetes em



gesso” e assim Zanine pôde aprimorar com a madeira suas maquetes e disso surgiu a ideia de desenhar móveis populares, pois havia percebido que “com essa matéria-prima dava pra fazer um móvel bem mais barato e bastante resistente” (*apud* LEON, 2009, p. 182).

Na esteira dessas descobertas Zanine criou e desenvolveu um programa completo de mobiliário residencial, lançado em 1950 com boa aceitação pelo público. Nesse mobiliário, se preocupou em racionalizar a produção, sem ser necessário muita perícia de uma espécie em extinção: os marceneiros. Esse mobiliário foi pensado para um público de classe média e produzido por uma mão-de-obra não especializada que em sua maioria era parafusado e suas forrações eram feitas em lona ou lonita pregadas com tachinhas e sem costuras. Segundo Leon, “o sistema de mola era simples, pregado ao quadro de madeira” e os “móveis eram todos desmontáveis” (LEON, 2009, p. 183), sua principal fonte de distribuição eram as lojas de departamentos.

Nesse mesmo período, Zanine trabalhou como assistente do arquiteto Alcides da Rocha Miranda (1909-2001) na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, mais especificamente entre 1950 e 1952. Tendo sido indicado pelo próprio Alcides a Darcy Ribeiro (1922 - 1997), Zanine passa a fazer parte da equipe da Universidade de Brasília - UnB em 1962, dando aulas de maquetes até 1964, quando perde o cargo em virtude do golpe militar (ITAÚ CULTURAL, online, 2017).

Após o período de entusiasmo que a “Universidade de Brasília despertou em tantas pessoas que participaram da sua implantação nos primeiros anos, trabalhando com vistas projetadas para um futuro longínquo”, Roberto Salmeron descreveu em seu livro “A Universidade interrompida: 1964-1965” (2012) que o cenário mudou radicalmente quando, durante os governos ditatoriais iniciados em 1964, as universidades brasileiras foram duramente atingidas, na confusão mental que se estabeleceu no País. E entre essas Universidades, estava a Universidade de Brasília – UnB tendo sido:

a que mais sofreu, com interferência direta e contínua no seu funcionamento, prisões e expulsões de professores e de estudantes, tendo sido invadida TRÊS vezes por tropas militares, em abril de 1964, em outubro de 1965 e em agosto de 1968” (SALMERON, 2012, p. 177)

Salmeron justificou essa perseguição por razões políticas pois “a lei que a criou foi proposta por Juscelino Kubitschek”, o presidente “passou a ser tratado como inimigo pelo

novo poder, – e sancionada por João Goulart – o presidente deposto pelo golpe de estado” (SALMERON, 2012, p, 178).

Darcy chamava Zanine de “homem do fazimento” e assim o define em um texto organizado por Suely Ferreira da Silva com o título “Zanine: Sentir e fazer”:

além de ser o maior maquetista do Brasil, capaz de fazer uma maquete qualquer e ensinar a melhor solução para um arquiteto realizá-la, é, a meu ver, o homem dos fazimentos. Ele é dono de sua mão e com ela constrói tudo o que quer. (SILVA, 1988, p. sem indicação).

Darcy Ribeiro, quando foi organizar a UnB se deparou com um problema grave do ensino superior brasileiro como “formar gente capaz de usar as mãos” e citava que:

Vale lembrar que no Brasil há uma tendência a se converter toda a nação num discurso frequentemente tolo e sem fundamento. Somos capazes de fazer educadores que nunca viram uma escola funcionar, engenheiros que não sabem usar as mãos. (SILVA, 1988, p. sem indicação).

Assim, Zanine acabou sendo incorporado à UnB, por Darcy, pois era um professor que cuidava do ensino de usar as mãos e assim, levar arquitetos e designers a usá-las. Isso é constatado ao se relacionar Zanine com o pensamento de Richard Sennet (2008) que cunhou a idéia de que, para a formação de um bom cidadão, é importante que as habilidades manuais sejam incorporadas ao seu dia a dia, seja no artesanato, na cozinha, ou em qualquer outra atividade que as exija.

Sobre essas questões do “fazimento”, Maria Cecília Loschiavo dos Santos e Clara Bartholomeu pesquisaram e escreveram um resumo intitulado “José Zanine Caldas e sua contribuição ao ensino de Arquitetura e Design” que publicaram no 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2016). Nele, elas descrevem que Zanine valorizava o conhecimento do material e das técnicas construtivas, mais especificamente em se tratando da madeira. Afirmam que sua contribuição para o ensino de Arquitetura e Design foi muito além dos conteúdos didáticos e formais apresentados e discutidos em sala de aula, pois para ele o saber fazer não pode de maneira alguma estar dissociado do projeto. Zanine considera então que tal habilidade manual e conhecimento das propriedades dos materiais e processos de produção devem estar conectados por uma leitura das possibilidades sociais e econômicas.

Ao invés de se curvar aos modelos e tendências de sua época, Zanine, em contraste a outros, não propôs criar no Brasil produtos a partir de conceitos e métodos tecnológicos que aqui não aproveitariam nosso real potencial disponível. Muito pelo contrário, sua empreita era contra o colonialismo cultural e seu trabalho, extremamente fiel à nossa cultura. Sendo fiel à nossa cultura, pode-se dizer que Zanine se baseou em conceitos tradicionais do Brasil, que certamente derivam do fazer manual dos artesãos brasileiros descendentes dos hábeis artifices portugueses produtores de móveis cujo conhecimento de métodos e materiais foram fundamentais para melhor produzirem o mobiliário característico do Brasil.

Zanine também acredita na necessidade do fazer manual para a contribuição do projeto, e é nesse sentido que Darcy Ribeiro cita sua importância para o ensino na UnB, posto que suas aulas eram extremamente práticas e as maquetes, produzidas manualmente por seus alunos. Esse conceito também se aplicou na produção de seus Móveis Denúncia, pois foram produzidos com técnicas manuais que exploram a madeira como matéria-prima escultórica. E foi nessa Universidade que Zanine pôde repassar seus conhecimentos do saber fazer para a produção de maquetes de madeira para a Arquitetura como estudo de soluções de projetos residenciais.

Em 1964, quando perdeu o cargo em virtude do golpe militar, Zanine viajou pela América Latina e África, e, quando retornou ao Rio de Janeiro, projetou e construiu sua segunda casa, a primeira de uma série construída na Joatinga até 1968. Nesse ano, mudou-se para Nova Viçosa, Bahia, e criou um ateliê-oficina, que funcionou até 1980. Ele participou do projeto de uma reserva ambiental com o artista plástico Frans Kracjberg, para quem projetou um ateliê em 1971, a Casa da Árvore (Fig. 26).



Fig. 26: A casa onde viveu o artista, no sul da Bahia, projetada por Zanine  
Fonte: Frans Krajcberg – A obra que não queremos ver, de Renata Sant'Anna  
e Valquíria Prates, Editora Paulina, 2007

De maneira simultânea, entre 1970 e 1978, Zanine manteve o escritório no Rio de Janeiro, cidade onde voltou a morar em 1982. Em 1983, fundou o Centro de Desenvolvimento das Aplicações das Madeiras do Brasil - DAM, mudando-o em 1985 para a UnB. É nesse momento que Zanine propôs a criação da Escola do Fazer, um centro de ensino sobre o uso da madeira da região para a construção de casas, mobiliário e objetos utilitários para a população de baixa renda.

Quanto atuou na Fundação DAM, Zanine participou de um projeto que previa a construção de casas populares, a partir de uma pesquisa que permitisse fazer uma análise das condições locais de três estados do Nordeste brasileiro: Maranhão, Piauí e Ceará. O objetivo era dar um direcionamento ao Projeto BRA85/005. Nessa região, verificou-se que era comum a utilização de lajes de pedra nas construções rurais pela população que habitava em um raio de 180km entre Teresina e Castelo, no interior do Piauí.

De acordo com a publicação deste projeto

A equipe da Fundação DAM constatou que essas lajes de rocha, sedimentar em estágio de formação anterior à ardósia, eram artesanalmente extraídas de uma grande jazida situada em Castelo, cidade situada nas proximidades da região estudada. Além da relativa facilidade em seu manuseio, essas lajes apresentavam um custo muito baixo em sua utilização construtiva (p. 14),

Zanine, contratado pelo Governo do Estado do Piauí e atuando pela Fundação DAM em 1974, já conhecia esta tecnologia e havia proposto o aproveitamento dessas lajes para construções locais. Esse projeto foi publicado com o título de “Dez Alternativas Tecnológicas para Habitação”, no ano de 1989.

Zanine em 1989 foi reintegrado ao seu posto na UnB, pelo então Reitor Cristovam Buarque, porém não chegou a dar aulas. Nesse mesmo ano, foi para a Europa, e projetou casas em Portugal e lecionou na École d'Architecture [Escola de Arquitetura] de Grenoble, na França.

Em 1975, o cineasta Antônio Carlos da Fontoura fez o filme “Arquitetura de Morar”, sobre as casas de Zanine da Joatinga, com trilha sonora de Tom Jobim (1927 - 1993), para quem o artista havia projetado uma casa.

Em 1977, sua obra foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ e no ano seguinte, no Solar do Unhão, em Salvador. Em 1986, a publicação de sua obra na revista “Projeto n. 90” iniciou uma polêmica no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura - CREA sobre o fato de Zanine Caldas ser autodidata.

Diversos arquitetos saíram em sua defesa, entre eles Lúcio Costa (1902 - 1998), que lhe entregou, cinco anos depois, no 13º Congresso Brasileiro de Arquitetura em São Paulo, o título de arquiteto honorário concedido pelo Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB. O Musée des Arts Decoratifs [Museu de Artes Decorativas] de Paris mostrou suas peças de design em 1989, ano em que recebeu a medalha de prata do Colégio de Arquitetos da França.

## Vetores opostos, de Z às canoas

Após seu período modernista em que explorou as tecnologias pesquisadas pelo IPT/SP, Zanine passou a se configurar como designer pioneiro ao abordar o tema Sustentabilidade como instrumento vital para o projeto de design de móveis. Esse contraste passou a sofrer questionamentos e ter menos aceitação do que os da Móveis Artísticos Z. Um dos questionadores é justamente quem esteve a seu lado quando foi necessário comprovar sua aptidão e competência para o exercício da arquitetura, Lúcio Costa. Leon cita o texto em que Costa questiona tal produção:

É preciso se perguntar até que ponto esse emprego ostensivo e brutal da madeira é legítimo, já que a tendência milenar tem sido no sentido contrário, ou seja, reduzi-lo de madeira sábia; ao mínimo necessário a resistência da peça e a sua estabilidade (COSTA apud LEON, 2009, p. 184)

Nesse momento, Costa não tinha noção que ali nascia o discurso de sustentabilidade para as florestas no Brasil. Facó considera a obra de Zanine como instauradora da denúncia da devastação das matas brasileiras. A autora discute projetos de design com atenção à preservação abordando esse tema em seu artigo “O surgimento do conceito de preservação ambiental na metodologia de projeto de produto em design: Pioneirismo de Zanine Caldas no Brasil” (FACO, 2013, p. 73).

Os conceitos discutidos por Richard Sennett em seu livro “O Artífice” se refletem no trabalho artesanal de Zanine que emerge de um “impulso humano básico”, estudando artífices que “adquirem nas mãos um alto grau de capacitação” e que para elas “a técnica está sempre ligada à expressão” (SENNETT, 2008, p. 169).

Com a Móveis Artísticos Z, Zanine tinha elaborado um sistema de produção mecanizada, com utilização, segundo Facó, de “bons equipamentos” (2013, p. 77), e tão sistematizado que “somente a fase de montagem contava com mão-de-obra não especializada. Nessa produção havia uma preocupação com a modulação das peças e com o aproveitamento total das chapas de compensado” (FACO, 2013, p.77). O próprio Zanine assim descreveu a motivação desse mobiliário: “Num país pobre como o Brasil não se pode desperdiçar nada; é preciso ter essa consciência cultural da economia” (ZANINE, 1979 *apud* SANTOS, 1995, p. 107).

Assim, Faco definiu essa empreita:

O estilo dos Móveis Artísticos Z era composto por linhas curvas, sinuosas, chegando até ao formato de amebas, conduzindo a efeitos muito particulares, com elementos estruturais e encaixes aparentes. Esta linguagem se reflete às transformações ocorridas nos padrões de consumo da sociedade. É possível dizer que estes móveis refletiram, mesmo com as condições industriais precárias da época o empenho de Zanine em conseguir qualidade alinhada ao barateamento dos custos (FACO, 2013, p. 77).

### **Móveis Artísticos Z e seu tempo**

Segundo Santos, Zanine “acreditou intensamente nas possibilidades de industrialização nos anos 1950 e passou a explorar as potencialidades da indústria no seu mobiliário” (SANTOS, 1995, p. 149). Assim, Zanine implantou em sua linha de produção os princípios da modulação e do aproveitamento completo das chapas de compensado. A maior parte do serviço era mecanizada e com bons equipamentos, sendo que os operários atuavam exclusivamente na montagem dos módulos.

O acabamento desses móveis proposto por Zanine dispensava mão-de-obra especializada, o que colaborava para a redução de custos, além do estofamento de baixa complexidade e com costuras simples e retas. Esses módulos eram parafusados e assim foi possível montar uma linha de produção com mão-de-obra local, com baixa capacitação técnica. (Fig. 27)



Fig. 27: Espreguiçadeira 1949. Compensado 20mm e couro, 58 x 108 x 80cm, fonte: Móvel Brasileiro Moderno, Editora FGV

Nessa década, o Brasil “foi marcado por uma crescente euforia desenvolvimentista, cuja tônica principal foi a confiança no futuro” (SANTOS, 1995, p. 145) e Zanine certamente se incluía nessa “euforia” impulsionada pelos anos JK. Nesse período, as cidades se transformaram: sofreram um vertiginoso processo de verticalização e um grande surto de crescimento urbano. Sendo assim, Santos segue afirmando que:

Houve um esforço de expansão industrial, baseado, fundamentalmente, na substituição de importações, o que não gerou níveis de desenvolvimento relevantes para o país, mas aumentou nossa dependência em relação aos países centrais” (SANTOS, 1995, p. 146)

Santos afirma que dois fatores conjugados, a rápida industrialização do país e a intensificação dos meios de comunicação de massa, certamente “contribuíram para difundir o móvel moderno, o uso de novos materiais, a aceitação de novas formas, padrões e tendências na decoração de interiores” (Santos, 1995, p. 145).

E assim Santos detalha esse período:



Se, por um lado, os princípios da modernização do móvel já estavam presentes e assentados, as circunstâncias históricas brasileiras nos anos 1950 configuraram as condições necessárias ao desenvolvimento das principais experiências de industrialização da mobília que chegava até nós pela produção em série. Além desses aspectos, devemos ainda reiterar o forte vínculo que se estabeleceu entre a arte concreta e o desenho industrial, que provocou repercussões sobre os rumos do desenho da mobília brasileira produzida no período. (Santos, 1995, p. 145)

Entre esses fatores estão a Fábrica de Móveis Artísticos Z, Zanine, Pontes & Cia. Ltda, de São José dos Campos, cujo principal designer foi José Zanine Caldas, a Móveis Branco e Preto, a L`Atelier Móveis e a Unilabor Indústria de Artefatos de Ferro e Madeira Ltda., todas localizadas no estado de São Paulo. Outras iniciativas dignas de atenção são a Móveis Cimo Ltda. e a Mobília Contemporânea. Além do Studio Palma, de Lina Bo Bardi que estudava a possibilidade de realizar produtos a partir de processos industriais como a cadeira de auditório retráteis (Fig. 28), como a Móveis Z.



Fig. 28: Cadeira retrátil, auditório do MASP, 1947, fonte: herança cultural.com

Em 1949, Zanine associou-se a Sebastião Pontes dando origem à Fábrica de Móveis Artísticos Z em que Zanine se apresentava como figura central da empresa, pois, como ele mesmo fala no livro de Santos, “Eu acreditei no começo da industrialização brasileira certo de que iríamos desfrutar mais suas conquistas. Por isso embarquei no processo de industrialização e a promovi no âmbito do móvel, tornando-o mais acessível. Nessa época o móvel era produzido artesanalmente e, com a industrialização, eu consegui baratear o custo.” (ZANINE 1979, *apud* SANTOS, 1995, p. 149).

Ao falar sobre a Móveis Artísticos Z, traz à tona a discussão “do processo industrial incipiente e sua relação com o artesanato, das transformações das grandes cidades e do redimensionamento do espaço residencial no Brasil nos anos 50” (PENEDO, 2001, p. 13).

Penedo então menciona que esse é “um período inventivo da cultura brasileira, que se caracterizou pelos esforços em introduzir uma nova linguagem iconográfica que dialogasse com as matrizes da geomorfologia do país.” E, conseqüentemente, essa nova iconografia teria reflexos diretos para a linguagem visual dos objetos de uso cotidiano, como o mobiliário proposto por Zanine nessa época.

Podem ser consideradas características resultantes do processo de renovação das linguagens brasileiras as qualidades referentes ao conforto, racionalização das formas, exploração dinamizada das matérias-primas, eliminação de ornamentos e valorização de elementos estruturais. Além da Móveis Artísticos Z, essa modernidade instaurada pela industrialização do mobiliário pode ser característica da Móveis Cimo.

Segundo Penedo (2001, p. 15), é possível afirmar que “a primeira iniciativa concreta de industrialização do móvel moderno adotando a estética racionalista”, que prezava por qualidades referentes à estética assimilada ao pensamento da escola alemã Bauhaus orientada pelo sentido de realizar projetos com transparência, leveza, dinâmica e praticidade, foi do Studio de Arte Palma, criado e coordenado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti em 1948. Segundo Pietro Bardi, citado por Penedo (p. 15), Lina e Giancarlo “devem ser apontados como os primeiros propositores das formas racionais no mobiliário nacional”.

Aproveitando a efervescência do compensado de madeira e com a experiência da produção de mobiliários para o Museu de Arte de São Paulo em 1947, “Lina estava convencida de que o mobiliário não acompanhava a velocidade da arquitetura” e que “havia necessidade de uma intervenção no desenho do objeto frente ao dinamismo imposto pelo espaço e suas solicitações contemporâneas” (PENEDO, 2001, p. 15). Os arquitetos criaram e desenvolveram uma linha de poltronas e cadeiras que acabaram por potencializar as qualidades dinâmicas do compensado aliadas à racionalidade das formas no sentido também de uma busca por materiais brasileiros.

Esse processo de industrialização, surgiu também como forma de atender as necessidades e demandas de mercado, posto que no início do século XX as grandes capitais brasileiras passavam por um intenso processo de crescimento e urbanização. E como a evolução do móvel “sempre esteve condicionada às influências culturais que se fizeram presentes no cotidiano da vida privada”, surgiu então “um irreversível processo de introdução de objetos industrializados e a sua decorrente mecanização da produção, tanto na casa como no trabalho”. Tudo isso acabou por contribuir “para a idéia de que o móvel logo estaria no

universo dos utensílios a serem industrializados e almejados por qualquer família” (PENEDO, 2001, p. 15).

Após diversas transformações que ocorreram no Brasil em função da economia cafeeira no fim do século XIX, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro passaram por um vertiginoso processo de crescimento econômico, e a partir do século XX, foram impulsionadas por “investimentos estatais em infra-estrutura e pela industrialização de produtos duráveis para o mercado interno” (idem p. 18), e com isso formaria-se uma indústria de base.

Esses fatores aliaram-se à consolidação das leis do trabalho, o que gerou como consequência uma relativa estabilização das relações entre empregador e empregado. O estabelecimento de imigrantes europeus e asiáticos que colaboraram com a constituição e consolidação de uma classe média brasileira, até então difusa e pouco presente na realidade do país, também fortaleceu essa classe média que ansiava pelo consumo de produtos manufaturados de qualidade e em conformidade com as exigências impostas por esse novo processo de urbanização das grandes cidades brasileiras.

Essas conquistas sociais e econômicas causaram uma euforia coletiva com seu apogeu na década de 1950, impulsionada pelo fim da Segunda Guerra Mundial. Os países vencedores promoveram um forte ritmo de crescimento com o objetivo de restabelecer a normalidade das relações e com isso fortalecer a retomada do comércio mundial estancado pela Europa devastada. Um fator determinante para essa retomada foi o embasamento dessas novas estruturas calcado no aperfeiçoamento tecnológico e científico associado às estruturas fabris criadas em função da Guerra. Assim, a indústria se voltou para a produção de bens de consumo, provocando então oferta e diversidade de produtos de uso cotidiano e em especial os que colaborassem com a vida doméstica nessas grandes cidades.

Na esteira da velocidade das mudanças que ocorriam surgia um certo otimismo em consequência da paz alcançada entre os países envolvidos nos conflitos, os desejos extrapolaram as necessidades e alguns objetos passaram a simbolizar valores sentimentais dado o “status” que esses transbordavam. Isso em função da “tendenciosa estratégia do mercado em definir novos padrões e a sua combinação com a mídia” com vistas a estabelecer um novo conceito acerca da idéia de consumo (PENEDO, 2001, p.18).

A consequência disso foi um novo formato e postura em relação às agências de propaganda e a intervenção do design de objetos acabou por estabelecer “novas relações entre objetos e consumidores” de modo que “sobre os objetos industrializados, recaiu a

preocupação de que a sua forma representasse os ideais de renovação” e isso significou “fato inédito no cenário dos objetos”. Com isso, os objetos passaram a não ser somente objetos utilitários para se transformar em “produtos representativos de uma ordem social”. Nesse cenário não somente a Móveis Artísticos Z, mas também alguns contemporâneos, como Lina Bo Bardi e Michel Arnoult passaram a criar móveis com valores e características voltadas para essa classe de produtos emergentes que transcendiam o utilitário e passaram a representar essa “nova ordem”.

Isso confirma que o mobiliário moderno brasileiro, historicamente atento e vinculado a inovações, difundiu-se de modo que pudesse fazer parte de uma “concepção do morar moderno”, baseado em “novos materiais e ideias que poderiam contribuir para um estilo de vida contemporâneo”, de acordo com John Resket (Resket, 1985 *apud* Penedo, 2008). Penedo define essas mudanças quando escreve que “o morar moderno refletiu um novo conceito de espaço, e conseqüentemente, uma nova ordem social”. (Penedo, 2008, p. 19)

Quando Camila Gui Rosatti publicou seu texto “Lina, Ruchti e Zanine: três modernos na encruzilhada dos anos 1950” (2014) citou que os arquitetos Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti, em agosto de 1948, foram interpelados pelo jornal Diário de São Paulo com o propósito de responder a algumas questões para uma pauta. Esse tema era o mobiliário no espaço doméstico e o interesse era abrir um debate para tal questão com a pergunta “Que influência exerce na dona de casa a decoração do lar?”

As respostas dadas pelos entrevistados vinculavam modernidade estética a avanços sociais, que estabeleciam relações entre “a linguagem livre de ornamentos e modernização das relações entre os indivíduos: (ROSATTI, 2014, p. 75). E assim Rosatti cita:

Enquanto Ruchti destacou a interação entre mobiliário e arquitetura para compor um ambiente moderno integrado, Lina Bo Bardi, ecoando sua presença singular numa profissão marcadamente masculina, dava acento às mudanças da condição feminina. Era final dos anos 1940 e a pauta sobre a liberação da mulher das tarefas domésticas e sua presença no espaço público parecia começar a ganhar atenção dos arquitetos”. (ROSATTI, 2014, p. 75)

Rosatti cita ainda que, entre o final do século XIX e início do século XX, as famílias tradicionais da classe média brasileira viviam em ambientes rigidamente demarcados com separações entre os gêneros pela distribuição dos espaços e decoração, deixando claro quais eram os destinados aos homens e quais eram os destinados às mulheres. Porém, a euforia

dos modernos se posicionava no sentido de estabelecer uma nova forma de morar baseada em valores e funções que não estariam mais associados a essa demarcação territorial para os gêneros.

Assim, o espaço residencial da unidade familiar, local da manutenção do papel da mulher como esposa, mãe e dona de casa, era questionado, o que trazia à tona a possibilidade de se estabelecer uma nova relação entre os gêneros alterando assim esse estatuto rígido e hierarquizado. Isso era motivado por algumas questões como as mudanças técnicas e sociais como o uso da eletricidade, disseminação de eletrodomésticos e ingresso feminino no mercado de trabalho.

E assim, Rosatti descreveu esse período:

Se, por um lado, o tom discursivo dos arquitetos registra as expectativas que a modernização das formas, materiais, desenhos e processos produtivos poderia trazer ao desencadeamento de novas relações sociais, por outro lado, também flagra o fervor na promoção da cultura moderna que irrompia naquele momento e que iria se fortalecer a partir dos anos 1950 (ROSATTI, 2014, p. 75)

Seguindo nesse raciocínio, Rosatti extrapola a questão de gênero ao afirmar que a visão desses arquitetos, as novas tendências de mobiliário, a decoração funcional das casas e o arranjo planejado possibilitaram implementar novas maneiras de habitar e, conseqüentemente, novos comportamentos nos lares brasileiros da classe média, e oferecia satisfação às necessidades desses moradores. Esses profissionais defendiam que essas transformações nos ambientes cotidianos, que reordenavam esteticamente a vida prática, seriam capazes de contribuir para o surgimento de um novo homem e uma nova mulher, pois, segundo Rosatti,

O sujeito moderno que se avista nas entrelinhas é ali entendido como um ser em abstrato, passível de generalização e desreferenciado das condições de classe. É com essa carga simbólica e tenacidade crítica que Lina Bo Bardi expõe suas idéias ao jornal. (ROSATTI, 2014, p. 76)

Em seu texto, Rosatti cita Lina quando descreve que

A casa para a mulher, foi sempre uma prisão. A mulher necessita, porém, de participar da vida social, contribuindo para o progresso da comunidade em que vive. Eis porque, nos tempos modernos, tudo se tem feito para libertá-la da opressão puramente doméstica. Nesse sentido, uma casa deve ser como uma ama aberta às coisas da vida e não uma casa-caverna, uma fuma de onça. Uma

decoração interna, pesada e cheia de enfeites, além de ser uma extravagância, exerce influência esmagadora na dona-de-casa. É como se alguém, hoje em dia, fosse para o trabalho de carruagem. Acrescenta-se ainda que, uma criança, vivendo em um ambiente de veludo e cetim, pode crescer enfermiça. A decoração simples dá liberdade e independência à mulher. Além de facilitar a limpeza do lar, sugere tranquilidade. Mais do que tudo, a casa deve ser uma entidade espiritual e moral, sem oferecer a aparência cenográfica teatral. (Bo Bardi, apud Rosatti, 2014, p. 76).

