

UNIVERSIDADE FEEVALE

GREICE QUELI CANSSI

RESGATE DA PRODUÇÃO MOVELEIRA NAS DÉCADAS DO MODERNISMO NO
BRASIL, PARA REFERENDAR O PROJETO DE UM MÓVEL NOS DIAS ATUAIS.

Novo Hamburgo

2010

GREICE QUELI CANSSI

RESGATE DA PRODUÇÃO MOVELEIRA NAS DÉCADAS DO MODERNISMO NO
BRASIL, PARA REFERENDAR O PROJETO DE UM MÓVEL NOS DIAS ATUAIS.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em Design
com habilitação em Produto pela
Universidade Feevale

Orientadora: Ms. Suzana Vielitz de Oliveira

Novo Hamburgo
2010

GREICE QUELI CANSSI

Trabalho de Conclusão do Curso de Design de Produto, com título “Resgate da produção moveleira nas décadas do modernismo no Brasil, para referendar o projeto de um móvel nos dias atuais”, submetido ao corpo docente da Universidade Feevale, como requisito necessário para obtenção de Bacharel em Design.

Aprovado por:

Professora Orientadora Suzana Vielitz de Oliveira

Professor Alexandre Schiavoni

Professora Maria do Carmo Torri Dischinger

Novo Hamburgo, 2010.

Agradeço aos meus queridos pais Neusa Stiehl Canssi e Valdecir João Canssi pelo apoio, carinho e confiança nas minhas escolhas. A orientadora Ms. Suzana Vielitz de Oliveira pela força humana, auxílio e dedicação absoluta. E também, aos meus amigos que sempre estiveram presentes.

RESUMO

A história da produção do móvel no Brasil pode ser classificada em diferentes épocas, no sentido de não se referir no móvel brasileiro como mera cópia internacional, algumas mais relevantes como também a geração de produção em série. O *design* do mobiliário genuinamente brasileiro aparece especialmente com o Movimento Modernista, proporcionado pela Semana da Arte Moderna em São Paulo, no ano de 1922 e a consolidação da arquitetura moderna, como uma forma de adaptação dos espaços interiores à nova estética proposta na época. Com o trabalho “Resgate da produção moveleira nas décadas do modernismo no Brasil, para referendar o projeto de um móvel nos dias atuais” busca-se fazer um resgate histórico contextualizando a produção do móvel com o momento político e artístico da época. O objetivo principal deste trabalho será projetar um móvel para os dias atuais agregando características pontuais da época histórica citada e influências de *designers* modernistas para a concepção do móvel, assim como questões da atualidade como a aplicação de uma visão sustentável ao *design*.

Palavras-chaves: Móvel brasileiro, Movimento Modernista, Maurício Azeredo, Sérgio Rodrigues.

ABSTRACT

The history of the production of furniture in Brazil can be classified in different times, some more relevant in the way to not refer to the Brazilian furniture as mere international copies, but also to the production in series. The design of the Brazilian original furniture specially remembers the modernist movement, proportionate by the “week of the art” in São Paulo in 1922 and the consolidation of the modern architecture, with a new adaptation of internal space to fit the patterns of that time. With the project “Rescue of the furniture production in the decades of the modernism in Brazil, to be used as a reference in the creation of the furniture now a days” it is an attempt to do a historical contextualized rescue to the production of the furniture with the political and artistic moment of the period of time. The main objective of the project is to project furniture for our time using the principal characteristics of the influences of modernist designers of that period, to create a new conception to improve the quality of “our” furniture, and fundamental points of the present as an application in a sustainable vision to the design.

KeyWords: Brazilian Furniture, modernist movement, Mauricio Azeredo, Sergio Rodrigues.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Algumas obras de Anita Malfatti.....	15
Figura 2. Marcha dos Dezoito do Forte.....	20
Figura 3. O Alto comando da Coluna Prestes.....	23
Figura 4. Getúlio Vargas com seus seguidores.....	25
Figura 5. Cartaz anunciando o último dia da Semana de