Jacob Ruchti, assim como Lina, deu ênfase à influência que exerce do ambiente físico para o melhoramento do comportamento e uma possível elevação cultural dos habitantes desses espaços. Assim, ele propôs evitar que o projeto de interiores se tornasse uma maquiagem do local e, como consequência, o projetista se tornasse um profissional supérfluo. Declarou que o vínculo entre decoração dos espaços e o projeto moderno da arquitetura fossem instrumentos da formação do ser humano em suas residências, pois

A decoração interna de um lar na concepção moderna está essencialmente ligada à arquitetura. É mesmo uma resultante desta. Estabelecido esse princípio, penso que uma das funções da decoração é de proporcionar ambientes leves e internamente ligados à natureza, a fim de estimular a imaginação e ter, como resultado, a elevação do nível cultural dos habitantes da casa. Como a mulher vive a maior parte do tempo no lar, ela é mais influenciada do que o homem. Uma decoração que obedece ao princípio das linhas simples e livres, exerce influência benéfica na dona de casa, o que se transmite aos demais moradores. A arquitetura tradicional, pesada – e o mesmo pode ser dito da decoração interna – prende, confunde e oprime o espírito das pessoas. É claro que sou favorável à arquitetura moderna, que permite à decoração interna uma situação mais relacionada à época que vivemos. E, frisando, linhas leves e livres, na decoração interna de um lar, dão à dona de casa mais espírito de iniciativa. (RUCHTI *apud* ROSATTI, 2014, p. 76)

Rosatti segue afirmando que, de acordo com a recente início da profissão, essas iniciativas de projeto podem ser consideradas de vanguarda, que requer articulação com um trabalho pedagógico de constituição do gosto dos grupos sociais envolvidos, e que eram as bases da cena cultural dos anos 1950. Esses arquitetos buscavam marcar posição como modernos e assim legitimar essa arquitetura ainda embrionária, porém já de oposição à arquitetura tradicional. Esse discurso não poderia se restringir somente ao embelezamento estético das casas, mas, para conquistar simpatizantes, era necessário implementar novas relações entre o planejamento dos espaços internos e o desenvolvimento moral de seus moradores, o que poderia resultar em mudanças sociais.

Nesse sentido colocavam-se de maneira oposta ao ambiente decorado com ornamentos da arquitetura vigente, que se ligava ao mobiliário denso ou com linhas pesadas, que dominavam os espaços interiores dos palácios aristocráticos paulistanos. Rosatti com isso afirma que “A esta robustez era imputada a conformação de um ambiente opressor, que aprisiona e tolhe o espírito das pessoas” (ROSATTI 2014, p. 77).

O estilo moderno na ocasião defendia que as linhas leves e sinuosas deveriam se vincular à liberdade e autonomia, o que poderia conferir a seus moradores, incluindo a dona de casa, mais espírito propositivo e iniciativa não oprimida. Então, o que dava o tom nesta época era o fato de que o estreitamento dos laços entre a arquitetura moderna e a atualização da decoração dos espaços residenciais poderia resultar em mudanças nas relações sociais.

Na esteira das propostas modernistas, outro fator deveria ser levado em conta: o abandono dos móveis com patas de leão, dos estuques falsos, dos frontões e colunatas da arquitetura grego-latina, entre outros aspectos que fariam menção a períodos anteriores. Atuar didaticamente na formação do gosto moderno junto a um grupo que apresentava uma certa concentração de capital cultural seria uma luta contra o gosto hegemônico e obsoleto associado à aristocracia decadente e à burguesia endinheirada, porém, sem um capital cultural suficiente para absorção dessas novas propostas modernas encabeçadas por arquitetos de vanguarda. (ROSATTI, 2014, p. 78).

O tom entusiasmado desses arquitetos revela promessas de transformações culturais que vinham ocorrendo nos anos 1950 em São Paulo, de acordo com as premissas modernas internacionais que determinavam a casa como máquina de morar, com beleza e eficiência. E como Rosatti afirma, esse momento significou mais do que apenas intenções, era também uma prática efetiva no sentido de realizar uma formação de instituições modernas na cena cultural e artística na cidade de São Paulo que incluía os segmentos de artes plásticas, teatro e cinema.

E assim Rosatti define esse período e suas instituições florescentes:

A constituição dos espaços expositivos dos Museus de Arte de São Paulo – MASP (1947), Museu de Arte Moderna – MAM (1948) e das primeiras Bienais de Arte de São Paulo (1951) vinha com a proposta de acolher e salvaguardar as obras modernas, em nome da primazia da contemplação estética, de modo a formar um público apreciador de artes visuais. Patrocinadas por empresários culturais, essas iniciativas institucionalizadas se mostravam modeladoras da experiência social e artística que fervilhavam na metrópole paulista. (ROSATTI, 2014, p. 77)



De acordo com essa afirmação, é possível pensar que, sem o apoio da iniciativa privada, talvez o sonho de um movimento moderno pautado pelas novas tendências sociais e de estilo não tivesse florescido e se consolidado como um novo método de projetos de arquitetura e mobiliário.

Outro fator determinante para o prosseguimento dessa empreita foi a integração entre várias formas de arte, eruditas e populares, maiores ou menores, como cita Rosatti. Seriam integradas fotografia, cerâmica, tecelagem, dança, arquitetura, design gráfico, decoração, mobiliário e música. Essas integrações certamente favoreceram também para que Zanine pudesse pensar em projetos residenciais que integravam arquitetura, mobiliário e paisagem. Como difusora dessas propostas, surgiu a revista Habitat, editada por Lina Bo Bardi e patrocinada pelo MASP, que exerceria essa função desde a sua fundação em 1950.

Somando esforços a essa iniciativa de modernização dos costumes, surgiram algumas ações voltadas para o teatro e cinema com alguns entusiastas que passaram a investir na dramaturgia brasileira com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em 1948, da Escola de Arte Dramática – EAD, também em 1948, e da Companhia de Cinema Vera Cruz, em 1949. Essas ações foram calcadas por um mecenato proveniente das emergentes camadas em ascensão, muitos deles eram imigrantes que se empenharam em aplicar no patrocínio cultural o acúmulo de suas riquezas geradas pelo setor industrial e por empresas voltadas para a comunicação.

Desse caldeirão de artes que propunham essas inovações, Rosatti afirma que não poderia ficar de fora a arquitetura, o desenho de mobiliário e o design de interiores, pois ao se “justificarem como artes aplicadas, chamavam para si a missão revolucionária de superposição entre forma e função, belo e útil, desenho e desígnio” (2014, p. 78), funcionando como articuladores de ideais de preenchimento dos espaços cotidianos comuns na vida com arte.

Um fator que colaborou muito com o movimento foi a fundação de escolas dedicadas à formação do profissional da arquitetura, agora com um perfil separado das engenharias ou das belas artes, um profissional com mais autonomia com o objetivo de se libertar da matriz politécnica a que estava vinculada a arquitetura, surgiram os cursos de Arquitetura e Urbanismo do Mackenzie, em 1947, e da Universidade de São Paulo, em 1948. Essas escolas favoreciam a formação de arquitetos voltados para orientações racionalistas. E na sequência,

Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, sob a estrutura do MASP, criaram o Instituto de Arte Contemporânea – IAC, em 1951, que é reconhecido no Brasil como o primeiro curso que contemplou o desenho industrial, que se inspirou nos moldes implementados pela escola de design alemã Bauhaus. Ruchti, convidado para ser professor do curso, definiu esse profissional na edição de 1951 da revista Habitat:

O desenhista industrial é responsável pelo projeto de todos os objetos – utensílios, móveis, etc, que nos cercam – que são produzidos industrialmente e que formam o ambiente em que vivemos diariamente, seja em casa, na rua ou no local de trabalho. Não é, portanto, um exagero afirmar que o desenhista industrial é uma das personalidades mais importantes da vida moderna (...). O desenhista industrial é o artesão do século XX. Porém, enquanto o artesão do passado trabalhava com as mãos, e com ferramentas manuais, produzindo ele próprio o objeto que imaginava – o artesão do século XX tem por ferramenta as máquinas da indústria moderna, baseado nas possibilidades técnicas das quais precisa imaginar seus produtos (*apud* ROSATTI, p. 78)

Alguns fatores foram decisivos para a implementação de uma linguagem moderna nos anos de 1950, tais como: o surgimento de escolas de design e arquitetura modernos, a constituição de oportunidades de trabalho para profissionais especializados e também sua difusão ampla ou especializada que vieram a consolidar os valores estéticos e éticos modernos. Rosatti, para exemplificar esse movimento, afirma que:

No espraiamento dessas tendências, os espaços domésticos se apresentariam como o local em que seus moradores se mostrariam predispostos a comunicar seu engajamento na linguagem artística da época, certificando sua participação na modernidade. A emergência de diversas firmas de móveis modernos, no início dos anos 1950, vincula-se ao fomento da nova linguagem, abrindo novas possibilidades de ambientar as residências e organizar a vida doméstica de acordo com os gostos e investimentos de seus moradores (ROSATTI, 2014, p. 79).

Nesse cenário, algumas empresas se apresentaram como alternativas para a consolidação desse movimento e para atender um mercado na metrópole que, com velocidade, urbanizava-se e se verticalizava em apartamentos e residências modernos projetados por esses profissionais em São Paulo. Era uma tendência que o mobiliário acompanhasse também as linhas simples e leves dos edifícios com o propósito de integração com o estilo contemporâneo que se consolidava.

Com empresas voltadas para o provimento de mobiliário e equipamentos modernos, direcionados para suprir uma lacuna nesse mercado, surgiu uma nova tendência para a área de design de mobiliário e interiores. Segundo Rosatti, cadeiras, poltronas, sofás, mesas, aparadores, camas, escrivaninhas, barzinho, estantes para televisão, rádio e livros, revisteiros, luminárias são os principais produtos com funções criadas pelos designers emergentes que tinham objetivo de suprir a demanda de convívio social, trabalho, estudos ou lazer.

Os anos 1950 foram um período de construção de um novo tecido social e cultural em São Paulo e isso abriu espaços para a consolidação do trabalho de estrangeiros que escapavam das duas Grandes Guerras na Europa. Os já citados Jacob Ruchti (1917-1974), suíço que chegou ao Brasil com dois anos de idade, e a italiana Lina Bo Bardi (1914-1992), que chegou ao Brasil em 1946, com certeza fazem parte desse grupo de entusiastas que ajudou a consolidar o mobiliário moderno no Brasil.

Rosatti afirma então que, dada a falta de interesse em industriais em incentivar esse movimento, esses e outros arquitetos se viram na necessidade de estabelecer suas próprias maneiras de atender a esse mercado, daí surgem as empresas Studio Palma, de Lina Bo Bardi, e a Branco e Preto, de Jacob Ruchti. Nesse desafio, os arquitetos acabaram por assumir diversas etapas do processo produtivo que iriam muito além do desenho das peças. Eles eram responsáveis por concepção, desenho, produção e venda, o que possibilitou o controle total do processo e lhe garantiu qualidade.

O Studio d'arte Palma foi inaugurado em 1948, em parceria entre Lina Bo Bardi com Pietro Bardi, além do também italiano Giancarlo Piretti (1906-1977). A mola propulsora para essa empreitada foi a necessidade de criação e produção do mobiliário que atendesse às demandas exigidas pelo projeto do auditório do MASP. O espaço exigia cadeiras leves, dobráveis e empilháveis, e essas características não estavam disponíveis no mercado. Foi aí que Lina se viu na necessidade de projetar esse mobiliário e assim o fez usando o couro e a madeira nacional compensada.

Impulsionada por esse trabalho pontual, Lina vislumbrou a possibilidade de oferecer produtos para um nicho de mercado privado, e assim a criação do Studio d'arte Palma se colocou como produtora de móveis por um processo manufaturado e que, segundo Rosatti, levou os arquitetos a constituírem uma marcenaria chamada Pau Brasil (2014), onde os modelos puderam ser produzidos em maior escala, com catálogo diversificado de produtos.

Esse catálogo continha móveis como poltronas, cadeiras, carrinho de chá, móveis-bar, estantes para livros, móveis para discos. Eles mobiliaram os espaços de moradia de um público privado orientado pelas tendências modernas. A atuação de Lina Bo Bardi se deu entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950 e atendeu a uma clientela reduzida e pertencente às camadas médias emergentes em São Paulo ligada principalmente aos nichos artísticos e culturais dos quais a arquiteta fazia parte.

A empresa Branco e Preto, seguindo essa tendência moderna, foi fundada em 1952 por um grupo de arquitetos amigos que se conheceram ainda na faculdade de Arquitetura no Mackenzie. Foi daí que os arquitetos Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Carlos Milan, Chen Ya, além do próprio Jacob Ruchti-se uniram em nome do design moderno.

Esse grupo se propunha a criar e desenvolver um mobiliário brasileiro sóbrio e elegante baseado nos repertórios estéticos dos arquitetos americanos e da Bauhaus, com linhas retas e combinação de cores que conferiam linhas modernas com um caráter requintado, adequado às intenções de um público de maior poder aquisitivo.

Além dessas, outras empresas, também apresentaram experiências que buscavam representar essa tendência moderna impregnada ao mobiliário, como a Unilabor, fundada a partir de uma cooperativa coordenada por um frei dominicano chamado João Baptista Pereira dos Santos e por Geraldo de Barros, e a Móveis Artísticos Z, que era uma empresa de maior escala de produção.

Segundo Rosatti, a trajetória de exceção de Zanine expôs elementos importantes para possibilidades e circunstâncias de formação profissional além dos espaços acadêmicos e universitários, exatamente em um momento em que os cursos ainda estavam em fase de consolidação. Zanine buscou um caminho diferente disto, visto que, embora filho de médico, cursou até o ginásio e partiu para uma formação de ordem prática tendo entrado em contato com Lúcio Costa, no IPHAN, onde trabalhou como obreiro, além de Niemeyer e Oswaldo Bratke. Zanine propunha maquetes para esses arquitetos, como por exemplo a do Ministério da Educação e Saúde e a do Estádio do Maracanã.

Como Zanine estava diretamente ligado aos ícones do movimento moderno no Brasil, foi possível se aproximar dos valores e traços que o compunham e assim atuar em um círculo restrito de profissionais, de modo que acabou por ser convidado por Alcides da Rocha Miranda para implementar uma oficina de maquetes na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. Naquele momento o desenho industrial ainda não se constituía

em um grupo de disciplinas regulares nas faculdades, o que só viria a acontecer com uma reforma estruturante de currículos em 1962.

Essa contratação de Zanine visava proporcionar aos estudantes uma vivência de cunho técnico e prático para o desenvolvimento de projetos a partir de modelos tridimensionais, o que os ajudou a ter alternativas em relação à formação academicista baseada na composição de estilos da Escola Politécnica.

Rosatti simboliza o início da carreira de Zanine como produtor de mobiliário citando que

Na trajetória de Zanine, a passagem da escala reduzida da maquete para escala 1:1 do mobiliário ganhou força no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, com experimentações para arquitetos, entre eles, Vilanova Artigas, com a execução de mobiliário para sua residência no Campo Belo, montando os móveis embutidos dos quartos, poltronas e cadeiras (ROSATTI, 2014, p. 85) .

As transformações sociais citadas anteriormente por Penedo foram reforçadas com a e migração da população rural para as cidades, o que colaborou para a consolidação da transformação do espaço residencial correspondente a essa nova concepção do morar moderno nas grandes cidades brasileiras, em especial Rio de Janeiro e São Paulo. Essas cidades podem ser consideradas como fortes expoentes do móvel moderno brasileiro sob lideranças dos profissionais acima citados e suas marcas.

Essa população rural foi atraída pela ideia da possibilidade de que a qualidade de vida nas grandes cidades e, até mesmo, nas pequenas cidades do interior, poderia ser mais atrativa do que na zona rural. Isso devido ao fato de que a concentração e facilidade de acesso aos órgãos públicos, serviços e indústrias instaladas nestes centros poderia proporcionar uma melhoria de vida. Fator que, por consequência, poderia vir a fortalecer a ideia de que viver na cidade garantiria a possibilidade de ter uma renda fixa e alguns benefícios sociais. Com isso, São Paulo passou a ser considerada a cidade que mais se desenvolvia no mundo na década de 1940. (PENEDO, 2008)

Penedo define esse período na Europa como uma referência mundial do que ocorria nesse período

Antes, na Europa, no período primeiro do pós-guerra, e no intuito de normalizar a vida, parte das solicitações sociais concentraram-se na construção de blocos residenciais para operários concebidos para serem construídos em menor tempo e com um padrão de qualidade aceitável. Essa circunstância, aliada à demanda de migrantes rurais, obrigava os arquitetos e planejadores, em especial na Alemanha,

a adotarem o conceito “máximo de técnica e um mínimo de espaço” na residência (FUCHS, HENZ e BURKHARDT *apud* PENEDO, 2008, p. 19)

Essa necessidade consequente à Guerra e a discussão sobre a importância do espaço e sua objetividade e funcionalidade ia de acordo com premissas lançadas anteriormente por alguns arquitetos e urbanistas. Em especial o arquiteto franco-suíço Le Corbusier que projetou um estande de exposição, denominado “Pavillon l’Espirit Nouveau” que pretendia iluminar novas ideias sobre os espaços residenciais, dando foco assim nas questões da relação entre objeto-cidade. Nessas transformações rumo à nova ordem social, pode-se citar que esses designers puderam produzir seus novos conceitos de móveis modernos em série com custos relativamente mais amenos e diversificando assim, seu acesso para a população e fazendo parte dessa renovação. Nessa renovação, as empresas Móveis Artísticos Z, de Zanine Caldas, Studio d’Arte Palma, de Lina Bo Bardi e Móveis Contemporânea, de Michel Arnoult representavam o que havia de mais contemporâneo nesse novo sentido de criação, produção e distribuição de objetos que transcendiam o funcional, rumando para o móvel com emoção e valor simbólico, além, claro, das suas qualidades funcionais e técnicas.

Bem como ocorria na Europa, alguns investimentos oficiais foram realizados no Brasil atingindo resultados satisfatórios sendo que a postura do governo brasileiro, nesse período expõe o pensamento de que o processo de industrialização já se transformara em um movimento irreversível de deslocamento da população da zona rural para os centros urbanos. Essa demanda social gerou uma reformulação no sistema imobiliário nas cidades e em especial no Rio de Janeiro e São Paulo

Esse crescimento urbano nas cidades aliado à chegada dos imigrantes gerou a necessidade de que os investidores locais da esfera pública e privada pensassem no desenvolvimento de novas técnicas construtivas e assim proporcionar novos conceitos de habitação unifamiliar que tiveram consequências na concepção do móvel como aspecto do projeto das residências.

Penedo define que, nesse período:

Gradativamente, apareceu o apartamento residencial. Concebido como sobreposição de residências e, principalmente, localizado perto dos centros de serviços nas importantes cidades, materializou os ideais das “urbs”, do tempo da industrialização e das novas relações de trabalho (PENEDO, 2008, p. 21)

Esse novo formato de residência unifamiliar foi:

Projetado inicialmente para uma classe média ainda em transformação, acostumando-se com a escassez da mão-de-obra doméstica escravocrata, o apartamento alardeava “costumes na verdade não bem condizentes com as posses de sua camada social”, mas “significou para o brasileiro um novo modo de vida” (PENEDO, 2008, p. 21 nota 17)

Nesse cenário não poderia ser desprezado o valor do mercado imobiliário que assumiu papel fundamental na compactação do espaço visto que uma nova classe média original em parte da indústria e de alguns setores de serviços, iniciava sua consolidação no centro das cidades, locais estes em que a verticalização das edificações apontavam para a otimização dos espaços, explorando assim pequenos lotes valorizados, transformando então o apartamento em um novo formato de investimento que poderia ser oferecido, sob a rédea do mercado especulativo imobiliário, mais como um negócio imobiliário e incorporador do que mais uma nova opção de espaço para habitar.

E assim, o apartamento tornou-se a consolidação e materialização desses novos processos e produtos que a vida industrial e seus aparatos domésticos apresentaram como novidades nesse período de renovação urbana. Assim, surgiu também um novo comportamento que trouxe à tona um novo fator social e urbano, posto que o tempo de permanência na casa diminuía significativamente.

O fator mobiliário como um negócio acompanhou esse novo formato residencial simbolizado no apartamento e também a evolução da organização e uso nos processos de trabalho em casa, a partir da mecanização dos utensílios, e sua produção seriada e maior distribuição. Assim, qualidades como leveza e mobilidade foram cada vez mais solicitadas, como as noções de agilidade e flexibilidade dos espaços que começavam a ser estimuladas nos usuários, fatores que certamente convergiram para o sucesso dos novos conceitos de mobiliário moderno mais barato, leve e ágil. E isso somado ao desenho exclusivo, característica dos designers responsáveis por essa nova ordem de produção de mobiliário doméstico para a classe média emergente nas cidades em expansão.

No fim do século XIX, parte de produção de mobiliários produzidos na Europa e também os conhecidos móveis de engenheiro nos Estados Unidos já apontavam para as mudanças de comportamento de seus usuários e suas novas demandas. Exemplo mais robusto dessas mudanças indubitavelmente veio da Europa, mais especificamente da Bauhaus na Alemanha

(1919-32) a partir de seus arquitetos, como destaque, a contribuição de Marcel Breuer que, quando criava seus móveis com aços tubulares, instaurava assim, além de uma nova tipologia de material, uma nova funcionalidade, pois Breuer havia compreendido que o mobiliário em uma residência, era, sem dúvida, um problema arquitetônico.

E é dessa maneira que Penedo busca essa explicação:

Os arquitetos constataram que o mobiliário não somente alterou a formação do espaço como despertou outros sentidos, preenchendo e cerceando vazios, compondo gradientes cromáticos, formando áreas de circulação e repouso. Situação bastante diferente de um século atrás, quando uma ou outra peça formava os ambientes residenciais brasileiros, cuja sala social às vezes era “provida de uma só cadeira Dom João V produzida artesanalmente (PENEDO, 2008, p. 23)

Sentimentos como esperança, renovação e euforia confrontavam as limitações sócio-econômicas do país nos anos de 1950, quando surgiram os Móveis Artísticos Z. Nesse momento, as transformações sociais brasileiras e sua conseqüente influência no espaço residencial estavam a pleno vapor.

As mudanças da Europa na figura de Gio Ponti, um pinheiro no planejamento do mobiliário enquanto projeto residencial

Na Europa também era nítida essa preocupação com a industrialização das cidades no Pós-Guerra e a reorganização das unidades residenciais unifamiliares. Provas disso são encontradas na obra e no pensamento de Gio Ponti (1891-1979) que com seu fôlego incansável abrange não somente o fazer arquitetônico, mas também o da arte e do design sendo um dos responsáveis pelo seu surgimento na Itália, bem como apresenta a mesma visão criativa que conduz a Bauhaus enquanto intenção de integração entre departamentos como os de Arquitetura, Arte e Design na produção de objetos inseridos no dia a dia.

No artigo “A casa equipada de Gio Ponti: o mobiliário como elemento de projeto”, Angélica Ponzio assim descreve Ponti:

A obra de Ponti abrange o projeto, a execução e a incorporação de edificações, interiores residenciais, comerciais, corporativos e navais; projetos de mobiliário e de utilitários (máquinas de costura, de café expresso, vasos sanitários, talheres e até mesmo o projeto de um automóvel); desenha luminárias, objetos de decoração e para a indústria do vidro; revestimentos e pintura em cerâmica; impressões para tecidos, toalhas de mesa, cortinas e fantasias para peças de teatro (PONZIO, 2008, p. 76)



Bem como Zanine, Ponti também transita entre contradições entre moderno e tradição, indústria e artesanato pois também é considerado um profissional colecionador de polêmicas posto que “sua figura polêmica e muitas vezes contraditória” talvez não se classifique facilmente em nenhuma corrente arquitetônica estabelecida. Ponzio cita Miodini quando descreve que “a sua constante referência ao classicismo faz com que Ponti não possa ser considerado um moderno, mas nem assim pode ser considerado um tradicionalista. (MIODINI *apud* PONZIO, pg. 59)

Aqui talvez possa ser feita uma comparação com Zanine e seus contrastes, posto que se Ponti flerta com agilidade entre estilos contemporâneos e tradicionais. Zanine assim também pode ser estudado, pois depois de sua imersão na indústria filosoficamente regida por premissas modernistas, mergulha no estudo e concepção de casas que remetem a técnicas e métodos construtivos tradicionais. Entre eles inclui-se o uso da madeira para a estrutura e telhados em que painéis de taipa são aplicados para a divisão dos espaços tanto internos quanto externos, assemelhando-se assim a arquiteturas de origem popular brasileira que são cobertas com telhas tradicionais de cerâmica e avarandados que remetem às casas de fazenda de um Brasil Colonial. Uma dessas casas com premissas tradicionais em confluência com idéias modernistas se localiza em Brasília e será aqui alvo de análise detalhada.

Não somente na arquitetura pode ser visto esse mergulho em tradições brasileiras, posto que além dessas casas serem construídas por métodos arcaicos e artesanais, os móveis que as complementam também são produzidos com técnicas tradicionais e artesanais. Como exemplo tem-se as baseadas nos artesãos canoieiros de Nova Viçosa que, a partir de técnicas e ferramentas rudimentares como o exó, produziam seus próprios meios de transporte, a canoa de madeira de tronco único.

Não é somente esse contraste e semelhança com Zanine que aproximam Ponti das iniciativas instauradas no Brasil, pois quando ainda residia na Itália, Lina Bo Bardi trabalhava com Ponti.

Segundo Ponzio, “vários aspectos da obra pontiana têm sido retomados separadamente, o que abre novas possibilidades, mas ao mesmo tempo ocasiona uma visão um tanto fragmentada da mesma” (PONZIO, 2008, p. 59). A autora afirma que não seria correto

examinar a obra de Ponti separando arquitetura e mobiliário, posto que torna-se infrutífero analisar sua obra sem pensar a organização dos espaços internos residenciais.

Nessa corrente dedicada ao estudo da organização dos espaços internos, Ponti “dedica-se à reformulação da filosofia do habitar moderno utilizando a cultura doméstica como referência”, o que o diferencia de alguns de seus contemporâneos. Ele escreve no primeiro editorial da Revista Domus em 1928:

A casa italiana é por fora e por dentro sem complicações, acolhe objetos domésticos e belas obras de arte e requer ordem e espaço entre eles e não loucura ou desordem... O seu projeto não provém somente das exigências materiais para viver, esta não é unicamente uma “máquina de habitar” (PONZIO, 2008, p. 59).

E na VI Trienal de Milão de 1936, Ponti assim publicou:

Eu estou com Cocteau quando ele diz que o novo não reside na nova forma de expressar uma coisa, mas sim em um novo modo de pensá-la. Como se pode pensar de um novo modo de habitação (*apud* PONZIO, 2008, p. 59)

E seguindo essa linha de raciocínio, Ponti responde pela devida organização dos equipamentos, mobiliário e obras de arte nos espaços internos “tão necessários na representação de quem somos, nossa cultura e maneira de viver” (PONZIO, 2008, p. 59).

Em uma das casas projetadas por Zanine em Brasília, é simples perceber como essa “maneira de viver” fica evidente enquanto método de projeto de modo que arquitetura, cenário, mobiliário e obras de arte parecem ter sido minuciosamente calculados. Assim como a maneira com a qual deveriam ser dispostos e expostos de acordo com as necessidades de uso e expressão dos proprietários que participaram ativamente de sua concepção e construção. A casa fica à beira do Lago Paranoá e abusa da vista num painel definitivo que pode ser visto do lado de dentro através de paredes de vidro que conectam interior e exterior.

Em 1936, na ocasião da VI Trienal de Milão, Ponti escreve um cartaz em que agrupa diversas soluções por ele propostas:

Este ambiente que se supõe, naturalmente, integrado a um hall de entrada, uma cozinha e um banheiro, contém aquilo que na habitação moderna deve ser absolutamente predisposto na construção (fechamento – janelas – biblioteca – armários – sacada) e é complementado com móveis baratos, pensados para

responder às várias exigências de uma vida ativa e feliz, segundo os confortos pessoais, às ocasiões diversas e com a possibilidade e o recurso de variar o local de cada móvel de acordo com o gosto pessoal e as ocasiões e ambições diárias. (apud PONZIO, 2008)

De alguma maneira, é possível pensar em paralelos entre a Móveis Artísticos Z e a empresa de Móveis Cimo, posto que ambas foram estruturadas para a produção seriada de mobiliário e prezavam pela utilização racional de recursos materiais, no caso as chapas de compensado. Entretanto, as empresas se diferem nos casos em que a Móveis Cimo aplica a madeira moldada a calor em seus assentos, beneficiando assim o fator conforto, já Zanine resolveu a questão com estofamentos para os assentos e encostos de seu mobiliário.

Essa comparação é um fator importante para esta tese, posto que a Móveis Cimo é anterior à Móveis Artísticos Z, e é uma referência fundamental para o entendimento do setor moveleiro brasileiro. O mobiliário da Móveis Cimo continua em uso e pode ser encontrado em qualquer região do país, tendo inclusive recebido um pavilhão inteiro na Bienal de Design Brasileiro realizada em Curitiba/PR em 2010 com a pesquisa e curadoria de Maria Angélica Santi, responsável por publicar sua história.

Entre as décadas de 1930 e 1970, podia-se dizer que não havia empresa do ramo mobiliário em toda a América Latina que se equiparasse com o poderio econômico da Móveis Cimo, empresa fundada em 1912 pelos irmãos austríacos Jorge e Martin Zipperer na cidade de Rio Negrinho/SC. Sua gênese está em uma serraria e fábrica de caixas que nove anos depois foi transferida para Curitiba/PR porque os proprietários resolveram enveredar também para o desenvolvimento de cadeiras.

Essa fábrica, como afirma a pesquisadora Maria Angelica Santi, “surgiu da idéia de diversificar a produção da serraria e fábrica de caixas, em razão da necessidade de empregar melhor a madeira disponível na região”. A madeira era “de excelente qualidade” e seria possível “aproveitar as aparas deixadas pela imbuia, provenientes da fabricação de caixas” (SANTI, 2013, p. 206).

Foi nesse sentido que Jorge Zipperer, em 1921, recorreu ao seu irmão Martin, experiente marceneiro, residente em São Paulo, o qual sugeriu que o melhor aproveitamento das aparas de imbuia poderia ser a aplicação na produção de pés de cadeira. Antes mesmo de iniciarem as atividades produtivas de mobiliário, os irmãos tentaram “primeiro vender as aparas para dois fabricantes de cadeira: Antonio Barone, cuja demanda não correspondia à quantidade

de madeira que dispunham” e também para a Cia Streif que “recusou a oferta pelo fato de a qualidade da madeira oferecida ser superior à utilizada por eles, o que acarretaria perda de mercado para as cadeiras que fabricavam com madeira de qualidade inferior” (SANTI, 2013, p. 206).

Tendo em vista que para a venda da madeira não se mostrara fácil execução, os irmãos passaram a estudar “a viabilidade de fabricação de cadeiras em Rio Negrinho” e, a princípio, essa comercialização seria feita em São Paulo, “pois o Mercado local não absorvia a quantidade de cadeiras resultantes do aproveitamento das sobras de madeira da fábrica de caixas”. Assim foram lançadas as “premissas que antecederam às instalações da fábrica de cadeiras”. A diferença dessa iniciativa em relação à maioria de seus contemporâneos foi “a maneira de conduzir os empreendimentos: serraria e fábrica de caixas e, mais tarde, a fábrica de móveis”. A empresa apontava “para novas formas de produção e comercialização” tidas como “avançadas para a época” em especial o fato de “a região onde estavam localizados” ser “distante dos centros urbanos mais desenvolvidos”. Pelas próprias palavras de Martin Zipperer, “uma viagem a São Paulo levava três dias de viagem de trem, e as mercadorias viajavam de cinco a seis semanas” (*apud*, SANTI, 2013, p. 207)

A formação e orientação originárias da cultura alemã que os irmãos tinham foram determinantes para o experimento de novos formatos de produção e distribuição. “Destacase também a vivência de ambos, adquiridas pelos contatos estabelecidos nos centros urbanos mais desenvolvidos, como São Paulo e Rio de Janeiro” e também no exterior como na Alemanha e em especial em Hamburgo que “nas primeiras décadas do século XX, intensificava as relações comerciais com o Brasil, facilitadas pela navegação direta entres os dois países” (SANTI, 2013, p. 207) .

Era costume entre os colonos de origem europeia aprender “seus ofícios trabalhando como aprendizes” e assim “orientados pelo pai Josef Zipperer, percorreram várias cidades em busca de aperfeiçoamento” (SANTI, 2013, p. 207).

Santi resume a gênese da Móveis Cimo, empresa que viria a se tornar uma das mais importantes do segmento no século XX no Brasil, cujos móveis ainda hoje são facilmente encontrados em uso:

Nas figuras dos dois fundadores, Jorge e Martin Zipperer, é que se encontra o mérito da implantação e viabilização de uma empresa, que constitui um exemplo para o processo de planejamento da produção seriada do mobiliário no Brasil. Nas

primeiras décadas do século XX, quando esta era ainda uma empresa familiar e sob a liderança dos irmãos Zipperer, é que foram definidas as metas e a identidade da empresa, ficando seus produtos conhecidos nos mais diferentes estados do Brasil e no exterior, em especial na América Latina, com a criação de novos nichos de mercado. (SANTI, 2013, p. 211)

A fábrica representou também nessa localidade, a passagem de uma produção artesanal de manufatura doméstica e familiar, característica da produção moveleira desse período, para uma produção otimizada, mecanizada e em série. Mesmo tendo metas e identidade bem definidas, a fábrica passaria por alguns problemas de adaptação de métodos, pois com o propósito de viabilizar a oferta de cadeiras em São Paulo, foi necessário que estas fossem desmontadas e embaladas em razão do transporte e do volume destes produtos. Foi dessa dificuldade que veio a possibilidade de inovação nas técnicas produtivas e construtivas.

As técnicas e métodos produtivos comuns na produção de cadeiras não eram adequadas às características dos móveis desmontáveis, então entra em cena um marceneiro iugoslavo que trabalhara em sua terra numa fábrica de cadeiras de madeira vergada, do sistema de fazer as amarrações dos pés por meio de arcos (SANTI, 2013). Esse era o sistema utilizado na produção de cadeiras austríacas e, segundo os ensinamentos desse marceneiro:

... as ripas deveriam ser amolecidas em água ou vapor e depois, dentro de uma armação de fita de aço, vergadas por cima do modelo. Imediatamente mandei fazer uma bacia de folha de flandres, no comprimento das ripas, e, em cima de um fogão de cola, cozinhamos as ripas e não demorou e o primeiro arco estava vergado, mesmo com esforço manual. Estava resolvido o problema, que seria o futuro de uma fábrica de cadeiras em Rio Negrinho. Martin Zipperer relata em Reminiscências do ano de 1921, o início da fabricação de cadeiras, os primeiros passos para a definição do conceito a ser adotado posteriormente nos diferentes modelos de cadeira e sua mudança de São Paulo para Rio Negrinho. O texto foi escrito em 1971, um ano antes do seu falecimento. (ZIPPERE *apud* SANTI, 2013, p. 2)

Dessas duas premissas nasce o aproveitamento de aparas da imbuia, uma madeira de excelente qualidade para a produção de móveis. Sua comercialização, inicialmente em São Paulo e posteriormente estendida a outros grandes centros, era baseada nos conceitos de desmontabilidade o que viabilizava o transporte, naquela época bem precário. Sobre desmontabilidade, cabe a atenção em discutir outra iniciativa que aborda esse princípio

proposto pelo arquiteto designer francês radicado no Brasil, Michel Arnoult, idealizador da empresa Mobiliá Contemporânea, apresentado a seguir.

Santi enumera também outras premissas que basearam os princípios da fábrica:

com relação ao produto: resistência, durabilidade, beleza e conforto, qualidades essas que deveriam ser somadas a soluções técnicas construtivas que visassem métodos apropriados à produção seriada, 2 – com relação à produção: padronização, racionalização e economia no modo de produção, em razão do custo de fabricação do produto e da escala de produção, 3 – com relação ao consumidor: garantir a qualidade dos produtos e informar o cliente das propriedades destes, sem usar recursos ilusórios par fins de comercialização, o que fica bastante evidente nos catálogos. (SANTI, 2013, p.216)

Um dos principais projetos da Cimo, foi sem dúvida a Cadeira 1001 Segundo Santi pode ser considerada o carro-chefe desta empresa, pois desde sua primeira versão ela revelava “um potencial para a produção seriada” (SANTI, 2013, p. 238). Mesmo que no início de sua produção tenha ocorrido uma série de dificuldades relativas ao uso da madeira larga, “não foram impecilho para Martin e Jorge; ao contrário, eles apostaram nas possibilidades de industrialização desse modelo” (SANTI, 2013, p. 238). Mas para isso houve a necessidade de investimentos em tecnologias de ponta, o que implicou em “maquinário para fabrico da madeira compensada em substituição à madeira maciça” (SANTI, 2013, P. 238).

Santi descreve essas novas implementações fabris em busca da transição do artesanal para o industrial:

Esse modelo tornou-se um exemplo que mostra a passagem de uma concepção produtiva artesanal para o conceito industrial de produção. É importante destacar que a metodologia da produção, a compra do maquinário e o leiaute da fábrica foram determinados pelo desenho do produto, sendo este um dos princípios da industrialização. (SANTI, 2013, p. 239)

○ desfecho desse investimento ousado é de que:

Com o incremento dessa tecnologia, recebe sua versão definitiva: a cadeira nº 1001, como ficou conhecida, passa então a ser produzida em larga escala para o consumo em massa. (SANTI, 2013, p. 239)

Essas inovações rumo ao desenvolvimento tecnológico da fábrica tiveram consequências no sentido de que “a inovação nas técnicas construtivas e no desenvolvimento dos produtos

representaram um marco com relação ao procedimento anterior” (Santi, 2013, p. 239) até então artesanal para a fabricação dessas cadeiras.

A consequência definitiva dessa empreita é que a cadeira 1001 (Fig. 29) é considerada o carro-chefe da empresa, pois, segundo Celso Koll Ross (*apud*, SANTI, 2013) ex-funcionário e filho de operário da firma em entrevista a Santi em 1999, chegaram a ser produzidas 30.000 peças por mês, foi construída uma fábrica com objetivo exclusivo de produzir esse modelo. E isso “causou grande impacto no Mercado da época” e constituiu “um exemplo de produto desenvolvido para a produção em larga escala”.



Fig. 29: Cadeira 1001 (1930) produzida com imbuia maciça nos pés e laminada no encosto, assento e arcos. Dimensões: 80cm (alt.) x 38cm (comp.) x 39 cm (larg). Foto: Flávio Coelho (SANTI, 2013, p. 240)

Além desse modelo, é possível dar destaque a outras peças, em especial à poltrona no 210 (Fig. 30) que integrava um conjunto de mobília para escritório e, segundo Santi, “a modernidade dessa peça fica evidente, deixando transparecer nos topos o uso da lâminas de madeira, mais visível nesse modelo do que na cadeira no 1001” e isso ocorre “devido à sua espessura, assumindo assim a natureza do material” bem como foi usado por Zanine em alguns modelos da Móveis Artísticos Z, quando faz a opção por não laminar as bordas das peças produzidas com compensado laminado.



Fig. 30: poltrona nº 210 teve início sua produção nos anos da década de 1930 em imbuía maciça nos pés e laminada no assento, encosto e arcos com as dimensões 85cm (alt.) x 53 cm (comp.) x 54cm (larg.) fotografia Flavio Coelho.

Nesse sentido, a Móveis Cimo e por seqüência a Móveis Artísticos Z, ao assumir a natureza do novo material, trazem à tona também a natureza da tecnologia empregada, sem preocupação em disfarçá-la. Essa opção, além de quesitos de estilo, também resulta em



economia de processos. Sendo assim, une qualidade estética à peça e é empregada em todos os móveis feitos com madeira laminada conformada, o que resultou na dispensa de qualquer tipo de acabamento como a laminação das bordas.

Porém Zanine permanece na Móveis Artísticos Z até 1952, e sua produção de mobiliário segue novos rumos em Nova Viçosa/Bahia, pois em parceria com Frans Kracjberg, Zanine “tinha a proposta de criar uma reserva ecológica e roteiro alternativo na cidade”. Kracjberg de origem judia, nascido em 1921 na Polônia, “após perder toda sua família no Holocausto, esteve no Rio de Janeiro e em São Paulo”, porém foi “no interior do Paraná que testemunhou a devastação acelerada das florestas brasileiras.” (CB, Najima Maciel) Com esse impulso, Kracjberg passa a se dedicar a “denunciar a violência contra a vida, em prol da conservação do meio ambiente” defendendo a idéia de integração entre o homem e o meio ambiente e de que o “homem não está desassociado da natureza.” Foi assim que os “caminhos de Zanine e Kracjberg se cruzam por meio desta comunhão de valores”. Nos anos seguintes, especificamente entre as décadas de 1970 e 1980, Zanine marcou sua trajetória de completo abandono da indústria se dedicando então, ao regime do móvel único, feito em pequena escala para ricos. Zanine se expressa por meio da madeira retorcida. Ao inverso da mecanização por ele promovida na época modernista, volta-se para o exercício da expressão manual como elemento motriz para o estímulo da mente e da natureza.

Ethel Leon descreve que, com a saída de Zanine, a Móveis Artísticos Z “decaiu e acabou num grande incêndio” e que pelas próprias palavras de Zanine “foram os donos que botaram fogo para ficar com o seguro” (*apud* LEON, 2009, p. 183). Desse período em diante, Zanine desenha e esculpe cadeiras, bancos, mesas, pias, consoles, espreguiçadeiras empregando madeira brasileira maciça com toras gigantescas de até 2 metros de diâmetro, que se transformaram em mobiliário conhecido como Móveis Denúncia, uma única de suas peças chega a pesar mais de 60 quilos.

É interessante também pensar em uma comparação entre os Móveis Artísticos Z e a Móvelia Contemporânea, que foi uma empresa criada por Michel Arnoult com o propósito de, a partir da produção seriada de seus produtos, atingir um número significativo de consumidores. Com a otimização de projetos e processos foi possível trabalhar com peças com custos acessíveis a uma relevante parte da população.

Para se entender a obra de Arnoult, é indispensável conhecer o livro organizado por Ethel Leon “Michel Arnoult, design e utopia: móveis em série para todos” (LEON, 2016), que

segundo a autora (LEON, 2016, p. 13), não se trata de uma biografia, pois não se dá ao esforço de entender o conteúdo que , vai além de sua produção, envolvendo afetos e desafetos, perdas e amizades ou parentescos passados a limpo por seus biógrafos. O que Leon propõe é mostrar seu trabalho. Arnoult atuou no Brasil durante cinquenta anos desde sua chegada da Europa em 1954 até 2004 quando encerrou sua produção com a Poltrona Pelicano (Fig. 31).



Figura 31: poltrona Pelicano, feita em madeira e desmontável. Fonte: herança cultural. online

Essa poltrona foi premiada na 17<sup>a</sup> edição (2003) do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira em São Paulo, que contou a participação de designers de diversas regiões do Brasil, atraindo veteranos e novatos. O prêmio de melhor mobiliário foi concedido a Arnoult que aos 81 anos de idade resolveu entrar como participante após ter sido jurado do concurso. A Pelicano é uma poltrona semelhante às de diretor de cinema, porém mais pesada, 9 quilos, e fácil de desmontar. É produzida com lona de algodão, que não esquenta no calor, e costurada em forma de saco, anexa com apenas 4 pinos a uma estrutura de madeira extraída de acordo com os preceitos de preservação florestal, conceito pelo qual o autor tinha muita estima em razão da síntese: praticidade, beleza e baixo preço. (herança cultural, online, 2017).

Esse projeto foi considerado por sua filha, Anyck Arnoult, como o seu grande último e cita como sendo a “síntese de seu trabalho” (LEON, 2016, p. 11). A poltrona foi feita em eucalipto com fabricação simples e de fácil montagem, cabendo em uma caixa com facilidade de armazenamento e transporte.

Ela condensa a simplicidade e o primor de um trabalho criativo que sintetiza a arte de uma vida inteira, da vida daquele que não se considerava um designer: com humildade meu pai dizia apenas que “fazia móveis” (ARNOULT *apud* LEON, 2016, p. 11)

Segundo Leon, Arnoult seguiu em sua carreira uma linha teimosa e utópica que gostaria de ver o Brasil com um público de população ampliada e que pudesse ser feito uma aderência entre esse público e o “bom desenho”, pois acreditava que o gosto moderno frugal, funcional, avesso a ornamentos e que apresentava seus materiais com expressividade seria universal atraindo ricos e pobres, vendo em sua empreitada um caráter democrático que se realizaria a partir do consumo de massas de uma produção organizada. (LEON, 2016, p. 13).

Esse conceito de democratização de produtos sugere uma semelhança de propósitos entre o que Arnoult propunha ao empreitar a Mobília Contemporânea e Zanine com seus Móveis Artísticos Z. É com este fim que aqui se pretende apresentar a Mobília Contemporânea no sentido de uma comparação e verificação de semelhanças e diferenças, sejam conceituais, formais ou tecnológicas.

Antes mesmo de entrar na École Camondo com o propósito de se tornar um designer de móveis em 1944, Arnoult já havia trabalhado em fábricas de móveis de madeira, direcionando assim, o que seriam seus longos anos de atuação profissional como designer de móveis e empresário do setor (LEON, 2016, p. 18).

Essa escola era um centro artístico com objetivo de formar decoradores de interiores e esses candidatos deveriam se submeter a exames admissionais. Embora a escola fosse mais voltada para questões e conceitos tradicionais de arte e design, certamente rendeu a Arnoult algumas referências e traços que o guiaram pela profissão, como a capacidade de organizar um plano de trabalho escrito, incluindo dados administrativos e previsões financeiras, e a habilidade de fazer maquetes como elemento estruturante para o projeto, bem como também o fez Zanine, o que veio a ser aproveitado nos anos seguintes e longevos. Em 1946, Arnoult se forma estagiando logo em seguida em um escritório que propagava a tradição da

arquitetura moderna que pretendia reconstruir a França, o escritório de Marcel Gascoin (idem, p. 18).

Gascoin e outros arquitetos e designers foram protagonistas, no pós-guerra, de uma efervescência no pensar os interiores das casas francesas. Gascoin, nascido em Le Havre, Normandia, em 1907, formou-se marceneiro em sua cidade além de ter se formado na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, em Paris, e quatro anos depois de sua formatura veio a trabalhar com Jeán Prouvé, considerado um dos nomes mais importantes do design de móveis na França e um adepto e propulsor da industrialização das peças de móveis.

Leon descreve esse período na Europa:

No período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, quando o que estava em questão era resolver o problema da habitação para milhões de pessoas, um tipo específico de móvel foi disseminado e apoiado por iniciativas governamentais. Não se tratava mais de simbolizar a modernidade, mas de exercê-la o mais direta e amplamente possível com peças de produção fácil, em madeira, e viáveis para a fabricação em série. Edifícios de apartamentos – entre os quais a famosa Unité d'Habitação, projetada por Le Corbusier, em Marselha – eram construídos por toda a França em canteiros experimentais que duraram entre 1947 e 1954. (LEON, 2016, p. 21)

Ainda segundo Leon, a cidade de Le Havre; tinha sofrido muito com a Guerra e o Governo Francês incumbiu o arquiteto Auguste Perret de conduzir o processo de reconstrução do centro da cidade, isso incluiu conjuntos de apartamentos-tipo utilizando o concreto armado. Nessa situação foram convidados René Gabriel e Marcel Gascoin para mobiliar esses apartamentos, a proposta não foi a de conceber móveis isolados, mas sim, como a extensão da arquitetura, muitas vezes fundindo-se design de móveis e arquitetura com elementos tais quais prateleiras passa-pratos, como ligação entre ambientes e das estantes que serviam a dividir os espaços, conceitos estes muito usados também por Ponti, já citado nesta tese.

Esses apartamentos-tipo se baseavam na Carta de Atenas, manifesto redigido por arquitetos participantes do IV Congresso Internacional da Arquitetura Moderna - CIAM, em 1933. Uma das suas diretrizes foi justamente o propósito de que a cidade deveria ser concebida de modo funcional com ventilação e iluminação naturais nas residências. A unidade deveria ser pensada em células de acordo com suas funções como preparar refeições, dormir e fazer higiene. Sendo assim, foi proposto um novo espaço, o Living-room, que foi concebido para atender a diferentes funções, e assim os apartamentos tinham cozinhas e

banheiros modernos, iluminação fluorescente e espaços que podiam ser usados de formas múltiplas.

Para que essas idéias pudessem ser colocadas em prática, foram necessárias diversas exposições desses apartamentos de mobiliário, como a realizada no Grand Palais de Paris, em 1947, o que dava acesso aos franceses para conhecerem essa nova forma de morar. Um dos entusiastas desse movimento foi o Ministro da Reconstrução e do Urbanismo, Eugene Claudius-Petit, que se empenhou em consolidar essa nova tradição.

Os arquitetos e designers, incentivados pelo Governo Francês, atuaram com esse propósito e elegeram a madeira como estrutura para esse mobiliário, em contra-ponto, ao que se propunha a realizar o Estilo Internacional, baseado em tubos metálicos, que segundo Leon, assumia um caráter elitista e tinha como incentivador o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

A idéia se estruturou baseada no uso de materiais disponíveis e modos de produção simples a fim de se fabricar móveis econômicos. Gascoïn então procurava integrar seu mobiliário à arquitetura com o uso de cores claras se aproximando do que se fazia na escandinávia. Em 1946, ano provável em que Arnoult trabalhou com Gascoïn, seu escritório lançou os móveis Comera, seguindo a tendência Corbusiana com armários suspensos, justapostos e adaptáveis aos objetos. Um dos móveis de Gascoïn de grande sucesso foi a Cadeira C (Fig. 32), produzida com carvalho maciço e com uma preocupação ergonômica impressa nas curvaturas suaves do assento e encosto, foi oferecida ao público em diversos acabamentos como estofados em tecido natural, plastificado, com palhinha, trançado de fibras.



Fig. 32: cadeira de madeira tida como exemplo de conforto duro que depois seria adotado por Arnout, foto [www.radardesign.com.br](http://www.radardesign.com.br), acessado em out 2017

Gascoïn dava muito mais importância ao grau de inclinação do assento e do encosto do que à espessura do estofado. E certamente isso foi uma das referências para Arnoult que costumava defender o “conforto duro” o que, segundo Leon sinalizava, naquela época o importante era “o que condizia não somente com o padrão de beleza vigente como também com os padrões europeus do pós-guerra” (LEON, 2016, p. 23).

Leon explica que

A reconstrução da Europa colocava na pauta de arquitetos e designers o aproveitamento máximo dos materiais, sua eficiência, a capacidade de seriação da construção e do mobiliário e a reconversão de indústrias bélicas. É o que vem

sendo chamado, nos últimos tempos, de “estilo reconstrução”. Mas foi na Grã-Bretanha que esse estilo tomou uma forma mais rigorosa desde 1942: o Utility Scheme, programa de controle total, por parte do governo, de item de consumo como roupas, utensílios e móveis. Michel Arnoult refere-se à utility furniture (móvel utilitária) em vários de seus manuscritos (LEON, 2016, p. 23)

Bem como fizeram Michel Arnoult e José Zanine Caldas, ao implementar um móvel leve e ágil, com produção seriada e preocupada com o desenho e o planejamento de produção, na época que antecede aos dois designers aqui comparados, a Europa necessitava de produtos acessíveis para diversas categorias de consumidores buscando opor-se às limitações estruturantes dos anos de guerra e ainda imersos em severas restrições ligadas aos anos da reconstrução. Assim surgiam móveis que buscavam atender a essas novas expectativas.

Leon cita que um dos projetos que tiveram êxito nessa época foi a produção e distribuição de livros de bolso que ganharam espaço e possibilitaram a uma grande faixa da população o acesso à literatura e a textos em geral, por meio de um sistema editorial e gráfico econômico desde a diagramação à escolha do papel e encadernações.

Foi assim que as editoras Le Livre de Poche, Penguin e Pocket lançaram a coleção “Que sais-je?” que, entre outras, alcançou milhões de venda e passou a exigir um novo tipo de mobiliário doméstico, compacto e leve para guardar e expor esses livros. Nessa esteira em 1939, a empresa britânica Isokon trouxe ao mercado uma enxuta estante de compensado nomeada Donkey (Fig. 33), que com seus quatro pés suportava dois compartimentos que parecem cestas, insinuando assim a figura do asno, para abrigar os livros da Penguin. Essa estante foi desenhada por Egon Riss e Jack Pritchard. Porém o projeto foi interrompido em função da Segunda Guerra e só viria a ser retomado anos depois com outro modelo.



Fig. 33: Donkey, produzida por Isokon e projetada por Egon Riss na década de 1930

Nessa época na Europa havia uma tendência de circulação da ideia de fácil montagem dos móveis nos anos de 1950. E, certamente, uma das propostas mais conhecidas foi a da empresa IKEA, que foi uma das principais referências para Arnoult. A empresa foi fundada na Suécia em 1953 e estimulava que seus clientes levassem para casa os móveis desmontados embalados com papelão e as instruções de montagem. A IKEA hoje é uma conhecida multinacional ([www.ikea.com](http://www.ikea.com)). Esse fato pode ser claramente comprovado quando Arnoult lança sua coleção PEG-LEV. Fig. 34



Fig. 34: poltrona Peg-lev, 1968, fonte: [www.radardesign.com.br](http://www.radardesign.com.br), acessado em out 2017



Coincidente com a chegada de Arnoult ao Brasil, os anos de 1950 certamente foram decisivos para a modernização do país, e assim Leon descreve os rumos que iam sendo tomados:

Em setembro de 1950, foi inaugurada em São Paulo a primeira emissora de televisão do Brasil, a TV Tupi, propriedade de Assis Chateaubriand, que já tinha uma rede nacional de jornais e emissoras de rádio. Em outubro, Getúlio Vargas foi eleito, começando uma série de iniciativas em favor do processo de industrialização. Em janeiro de 1951, foi inaugurada a rodovia Dutra, ligando Rio de Janeiro a São Paulo, dando início à construção de grande malha rodoviária que ganharia enorme impulso a partir do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek instituído 5 anos depois. (LEON, 2016, p. 32)

Com esse cenário não é difícil imaginar o quanto essas implementações oficiais para o desenvolvimento do país poderiam influenciar a criação de uma indústria de móveis no Brasil, e um dos fatores a colaborar foi o empenho em se criar uma malha rodoviária para que essa produção pudesse ser escoada, bem como descreve Leon:

O Brasil fazia opção pelo rodoviarismo, que tanta importância teria para Michel Arnoult nas definições de suas empresas, cujas soluções de logística previam que os compradores transportassem os móveis em seus carros e os montasse em casa. A rodovia Dutra, aliás, era estratégica para que a produção da Móveis Artísticos Z, de Zanine Caldas, em São José dos Campos/SP, chegasse com facilidade ao Rio de Janeiro e São Paulo (LEON, 2016, p. 32)

Se na Europa a arquitetura moderna vinha construindo seu espaço, no Brasil não foi diferente, pois como documentado na Exposição Brazil Builds (1943), no MOMA em Nova Iorque, esta arquitetura cada vez mais abria espaço também no Brasil e atraía cada vez mais adeptos entre clientes particulares. e Em 1951, Niemeyer deu partida à construção de sua casa na estrada das Canoas e desde a inauguração do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro/RJ, em 1945, muitos arquitetos modernos traziam à tona a problemática da falta de mobiliário compatível com suas obras.

Nesse caso, se era possível pensar em “a obra de arte total” que integrasse paisagismo e artistas plásticos, o mesmo não ocorria, até então, com os móveis que deveriam ocupar esses espaços, sejam eles de uso público, ou privado. Desse problema não é difícil entender por que arquitetos se enveredaram pelo design de móveis, bem como fizeram Lina Bo Bardi e Giancarlo Piretti, os sócios da Branco e Preto, Jorge Zalszupin e Sérgio Rodrigues. E além de

designers, esses arquitetos e arquitetas se viram na necessidade de se tornar também empresários para que seus projetos pudessem ser realizados, e assim Arnoult se lançou como designer de móveis e empresário no Brasil.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos, quando reedita seu livro *Móvel Moderno no Brasil* pela editora Olhares em 2015, reafirma a condição de Arnoult como um entusiasta significativo da racionalização e da modulação no processo de produção de móveis. Embora Arnoult tenha se formado arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro e trabalhado com Niemeyer, a Arquitetura nunca foi sua intenção. E suas iniciativas se voltaram todas para a criação de mobiliário de acordo com as necessidades da época.

Ainda estudante, Arnoult se associou ao arquiteto irlandês Normam Westwater, cenógrafo dando passos iniciais no projeto de móveis. Santos cita que, cientes das exigências impostas pelo período que clamava por uma concepção mais leve e ágil do espaço interior, desenharam uma linha de móveis voltada para esse panorama, a intenção foi distribuir a outras empresas de grande porte, porém elas não demonstraram interesse, e tanto Arnoult quanto Normam se viram na necessidade de repensar suas possibilidades.

Foi em 1954 que Normam, Arnoult e outro sócio, Abel de Barros Lima, contrataram uma pequena marcenaria em Curitiba/PR que havia sido formada por ex-operários da Móveis Cimo, e essa marcenaria foi encarregada de produzir a primeira linha de móveis da sociedade emergente.

Santos descreve essa empreita nesse cenário promissor desenvolvimentista no Brasil:

Assim, num momento em que o país se transformava, enfrentando um intenso processo de urbanização, crescimento do setor terciário, processando-se a verticalização dos espaços e a conseqüente redução do espaço interno habitável, era preciso que se articulassem novas soluções para os equipamentos interiores, pois, nos edifícios de apartamentos, não era mais possível usar os tradicionais móveis sob encomenda, os jogos de sala e quarto. (SANTOS, 1995, p. 187)

Nesse cenário de grandes mudanças nos interiores das residências, Santos segue descrevendo qual foi o papel de Arnoult e seus sócios para tais situações de inovação

Percebendo a dimensão do mercado latente, construíram a Forma, Móveis e Interiores Ltda., que acabou passando a Móveis Contemporânea, com sede no Paraná, uma vez que já existia uma empresa homônima no mesmo ramo. Em 1955, mudaram-se para São Paulo e inauguraram loja à Rua Vieira de Carvalho, 191. A

ampliação do público levou-os à instalação de outras duas lojas em São Paulo e uma filial no Rio de Janeiro em 1956. (SANTOS, 1995, p. 187)

Com essa iniciativa, pode-se dizer que, segundo Santos, a Móvel Contemporânea vinha introduzir um “novo espírito na produção de móveis” quando lançou no mercado uma linha de móveis a preços médios que se adequavam àquele momento, e que com grande flexibilidade permitia a qualquer consumidor criar seu próprio ambiente (SANTOS, 1995, p. 187). Essa agilidade partia da modulação do mobiliário com uma medida comum de 45 cm, o que permitia a combinação entre si de diversos componentes que abrangeu uma família de móveis envolvendo o estar e o dormir, além do escritório e biblioteca.

Não era somente a modulação que inovava na coleção de móveis, havia outras variáveis importantes como a múltipla função de cada móvel e múltipla função de cada peça. A desmontabilidade total foi um grande fator somado à reposição imediata de peças quebradas e, seguindo isso, a homogeneidade na usinagem e acabamento, sendo que sua linha de desenho não dependia dos modismos.

A Móvel Contemporânea, desde a sua fundação, sempre se preocupou com essa modulação e sua produção seriada, bem como também o fazia a Móveis Artísticos Z, o que definiu na essência das duas marcas uma produção industrial, indo contra os esquemas tradicionais de fabricação que existiam no Brasil. Segundo Santos, a principal característica do mobiliário produzido em série é um trabalho feito em grandes quantidades por meio de utilização de máquinas e também pelo aspecto de que o móvel em série apresenta uma possibilidade maior de permanência no mercado, evitando assim sua obsolescência.

Em seu livro, Santos traz a fala do próprio Arnoult quando busca definir a essência da Móvel Contemporânea:

Nossa concepção de móvel em série é a de um móvel individual, de estoque permanente. Duas razões levaram-nos a adotar a política de produzir móveis, e não a de fabricá-los segundo a maneira tradicional de produção. Primeira, pela grande importância que o equipamento industrial terá em futuro próximo. A época das facilidades está terminando, a fase em que tudo se vendia sozinho acabou. Estamos entrando em um período de forte concorrência, de luta de preços, de qualidade. Para a pequena e média indústria, particularmente, conseguir produzir eficientemente é de vital importância. E, para conseguir essa eficiência, a permanência do produto no mercado é condição primordial. A segunda razão é de ordem subjetiva. Rejeitamos a obsolescência planejada por acreditar inadequada ao Brasil, país potencialmente rico, mas onde, na realidade, os padrões

de vida ainda são muito baixos. Não queremos polemizar, mas acreditamos ser negativa a tentativa de criar hábitos de compra de nação rica em país pobre.”  
(ARNOULT *apud* SANTOS, p. 189)

Para que esse processo ganhasse em eficiência, foram necessários ajustes nos projetos, pois a diversidade de peças que constituíram os modelos das primeiras linhas passou por um processo de redução, normalização de dimensões externas como larguras, grossuras e comprimentos para um melhor processo de usinagem com princípios de padronização. Nesses primeiros processos, a produção seguia o sistema tradicional de postos de trabalho, e somente em uma fase posterior é que foi possível implementar uma linha contínua de operações sincronizadas, conectadas por uma alimentação permanente com uma produção automatizada.

Com isso, a Móvel Contemporânea pode ser considerada como uma referência para a reformulação dos processos e produtos industriais modernos e assim, introduziu novas técnicas e concepções construtivas que permitiram acompanhar o desenvolvimento e a expansão demandada pelo mercado brasileiro na década de 1950. Coincidente com a consolidação da arquitetura moderna nesse período, ocorreu uma proliferação de empresas produtoras de móveis com premissas similares às da Móvel Contemporânea como a Unilabor, Móveis Artesanal, Oca, entre outras. Simbolizando assim um novo sistema de projeto e produção de mobiliário brasileiro que pudesse atender as demandas do Brasil no período.

Esse fenômeno acabou por gerar muita concorrência, o que obrigou que a Móvel Contemporânea tivesse que buscar valores que a diferenciasses desse mercado. E sobre isso, Santos cita as palavras do próprio Arnoult:

Primeiro, nós sentimos a concorrência da Hobjeto, da Mobilínea e de todo mundo; o mercado não era mais nosso, estava dividido. Diante disso, nós nos diferenciamos dos outros e, em 1970, pensamos em lançar móveis desmontáveis: o Peg-Lev, que, teoricamente, é uma ideia excelente, mas foi um erro comercial, porque o mercado era muito restrito para esse tipo de produto. (ARNOULT *apud* SANTOS, 1995, p. 193)

Em decorrência desse erro comercial, pode-se dizer que a Peg-Lev, que deveria ser comercializada em supermercados, foi o último projeto da empresa que viria a contribuir definitivamente para os rumos da consolidação de um mobiliário moderno brasileiro e teve por fim suas atividades encerradas em 1973. Porém, apesar disso, Arnoult continuou a

trabalhar como designer de móveis autônomo, após ter passado pela Fábrica de Móveis Senta, e continuado como designer autônomo desenhando ainda vários tipos de móveis incluindo mobiliário para hotéis (SANTOS, 1995).

## **Moveis Denúncia**

Em oposição à lógica moderna industrial, propagada pelos Móveis Artísticos Z, Zanine Caldas, a partir de 1970, alterou sua trajetória e passou a se dedicar à produção artesanal e artística. Essa mudança está relacionada à sua viagem em 1964 à América Latina e África, quando passou a observar o saber-fazer popular, e a experiência em Nova Viçosa/BA, com os canoieiros e a natureza da região. Isso o aproximou dos ambientalistas.

Entre esses ambientalistas está Frans Krajcberg que, segundo Nahima Maciel, jornalista do Correio Braziliense, ao chegar em Nova Viçosa na Bahia, “se deparou com um povoado de duas ruas e um resto de Mata Atlântica que insistia em se perdurar à beira do oceano.” Foi assim que Zanine Caldas apresentou ao artista polonês a comunidade que veria os dois parceiros nessa empreita ambientalista. Assim Krajcberg aderiu imediatamente à idéia de construir um atelier na região.

Krajcberg nasceu em Koziénica, Polônia, em 12 de abril de 1921, tendo se naturalizado brasileiro e realizado sua obra em seu sítio Natura, em Nova Viçosa na Bahia. Segundo Maria José Justino (2005, p. 2), as esculturas de Krajcberg operam o milagre de oferecer “um passeio do visível ao invisível, um permeando o outro” e segue afirmando que “quando o artista empresta seu corpo a essa aderência ao invisível” suas esculturas (Figs. 35, 36, 37 e 38) nos instalam “em um mundo aberto aos sentidos” e nos vemos em um mundo sensível constituído de coisas. Justino se baseia na premissa de “O invisível tem sido uma região de sedução tanto para artistas como para filósofos, exatamente por se oferecer como um espaço aberto, alargado, um chão favorável às transcendências” e para isto justifica-se em Merleau-Ponty quando afirma que “O invisível é o relevo e a profundidade do visível, e, assim, como ele, o visível não comporta positividade pura” (*apud* JUSTINO, 2005, p.2).



Fig. 35: Tridimensional, 1988, pigmento natural sobre raízes, cipós e caules de palmeira, itaucultural.com



Fig. 36: Tridimensional, 1990, pigmento natural sobre cascas de árvore e semente de dendê, itaucultural.com



Fig. 37: tridimensional, 1980, pigmento natural sobre caules de palmeiras, itaucultural.com



Fig. 38: A flor do mangue, 1970, madeira, 300cm x 900cm, Reprodução fotográfica Romulo Fialdini



Justino segue afirmando em relação às esculturas de Kracjberg que “são rastros, vestígios, intervalos entre homem e natureza, entre o eu formado pela cultura e as sua Gênese na natureza” (JUSTINO, 2005, p.3). Bem como Zanine, em seus móveis e objetos, Kracjberg se nutre desse antagonismo na criação de sua obra, e que essa Gênese na natureza é que propicia sua criação. Porém, Justino frisa com firmeza em não considerar Kracjberg como imitador da natureza e principalmente como artista decorativo. Pois não pode ser considerado um imitador, que segundo ela, no senso comum significaria uma imitação pura ou uma “cópia exata, e sugere que nem mesmo o chamado naturalismo copia a natureza. Limitar Kracjberg ao universo decorativo seria desprezar a profundidade de suas esculturas e assim fechar os olhos para toda sua pesquisa (JUSTINO, 2005).

É sabido que cada época tem sua cultura e que essa cultura contemporânea “começa a tomar consciência de que as dimensões tecnológicas e utilitárias não explicam o universo nem fazem o homem melhor ou feliz” (Justino, 2005, p. 9), pois em “nosso tempo” existe o entendimento de que naturalizar a cultura pode significar “fetichizar as relações sociais” e, de forma simultânea, é possível perceber um “resgate da natureza, do metafísico, da espiritualidade” e, principalmente, “da tolerância e da dimensão estética como instâncias fundamentais à vida humana”. Porém é fundamental deixar claro que isso não significa “autorizar os irracionalismos” e que “Natureza e espírito não mais competem, mas se completam” (idem, 2005, p. 9).

Faz-se então perceber que, baseado nesse aspecto, Kracjberg não se preocupa em fazer um “extensivo trajeto investigativo e especulativo sobre a natureza” levando em consideração que sua essência nunca foi teórica. E sim, que sua arte, especialmente a partir de 1975 “vai ao encontro dessa natureza reflexiva”, porém não se embrenha em reflexões teóricas e também não se submete exclusivamente a ação com o pensamento de que a natureza é sobretudo alimento.

O domínio da natureza tem por costume histórico o empoderamento do homem e, em um determinado olhar, é possível entender que “a relação da arte com a natureza, dá-se na perspectiva de imitar para dominar (JUSTINO, 2005, p. 10), e que a imitação foi um primeiro instrumento de dominação e de relacionamento entre homem e natureza, e que imitar a natureza foi a “sua primeira linguagem” bem como pode-se constatar nas escrituras rupestres que ilustram os comportamentos da natureza. Nesse sentido, imitar, portanto, não pode ser visto como algo negativo “pois imitar não quer dizer reproduzir, mas seguir um

modelo: observar, refazer e dominar”. Com isso, discute-se que tanto Kracjberg quanto Zanine em suas missões de observação e uso da natureza tornam a imitação uma forma de ação.

Para esses dois criadores pode ficar claro que “o homem só existe na natureza” e que o “inverso não procede, pois a natureza é anterior ao homem (JUSTINO, 2005, p.11). E nos anos 2000, é unânime “o entendimento da necessidade de sua preservação”, pois a “natureza comprometida devasta o próprio homem, que não deixa de ser um animal a caminho da extinção”. Portanto, Justino afirma que “apostar no desenvolvimento científico e econômico implica pensar simultaneamente a preservação do meio ambiente”.

Nesse contexto preservacionista, Justino lança então a questão de “como têm sido as relações da arte com a natureza?” Logo em seguida, propõe a discussão acerca da afirmação de que:

A história da idéia da natureza e a própria história do homem e ela só se constitui no diálogo com as outras consciências, com as outras culturas, na historicidade do próprio homem, quando este se liberta dos entraves ao conhecimento. A natureza é, desse modo uma questão fundamental para a arte, na medida em que uma namora a outra, desde os primórdios do homem. (JUSTINO, 2005, p. 11)

A reflexão sobre esse campo levou a arte a comportamentos diferentes com respeito a ela: de admiração (imitação), de domínio (representação), de rivalidade (criação) e de construção (interface dos contemporâneos). Baseada nessas questões em nível macro, Justino então propõe o questionamento em torno da obra de Kracjberg quando levanta a seguinte questão: Kracjberg imitador ou recriador da natureza?

Sem se basear em pesquisas teóricas, posto que Kracjberg jamais foi um intelectual, alarga a representação tornando a incorporação da natureza à consciência um fator relevante em sua obra, especialmente nas esculturas-objeto. Isso ocorre naturalmente de forma “simples e empírica”. Desse modo, torna-se um crítico da ordem social com uma vertente profundamente ética de que sua arte não está a serviço da arte, única e exclusivamente, mas sim a serviço do homem, pelo meio ambiente, pela vida. Isso faz-se a partir de sua visão crítica quando acompanha intimamente ou refaz os rastros da destruição da natureza pelo homem, o que implica sua própria destruição.

Kracjberg, em seu intuito criativo, não abre mão; ao se nutrir dessas matas devastadas, da elaboração formal, e não cria anteriormente, não elabora projetos, mas, pelo contrário, deixa

que as imagens brotem da própria natureza em seu fazer artístico, e toda sua criação ocorre depois desse encontro, dessa comunicação com a generosidade das formas naturais. Sendo assim, conclui-se que não há uma forma elaborada, ou construída teoricamente como suporta a sua obra, mas sim, o fazer.

O artista combina formas aleatórias da natureza e se apropria dessas surpresas explorando em seus objetos o já esculpido, fazendo uma escolha criteriosa das formas originais “inspirando-se no fortuito” (JUSTINO, 2005, p. 16) e “do mesmo modo que se apropria, interfere, recria, cria novas formas quando necessário permitindo o devaneio da matéria” (JUSTINO, 2005, p. 16).

Nessa esteira de preservação ambiental ele se viu “já fígado pela natureza e seus encantos” e “profundamente envolvido em transformar”, tanto quanto Zanine, “restos de árvores destruídas pelos homens em esculturas monumentais” (CB, 2014). O papel de Zanine, nesse momento, foi não de ter feito a apresentação desse universo a Kracjberg, mas o de idealizar “o projeto do ateliê” de Kracjberg e com isso transformar “a área em base para produzir” (CB, 2014).

Em Nova Viçosa, no ano de 2002, Kracjberg criou a Fundação Arte e Natureza, onde coordenava um programa de reflorestamento nos 1.200 m<sup>2</sup> de sua reserva de Mata Atlântica e produzia sua arte em defesa radical e em tom de denúncia esculturas manifestos contra a destruição da natureza (JUSTINO, 2005).

Zanine, por sua vez produziu os móveis conhecidos como “Móveis Denúncia”, e que são construídos com toras brutas de madeira (SEGAWA, 2003, p 17). Seu desenho se aproveita das formas orgânicas que essas toras apresentam (Fig.2). Esses móveis são testemunhas da devastação das matas nativas brasileiras, e nesse intuito se amadurece a obra moveleira de Zanine.

Assim como Zanine se nutre de troncos, galhos, raízes, ora queimados, ora derrubados e abandonados, Kracjberg se atrai pelo disforme, pelo assimétrico e em especial pelo lado obscuro da beleza “pelas raízes mais do que pelas flores” (JUSTINO, 2005, p. 27). Em seu percurso, Kracjberg buscou a comunicação com a natureza na aspereza da matéria, em suas imperfeições e na sua “verdade bruta”. Seu repertório de matéria se constrói a partir de “areias, cristais de rochas, terras, mangues, fibras, cipós retorcidos, raízes disformes, saliências de crateras argilosas, tubérculos” tirando assim “partido da generosidade dos

pigmentos naturais – brancos, ocres, vermelhos, negros” e com isso cria uma beleza “extraordinária e aterrorizante” (JUSTINO, 2005, p, 27).

Nesse sentido, tanto Kracjberg quanto Zanine manifestaram uma forte consciência ecológica e fizeram a arte “explodir, revelando a natureza, expondo suas entranhas, a sua verdade crua” (JUSTINO, 2005, p. 28). Kracjberg se manifestou em relação ao desafio de se instaurar enquanto um cidadão artista consciente de sua responsabilidade acerca da natureza esse modo:

Em muitos lugares não sou bem-vindo. Querem que eu me afaste, que não fotografe. Para conseguir matéria-prima para minhas esculturas, às vezes é difícil. Não é assim: está queimado, vou lá e pego. Eles complicam. Sabem que estão fazendo um crime. Então não querem que sejam feitos registros. (*apud* JUSTINO, 2005, p. 28)

O próprio artista abriu mão da terminologia escultura batizando sua obra de meus gritos, minha revolta. Assim Justino afirma que “a simples presença do artista com sua máquina fotográfica, seus troncos escuros de árvores queimadas, intimida fazendeiros e madeireiros e que sua arte é uma espécie de espelho de um narciso invertido, pois não é o belo que ela estampa, mas o disforme, a destruição, o horrendo, a face a ser negada. Por essas razões Kracjberg assim descreve seus esforços:

Minha obra é um manifesto. Eu mostro o crime. Eu mostro a violência feita a vida. Eu exprimo a consciência planetária revoltada. Busco formas para o meu grito. Esta casca de árvore queimada sou eu. (*apud* JUSTINO, 2005, p.28)

Justino identifica na trajetória de Kracjberg pelo menos três grandes momentos:

Um, purmante estético, que eu chamaria de contemplativo ou de arte pela arte; outro, de transição, alumbramento, conduzido pelo sentimento de que a arte é uma forma de se comunicar com o outro; e finalmente, o de engajamento com a vida, o estado ético-estético, em que a comunicação exige interferir no mundo, buscar modificá-lo, fazer a natureza falar, humanizar a arte (JUSTINO, 2005, p.33)

Quando Kracjberg se instalou nesse terceiro momento de sua arte chegaram as esculturas-árvores e posteriormente suas instalações monumentais e assim “passa a ter contato efetivo com a terra e com a vida” tendo o lugar “o seu pertencimento a um território, a sua devoção a natureza e a socialização de sua arte” e com isso “a natureza passa a ser sua profissão de fé”. Assim o artista “embrenha-se cada vez mais no experimental” (JUSTINO, 2005).

Em uma convergência de interesses entre Zanine e Kracjberg pelo apreço da expressão popular, Kracjberg aprofundou sua pesquisa tanto pelas garrafas populares do Nordeste do Brasil, transparentes, cheias de areia e terra e ingenuamente narradas, quanto pela criação indígena. Onde se aproximou dos ideais de Zanine, posto que Zanine se apoiou e solidarizou aos canoeiros de Nova-Viçosa que a partir de conhecimentos indígenas esculpam em troncos, seu meio de transporte principal, a canoa. Técnicas que são a base do trabalho escultórico nos Móveis Denúncia.

Quando Justino descreve que Kracjberg “começa então a descascar e a polir as árvores, seduzido pela beleza e simplicidade da madeira nua, desvestindo a matéria, desvestindo a arte” (JUSTINO, 2005, p. 36) parece estar falando de Zanine e seus Móveis Denúncia.

Segundo Luciana Costa Faço, na década de 1970, o Brasil passou a considerar “questões relacionadas à preservação do meio ambiente” impulsionado pela chegada de Papanek Sacks que atuou como um “promotor eloqüente do design ecológico”. (JUSTINO, 2012, p.73).

Ainda segundo Faço, “Entre as décadas de 1970 e 1980, os critérios de preservação ambiental referentes à área do design foram incorporados prioritariamente no campo do mobiliário por apresentar maior possibilidade de atuação no cenário nacional”. Faço considera então, que Zanine “foi pioneiro neste segmento” e que posteriormente viria a influenciar diferentes arquitetos e designers, criadores de mobiliário. Incluindo um caso de uma cooperativa de catadores do Distrito Federal conhecida como Sonho de Liberdade, formada por ex-detentos e suas famílias. Na década de 2000, sob forte influência do design e designer, passou a coletar e separar madeiras em Brasília e arredores com o propósito de produção de mobiliário convergindo para as idéias de Zanine quando reaproveitava materiais de demolição para produção de casas e árvores cortadas e abandonadas nas matas para a produção de mobiliário. Essa cooperativa será apresentada em outro capítulo com vistas a uma comparação entre o que era feito por Zanine e o que é feito por ela no sentido de reuso de madeira descartada, procurando a distinção entre o que é resíduo florestal e o que é resíduo urbano ao se tratar da madeira de reuso.

De sua fase industrial e moderna dos anos 1950 à necessidade de se dedicar à preservação do meio ambiente nos anos 1970, Zanine não mais acreditava na possibilidade de integração social via desenvolvimento industrial e passa a apostar no conhecimento empírico do fazer popular como rumo para a inserção de uma população cada vez mais marginalizada.

Aproveitou-se do conhecimento empírico da população marginalizada, e o que pretendeu em troca foi o restauro dessas técnicas em processo de esquecimento, e com isso, organizou esses produtores de modo que vieram a se tornar os produtores dos Móveis Denúncia, constituindo assim, um grupo organizado de fornecedores de produtos para o próprio Zanine, que se encarregava dos desenhos, orientação produtiva e distribuição. Assim, uniu-se a uma população detentora do conhecimento tradicional artesanal de produção de canoas de madeira. Seus móveis passaram a ser são produzidos então pelo artesão brasileiro.

### **Design e artesanato e seus entrelaços, um sonho de liberdade**

Ângela Sá Ferreira, Manuela Neves e Cristina Rodrigues abordam esse tema no artigo “Design e Artesanato: um projeto sustentável” e citam que mesmo tendo passado por um período de “abandono e esquecimento”, o artesanato sobreviveu aos “constantes progressos tecnológicos” e é um modo de produção muito antigo e diverso de acordo com cada origem de seu artesão ou comunidade. Passado esse período de “abandono e esquecimento”, o artesanato surgiu como uma interessante fonte de trabalho e renda, mais especificamente no Brasil, quando o design emergiu como fonte criadora e empreendedora no sentido de re-qualificação desse sistema produtivo, em grande parte, arcaico e não lucrativo (2012).

Segundo Ferreira *et all*, porém pode ser extensivo a todas as outras tipologias como cerâmica, madeira, entre outras tradições brasileiras e cita que “percebe-se atualmente uma tendência de revivalismo acompanhada por um esforço de valorização e protecionismo para com esta arte secular”. É nesse sentido que essa aproximação sugere que Zanine, antes mesmo desse “revivalismo”, já dava seus passos rumo à interseção entre projeto e artesanato, tanto na arquitetura e suas casas quanto no design e seu mobiliário, antecipando-se assim a uma tendência atual. Nesse sentido, é possível ratificar quando Facó afirma que Zanine “foi pioneiro neste segmento”. Atualmente - décadas de 2000 em diante há uma forte corrente de designers que aposta nessa tendência e converge suas ações para essa união entre projeto e produção artesanal como Renato Imbroisi, Tina e Lui, Marcelo Rosenbaun que atuam neste seguimento e são citados por Adélia Borges em seu livro Design + Artesanato, o caminho brasileiro, 2012. Nesse ponto, retorna-se ao artigo citado que descreve que “Com a alteração

dos gostos e dos perfis de consumo, o desafio de sobrevivência do artesanato têxtil passa por incluir elementos de design” (BORGES, 2012, p.15).

Maíra Fontenele Santana cita em seu artigo Design e Artesanato: fragilidades de uma aproximação, que também aborda as relações design x artesanato, que “Desde seu surgimento, na Revolução Industrial, o campo do design traçou seu caminho distante do artesanato” e considera que o design “foi ator na separação do trabalho intelectual para o trabalho mecânico”. Sobre o Brasil, afirma que “A história das origens do design no Brasil, também, segue similar trajeto de distanciamento” e que, “em alguns momentos, até de negação”. Porém, se historicamente houve essa separação também cita que recentemente esse quadro vem se alterando e que essa “aproximação começou na década de 1980 e partiu dos próprios designers”. Pois até então, o artesanato no Brasil vivia da própria sorte e, somente na década de 1990, surgiram as primeiras instituições de apoio ao artesanato, que ratificaram a reaproximação” (FONTENELE, 2012, p.103).

Fontenele cita que, desde então:

O artesanato seguiu sendo estudado por técnicos, acadêmicos e por representantes dos poderes público e privado. As instituições apoiadoras promoveram discussões com gestores de programas de artesanato, técnicos e estudiosos do assunto para organizar e classificar o artesanato brasileiro. (FONTENELE, 2012, p.104)

O propósito dessas discussões era de balizar:

as ações dos gestores e devem servir como orientação para elaboração de políticas públicas e políticas de acesso a mercado. Dentre os conceitos, está o artesanato de referência cultural, que define o artesanato como aquele que sofre alguma intervenção de *designers*, o que legitima a aproximação. O Brasil já possui vários casos e resultados que conseguiram mudar a realidade de artesãos e *designers*. (FONTENELE, 2012, p. 104)

Porém essa aproximação, já praticada por Zanine em 1960, nem sempre garantiu a qualidade das intervenções posto que “ainda há interações com benefícios unilaterais, principalmente para o designer ou para o mercado, que espelha problemas históricos da relação entre os dois campos”. (FONTENELE, 2012, p. 109)

Esse ponto é uma das grandes polêmicas dessa interação entre o design e o artesanato no Brasil, pois assim o artigo descreve essa questão:

Os motivos do insucesso são comuns, mas fáceis de serem percebidos apenas por quem acompanha o desenvolvimento do artesanato. Há projetos de visibilidade

nacional ou internacional com conflitos nos resultados, que não ficam aparentes apenas na apresentação do produto artesanal. (FONTENELE, 2012, p. 109)

E dessa maneira, o mesmo artigo aborda casos de interação entre designer e artesão que “não tiveram bons resultados, pelo menos no que se espera para o desenvolvimento do artesanato e do artesão. Esses pontos de conflito ou de tensão”. Então é necessário ter um olhar atento de que se essa aproximação pode por um lado ser benéfica, por outro pode também ser prejudicial ao artesanato, posto que exige um conhecimento específico pelo designer sobre em que condições esse artesanato é produzido e por quem.

Para melhor entender essa aproximação, o artigo de Fontenele sugere primeiro que se faça um entendimento do que são historicamente esses dois segmentos a partir de algumas definições de design e artesanato. E cita que “Design é um termo, frequentemente, utilizado de forma indiscriminada”. Pois é “associado, principalmente, à forma e à inovação, sobretudo quando se pretende relacionar uma forma diferente”. Dando o seguinte exemplo prossegue a autora:

‘Olha o *design* desse produto!’ – ou quando se quer fazer ligação às tendências ou à imagem pessoal – ‘*design* de sobancelha’, ‘hair design’. Essas utilizações do termo abordam a perspectiva estética que é apenas um aspecto de seu conceito. (FONTENELE, 2012, p. 109)

Partindo para definições mais criteriosas, o International Council of Societies of Industrial Design – ICSID, conselho internacional que protege e promove os interesses do profissional de Desenho Industrial, define design como:

uma atividade criativa cuja finalidade é estabelecer as qualidades multifacetadas de objetos, processos, serviços e seus sistemas em ciclos de vida inteiro. Portanto, *design* é o fator central da humanização inovadora de tecnologias e o fator crucial de intercâmbio cultural e econômico. (ICSID, 2012)

Esse conceito do ICSID é tido como o mais “representativo no âmbito internacional e apresenta o design como uma atividade que deve criar produtos pensando em todas as suas interfaces” além da análise do “seu ciclo de vida e a relação do objeto com usuário e sociedade, sem apresentar o aspecto estético como foco principal do designer”, ao contrário do senso comum que acha que design é somente o que está aparente em suas formas.

No decorrer de sua expansão e diversificação de usos e aplicações o “design suscitou diferentes pontos de vista” e, como consequência, diferentes conceitos como o Löbach



(2001) que define que, “para falar sobre design, é necessário levar em consideração alguns pontos”, e o:

primeiro, é a postura do usuário sobre o que vem a ser *design*, aquele que se importa com os objetos e não com a discussão sobre *design*, ou o que questiona a sua participação nos processos de planejamento ou de *design*. Segundo, é a visão do fabricante industrial para produção em série, em que o *design* é o emprego de meios estéticos para atrair os clientes. Terceiro, é a crítica marxista que coloca o *design* como uma droga milagrosa que encobre o baixo valor utilitário da mercadoria a fim de aumentar as vendas, ou seja, o seu valor de troca. E, por último, a visão do *designer* que se coloca como “solucionador” dos problemas dos usuários e fabricantes. (*apud Löbach*)

A definição do ICSID (2012), considera as multifacetadas do objeto e a sua relação com o usuário, a qual se expressa por suas funções. E segundo Löbach (2001), essas funções se tornam perceptíveis no uso e possibilitam a satisfação das necessidades do produto em relação ao usuário. Essas funções podem ser separadas em função prática, função estética e função simbólica. E seguindo o raciocínio de Löbach:

A função prática refere-se aos aspectos fisiológicos de uso, em que cumpre um papel relacionado à sobrevivência do ser humano e sua saúde física. Essa função se preocupa com texturas, dimensões, formas. A função estética está relacionada aos aspectos multissensoriais que irão atuar no sistema nervoso e psicológico do ser humano. As características de materiais, texturas, cores, som estão envolvidos nessa função do objeto. A função simbólica está ligada às experiências e sentimentos do usuário e engloba os aspectos espirituais, psíquicos e sociais do uso, os quais envolvem as relações sensoriais que possam remeter às experiências positivas ou negativas do usuário. (*apud Löbach,*)

Ainda segundo o ICSID (2012), como o papel do design está voltado para a “humanização inovadora de tecnologias e é fator crucial de intercâmbio cultural e econômico”, deve atuar “tanto na interação do usuário com o objeto, quanto na interação do produtor com o objeto produzido e na aproximação do produtor com o usuário e a sociedade” e assim assumir “a responsabilidade e o compromisso de diminuir a lacuna que provoca a alienação do trabalho e alienação do consumo”.

Partindo agora para a definição de “artesanato”, Octavio Paz assim o faz:

O artesanato não quer durar milênios nem está possuído da pressa de morrer prontamente. Transcorre com os dias, flui conosco, se gasta pouco a pouco, não

busca a morte ou tampouco a nega: apenas aceita este destino. Entre o tempo sem tempo de um museu e o tempo acelerado da tecnologia, o artesanato tem o ritmo do tempo humano. É um objeto útil que também é belo; um objeto que dura, mas que um dia, porém, se acaba e resigna-se a isto; um objeto que não é único como uma obra de arte e que pode ser substituído por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, fazendo isso, nos ensina a viver. (Octavio Paz *apud* SEBRAE, 2010, p.17).

Outra importante definição que deve ser levada em consideração ao se refletir sobre o artesanato é a adotada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, que atua também neste segmento, em vários países em desenvolvimento, e apresenta uma proposta consistente sobre produtos artesanais:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social. (UNESCO, 1997 *apud*, BORGES, 2011, p.21).

Adélia Borges, jornalista especialista em design, também se debruça sobre esse tema apresentando em seu livro “Design e Artesanato reflexões e exemplos dessa convergência”. É esse o tema abordado pelo artigo “Design e Artesanato: um projeto sustentável” que:

Explora a relação designer-artesão e o conceito de design. Numa abordagem teórica são analisados conceitos como design, o papel do designer e do artesão e apresentam-se novas correntes de design. O trabalho prático faz a avaliação da realidade design-artesanato com entrevistas a vários intervenientes com atuação reconhecida quer na área do design quer do artesanato, no sentido de perceber a viabilidade de um trabalho conjunto. (BORGES, 2012, p. 21)

No Brasil houve uma ampla discussão sobre esse tema, promovida pelo Programa do Artesanato Brasileiro do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior – PAB/MDIC e pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE, que propôs uma classificação do artesanato em várias categorias resultando na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, publicado pela portaria n.º 29, em outubro de 2010, pelo

MDIC (Brasil, 2010), e também no Termo de Referência do Programa SEBRAE de Artesanato em 2004, atualizado em 2010 (SEBRAE, 2010).

E, apesar de algumas sutis diferenças de uma maneira geral, ambos os documentos propõem que as categorias do artesanato podem ser divididas em arte popular, artesanato tradicional, artesanato indígena, artesanato de referência cultural, artesanato conceitual e trabalho manual.

Assim são definidas as categorias estabelecidas pelo SEBRAE que acabou por se tornar um órgão incentivador e patrocinador de ações em parceria com outras instituições privadas ou públicas para a consolidação do design como instrumento de desenvolvimento do artesanato e o saber popular.

Arte popular é “o conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas, dentre outras expressivas que configuram o modo de ser e de viver do povo de um lugar” (Brasil, 2010, p. 12). São os conhecidos mestres artesãos que produzem peças únicas, frutos da criação individual, com profundo compromisso com a originalidade, e que revela a identidade cultural regional.

O artesanato tradicional é o “conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana” (SEBRAE, 2010, p. 14). Em geral, o artesanato tradicional é feito em família ou é característico de pequenas comunidades, em que o conhecimento é transmitido de geração em geração. Suas peças possuem grande valor por representarem a memória cultural de uma comunidade.

O artesanato indígena é “o resultado do trabalho produzido no seio de comunidades e etnias indígenas, onde se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade” (Brasil, 2010, p. 28). O trabalho é coletivo e utilizado no cotidiano da vida tribal.

Artesanato de referência cultural “são produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos” (SEBRAE, 2010, p. 14). São produtos que sofreram alguma intervenção, seja de designers, arquitetos e artistas, para diversificar os produtos, dinamizar a produção, agregar valor, adequando às exigências do mercado.

Artesanato conceitual “são objetos produzidos a partir de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais categorias” (SEBRAE, 2010, p.14). Diferentemente do

artesanato de referência cultural, em que o artista interfere na produção, neste caso, ele é o produtor, e utiliza o produto como afirmação de valores e estilo de vida.

O trabalho manual, apesar de exigir destreza e habilidade, a matéria-prima não passa por transformação. Em geral, são utilizados moldes pré-definidos e materiais industrializados. As técnicas são aprendidas em cursos rápidos. Trata-se de ocupação secundária, sendo, muitas vezes, uma terapia ocupacional. As peças não possuem valor cultural e não há uma produção contínua.

Observando essas definições, Maíra Fontenele Santana conclui que

“Há pontos convergentes entre as categorias apresentadas, já que todos os produtos passam por transformação da matéria-prima, têm predominância de produção manual e possuem identidade cultural e local” (2013).

E segue afirmando que “Dentre as funções de produto apresentadas, a função simbólica do produto artesanal é a mais importante, pois vai além da sua forma, da sua funcionalidade e da sua matéria-prima” e que assim “Esse artesanato revela uma história, seja de uma região, de uma família”.

Nesse ponto afunila-se para a obra de Zanine, pois quando o “Mago da Madeira” se aproxima dos canoeiros de Nova Viçosa se antecede a essa percepção das infinitas possibilidades que surgem com esse trabalho artesanal que, pode revelar uma história, seja de uma região, de uma família ou de uma comunidade e que ao abordar a função simbólica do artesanato local produtor de canoas de madeira, vai além da sua forma, da sua funcionalidade e da sua matéria-prima.

E aproxima-se também do design de mobiliário e da Cooperativa Sonho de Liberdade que capacita seus catadores para a produção de mobiliário artesanal aplicando conceitos de sustentabilidade. Produção que ao oferecer possibilidades de trabalho para os membros dessa Cooperativa passa a revelar “uma história, seja de uma região, de uma família” e nesse caso estendendo-se a diversas famílias que se sustentam dessa atividade.

Em seu artigo, Ângela Sá Ferreira; Manuela Neves; Cristina Rodrigues levantam a discussão em torno de como as crises europeia e mundial “marcadas por uma elevada recessão” demandam “o aumento da produtividade” e que esse aumento pode se tornar uma “receita para a solução do problema”, pois surge a urgência de se “pensar em novos horizontes e limites para as empresas e para a sociedade”. Isto, segundo as autoras “representa um desafio do design para a sustentabilidade - Design for Sustainability (DFS)”.

E conclui que “Os resultados confirmam que as ideias do design sustentável são perfeitamente adequadas a um contexto de artesanato têxtil como se demonstra nas expressões recolhidas como: emoções, tempo, valorização e fazer à mão” (RODRIGUES, 2010).

Nesse sentido, esse “fazer à mão” é justamente a força motriz que Zanine traz à tona na produção do seu mobiliário artesanal com resíduos florestais.

Quando as autoras descrevem que:

A “sede” de consumo, ao longo dos últimos tempos, caminhou em paralelo com o descartável, o usar e deitar fora, enfim com tudo o que se apresenta como fast (rápido) e que transformou a Terra num planeta doente. Recentemente, e em sentido contrário, surgem os movimentos slow (lentidão), que buscam a sustentabilidade, a qualidade de vida humana e a cura do planeta. (RODRIGUES, 2010)

Parecem estar falando da proposta de Zanine que abre mão dessa “sede” de consumo baseada em produtos descartáveis, pois ele defende a ideia de que a madeira tem duas vidas, uma enquanto floresta e a segunda enquanto móvel, posto que esse móvel terá uma durabilidade que é um contra-ponto ao sistema produtivo descartável. Esses móveis, se bem conservados, podem ter uma vida útil longa, até mesmo maior do que a própria árvore. E isso é o que a autora concluem quando apresentam a ideia de que essa união entre design e artesanato “busca a sustentabilidade, a qualidade de vida humana e a cura do planeta”. É interessante fazer a comparação não só com Zanine, mas também com Kracjberg migrando do design para arte, e ambos como denúncia dessa “sede de consumo” citada pelas autoras.

Segundo a autoras o conceito design “deriva do latim “designare”, em italiano “disegno”, em inglês “design”. E que como palavra de origem inglesa significa: desígnio, intenção, projeto, desenho esboço. Desígnio, palavra portuguesa, e de acordo com Costa e Melo (1977), significa “intento; ideia; projeto; propósito”. “Seguem afirmando sobre a palavra design que em português a “tradução mais próxima para a palavra design será projeto ou desenho”. Porém, mesmo havendo a possibilidade de tradução, ou apropriação do termo, em Portugal, tal como em muitos países, usa-se a palavra inglesa. Design é, pois, uma palavra assimilada e utilizada internacionalmente. Por seu lado, o termo utilizado para designar o profissional de design é designer” (RODRIGUES, 2010).

Nesse artigo, as autoras citam que o design apresenta-se como:

... uma actividade fundamental para o desenvolvimento económico e social de um país, numa época de grande exigência do consumidor e de uma concorrência feroz que se desenvolve numa economia global, onde as fronteiras desaparecem do dia para noite e as empresas procuram, pela aplicação da inovação industrial sistemática, atrair para si clientes, através de produtos de qualidade, projetados a pensar no gosto do cliente e no valor que estes lhe proporcionam em função do preço que paga. (RODRIGUES, 1995)

E que, ainda

o design é uma atividade fundamental nos dias de hoje, a concorrência é cada vez maior e consumidores cada vez mais exigentes. Aborda, ainda, temas da atualidade e cada vez mais importantes nas sociedades economicistas de hoje, como: a abolição de fronteiras, a inovação, a relação qualidade / preço e a satisfação do cliente. Pelo que toda esta temática merece uma ponderação e análise cuidada quando do desenvolvimento de um novo projeto de design. (Rodrigues, 1995)

As autoras concluem então que design industrial é o “projeto de artefactos produzidos em volume por processos industriais”. As autoras então trazem a questão de que “Nas duas definições o design é realçado na perspectiva de projeto.” E que, os designers não valorizam “as propriedades formais dos objetos, apenas realçam os aspectos relativos à produção industrial: quantidades e processos”. É nesse sentido que surge o contra-ponto entre essas definições de design e a tendência de “revivalização” do artesanato contemporâneo e sua interseção design e produção artesanal que não concebe seus métodos e produtos baseados em “aspectos relativos à produção industrial: quantidades e processos”, mas sim na produção exclusiva, personalizada e, principalmente, feita à mão baseada em processos tradicionais re-adaptados a técnicas e materiais contemporâneos.

Seguindo a discussão sobre esse contra-ponto as autoras afirmam que:

Os primeiros objetos produzidos ainda pelo homem da pré-história tinham como principal função a satisfação das necessidades. Teriam com certeza já algumas características estéticas de acordo com o gosto do seu autor, mas nunca entendido como principal objetivo. As peças eram produzidas à medida que as necessidades surgiam. Atualmente, pode-se argumentar que o processo é inverso. As necessidades são inventadas e reinventadas. É após a criação do produto que surge a necessidade dele. Inventam-se produtos para necessidades já satisfeitas ou até aí

consideradas inexistentes. O estético sobrepõe-se à necessidade. (RODRIGUES, 2013)

A união entre Zanine e os canoeiros parece então ser um exemplo de como esses artesãos se enquadram no pensamento das autoras quando citam que o homem da pré-história e seus objetos “tinham como principal função a satisfação das necessidades”. No caso dos canoeiros é óbvia a percepção do fato de que suas canoas produzidas com madeiras e técnicas tradicionais eram para navegação e que os fatores estéticos deveriam seguir sua função primária de locomoção.

Nesse momento se consolida o termo designer, sendo utilizado pelos próprios profissionais para definir essa profissão emergente, fato curioso é que as atividades do designer, antes mesmo dessa titulação, já existiam e “que a existência de atividades ligadas ao design antecede à aparição da personagem designer” (RODRIGUES, 2010).

Com a mudança de patamar dessa pessoa de origem operária para outro modelo de profissional, agora de caráter liberal e criativo, gera-se a necessidade “de formação específica, capaz de gerar projetos. Essa transfiguração corresponde a um longo processo evolutivo que teve o seu início nas primeiras escolas de design, no século XIX, e que continuou ao longo do século XX com a institucionalização do design” (idem, 2010).

Nessas condições os designers passam a ser formados, sendo estruturados por meio de atividades acadêmica e científica com o estudo de disciplinas afins ao desenvolvimento de novos projetos, tanto de cunho artístico quanto de cunho de engenharia de produto e de processos, assim constitui-se o designer de mobiliário.

Mesmo que as atividades do designer e do artesão possam vir a convergir em determinadas situações no sentido de estarem relacionadas com a produção de objetos, utilitários ou decorativos, pode ser identificada uma série de diferenças entre os profissionais que atuam nesse segmento. Assim as autoras discutem esse assunto afirmando que “Uma das principais diferenças está relacionada com o número de intervenientes no processo de produção”. Maldonado (2009, p. 16) distingue o artesanato do design, considerando o primeiro como “parte integrante do processo laborativo” e segue a discussão afirmando que “idealização e execução”, “projeto e trabalho” são tarefas distintas com uma separação enorme e que até a data tem sido agravada. De uma forma simples e prática, podemos referir que no artesanato o artesão idealiza e executa, e que por seu lado, num exercício de puro design, o designer apenas idealiza e/ou projeta. Se por um lado as autoras citam esse

conceito de Maldonado, por outro, Moraes (2008, p. 25) afirma que até a “...Revolução Industrial o artesão era o profissional que criava e executava, ao mesmo tempo, todas as tarefas do processo de desenvolvimento e de confecção de um produto”.

Esses conceitos se entrelaçam nesta tese quando se recorda que Zanine fundiu essas idéias no sentido de que—os canoeiros atuavam como artesãos natos, quando concebiam e produziam suas próprias canoas, de acordo com a definição de Moraes (acima citada pelas autoras e ele, Zanine, passou a integrar esse processo, porém na condição de designer. A concepção de seu mobiliário era por ele definida e conduzida de modo que esse processo passa a ser estruturado e, de acordo com Maldonado, o designer - Zanine - “apenas idealiza e/ou projeta” para que o artesão - canoeiro - execute.

De acordo com as autoras “O artesão tradicional é mestre da sua arte: ele projeta e produz, idealiza e executa. É conhecedor de todas as fases de produção e, por isso, é o autor integral do objeto desde a primeira ideia até à apresentação do produto final.” É justamente nesse ponto que Zanine passa a incorporar o design a esse processo produtivo de mobiliário baseado nas técnicas tradicionais de produção de canoa artesanal de madeira de Nova Viçosa/BA. “Ele projeta e prescreve o seu trabalho, a ideia é sua, a execução não”. Fato importante nesta tese é que Zanine não projetou de acordo com as definições clássicas, pois as autoras definem que “Ele (o designer) projeta para outros produzirem, quase sempre tendo por base uma execução mecanizada e uma produção em série”. Zanine projeta para a produção do artesão dominar todas as fases de produção” e “os seus produtos são resultado do trabalho humano, com pouca ou nenhuma intervenção da máquina e, como tal, entendidos como artefactos.” As autoras concluem que “Quase sempre são peças únicas ou pequenas produções.” Faz-se a diferença na obra de Zanine que seus Móveis Denúncia de maneira nenhuma são “pequenas” mas o que está em questão é que Zanine passa a se configurar como um designer de peças únicas produzidas pelo artesão da canoa, remodelando a figura do designer que projeta para uma produção mecanizada.

Nesse ponto vem à tona uma clara transição na obra de mobiliário de Zanine: em um momento de seu percurso, a Móveis Artísticos Z, dedica-se a essa separação nítida entre projeto e produção, especialmente voltado para a produção mecanizada e com materiais industriais como as chapas de compensado; em outro momento, posiciona-se em direção oposta ao se dedicar ao design fundido ao artesanato, quando emerge sua face escultórica



produzindo seu mobiliário como “peças únicas ou pequenas produções”, os Móveis Denúncia.

No caso dos Móveis Artísticos Z, Zanine atua no sentido de que “O designer projeta o produto para ser fabricado por outros” sendo que “cada um na sua área de especialização” projeto e produção, o que facilita o trabalho e gera expertizes. A partir desse conceito, na matriz dos Móveis Artísticos Z “Cria-se uma linha de trabalho, cada um é especialista numa parte da produção”, assim estabelece-se a produção seriada em que “Todos os produtos são iguais, ao contrário dos produtos de fabrico artesanal que são únicos” (RODRIGUES, 2010).

Daí apresenta-se um contraste, posto que “Com o artesanato é diferente: como o artesão participa em todo o processo de fabricação do produto, ele é o único autor do produto”. E; mais uma vez Zanine traz à tona contra-pontos, pois em seus Móveis Denúncia, ao contrário do que as autoras citam acima, o artesão “não” é o único autor do produto, mas evidencia-se uma convergência de expertizes entre projeto e produto, quando Zanine e os artesão atuam em parceria compartilhando as responsabilidades entre concepção e sistema produtivo.

Então Zanine subverte o conceito definido pelas autoras que afirmam que “a produção artesanal caracteriza-se pelo domínio do artesão em todas as fases do processo de produção: aquisição de matéria-prima, projeto, domínio das técnicas e processos de produção e, por fim, a comercialização do produto junto do consumidor”. Compreendido-se que Zanine passa a integrar intimamente esse processo atuando de forma definitiva em todas as etapas do produto, desde a criação até a venda.

Concluindo esse pensamento entre contrastes, pode-se citar que quando as autoras trazem a afirmação de Araújo (1995) de que “os produtos artesanais” Móveis Denúncia “distinguem-se dos restantes” Móveis Artísticos Z “quer pela produção reduzida, quer pelos métodos artesanais”, ele confirma que “a produção de mobiliário em série é resultado do design industrial” e “por outro lado, a produção de mobiliário feito de forma artesanal, por um marceneiro” ou artesão tradicional” já não o é. Isto porque, segundo Araújo:

... o artesão-designer projeta e produz o produto, enquanto o designer industrial projeta o produto e, ao fazê-lo, prescreve o processo, compreendendo as suas virtudes e limitações, mas não é o mestre do processo no mesmo sentido em que o artesão o é. (ARAÚJO *apud* RODRIGUES, 1995)

Esse método empreendido por Zanine em seu mobiliário artesanal, encontra seu rebatimento também em seus projetos arquitetônicos, de modo que o processo produtivo e construtivo de suas casas é baseado em técnicas e materiais tradicionais, como o uso de madeiras para as estruturas: colunas, vigas, telhados, esquadrias e portas, e feito artesanalmente com técnicas de carpintaria tradicional, além de ter usado em alguns casos a técnica de paredes em taipa (RODRIGUES, 2010).

Nesse momento, arquitetura e mobiliário convergem como método de projeto posto que Zanine projetou, em ambos os casos, pensando que suas casas seriam construídas por artesãos como peças exclusivas. E outro fator de convergência entre mobiliário e arquitetura é o denso uso da madeira como elemento construtivo estruturante, criando assim uma mimetização entre o que é mobiliário, o que é arquitetura e mais além sugerindo, uma integração entre o cenário tropical e sua natureza exuberante. Um desses casos é a casa de Vera Brant em Brasília, que mimetiza de forma clara mobiliário, arquitetura e paisagem.

A partir dessas questões, Zanine subverteu a máxima “de que os designers são mais instruídos e eruditos do que os artesãos”, pois, como as autoras citam, isso “parece ser, em muitas situações, uma falsa questão”. Como no caso desta tese, que apresenta o designer e o artesão que se fundem durante o processo criativo e produtivo, essa união as autoras citam que “O designer, através do conhecimento formal, adquire as técnicas necessárias para a execução do seu trabalho, quanto ao artesão o conhecimento é adquirido através da experiência”. Posto que os canoeiros se enquadram na definição de que “O artesão é um homem do povo” e “pode ser mais ou menos instruído, mais ou menos erudito, mais ou menos popular”. (RODRIGUES, 2010).

Assim percebe-se que o artesão é “conhecedor das matérias-primas, da evolução histórica da função, da forma, das técnicas e do objetivo de cada produto que cria”.

As autoras citando Peter Dormer, abordam esse introsamento entre Zanine e os artesão afirmando que o trabalho deve ser conjunto e de colaboração, posto que:

Grande parte do êxito alcançado pela nossa cultura deve-se ao trabalho coletivo das pessoas, à especialização e à fragmentação coordenada do trabalho. Nenhuma pessoa isolada poderia por si só, alimentar a complexidade de um design avançado (DORMER, *apud* RODRIGUES 1995, p. 27).

O que as autoras afirmam em relação a esse papel que o designer pode representar junto ao artesão, no sentido de troca de experiências com vistas ao desenvolvimento de objetos

como fez Zanine, é que “Na sociedade atual é cada vez mais preponderante a interação das várias áreas de conhecimento para o desenvolvimento e criação de produtos de qualidade”. Zanine já em 1960 tinha essa preocupação, de que os canoeiros fossem os orientadores de seu processo criativo, e que ele estaria presente em todas as etapas do processo. Isso em uma clara intenção de união entre erudito e popular, se posicionando assim, como precursor no Brasil dessa via de mão dupla, fato que ocorre também no exemplo citado nesta tese da cooperativa de catadores Sonho de Liberdade que atua de maneira similar, guardadas as devidas diferenças. Pois, como definem as autoras “Nos dias de hoje, as pressões para inovar são cada vez maiores. As mudanças não só criam necessidades novas, mas também promovem o desenvolvimento de conhecimentos e meios que facilitem o diálogo entre a inovação e a sustentabilidade.” E inovação e sustentabilidade sempre foram guias para a obra de Zanine, tanto na arquitetura quanto no mobiliário, seja ele industrial ou artesanal. Inovação e sustentabilidade que remetem também ao trabalho feito pela Sonho de Liberdade na Cidade Estrutural no Distrito Federal. (RODRIGUES, 2010)

À guisa de conclusão sobre design e artesanato, as autoras assim escreve:

Parece claro que o futuro do artesanato passa pelo design para a sustentabilidade (DfS) num trabalho conjunto entre designer e artesão, mantendo as técnicas artesanais inspiradas nas raízes culturais e introduzindo a inovação do futuro. Face à cada vez maior escassez de recursos, o design sustentável apresenta-se como uma alternativa para um mundo melhor, com mais qualidade e durabilidade.

E assim essa união sugere que o design e o artesanato juntos podem:

Criar valor acrescentado ao que a terra nos dá. Estudar as origens dos saberes tradicionais de cada região, criar emprego, fixar as populações, valorizar o território devem estar entre os objetivos de qualquer empresa ou negócio atual.

Quando as autoras mencionam criar valor acrescentado ao que a terra nos dá, alimentam essa tese no sentido de que era justamente isso que Zanine já fazia, antes mesmo das denominações contemporâneas para a atenção que se dá ao adequado uso da natureza, no caso de Zanine, as árvores brasileiras. Sua opção por reutilização de árvores derrubadas e abandonadas uniu-se às origens dos saberes tradicionais de cada região, com isso os Móveis Denúncia atuaram para criar emprego, fixar populações, valorizar o território e isso deve estar entre os objetivos de qualquer empresa ou negócio atual (LEON, 2012).

Isso comprova o que já foi citado por Luciana Costa Faco (2012) quando afirma que “Entre as décadas de 1970 e 1980, os critérios de preservação ambiental referentes à área do design foram incorporados prioritariamente no campo do mobiliário e explicam porque apresenta maior possibilidade de atuação no cenário nacional.” Luciana considera então, que Zanine “foi pioneiro neste segmento” e que posteriormente viria a influenciar diferentes arquitetos e designers, criadores de mobiliário.

Então esta tese sustenta-se de modo que levanta a questão de que os Móveis Denúncia podem vir a ser o fator de integração entre mobiliário, arquitetura e cenário, posto que tanto arquitetura quanto design de mobiliário se abastecem de “técnicas artesanais inspiradas nas raízes culturais” (RODRIGUES, 2010) e o uso de madeira como elemento estruturante, criando assim, linguagem única e integrada com as árvores e cenário que cercam alguns de seus projetos, mais especificamente a casa de Vera Brant em Brasília.

Uma iniciativa interessante de se traçar um paralelo com a obra de Zanine, no sentido de aproveitamento de resíduos urbanos para transformação em produtos, é a iniciativa contemporânea da Cooperativa Sonho de Liberdade.; Segundo Thiago Lucas, designer de Brasília que atuou junto à Cooperativa e a partir de uma entrevista colaborou com esta tese, é um empreendimento econômico e solidário formado por um grupo em 2005, com cidadãos egressos da penitenciária da Papuda no Distrito Federal. Fernando de Figueiredo, seu idealizador, é ex-presidiário e aprendeu a fabricar bolas esportivas durante o período penal. Em sua liberdade, associou-se a alguns ex-presidiários iniciando então uma mobilização para a construção da cooperativa.

Segundo Lucas, até 2014, a Cooperativa era formada por 60 pessoas, sendo 17 pessoas em liberdade provisória e em cumprimento de pena, mães de presidiários em regime fechado e demais pessoas egressas.

No início da Cooperativa, a produção de bolas foi a única atividade geradora de renda dos cooperados. Porém Lucas segue afirmando que, no decorrer do tempo e a oportunidade de estar próximo do lixão da Cidade Estrutural, essa atividade passou a perder força e, finalmente, a partir de 2008 a Cooperativa passou a triar e beneficiar madeiras da construção civil do Distrito Federal. Madeiras coletadas em diversas Regiões Administrativas do Distrito Federal e entorno.

Essa mudança ocorreu pois a produção era quase que completamente feita manualmente, com exceção dos cortes hexagonais, pentagonais e os furos no couro, estes produzidos a

máquina, todas as demais etapas eram realizadas a mão, como a costura da bola, montagem do pino na câmara de ar e sua finalização. Portanto, um cooperado trabalhando exclusivamente e integralmente para esse fim, no decorrer de um dia produz em média 8 bolas. O que é muito pouco para a sobrevivência em um mercado dominado pelas multinacionais com seus processos industrializados de produção em massa.

A partir disso, a Cooperativa passou a buscar alternativas, porém sem deixar eliminar a produção das bolas, pois era justamente essa considerada uma forte marca deste grupo. Daí em frente o que se fez foi focar nas atividades relacionadas ao aproveitamento das madeiras coletadas, atividade que apenas com sua triagem e separação em fardos para a venda, já conferia maior renda do que a gerada pelas bolas.

Segundo Lucas, esse beneficiamento das madeiras se deu de maneira empírica e baseado na intuição dos cooperados e sem muito conhecimento técnico ou condições técnicas e tecnológicas. Porém, ao acompanhar os caminhões carregados de madeira em trânsito em direção ao lixão, Fernando de Figueiredo identificou uma oportunidade de trabalho para o grupo, podendo assim, colaborar com um maior número de cidadãos na Cidade Estrutural. No decorrer desses anos, essa atividade que teve seu começo de maneira informal e intuitiva se estruturou tornando-se um forte potencial de mudanças para o grupo.

Até 2014, segundo Lucas, reaproveitava-se cerca 1.500 toneladas de resíduos de madeiras da construção civil de Brasília e entorno, gerando a inclusão social e produtiva de cidadãos, residentes na região e egressos do sistema prisional, com grandes dificuldades e preconceitos para a sua reinserção na comunidade.

Segundo Lucas, o processo de triagem segue o seguinte fluxo:

Os caminhões das empresas de recolhimento de entulho fazem a descarga na Cooperativa, trazendo as madeiras já pré-triadas e sendo remunerados por caçamba.

Em seguida ao processo de descarga, as madeiras são selecionadas manualmente e as peças em melhor estado de uso e conservação seguem para o beneficiamento e produção de madeiras para construção civil e para produção de madeiras sob medida e faixas publicitárias, outras, para o contêiner de madeiras para energia e as demais, para a máquina de beneficiamento.

As madeiras para construção de moradias e beneficiamento, que posteriormente seriam usadas para a produção de mobiliário, passavam por uma seleção e retirada de pregos e

outros materiais prejudiciais aos processos de serragem e beneficiamento, evitando assim danos aos equipamentos e acidentes de trabalho.

Essa linha de trabalho é bem definida e com pessoas responsáveis e envolvidas em casa processo, como uma produção seriada. Uma característica observada é que em nenhuma das etapas há transformação do material. Por mais que haja o trabalho de separação e trato, a madeira será sempre vendida da sua forma bruta, o que não permite uma melhor venda, fazendo com que a Cooperativa sempre produza e venda muito material para manter ou elevar sua lucratividade, demandando sempre um trabalho excessivo por parte dos cooperados, em um sistema similar à venda de Commodities.

Diante do exposto, buscou-se alternativas no sentido de valorização desse material, idealizando um nova iniciativa baseada no beneficiamento da madeira para fabricação de móveis sustentáveis com design exclusivo.

Os móveis produzidos pela Cooperativa Sonho de Liberdade foram criados por um processo de coleta, seleção e beneficiamento de madeira residual. A fábrica de móveis sustentáveis serviria para a formação profissional participativa de jovens e adultos moradores da Cidade Estrutural, entre presidiários e ex-presidiários em regime semi-aberto, promovendo a conscientização ambiental e inserção social por meio de capacitação técnica para as técnicas tradicionais de marcenaria em madeira maciça.

Sendo assim, a Cooperativa; passou a recorrer a financiamentos públicos para a construção de uma estrutura fabril em que simultaneamente seria feita essa capacitação e a produção da linha de móveis. Então o desafio eminente foi o de traçar um planejamento para a implementação da marcenaria que se prestaria como um centro de formação no sentido de profissionalizar um grande número de moradores da região.

A Cooperativa Sonho de Liberdade encontra-se em fase de maturidade, a mesma já atingiu seu potencial produtivo dentro das áreas que atua e tenderá a uma estagnação caso não seja colocado em prática esse plano de beneficiamento da madeira para fabricação dos móveis.

Os móveis de madeira descartada produzidos pela Cooperativa oferecem ao usuário vantagens pela satisfação da necessidade intangível de colaborar pela preservação de recursos naturais e promover o desenvolvimento sustentável (Fig. 39).



Fig. 39: Mesa de centro. Foto cedido por Thiago Lucas

A madeira que de outra forma seria um problema ambiental, gerando gases de efeito estufa e poluindo o visual das cidades e lotando aterros sanitários, através da reutilização se tornam objetos úteis, socialmente produtivos e ecologicamente desejáveis.

O investimento nessa área é válido pois tem o potencial de elevar a Cooperativa a outro patamar, promovendo verdadeiramente uma transformação social, pois retira o cooperado da função exclusiva de coletor de madeiras, possibilitando a sua profissionalização e a promoção da cooperativa a uma categoria de referência de sucesso, de transformação social, econômica e ambiental, atuando nas prerrogativas para o seu pleno desenvolvimento sustentável

Apesar desses esforços empreitados pela Sonho de Liberdade, Wilson Kindlein Júnior define que:

“Em um mundo veloz, fundamentado no consumo da maior quantidade (excesso) e com a máxima aceleração possíveis, não existe, por hipótese, possibilidade alguma de sustentabilidade, pelo simples fato de não haver lugar para a essência: o tempo (duração, estabilidade, Constância, permanência, etc.) (*apud* SANTOS, p.29)

Kindlein defende ainda que não há qualquer sustentabilidade nas relações humanas sem que a variável tempo seja levada a sério, de maneira profunda e dá o exemplo que para tudo o tempo é fator determinante quanto descreve que “O amor necessita de tempo, carinho

necessita de tempo, amizade necessita de tempo” e por fim “sustentabilidade necessita de tempo” (*apud* SANTOS, 2014, p.29), E segue afirmando que na sociedade contemporânea estamos pautados pela “pressa, afobação, corre-corre” o que de certa maneira inviabiliza essa noção de sustentabilidade a partir do reuso de materiais de descarte, pois temos observado um crescente processo de “desestruturação da malha social, pois sem tempo não há atenção, cuidado, zelo”. Zelo este que se propõem Zanine e Kracjberg em relação às matas brasileiras, objetos de seus estímulos e esforços preservacionistas.

Diante do mencionado, Kindlein se apoia no pensamento de Vitor Ramil em sua composição a ilusão da casa, definindo que é possível interpretar que o tempo é o meu lugar, o tempo é minha casa a casa é onde quero estar e que se quisermos estar abrigados, aconchegados, acolhidos, resguardados, protegidos e recebidos, necessitamos ter tempo” pois “sem tempo não há caminhos, só há o começo e o fim”. (Kindlein, *apud* SANTOS, 2014, p.29)

Assim considera-se que baseado na existência somente do começo e fim a sociedade está à deriva, “sem trajeto, sem rumo e sem direção”. (*idem*)

Sem tempo não há casa, e se não há casa, aonde vamos estar? Não há mudanças verdadeiras, pois para mudar verdadeiramente é necessário permanecer, e para permanecer é necessário o tempo. Como não temos permanência, não temos constância e, portanto, não temos conservação. (SANTOS, 2014, p. 30)

E conclui que “se não há conservação não há sustentabilidade”, pois para que haja sustentabilidade é preciso compreender que o futuro é a espera, paciência, zelo, cultivo e que a noção de futuro vem-se perdendo pois cada vez mais a sociedade contemporânea se deixa levar por um “mundo instantâneo, veloz, rápido, breve” e sendo assim “não há o que sustentar, não há por que preservar”. Segue refletindo que se não há noção de futuro, não vamos preservar pois “só preservamos o que será, por conceito, utilizado no futuro.” E lança uma pergunta: “E assim que se perde a responsabilidade social com o ambiente (natureza) e com o próximo (natureza das relações humanas)?” (SANTOS, 2014, p. 30).

Nesse sentido de preservação, Zanine lança a questão de que a madeira tem duas vidas, uma enquanto árvore e outra enquanto produto, móvel ou arquitetura e que, provavelmente, esta segunda terá ainda maior duração que a vida de uma árvore e que com esse sentimento de duração, de futuro, servirá para nos contar sobre espécies de árvores, que é possível, em um futuro, não mais existirão.



Nesse sentido, quando Stuart Walker descreve sobre Design, sustentabilidade e resíduos em contexto cita que “Design é uma disciplina que reúne uma gama diversificada de fatores, integrando-os em desfechos, ou soluções de design” descrevendo que isso deriva de processos e práticas intelectuais criativas para o pensamento crítico e propositivo para a abordagem de “problemas complexos” e que entre esses problemas o desafio contemporâneo do design é estruturalmente a questão da sustentabilidade de seus produtos e processos, e que “abrange considerações de ordem ambiental, social e econômica” (SANTOS, 2014, p.15).

Esses problemas complexos, apesar da fala acima citada especificar a contemporaneidade como cenário, foram abordados por Zanine e Kracjberg em suas trajetórias de preservação ambiental em Nova Viçosa na Bahia, bem como Stuart cita, esses dois profissionais se dedicaram ao pressuposto de preservação ambiental tratando suas obras como objetos de denúncia.

Walker afirma ainda que “Claramente, nossas maneiras atuais de viver são insustentáveis” e que “essas interpretações modernas sobre a boa vida não apenas resultaram devastadoras para o meio ambiente” como também “nutriram um descontentamento disseminado e ajudaram a criar um sentido de falta de significado nas sociedades contemporâneas baseadas no consumidor” (p. 16). Essa falta de significado, não somente contemporâneo, mas também em outros tempos, foi uma das motivações que levaram ao primitivo desmatamento das florestas brasileiras com sua exploração irracional para a produção de bens materiais. Caso que se observa como força motriz para Zanine para a produção de suas “esculturas utilitárias, brutas, brutais mesmo” e que “são na verdade, móveis testemunho” (Leon, 2009, p. 184) dessa “falta de significado”. (SANTOS, 2014, p.15)

Essa produção excessiva de resíduos e poluição que “está associada não apenas a danos ambientais, mas também a uma atitude desgraciosa em relação à provisão da natureza e aos produtos da imaginação humana” que em uma sociedade de consumo extremo é preciso “apreciar as causas de problemas tão sérios de resíduos, especialmente dentro de conturbações urbanas” tais quais São Paulo e Rio de Janeiro. E foi, justamente no Rio de Janeiro, capital de um dos centros criativos onde Zanine construiu projetos economicamente viáveis e sustentáveis ao “olhar o sistema abrangente de forma crítica” seguiu por “trabalhar em prol de mudança positiva” (SANTOS, 2014, p. 16) para que essa mudança fosse mais atenta e responsável do ponto de vista ambiental.

Em seu primeiro projeto de casa na Joatinga/RJ que foi pensado para sua própria residência e de sua família, Zanine se utiliza de conceitos de preservação urbana, pois reaproveita materiais de demolição de obras aonde seria construída a Avenida Perimetral de acesso a Ponte Rio-Niterói. Essas demolições foram somadas a peças reaproveitadas também de fazendas no interior do Brasil como nos estados da Bahia e Minas Gerais. Foram aproveitadas peças como colunas, vigas, portas, vidraças, guarda corpo. Foi nessa esteira que Zanine desenvolveu diversos projetos na Joatinga, um bairro do Rio de Janeiro situado em uma encosta oceânica, onde, segundo Reduzino Vieira, parceiro de Zanine desde 1968, e ainda em 2016, restaurador, foram construídas as primeiras casas.

A primeira dessas casas foi justamente, uma projetada para seu próprio uso e instalada em um terreno na beira de um precipício com vista para o mar e todos os lados da Zona Sul do Rio. Nesse projeto Zanine aproveitou todos os materiais de demolição disponíveis e os arredores de sua casa são um verdadeiro depósito de material. Nessa obra ele usou diversos materiais como dormentes de estrada de ferro, grades antigas, postes de jardim e com estruturas de velhas portas de madeira, fez novas portas envidraçadas, para que toda a paisagem fosse vista.

Nesse projeto, Zanine, além de aproveitar material de demolição para a construção da casa, usa-o também para a construção do mobiliário central da sala de estar, com vista para o mar. Esse mobiliário composto por dois sofás, é produzido com colunas de madeira fixadas à estrutura da casa, que não podem ser removidas sem que haja demolição do assoalho. Nesse aspecto, o projeto propôs integração total entre mobiliário, arquitetura e paisagem. Pode ser considerado um caso símbolo do que se propõe nesta tese de adequação entre esses três fatores. Esses sofás são dispostos de modo que a paisagem tropical que circunda a casa seja sua parte integrante, como um painel ornamental, mas que não pode ser trocado, está na estrutura do projeto.

Nesse mesmo projeto em outra situação, na sala de jantar, que também se ancora integrada à mesma vista, Zanine projeta um móvel vinculando estrutura e formalmente ao assoalho da casa. A-mesa de jantar está solidamente inserida em um ambiente interno com total integração visual ao ambiente externo, e bem como na sala de estar, apresenta-se em formato de painel ornamental não removível.

Sobre as pranchetas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer é possível perceber determinante influência de cenários como a Baía de Guanabara e a Mata Atlântica da cidade do Rio de

Janeiro na arquitetura e mobiliário modernos no Brasil. Essas paisagens operam no sentido de elaboração em conjunto, sistematicamente em diferentes planos de composição plástica da natureza tropical em diálogo com a arquitetura moderna. Como citou Penedo (2008, p. 21), esse encontro, ou “sobreposição”, de paisagem e vegetação tropicais “proporciona interlocuções de leituras visuais quase que instantâneas” e Penedo prossegue afirmando que essa sobreposição é “tomada pelo dinamismo e campo de observação que alguns pontos da cidade oferecem”. As casas de Zanine na Joatinga são exemplos evidentes de como a arquitetura se relaciona com a paisagem tropical do Rio de Janeiro, posto que devota enorme atenção ao cenário que a circula, seja a mata de um lado ou o mar de outro. Há um caso na Joatinga em que é possível ver de um lado a Mata Atlântica e de outro a praia e, de forma infinita, o oceano. E isso confirma a tese de Penedo de que essa “situação exerceu enorme influência sobre a arquitetura e mobiliário moderno no Brasil”. (2008, p.21)

Zanine em contra-ponto ao que diz Penedo em relação ao material adotado, pois coloca à disposição de seus projetos a madeira, ao invés do concreto modernista e afirma que “A influência visual da paisagem e vegetação tropicais sobre o móvel moderno no Brasil resultam do aprimoramento técnico da arquitetura brasileira no período, conquistas provenientes do concreto armado” (2008, p.21). E é justamente nesse ponto que Zanine se contra-põe aos modernos na escolha do material, pois faz uso da madeira, porém por outro lado projetou “condensando a estrutura e liberando a fluidez do espaço interno da casa moderna brasileira” (2008, p.21). É sensível a percepção de que “Assim, conceitos estrangeiros ligados à questão da planta livre ecoa com a tradição dos espaços arejados e de contenção mobiliária da casa brasileira”. (PENEDO, 2008)

Essas casas da Joatinga apresentadas já nesta tese foram planejadas por Zanine para serem construídas com o máximo possível de utilização com material de reaproveitamento como madeiras reutilizadas de lastros de navios que vieram para o Rio de Janeiro. No caso, a maior ocorrência foi a de Pinho de Riga recolhida nos portos locais. Outros materiais que também foram utilizados vieram da construção do metrô da cidade, em função da demolição de edificações construídas com madeiras, suas estruturas como vigas e colunas, além de outras madeiras usadas como caibros, portais, portas, entre outros elementos de construção que foram sendo demolidos e armazenados por Zanine no próprio bairro da Joatinga em uma praça.

Em outras situações, Zanine também recolhia vidros, pisos, geralmente pedras de grandes dimensões, e até mesmo portas de igreja. Mais especificamente, em uma destas casas o portão foi construído com uma porta de igreja do interior da Bahia na casa do Sr. Antonio Cruz, um dos proprietários que abriu suas portas para esta pesquisa.

Outro material também utilizado foram telhas recolhidas por Zanine e que não se tem muito precisa a informação de local de coleta.

Essa proposta de aproveitamento de materiais pode ser considerada uma atitude embrionária e pioneira para o que hoje é conhecido como construção sustentável por esse aspecto de reuso de material além de outros aspectos como a utilização de água da chuva, tanto para a construção como para a uso no dia a dia da casa. Zanine pensou um sistema de captação da água da chuva por calhas e seu armazenamento em cisternas. Essa utilização de água da chuva foi também uma questão de sobrevivência, pois as primeiras casas na Joatinga passaram por um processo complexo de construção, o bairro nem sequer existia como estrutura. Não havia água, luz ou gás. Zanine pode ser considerado um dos fundadores do Bairro da Joatinga e seu pioneirismo pode ser identificado principalmente na primeira casa em que construiu no bairro. Essa casa Zanine construiu com material de aproveitamento de demolição e captação de água da chuva para ser sua própria residência no ano de 1975.

Desse fato pode se considerar que Zanine colaborou com o “surgimento do conceito da preservação ambiental na metodologia do projeto de produto em design” bem como escreve Luciane Costa Faço quando se dedica a escrever sobre o “Pioneirismo de Zanine Caldas no Brasil”. Período este que Zanine constrói essa casa e seu mobiliário que coincide com a vinda de Vitor Papanek ao Brasil que foi “em particular, um promotor eloquente do design ecológico” (Faco, 2012, pg 73). Bem como Zanine entendeu a arquitetura dessas casas, e podendo ser considerado um pioneiro pois já estruturava o futuro discurso dos ecologistas, produzindo móveis artesanais com madeiras refugadas e residuais.

# A natureza, o artesanato, e o moderno uma vista além do Lago Paranoá

## **Tradição e modernidade**

A arquitetura moderna brasileira sempre foi um desafio para os esquemas usuais de interpretação, pois aparecia e continua aparecendo em sua estrutura propositiva marcada por evidentes contradições. A mais visível e decisiva para o seu entendimento, seria a de como se constituir uma linguagem moderna e ao mesmo tempo brasileira. Uma grande questão seria como estabelecer uma relação entre modernidade e tradição, como questiona Carlos Ferreira Martins sobre a dificuldade em se chegar à equação entre modernidade e construção da identidade nacional com base em suas tradições (MARTINS, 2003)

Um contraste que se apresentava para a consolidação de uma arquitetura moderna brasileira era justamente em relação ao choque entre as vanguardas europeias, que propunham o rompimento com as tradições, e o sentimento nacionalista brasileiro expresso por meio da arquitetura e o movimento neocolonial.

Segundo Nascimento (2004, p. 293), quando se menciona esse movimento, pode-se remeter a um conjunto de formas e pensamentos opostos pelos quais os modernistas brasileiros se empenharam em lutar, no sentido de buscar um espaço consolidado na arquitetura brasileira. Pouco se fala sobre a participação de Lúcio Costa, um dos principais entusiastas da obra de Zanine, sendo esse período visto com certo distanciamento e reserva impostos pelo próprio Lucio Costa.

Nascimento justifica a adoção do termo “neocolonial” ao defender que foi assim que o movimento ficou conhecido, e que à época utilizava-se também “estilo neocolonial” e cita ainda que, segundo José Mariano Filho, esse movimento poderia também ser referido como “a causa tradicionalista” (NASCIMENTO, 2004, p. 297).

Nesse texto é possível perceber o nível do contraste em que se enfrentavam o moderno e o neocolonial quando a autora cita José Mariano e suas desavenças com Lúcio Costa ao afirmar que

Essa admirável intenção de patrimônio, de percepção consciente do fenômeno brasileiro, foi de súbito interrompida pela revolução, tendo passado a EBA a ser

centro propulsor de idéias derrotistas, por iniciativa de um jovem inexperiente e ambicioso, partidário extremado do estilo nacional até a véspera de galgar o ambicionado posto (FILHO, 1943, *apud* NASCIMENTO, 2004, p. 293)

Pelas palavras de José Mariano Filho, entende-se o contra-ponto em que se estruturava a discussão polarizada entre a “causa tradicionalista” e o movimento moderno brasileiro. José Mariano Filho era conhecido propagador da arquitetura neocolonial, e nessa citação fica nítida a rusga com Lúcio Costa que passou, a partir daquele momento, a ser uma figura central do movimento moderno no Brasil.

A richa era tão evidente que a autora chega a mencionar o termo “vencedor” quando cita o moderno em relação ao neocolonial passando a se referir ao Grande Hotel de Ouro Preto e Pampulha como pilares para a nova tradição moderna. E quanto ao Neocolonialismo, a autora assim escreve:

O neocolonialismo, por outro lado, ficou sendo aquele movimento que durante um período frutificou no país, conseguiu adeptos, mas que foi superado, suplantado. O processo histórico de mudança é nebuloso, mas é apresentado como uma transição do claro para o escuro sem nuances. Algumas vezes de uma forma mais conciliadora, e sobretudo numa tentativa de se justificar a mudança, o neocolonial aparece como o elo perdido entre o “verdadeiro” colonial, portador da tradição, e a nova arquitetura. Ou seja, seria um estágio da linha evolutiva, cujo ápice era o moderno. Por fim, no imaginário geral, a adesão ao movimento moderno é demonstrada de uma forma mágica e visionária, como se fosse um destino ao qual se estava fadado. (2004, p. 294)

Quando Nascimento cita que o movimento neocolonial seria um estágio da linha evolutiva, cujo ápice era o moderno (2004), baseia-se na posição defendida por Bruand em *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981).

A autora descreve ainda que, segundo José Mariano Filho, em 1919, no Rio de Janeiro o neocolonial é um movimento de inovação, e que esta nova arquitetura não mais seria confundida com os inúmeros estilos então em voga, e que seria conseqüentemente, o verdadeiro portador da tradição. E assume um distanciamento nítido em relação aos ecletismos vigentes quando propõe que o Brasil crie uma arquitetura própria e de valor, e que essa arquitetura teria como princípio as referências do período colonial, porém sem que isso se tornasse uma premissa escravizante, pois o próprio José Mariano Filho cita que a

arquitetura tradicional está muito mais centrada na alma brasileira do que propriamente na arquitetura (2004, p. 297).

Essa marcha em defesa do nacional não era uma atitude isolada, pois estava na ordem da época nas primeiras décadas do século XX. No Estado Novo, a identidade nacional surge defendida por intelectuais a partir de duas características inseparáveis: o regime é novo e é nacional. Esse “novo” se calcava na intenção de modernização do Brasil e “nacional” quando se buscava as verdadeiras raízes culturais no país, recusando-se assim a puramente acatar os modelos liberais importados. De acordo com a ótica estadonovista, o moderno e o tradicional estavam imbricados como premissas identitárias e organizadoras do sistema político nacional vigente.

A busca pelas raízes no sentido de se modernizar o país era o que guiava a arquitetura de Zanine e em especial seu projeto da casa dos Bettiol onde essas duas tendências, aparentemente contrastantes, convergem para um residencial inovador estruturado nas tradições brasileiras.

Esse ponto pode ser também uma das questões fundamentais ao se analisar a obra de Zanine Caldas em seus projetos residenciais. Como pode ser moderno, vanguarda se suas casas são comparadas às do período colonial com o uso de varandas, telhas de barro, e algumas técnicas que remontam aos mais primitivos métodos de produção de elementos de madeira? Ao contrário do que se poderia imaginar como moderno e seus materiais como concreto, Zanine se consolida como o arquiteto da madeira, não comumente usada por seus pares modernistas. Em suas casas, é nítida a predominância dessa matéria-prima, e isso vem da abundância de espécies e ocorrências em florestas do Brasil.

Porém, o contraste se estabelece como um fator de equilíbrio, posto que a arquitetura moderna no Brasil buscava um balanço entre a vanguarda e a tradição brasileira. Uma das questões modernas que prevalecem nas casas de Zanine é o uso de vidros como divisórias sem que haja uma separação clara entre interior e exterior, isso propõe que o cenário ao redor de algumas de suas casas faça parte do interior como murais. Zanine certamente não foi o único a adotar essa estratégia, João Filgueiras Lima, o Lelé, (1932-2014), além de arquitetura institucional também projetou residências unifamiliares com esse conceito. Lelé pensava em um sistema fluido e leve de construção de modo que não houvesse interrupção visual entre os ambientes internos e jardins, e para isso acentuava a transparência com

fachadas envidraçadas suportadas por pilares metálicos dispostos, como foi feito na residência César Prates em 1959.

Nessa mesma residência pode haver outro fator que se assemelha aos princípios de Zanine de integração entre os ambientes, pois no projeto Lelé buscou integrar as áreas de estar com o parque, situado ao fundo do terreno. Pesa o contraste entre os dois arquitetos o fato de Lelé dar preferências para materiais industriais, como as esquadrias de metal e o concreto, não tão comuns nas obras de Zanine. Dadas as diferenças, o fato é que ambos buscavam a integração entre interior e exterior como se não houvesse a necessidade de brusca separação entre ambientes.

Outro fato que pode aproximar Lelé de Zanine é que diversos projetos residenciais de Lelé foram realizados para amigos, como ele mesmo chamava de “as casas dos amigos” (*apud* PORTO, 2010, p. 103). Quase todas as casas que Lelé projetou foram concebidas pelo prazer de realizar os sonhos do proprietário e criar espaços que os fariam felizes e acolhidos. Então as obras dos dois autores convergem de alguma maneira. A casa dos Bettiol descrita a seguir foi um projeto que Zanine fez para um casal de amigos que deram total liberdade para sua concepção e projeto.

Bem próximo ao Iate Clube em Brasília, no Setor de Clubes Norte está localizada uma das obras mais visitadas e debatidas de Zanine. Estima-se que Zanine construiu mais de 20 casas em Brasília entre os anos de 1960 e 1990.

Com tantas casas projetadas por Zanine, o professor Ivan do Vale da FAU/UnB vem construindo um rico acervo de informações sobre a obra do autor em Brasília. O acervo consta de algumas casas que serão apresentadas pelo nome do então proprietário e com uma descrição feita pelo pesquisador e seu grupo de trabalho. É importante frisar que todo material faz parte do acervo de imagens e informações de propriedade de Ivan do Vale, gentilmente cedido para este trabalho.



Proprietário original: Alexandre Garcia

Endereço: Lago Norte  
SHIN QI 14, Conj. 04, Casa 17

Data de projeto: 1985

Área edificada: 800m<sup>2</sup>

Autores do projeto de cálculo/instalações:  
Claudio Vicente Pacheco/Lucílio Antônio  
Vitorino/José de Castro

Período de construção: 1985 a 1990

Área do lote: 1.350m<sup>2</sup>

Descrição: A casa possui metade da estrutura em madeira de ipê e a outra metade em concreto, recurso solicitado pela proprietária. O acesso se dá por uma grande varanda para a qual se abre o salão principal. Esse salão é coberto por um telhado de quatro águas coroado por um lanternim, responsável pela iluminação e saída de ar quente. A existência de um telhado independente para o salão dá a impressão de que a casa é constituída por dois volumes, sendo o segundo formado por dois pavimentos. A área íntima localiza-se no segundo pavimento, composto por cinco cômodos, cada um com um tratamento de forro que dá impressão de que existem pequenos telhados independentes para cada um. No pavimento semi-enterrado localizam-se uma sala de TV, a garagem e a sala de máquinas da piscina. Destaque para o desenho do guarda-corpo elaborado pelo arquiteto e para a escada que liga o pavimento semi-enterrado para o salão.



Figura 40: vista da fachada da casa, foto: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Andréa Bethiol

Endereço: Lago Sul

Autor do projeto: José Zanine Caldas

SHIS QL 16, Conj. 06, Casa 17

Data de projeto: 1982

Período de construção: 1982 a 1983

Área edificada: 420 m<sup>2</sup>

Área do lote: 800 m<sup>2</sup>

Descrição: A residência foi construída em módulos de 3 x 3 m, servindo como experiência para o arquiteto com o sistema de construção modular, levado à França em sua exposição no Museu de Artes Decorativas do Louvre. Com essa modulação, bem marcada nas fachadas, o projeto oferece a possibilidade de expansão sem comprometer o partido inicial, como realmente já foi feito. O acesso se dá por um nível intermediário, tendo um nível inferior, um tipo de pilotis com garagem e salão para lazer (bar, jogos), voltado para a piscina, e um nível superior com a área íntima da casa. No nível de acesso encontram-se as salas de estar e jantar, com varanda voltada para a piscina, e a área de serviços. A estrutura é constituída por pilares e vigas de seção quadrada, ligados por placas de metal com parafusos.





Figuras 41, 42: vistas das fachadas, foto: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Arnaldo Cunha Campos

Endereço: Lago Norte - SMLN ML 9, Conj. 02, Casa 14

Autor do projeto: José Zanine Caldas

Data de projeto: 1963

Período de construção

Área edificada:

Área do lote:

Descrição: Primeiro projeto de Zanine construído em Brasília, sendo também a primeira casa feita com cobertura de telha de barro na capital. Possui elementos claramente marcados da arquitetura colonial brasileira, como as janelas com guarda-corpo gradeado, semelhante àquelas executadas em cidades como Ouro Preto, e azulejos com características portuguesas. A casa volta-se para o lago, com duas varandas abertas para a parte de trás do terreno, para onde se abre o salão e a suíte principal. Nessa fachada, pode-se perceber uma parede de pedra que constitui um muro de arrimo para o desnível do terreno. A casa possui revestimentos simples, as paredes são de tijolos maciços pintados de branco no interior e rebocados pelo lado de fora. Possui portas de demolição, característica marcante do espírito de reaproveitamento do arquiteto.









Figuras 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49: vistas da casa – fachadas, internas, varanda e externas, fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Peter B., Atual: Fátima Bueno

Endereço: Lago Norte  
SHIN QI 13, Conj. 3, Casa 9

Autor do projeto de cálculo, instalações e  
obras complementares: Ariomar da Luz  
Nogueira

Data de projeto: 1985

Período de construção: 1985/final de 1987  
(1 ano e 3 meses de construção)

Área edificada: 280 m<sup>2</sup>

Área do lote: 800 m<sup>2</sup>  
+ 1.200m<sup>2</sup> de área verde

Descrição: O projeto encomendado a Zanine foi de uma residência com poucos cômodos, prezando sempre pela economia interna da casa, evitando corredores e distribuindo varandas generosas, características sempre marcantes dos projetos do autor. A residência, toda com estrutura em madeira (ipê e aroeira), desenvolveu-se segundo o projeto original, elevada do chão sobre as fundações para evitar a umidade na madeira, e apenas sofreu algumas modificações: os pilares todos deveriam ser roliços, mas acabaram por ficar assim somente na varanda de acesso, e no restante da casa adotou-se a seção quadrada; o piso deveria ser constituído somente por tábuas de madeira, mas acabou optando-se pela colocação de uma laje por baixo para evitar frestas no assoalho. A presença de varandas no acesso e voltadas para os fundos do terreno é observada por Lúcio Costa como marca constante no trabalho de Zanine, costume herdado das construções bandeirantes dos séculos XVII e XVIII.

Obras complementares: Atelier nos fundos do terreno com móveis, esculturas e painéis de Fátima Bueno; mesa com tampo de vidro sustentado por duas séries de tronco, de Zanine; banco Cobra Grande, de Lígia Medeiros; painel de ferro de Olinda, de José Alves.











Figuras 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57: vistas das fachadas, varandas, internas e mobiliário, fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Helena Moreira

Endereço: Lago Sul

SHIS QL 16, Conj. 02, Casa 02

Data de projeto: 1982

Área edificada: 780 m<sup>2</sup>

Autor do projeto de cálculo, instalações e

obras complementares: João Lincoln de Lara  
(engenheiro)

Período de construção 1984 a 1985

Área do lote: 2.300 m<sup>2</sup>

Descrição: O acesso pela parte de cima, através de uma varanda, repete-se em mais esta obra de Zanine. O telhado de quatro águas, sem apoio central, cobre a sala de estar, por onde se tem o acesso principal. No nível acima, subindo por uma escada iluminada em toda a sua altura por esquadrias de vidro, encontra-se a área íntima da casa. Destaque para os forros nos quartos, que cobrem a estrutura do telhado e dão a ideia de que existe um pequeno telhado em cada cômodo. Destaque também para o desenho do guarda-corpo, que se repete em toda a casa. No nível inferior, que inicialmente serviria somente como garagem, encontra-se uma dependência que serve a um morador dependente de cadeira de rodas.

As áreas de serviços estão no mesmo nível das salas de estar e jantar. A estrutura é toda em Ipê e a casa possui portas de demolição com 3,20 m de altura, trazidas de igrejas de Ouro Preto.













Figuras 58, 59, 60, 61, 62: vistas das fachadas, portão de acesso principal, painéis de vidro e mobiliário, fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietários originais: Laurence e José Rui

Endereço: Lago Norte

SMLN ML. 03, Conj. 03, Casa 12<sup>A</sup>

Data de projeto: 1984

Área edificada: 1.200 m<sup>2</sup>

Autores do projeto:

José Zanine Caldas / Matias Macier

Autor do projeto de cálculo, instalações e obras complementares:

Engenheiro Paulo Pimenta

Período de construção: 1985 a 1987

Área do lote: 20.000 m<sup>2</sup>

Descrição: Zanine fez apenas o projeto de fachadas e estrutura, a divisão interna foi feita por Matias Macier. A casa possui em sua estrutura um marco característico na obra do arquiteto: a acariquara constitui não só os pilares da casa, mas aparece também em séries, como no porão de acesso. Constituída por três pavimentos, a casa é toda sustentada por esses pilares, exceto na varanda, onde Zanine optou por pilares de concreto de seção circular pintados de branco, argumentando que não agrediriam o conjunto da casa já que se confundiriam com o horizonte. O terreno possui uma considerável declividade, fazendo com que o acesso principal se dê pelo terceiro andar, que constitui um grande salão abrigando salas de estar e jantar e ainda um mezanino para o escritório. Nesse ambiente as vigas constituintes da estrutura do telhado são visíveis e se cruzam em X nos pilares, sendo o restante da estrutura coberta por um forro em zigue-zague. As vedações laterais são compostas por esquadrias de madeira e vidro, preservando a vista do lago. Ainda nesse pavimento, encontra-se a área de serviço, com acesso também por fora da casa. No segundo pavimento, encontra-se a área íntima da casa, com os quartos da família e dos empregados. Finalmente, no térreo, voltada para a piscina, encontra-se uma área de jogos.

Obras complementares: Salão de Jogos no terreno ao lado (adicionado ao terreno da casa posteriormente), de autoria de Matias Macier; escultura em madeira, com séries de acariquara, de autoria de Luiz Galão; móveis de Zanine.























Figuras: 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76: vistas internas, fachadas, áreas externas, decks, piscina, fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietários originais: Marcos Brei e Ari Cunha

Endereço: Lago Norte

Autor do projeto: José Zanine Caldas

SHIN QL 02, Conj. 07, Casa 17

Data de projeto: 1982

Período de construção: 1982 a 1983

Área edificada: 350 m<sup>2</sup>

Área do lote: 800 m<sup>2</sup>

Descrição: O acesso principal conduz a uma varanda ligada ao salão central por portas de madeira e esquadrias de madeira e vidro. No salão, destaque para uma divisória de madeira da sala de estar para a de jantar, estrutura parecida com aquela utilizada na escada. A casa possui em alguns cômodos um esquema de ventilação idêntico ao utilizado na residência de Oscar Perne, construída na mesma época. A área íntima da casa encontra-se toda no segundo pavimento, com exceção de um quarto posteriormente adicionado ao projeto no pavimento de acesso para um familiar que utiliza cadeira de rodas. Os beirais possuem um desenho de estrutura muito utilizado pelo arquiteto, com um sistema comumente chamado de cachorro, semelhante aos aplicados em casas da arquitetura colonial brasileira.

















Figuras 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87: vistas internas, externas, fachadas mobiliário, a cesso. fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

:

Proprietária original: Maria Consolação Collor

Endereço: Setor de Mansões Dom Bosco - SMDB Conj. 25, Casa 04  
Autor do projeto de cálculo, instalações e obras complementares: Landri Gonçalves Rodrigues da Silva

Data de projeto: 1978  
Período de construção (início/finalização): 1978 a 1979

Área edificada: 790 m<sup>2</sup> (580 m<sup>2</sup> casa + 210 m<sup>2</sup> duas construções anexas)  
Área do lote: 12.000 m<sup>2</sup>

Descrição: A casa respeita muitos pontos comuns da obra de Zanine, entre eles, uma área social onde prevalecem as aberturas (esquadrias de madeira com vidro + estrutura de madeira), que funciona como elemento central e de ligação com os outros ambientes; um telhado onde a estrutura é explicitamente mostrada nos cômodos da casa, apenas com um forro de compensado branco acima das ripas-A casa pode ser analisada em três blocos: um central, com a área de estar; um à esquerda, com a área íntima da casa (quartos); e outro à direita, com a área de serviços, cozinha e sala de jantar. A sala de estar, com as duas varandas, uma na frente e outra atrás, constante em outros projetos de Zanine, dá acesso a todos os outros cômodos da casa. No projeto original, a casa é elevada sobre pilotis, com excessão do bloco correspondente à área íntima, de forma que o acesso social se dá pelo andar de cima. Mas a proprietária optou por fechar o térreo, fazendo dele um escritório (abaixo da área de estar) e uma suíte (abaixo da sala de jantar e da cozinha) com entrada independente do restante da casa, no local onde existiria um jardim. Outra pequena alteração do projeto original aconteceu na varanda posterior, que ganhou cerca de dois metros na sua largura, modificação efetuada pelo próprio mestre de obra José Araújo, e abaixo dela foi feita uma sala. Além disso, algumas portas da casa tiveram de ser trocadas, pois a madeira utilizada não foi seca o suficiente, e as portas sofreram emoes. Por muito tempo, a proprietária residiu no exterior e o imóvel foi alugado. Um dos locatários, sem consultar a proprietária, passou um tipo de verniz na madeira de toda a casa, o que lhe concedeu um aspecto negro, não pertencente ao seu tom natural. A casa da piscina original foi demolida, pois desrespeitava os limites do terreno, mas logo em seguida foi construída outra.











Figs. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95: vistas internas, externas, fachadas mobiliário. fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Natanry Osório

Endereço: Setor de Mansões Dom  
Bosco - SMDB Conj. 26, Casa 03

Autor do projeto: José Zanine Caldas

Data de projeto: 1975

Período de construção: não se pode dizer que existiu um período de construção fixo, porque a casa foi construída aos poucos, e ainda hoje passa por uma grande restauração.

Área edificada: 400 m<sup>2</sup>

Área do lote: 12.000 m<sup>2</sup>

Descrição: O terreno do setor de mansões Dom Bosco apresenta um declive acentuado, e a proprietária, quando o adquiriu, desejava fazer vários platôs para acomodação das edificações e de áreas para criação de animais. Quando foi chamado para fazer o projeto da casa, Zanine encontrou no local um grande muro de arrimo que a proprietária havia construído com pedras do próprio terreno para fazer um estábulo de cavalos. Deparando-se com ele, Zanine sugeriu que a casa fosse feita ali mesmo, aproveitando o muro como parede. A casa acomodou-se no platô onde encontrava-se o estábulo e o muro de arrimo foi preservado, atravessando a casa inteira e servindo como base de sustentação. Ao chegar no terreno da Quinta das Pedras, mal se pode ver onde se encontra a casa. Depois de seguir um calçamento de pedra e contornando a vegetação do local é que se pode ver o telhado da casa e apenas a parte localizada acima do muro de arrimo, correspondente à cozinha e área de serviço. Descendo uma escada pelo muro, chega-se à sala de jantar e, logo à direita, à sala de estar, onde se pode ver com clareza a presença do muro de pedras na construção. Seguindo no mesmo nível, observa-se um bloco de dois andares com a área íntima da casa. A biblioteca da casa construída por Zanine foi demolida, pois estava ficando pequena para a proprietária. Em seu lugar está sendo construída uma nova, de autoria do arquiteto Cláudio Queiroz. A construção da casa contou com materiais de demolição, como portas e grades. A estrutura possui peças de aroeira entalhadas com um machado, de ipê industrializadas e ainda peças aproveitadas de um estábulo. A estrutura do telhado que aparece na copa e na cozinha possui uma abertura central fechada com vidro para iluminação, contando apenas com duas peças de madeira e um tirante de aço, evitando o uso de uma tesoura.









Figuras: 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, vistas internas, externas, fachadas, acesso. fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Reginaldo e Zuleica

Proprietário inicial/incorporador/etc.: Coronel Valter

Endereço:

Autor do projeto: José Zanine Caldas

Data de projeto:

Período de construção:

Área edificada: 600m<sup>2</sup>

Área do lote: 5.000 m<sup>2</sup>

Descrição: A casa possui disposição de espaços muito semelhante à residência de Leonor Bertone, com o acesso principal no nível superior através de uma escada na lateral que desemboca em uma varanda para a qual se volta o salão principal, quartos localizados em um meio piso entre o de acesso e o ao nível do chão, onde estão as dependências de empregada, garagem e uma biblioteca semi-enterrada. Ainda possui o mesmo volume acima do piso de acesso, onde fica localizado um dos quartos. Destaque para a sala de jantar que fica num nível abaixo do salão e com uma esquadria de vidro que fornece a visão do nível inferior. Também destaca-se um pilar que suporta o telhado de quatro águas no salão principal.















Figuras 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112: vistas das fachadas, varandas, interiores, mobiliário, escada, vistas internas, externas, fachadas mobiliário, a cesso. fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida

Proprietário original: Zezito e Ana

Endereço: Lago Sul

Autor do projeto: José Zanine Caldas

SHIS QL 16 , Conj. 04, Casa 20

Data de projeto:

Período de construção

Área edificada: 600m<sup>2</sup>

Área do lote: 5.000 m<sup>2</sup>

Descrição: O acesso à casa se dá por uma porta colocada em um dos cantos do volume principal, que se abre para a sala de estar. Logo na entrada, no meio da sala de estar, encontra-se um pilar de acariquara, sendo nesse projeto a estrutura mista, com pilares de concreto no pavimento abaixo do acesso principal, pilares de acariquara nas salas de estar e ipê no restante da casa. Repete-se aqui uma praticamente constante na obra do arquiteto: o acesso se dá por um nível superior, aproveitando assim terrenos com uma certa declividade. A casa volta-se para o jardim interno, sendo nessa fachada posterior mais visíveis os detalhes no tratamento da madeira, como nas esquadrias e no guarda-corpo. O pavimento acima destina-se à área íntima da casa e a área de serviço ocupa os andares térreo e segundo. A escada que oferece a circulação interna da casa foi esculpida com peças de madeira maciça. Na sala de estar o forro tem desenho em zigue-zague. A casa possuía uma torre de caixa d'água constituída por um tronco oco reaproveitado de uma madeira, mas, devido a problemas de sustentação e de insetos que corroíam a madeira, foi substituído por uma torre de concreto.









Fgiuras: 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119: vistas das fachadas,  
fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida



## **A Fazenda Colubandê**

Na casa projetada para os Bettiol fundem-se de maneira evidente a natureza como cenário e matéria-prima e o artesanato como sistema produtivo no trato das toras e pranchas de madeiras de diversas espécies, propriedades físicas e cores. As técnicas utilizadas para a conformação das madeiras derivam de um sistema artesanal de produção arcaico baseado em ferramentas e instrumentos manuais utilizados pelos feitores de casas do período colonial, bem como os artesãos das canoas, produtores dos móveis de Zanine em Nova Viçosa/BA que também fazem uso de técnicas e instrumentos rudimentares. Alguns desses instrumentos podem ser encontrados na reserva ou expostos em museus, como o Museu de Artes e Ofícios em Belo Horizonte/MG e na Casa dos Contos em Ouro Preto/MG que em suas construções apresentam características que Zanine incorpora em suas casas, como as colunas lavradas com exó.

Neste projeto é possível encontrar elementos que remetam à mais remota arquitetura no Brasil, o período colonial e suas casas de fazenda. Diversos deles sugerem que Zanine se inspirou nesses modelos e programas de arquitetura. No decorrer desta análise, poderá ser percebido como Zanine se motivou por elementos tradicionais das residências de modo que foram previamente aplicados em antigas residências. Para essa comparação, foi selecionada uma casa localizada em São Gonçalo/RJ que, segundo Lúcio Costa (1995, p. 503), apresenta “uma arquitetura rural alpendrada com colunas toscanas á moda do Minho, mas tudo caiado de branco”. Essa casa foi denominada Fazenda Colubandê.

Construída provavelmente no final do século XVIII (o SPHAN não teve instrumentos precisos de confirmação de datas), a Fazenda Colubandê, com seus 38 cômodos, incluindo os quatro do subsolo onde se localizava a senzala, ocupa uma área de 28 mil metros quadrados e seu último proprietário foi o Coronel Berlamino Siqueira, o Barão de São Gonçalo. Segundo o SPHAN, seus descendentes ali se mantiveram até 1968. Seu valor arquitetônico foi reconhecido publicamente em 1940 no ato de seu tombamento pelo Patrimônio Artístico Nacional.

A Fundação Nacional Pró-Memória, por meio de sua 6ª Representação Regional e a Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – FUNARJ firmaram um Acordo de Cooperação Técnica e Financeira para a realização de obras de restauração da Fazenda, que

segundo o SPHAN “considera-se o mais importante exemplar de arquitetura rural brasileira localizada naquele município.” (Pró-memória, Revista SPHAN, 1984, p. 20).

O projeto previa a reutilização do espaço que abrange a casa grande, capela, pátio, jardins e colinas para sua transformação em um centro cultural de convivência para oferecer à comunidade um espaço de lazer e história, produzindo assim um convívio com a natureza local em um patrimônio arquitetônico de relevância histórica. Esse projeto implicaria numa utilização extensiva e racional da área da Fazenda para sua ocupação por atividades culturais não predatórias compatíveis com seu valor histórico, o que viria a proporcionar a revitalização de um bem tombado que o arquiteto Fernando Burmeister, responsável pela obra, cita nesta revista publicada pelo SPHAN:

“As propostas de intervenções físicas foram cuidadosamente estudadas e pareceram corretas no que se refere a critérios de restauração. Esses usos são compatíveis e podem garantir ao monumento sua integridade e manutenção, ao mesmo tempo em que estarão beneficiando a comunidade de São Gonçalo” (Pró-memória, Revista SPHAN, 1984, p. 19)”.

Esse projeto justifica-se pelo sabido fato de que a ausência de frequentadores trazem uma deterioração acelerada que pode ser impedida pela utilização social do imóvel, o que permite que haja uma conciliação entre restauração e conservação da edificação com limpeza e o agenciamento da paisagem do entorno e acessos da propriedade.

A sede da Fazenda vem sendo objeto de estudo de diversos autores e constitui um complexo arquitetônico de expressivo valor sócio-cultural. Sendo reconhecida como um demonstrativo da sociedade rural e suas relações sociais e econômicas que se apresentam nitidamente evidenciadas pelo espaço arquitetônico atendendo os seguintes programas: social, de serviços e religioso.

Algumas semelhanças podem ser notadas entre a casa que Zanine projetou para os Bettiol e esta fazenda que é avarandada em toda a sua volta e de construção simples com colunas que sustentam a cobertura da varanda em formato cilíndrico. (Figura 120)



Figura 120: vista em perspectiva das fachadas da casa grande. Fonte: Pró-memória, Revista SPHAN, 1984

Se as diferenças podem ser notadas nos materiais utilizados para essas colunas, alvenaria na Colubandê e a madeira na de Zanine, é fato que esse cinturão avarandado, as técnicas construtivas simples e o telhado de quatro águas com telhas de barro podem ser fatores convergentes nesta análise em que se busca identificar as características de vanguarda e as características tradicionais na obra de Zanine. Será feita uma comparação a partir de fotos da fazenda publicada no livro de Lúcio Costa e as fotos aqui apresentadas da casa dos Bettiol projetada por Zanine.

Quanto à descrição formal da casa, podemos afirmar que seus acessos se iniciam por um portão imponente de madeira construído com grossas colunas. As vigas, também de fartas dimensões, são lavradas e trabalhadas de maneira que se encaixem pelo topo das colunas e são dispostas uma em cima da outra criando uma bandeira superior ao portão com duas largas pranchas. Esse portão é construído com pranchas espessas de madeira dispostas de maneira vertical (Fig. 121).

O piso logo na entrada é de paralelepípedos, remete às cidades coloniais brasileiras como Paraty/RJ ou Ouro Preto/MG, e emenda com uma pista suspensa de tábuas de madeira dispostas em paralelo acompanhadas por um guarda corpo de madeira que conduz até um dos acessos principais. A porta central dá acesso à casa pelo mezanino. Nesse acesso, além

da entrada para veículos, chega-se também caminhando por uma pequena ponte de madeira de onde já se pode ter noção da monumentalidade da casa, logo na entrada. Grossas colunas frontais e paredes de vidro não impedem a vista externa principal do volume central. Componente importante da fachada, o telhado de cerâmica tradicional, em formato colonial, é disposto sobre a porta em quatro águas. Uma dessas águas, voltada para a frente da casa, estende-se para além da porta principal criando uma área de varanda que pode lembrar os avarandados das fazendas tradicionais brasileiras (Figura 129). Eles recebem o visitante com um forro estruturado por largas vigas e um forro trançado de tábuas de madeira até que se alcance a entrada da casa. (Figuras 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128)



Figuras 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128: portão, acessos, entrada principal, fotos: acervo pessoal professor Ivan do Vale, FAUUnB, gentilmente cedida



Figura 129: vista frontal da Fazenda Colubandê em estilo colonial tradicional com telhado cerâmico



Figura 130: vista frontal da entrada principal da casa dos Bettiol

A casa, quase toda construída em madeira, está localizada em um terreno de 22 mil m<sup>2</sup> que supostamente pertenceu ao presidente Juscelino Kubitschek, em frente ao Lago Paranoá. A demanda dos proprietários era que a vista fosse a prioridade do projeto de modo que os espaços mais importantes ficassem voltados para o lago.

Segundo afirma a proprietária, “esse foi um dos projetos prediletos de Zanine, pois teve carta branca para fazer o que quisesse”. Zanine colocou em prática sua expertise de projetar como se a tradição encontrasse o novo e tudo se misturasse em harmonia e se complementasse. Ele propôs uma síntese entre mobiliário, arquitetura e paisagem. O uso da planta livre, característica da arquitetura moderna (ZEVI, 2002), pode ser verificado no volume central em que há um grande espaço que são Zevi

A arquitetura moderna reproduz o sonho gótico no espaço, e, explorando acertadamente a nova técnica para realizar com extremo apego e audácia as suas intuições artísticas, estabelece com os amplos vitrais, que se tornaram agora paredes de vidro, o contato absoluto entre os espaços interior e exterior (ZEVI, 2002).

Quando Zevi menciona o uso do vidro, parece estar descrevendo o volume central da casa que com amplas chapas de vidro estreita “o contato absoluto entre os espaços interior e exterior” conectando o ambiente de estar com varanda e jardim.

Ao atender a intenção dos proprietários de que a casa fosse aberta, germinou a idéia dos painéis de vidro. Com materiais naturais, Zanine projetou uma casa com 1.300m<sup>2</sup> e 80% do material composto por madeiras como a Braúna, Maçaranduba, Ipê e Aroeira.

Assim o projeto da casa deu ênfase à vista para o lago em todos os seus ambientes. Está dividida em três volumes: o central, composto por uma sala de estar em um pavimento, sala de jantar térreo com uma vista de 360° dividida em dois andares; o segundo com a suíte do casal e escritório; e em terceiro, o quarto dos filhos com mezanino e sala de jogos, onde atualmente está localizado o atelier da proprietária, uma artista plástica. (Figura 131)



Figura 131: vista frontal da casa a partir do lago em que estão localizados os três volumes de construção

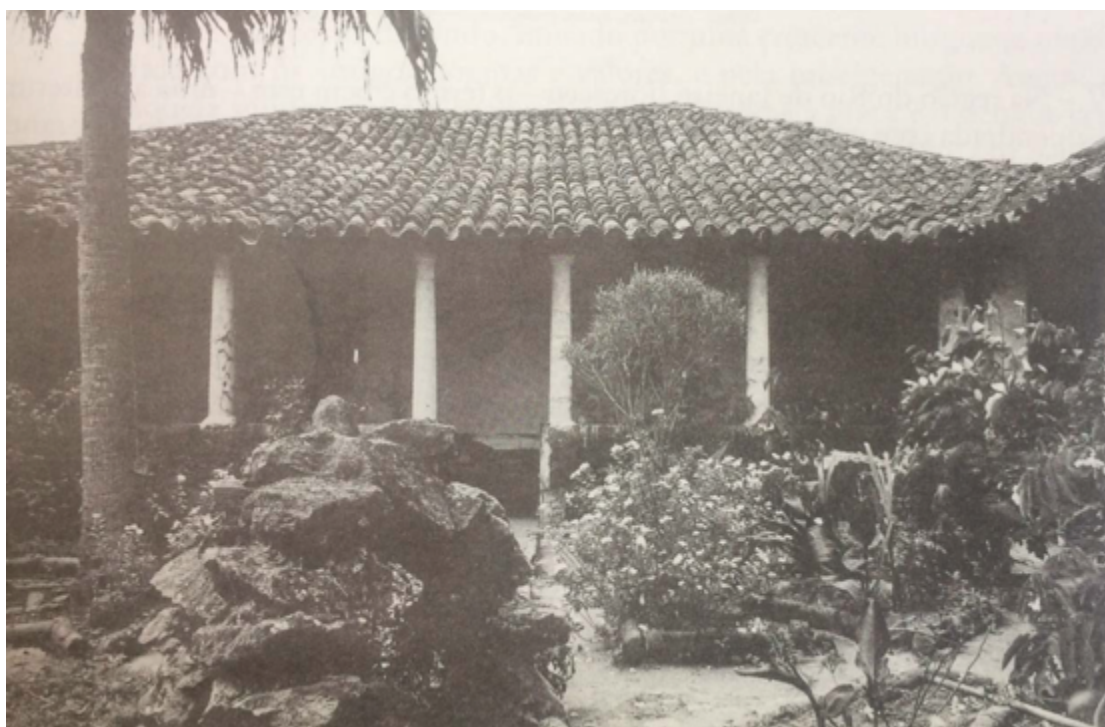


Figura 132 vista das varandas voltadas para a parte interior em forma to de pátio da Fazenda Coumandê:. Fonte acervo SPHAN



Figura 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144: vistas da parte frontal da casa com detalhes da varanda que dá vista para o Lago Paranoá





Figuras 145, 146, 147: vistas das fachadas com as varandas, Fonte acervo SPHAN

Construída na década de 1970, a obra durou 4 anos e toda parte de madeira foi feita à mão lavrada no exó, (Figura 148) que é um instrumento com o qual carpinteiros debastam as peças. É uma ferramenta clássica de esculturas em madeira, muito usada nas construções de casas do período colonial brasileiro ou em trabalhos simples feitos com poucas serras e sem muita preocupação com acabamentos finos, sem lixamento, salvo em alguns casos como no parapeito da varanda superior e nas escadas e portas com seus portais. Essas madeiras foram trazidas pelo próprio Zanine da Bahia, Maranhão e Goiás.

O uso de tanta madeira não poderia resultar em outra sensação que não fosse o aconchego e vale destacar também que o piso da casa foi todo feito em tijolo de barro, com exceção do primeiro pavimento feito com Ipê.



Figura 148: detalhe de viga central feita por tecnologias tradicionais e arcaicas com o uso do exõe,

A estrutura foi construída com grandes pilares de braúna (Fig. 149) que sustentam a casa e são arrematados por um telhado em formato de chapéu com quatro águas (Fig. X). Em conjunto com essas colunas de madeira se unem as vigas, também de madeira trabalhadas em aroeira e os tetos trabalhados em ipê. As vigas são ligadas por chapas metálicas parafusadas às colunas que servem também de estrutura para o parapeito da varanda em formato de base quadrada com chanfros piramidais diminuindo suas dimensões de modo que possam ser fixados às colunas.

Essas mesmas estruturas servem também à varanda que envolve toda a casa com piso de madeira em ripas finas. E são justamente essas varandas que se lançam sobre a vista do lago quase que em mergulho sobre o gramado.

As superfícies de vidro são as divisórias, se é que podemos chamar isso de divisão, posto que estão mais para integração do que para separação, limitando interior e exterior. Elas foram dispostas por todo o volume central da casa, na parte inferior e na superior. Parece não haver separação entre paisagem e interior da residência.



Figura 149: grandes estruturas de madeira de braúna

O telhado em sua parte central sugere um imenso guarda-chuva e abriga o mais imponente ambiente da casa com um pé-direito duplo. No centro há um elemento estruturante que une todas as vigas do telhado de maneira convergente formando um desenho circular traçado por madeiras que conferem a casa monumentalidade e amplitude. Ele também colabora como um importante elemento com o objetivo de conforto térmico, posto que o ar quente, nos dias de estiagem comuns em Brasília, tenha condições de melhor circular diminuindo a temperatura do local. Logo abaixo das vigas que sustentam o telhado estão dispostos vidros como divisórias que deixam propagar a luz abundante de Brasília conferindo uma volumosa iluminação natural ao ambiente. (Figuras 150, 151, 152, 153, 154, 155)



Figuras 150, 151, 152, 153, 154, 155: vistas dos detalhes do telhado da sala central do pavimento superior



Figuras 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163: vistas das varandas que circundam a casa



Figuras 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171 : Varanda inferior  
Com namoradeira Móvel Denúncia



Figura 172: Avarandado com colunas de alvenaria que sustentam o telhado colonial da Fazenda cilubandê, fonte Acervo SPHAN

Outro elemento arquitetônico relevante em uma casa são as portas e portais, o que nesta obra ocorre também com o uso ostensivo de madeiras. As portas são construídas com espessas pranchas de madeira de modo que no centro, no sentido vertical, estão dispostos elementos entalhados com formas geométricas que lembram pirâmides. Os portais são também construídos com espessas pranchas de Ipê que se integram com piso e rodapés, também de madeira. A parte superior dos portais é formada por cortes das próprias vigas de madeira da estrutura central.



Figuras 172, 173, 174, 175: vistas da varanda da parte íntima do casal e varanda superior e inferior





Figuras 176, 177, 178, 179: vistas da varanda da parte íntima do casal e varanda superior e inferior

## Misericórdia em Paraty

Bem como as varandas de Zanine parecem ter sido retiradas das casas das fazendas do século XVIII, como citada a Colubandê como exemplo de similaridade formal, pode-se também discutir como se assemelham as fachadas deste período com o que Zanine propôs nessa casa em análise. Identifica-se o uso de esquadrias de madeira e caxilhos com a transparências dos vidros quadriculados estururados por densas e quadradas madeiras. Na varanda, Zanine instalou um exemplo claro desse tipo de divisória que pode ser reconhecido em Paraty, nas casas mais antigas construídas nos fins do século XVI ou durante todo o século seguinte (COSTA, 1975, p. 510). Anteriormente predominava os cheios na relação entre vãos e paredes, porém, no decorrer da evolução, e com as facilidades que vinham surgindo, o número de janelas aumentou. No século XVIII, data da Fazenda Colubandê, os cheios e vazios passavam a se equilibrar, e então no começo do século XIX, a tendência era de predomínio dos vãos. No final desse século, as fachadas se apresentavam praticamente toda aberta e com a caixilharia de madeira inteira, de fora a fora e de alto a baixo, como pode ser verificado na frontaria da Misericórdia em Paraty (Fig. 180).



Figura180:: frontaria da Misericórdia. Fonte: publicado em Lúcio Costa p. 510

Apesar de ser possível fazer comparação de similaridade entre a casa dos Bettiol e a Misericórdia em Paraty a partir das fachadas compostas por esquadrias de madeira e vidro, pode-se também perceber um contraste quando se trata da casa e sua localização. A casa dos Bettiol pode lembrar uma fazenda como a Colubandê devido a seu terreno generoso e uma posição privilegiada. Mas não se pode dizer o mesmo da Misericórdia, posto que é uma edificação situada em uma região urbana e adensada.

Segundo Goulart (2010), com a passagem do tempo, a arquitetura é produzida de maneiras distintas, relacionando-se de maneira diferente com a estrutura urbana em que se situa. O autor afirma que grande parte das principais cidades brasileiras e suas edificações foram construídas nos séculos passados, é possível dizer que essas estruturas funcionam de maneira precária nos dias atuais.

Uma das principais características da arquitetura urbana é a relação que se estabelece com o tipo de terreno em que se situa o imóvel. O que se discute a partir disso é a interdependência entre arquitetura e terreno urbano. Nesse âmbito se contrasta a casa dos Bettiol e a Misericórdia em Paraty/RJ e a Fazenda Colubandê em São Gonçalo/RJ. Neste trabalho é feita uma análise do terreno urbano colonial que é justamente o que difere a Misericórdia e a casa dos Bettiol. A produção e o uso da arquitetura nas cidades coloniais baseavam-se no trabalho escravo, por isso seu nível tecnológico era dos mais precários. As vilas e cidades eram formadas por ruas de aspecto uniforme com casas térreas ou sobrados, edificados a partir dos alinhamentos das vias públicas e sobre limites laterais dos terrenos.

A casa dos Bettiol mais se aproxima de uma fazenda colonial, mesmo estando situada em uma cidade projetada por setores como Brasília foi.

Pode-se então afirmar, a partir das idéias de Nestor Filho, que durante o período colonial, a arquitetura de residências urbanas estava estruturada em um tipo de terreno com características muito definidas e restritas. Essas estruturas se baseavam nas antigas tradições de urbanização de Portugal, pois as vilas e cidades brasileiras apresentavam um traçado urbano com ruas de aspecto uniforme, com as edificações postadas sobre o alinhamento regular das vias públicas e as paredes laterais construídas nos limites dos terrenos como a Misericórdia em Paraty/RJ. Nesse período não havia meio termo, ou as casas eram urbanas ou rurais e não havia casas urbanas recuadas com jardins, suas fachadas eram localizadas em

contato direto com as vias públicas. Os jardins podem ser considerados elementos recentes, introduzidos durante o século XIX nas residências brasileiras.

É a partir desses jardins que se fundamenta o partido da casa em análise nesta tese. A casa e suas estruturas de madeira com pouco tratamento, lembram um bosque ou pelo menos uma parte adensada de um jardim implementado em uma grande área verde. E mesmo que apresentando as características citadas de fachadas coloniais urbanas, pode ser também analisada como uma casa de concepção rural, por causa de suas amplitudes no terreno, oposto ao que se encontrava nas residências urbanas do Período Colonial. Sendo assim, misturam-se em seu conceito arquitetônico elementos tanto de casas rurais, em seu vasto terreno, e sua fachada com esquadrias de madeira e vidro ampliando a sensação de uma casa implementada e composta dentro de um grande jardim.



Figuras 181, 182, 183, 184: vistas da garagem, partes internas e detalhes das portas:

Olhando a partir do lago, à esquerda da construção, estabeleceu-se a área íntima do casal, próximo da piscina; ao centro, o setor social e de serviços; e à direita, um pequeno lago junto da área dos filhos.

Em linhas gerais, a casa com sua estrutura e leiaute orgânico permite acessos variados. O principal se dá pelo living, ambiente octogonal, onde é possível ver alguns itens da coleção de obras de arte do casal espalhados por toda a casa - da cozinha ao jardim. Há telas de

artistas como Volpi, painéis de azulejos assinados por Athos Bulcão ou esculturas de Alfredo Ceschiatti, além de arte popular brasileira. Entre o mobiliário, destacam-se um conjunto de poltronas Mole, assinadas por Sergio Rodrigues, ícone do móvel moderno no Brasil, além de outros itens mais atuais de Maurício Azeredo. Abaixo do living fica a sala de jantar, com piso de tijolo natural 10 x 10 cm, também voltada para o lago.



Figura 185: vista da fachada voltada para o Lago Paranoá



Figuras 186, 187, 188, 189: vistas das partes íntimas do casal com armários planejados e esquadrias de madeira



Figuras 190, 191: Namoradeiras do próprio Zanine que estão dispostas na varanda inferior com vista para o gramado que antecede ao Lago

Para a cozinha, Zanine projetou móveis incorporados às estruturas que podem ser chamados de planejados, porém bem diferente dos do senso comum, que usam chapas industriais. Zanine projetou com a madeira em generosas dimensões, pranchas em estado semi-bruto com pouca usinagem que dão molde aos armários suspensos acima da pia.

Na área íntima, o mobiliário em alguns casos foi planejado arquitetonicamente vinculados e amarrados às estruturas e não podem efetivamente ser considerados móveis, posto que não podem ser mudados de lugar, mas sim móveis planejados para a permanência. São usadas madeiras de dimensões generosas que garantem a durabilidade exigida.



Figuras 192, 193, 194, 195: cozinha com azulejos do Athus Bulcão e mobiliário planejado

Pode-se retomar aqui a comparação das premissas propostas por Gio Ponti, que também como Zanine, contrastava tradicional e moderno e não se enquadrava de forma clara em nenhuma corrente ou estilo. E sem dúvida, umas das características que os unem é a atenção dada aos móveis como programa arquitetônico em um projeto residencial.

Nesse sentido, é possível perceber que em ambos os casos citados; áreas íntimas da casa e cozinha, o contraste se faz presente em forma de armários ou estantes planejadas como no projeto de Ponti ilustrado nas figs. 196 e 197





Figuras 196 e 197: Detalhe da sala de estar e jantar apto. Ponti, Casa Laporte, Via Brin, Milão.  
Fonte: Ponzio 2008, p. 61

No período de 1930 a 1936, quando o conceito de “casa à italiana” transcendia as teses publicadas pela Revista Domus ou em outros textos da época, Ponti passou a aplicar sua teoria nas chamadas “casas típicas” que pode ser essa ação considerada “uma resposta para a problemática da casa em série”. Durante a década de 1930, essa resposta pode se estendida para outros projetos de edifício e apartamentos e algumas intervenções de interiores. Assim, Ponti “se utiliza do mobiliário e suas operações de inserção como elemento-chave da integração especial”. Segundo Ponzio, “a predileção de soluções com mobiliário intrínseco à espacialidade se manifesta através dos armários embutidos” e “os móveis-compostos são também recorrentes”. Esse era um dos objetivos de Ponti, enriquecer os apartamentos de mobiliário fixo e de equipamentos, pois julgava “inconcebível que a cada deslocamento levemos conosco utensílios padronizados como fogão e a geladeira, ou móveis de copa e cozinha, estantes de bibliotecas, armários e que se deva instalar esperas para radio, telefone, etc.” e que pensando de forma íntegra a unidade residencial “tudo deve ser fornecido na casa tendo sido concebido na sua construção” como no caso da estante apresentada na Fig. 198 (PONZIO, 2008,).



Fig. 198: Fotos da Exibição de Ponti. Fonte: Cortesia Archivio Fotografico – La Triennale di Milano, fonte: Ponzio. 2008, p. 63

Porém nem só de semelhanças as obras dos dois arquitetos se constitui. Para Ponti fez-se necessário a elaboração de um programa que consistia em uma linha de mobiliário padrão produzido em série e baixo custo, mais similar aos Móveis Artísticos Z do que os programas

de móveis planejados incrustados nas estruturas das casas de Zanine, ou até mesmo dos Móveis Denúncia, exclusivos, densos, pesados e caros com dimensões mínimas e transformabilidade e mobilidade máximas.

Na casa dos Bettiol, isso é justamente o oposto ao que Zanine propôs para a cozinha ou áreas íntimas da casa. Os armários do closet e da cozinha não são removíveis, e muito menos de dimensões mínimas, haja visto que são construídos com espessas pranchas de madeiras tanto para suas estruturas quanto para suas portas.

Sobre o aspecto de móvel planejado que une esses dois arquitetos em busca de um programa estrutural do mobiliário vinculado à arquitetura, Ponzio descreve as intenções de Ponti

“A tendência da peça única de mobiliário a resolver-se na parede, como parte da estrutura, corresponde, portanto a uma poética do espaço entendido como recurso válido na sua continuidade. Os móveis são características funcionais e expressivas das paredes enquanto, ao mesmo tempo, participam da definição dos espaços através da sua alusão figurativa.” (PONZIO, 2008, p. 70).

E é com esses aspectos apresentados nesta tese que se afirma que realmente a partir da integração entre natureza, artesanato e moderno que Zanine não se limita quando projeta suas residências e mobiliários, procurando não distinguir por contrastes o que é paisagem, o que é arquitetura e o que é mobiliário, posto que esses elementos se fundem e se integram como se fossem um só elemento que apresenta a natureza como elo definitivo entre os mesmos

## CONCLUSÕES

Com o estudo histórico e teórico da arquitetura e mobiliário brasileiro, desde as remotas épocas do Brasil Colônia foi traçado nesta tese um caminho que relacionou aspectos históricos das construções residenciais nas antigas fazendas no Brasil com as casas projetadas por Zanine, para isso fez-se necessário também fazer uma pesquisa sobre como a natureza foi fator influente na arquitetura e mobiliário nos projetos de Zanine especificamente no caso dos Móveis Denúncia.

Baseado nesses estudos históricos conclui-se que a partir de uma análise formal e construtiva que realmente Zanine não propõe limites quanto projeto uma residência, pois cria de modo que a arquitetura esteja inserida na paisagem ressaltando as paisagens locais, e seu mobiliário, construído com madeiras coletadas nas matas brasileiras se mimetizam com as estruturas das casas de modo que se confundam.

Um aspecto que une arquitetura e mobiliário em Zanine é o uso de técnicas tradicionais de artesanato, mais especificamente as técnicas de produção de canoas da Bahia, feitas com um só tronco e esculpidas artesanalmente e as estruturas das residências que são produzidas com madeiras tropicais lavradas a exó ou com baixa tecnologia com serras rudimentares.

A partir da hipótese que impulsionou esta tese de que os elementos construtivos do mobiliário em questão tenham como principal motivação as matas, a paisagem e a vegetação tropicais que circundam a casa moderna brasileira, e cujas consequências tenham apresentado papel de condicionantes construtivas determinantes para a construção desses móveis, sendo que as formas e os recursos técnicos adotados por Zanine para esse mobiliário são alternativas de respostas a tais condicionantes determinadas pelos elementos físicos, tais quais o relevo, o clima e a vegetação, além dos recursos naturais e materiais tradicionais que venham a caracterizar a adequação entre o mobiliário de Zanine e sua arquitetura em consonância com a paisagem e a vegetação tropicais, cenário fonte de referência para suas casas e mobiliário. Foi possível então partindo do estudo da casa dos Bettiol que além das paisagens como fator determinante para a arquitetura, também o mobiliário tem esse papel no sentido de que nesta casa os móveis, bem como em Gio Ponti, fazem parte do programa arquitetônico, uma condicionante de projeto implícito ao processo criativo, em alguns

pontos, como nas partes íntimas do casal não há distinção entre o que é parede, divisória e o que é mobiliário, armário.

E assim pôde ser feita uma comparação entre Ponti e Zanine a partir dos seus contrastes, posto que se Ponti flerta com agilidade entre estilos contemporâneos e tradicionais. Zanine assim também o fez, pois depois de sua imersão na indústria filosoficamente regida por premissas modernistas, mergulha no estudo e concepção de casas que remetem a técnicas e métodos construtivos tradicionais. Entre eles inclui-se o uso da madeira para a estrutura e telhados em que painéis de taipa são aplicados para a divisão dos espaços tanto internos quanto externos, assemelhando-se assim a arquiteturas de origem popular brasileira que são cobertas com telhas tradicionais de cerâmica e avarandados que remetem às casas de fazenda de um Brasil Colonial. E justamente uma dessas casas com premissas tradicionais em confluência com idéias modernistas é a dos Bettiol que aqui foi alvo de análise detalhada.

Quanto ao mergulho no artesanato tradicional e seguindo essa linha de contrastes Zanine parte de sua fase industrial e moderna dos anos 1950 à necessidade de se dedicar à preservação do meio ambiente nos anos 1970, e não mais acreditou na possibilidade de integração social via desenvolvimento industrial passando a apostar no conhecimento empírico do fazer popular como rumo para a inserção de uma população cada vez mais marginalizada.

Assim aproveitou-se do conhecimento empírico da população marginalizada, e o que pretendeu em troca foi o restauro dessas técnicas em processo de esquecimento, e com isso, organizou esses produtores de modo que se tornaram os produtores dos Móveis Denúncia, constituindo assim, um grupo organizado de fornecedores de produtos para o próprio Zanine, que se encarregava dos desenhos, orientação produtiva e distribuição. Zanine uniu-se a uma população detentora do conhecimento tradicional artesanal de produção de canoas de madeira. Seus móveis passaram a ser são produzidos então pelo artesão brasileiro.

Esses aspectos fortalecem a característica de arquitetura e design modernos no sentido de que tanto se preocupam com aspectos modernos que projetam as plantas livres quanto voltam seu olhar para o passado, tanto na forma de suas casas quanto nas técnicas de artesãos brasileiros, com certeza indo de acordo com as premissas ditadas pelos modernos brasileiros insurgentes da Semana de 22 que preconizavam que para ser moderno no Brasil é necessário olhar para o próprio Brasil, seus costumes, seus materiais e seu clima.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**, São Paulo: Editora 34, 1970.
- BAER, Werner. **A industrialização e o desenvolvimento econômico no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1966.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BRASILEIRA, Museu da Casa. **O Museu da Casa Brasileira**. São Paulo: Banco Safra, 2002.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- GOULART, Nestor. Reis. **Quadro da Arquitetura no Brasil**, São Paulo/SP: Editora Perspectiva na coleção Debates, 2010.
- BORGES, Adélia. **Cadeiras brasileiras**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Design+Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo, SP, Brasil: Terceiro Nome, 2011.
- \_\_\_\_\_. Maurício Azeredo: A construção da identidade brasileira no mobiliário. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Móvel brasileiro contemporâneo**. São Paulo: FGV Projetos e Aeroplano Editora, 2013.
- CALHEIROS, Alex, MARI Marcelo, RUFINONI Priscila. **Mobiliário Moderno: das pequenas fábricas ao projeto da unB** – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- CANTI, Tilde. **O móvel do século XIX no Brasil**. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1988.
- \_\_\_\_\_. Tilde. **O móvel no Brasil. Origens, evolução e características**. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil, o mito fundador e sociedade autoritária**, Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2000.

- COSTA, L. **Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro**. In L. Costa, Arquitetura Civil II - Mobiliário e Alfaias. . São Paulo: FAU - USP / MEC.IPHAN, 1975.
- FACO, L. C. O surgimento do conceito de preservação ambiental na metodologia de projeto de produto em design: Pinoneirismo de Zanine Caldas no Brasil. In org. Marcos da Costa Braga e Ricardo Santos Moreira, Histórias do design no Brasil. São Paulo, SP: ANNABLUME, 2012.
- GULLART, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- JUSTINO, Maria José. **Frans Krajcberg : a tragicidade da natureza pelo olhar da arte**, Curitiba/PR: Travessa dos Editores, 2005
- KATINSKY, Julio. **Desenho Industrial**. In W. Zanini, **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983.
- KATINSKY, Julio. **O ofício da carpintaria no Brasil: justificação para uma investigação sistemática**. Revista de História, 1967.
- LEON, Ethel. **Memórias do Design Brasileiro**, São Paulo: Editora Senac, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Michel Arnoult, Design e Utopia – Móveis em Série para Todos**, São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- NASCIMENTO, F. B., **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e crítica contemporânea** / organizado por Ana Luiza Nobre. (ET AL) – São Paulo : Cosac e Naify, 2004, p. 293
- RÊGO, J. L. **O homem e a paisagem**, in, Xavier, Alberto (org.): **Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira** - edição revista e ampliada, São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MELO Julio Eustáquio. e CAMARGO José Arlete Alves. **A madeira e seus usos**, Ministério do Meio Ambiente, Brasília: SFB/LPF/MMA, 2016.
- MUNARI, Bruno. **A Arte como ofício**. São Paulo: Editora Presença, 1978.
- PARENTE, Mercês e AGUIAR Malba. **Artesanato, tradição e permanência**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- PEVSNER, Nikolaus. Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1980.

- PORTO, Claudia Estrela. Org. **Olhares: visões sobre a obra de João Filgueiras Lima**, Brasília: Editora UnB, 2010.
- RESKETT, John. **Desenho industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Móvel Moderno no Brasil**. Segunda Edição. São Paulo: Editora Olhares, 2015.
- \_\_\_\_\_. Coordenação, **Design, resíduo e dignidade**. São Paulo, Editora Olhares, 2014.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**, 3ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010.
- SENNET, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SILVA, Suely Ferreira. Org. **José Zanine Caldas, Sentir e Fazer**. São Paulo: AGIR. 1988
- SOUZA, M. H. **Madeiras Tropicais Brasileiras**. Brasília: IBAMA, Laboratorio de Produtos Florestais, 1997.
- \_\_\_\_\_. M. H. **Incentivo ao uso de novas madeiras para a fabricação de móveis**, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA, 1997.
- SCWARTZ, Jorge. Organização. **Da antropofagia a Brasília**, Editora Cosac e Naify, São Paulo, 2003.
- VASCONCELOS, Marcelo. e BRAGA Maria Lúcia. Orgs. **Móvel brasileiro moderno**. São Paulo: FGV Projetos e Aeroplano, 2012.
- ZEVI, Bruno. **Saber ver arquitetura**, Editora Martins Fontes: São Paulo, tradução Maria Isabel Gaspar e Gaetan Martins de Oliveira, 2002.



## **Teses e dissertações**

CAVALCANTI, Virginia. **O design do móvel contemporâneo brasileiro: da diversidade á especificidade**. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de arquitetura e urbanismo, USP, 2003.

GIUSTINA, Mara Della Giustina. **As madeiras alternativas como opção ecológica para o mobiliário brasileiro**, Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina no Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção, 2001.

NOSSAK, Avila Frieda. **Panorama da produção de mobiliário residencial de madeira no Brasil**, Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2014.

PENEDO, Alexandre. Design do mobiliário moderno brasileiro: Aspecto da forma e sua relação com a paisagem. Tese de doutorado. São Paulo: FAU/USP, 2008.

\_\_\_\_\_. **Moveis artísticos Z, Zanine Caldas**, Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2001.

## **Artigos**

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

FERREIRA, Ângela Sá, NEVES, Manuela, RODRIGUES, Cristina. **Design e Artesanato: um projeto sustentável**, REDIGE v. 3, n. 1, abr. 2012

IIDA, Itiro. Projeto de móveis produzidos com madeira alternativa da Amazônia. São Paulo, SP, Brasil: Anais P&D, 2010.

LEON, E. Zanine, o mago da madeira. Design e Interiores ano 2, n 14, 1989.

SANTANA, Maíra Fontenele. **Design e artesanato: fragilidades de uma aproximação**, Cadernos de Gestão Social, v.3, n.2, jul./ dez. 2012.

MAYNARDES, Ana. Claudia. **Marchetaria e madeiras da Amazônia: o design de superfície aplicado a indústria**. 1 Congresso de design - desenhando o futuro (p. 16). Bento Gonçalves/RS: Salão Casa Brasil, 2011.

PONZIO, Angélica. A casa equipada de Gio Ponti: o mobiliário como elemento de projeto, in arqtextos revista 13

### **Internet**

[enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br), acessado em dez 2016

[carlosmotta.com.br](http://carlosmotta.com.br), acessado em dez 2016

[designbrasil.org.br](http://designbrasil.org.br), acessado em dez 2016

[herancacultural.com](http://herancacultural.com), acessado em dez 2016

[itaucultural.org.br](http://itaucultural.org.br), acessado em dez 2016

[ibama.gov.br](http://ibama.gov.br), acessado em dez 2016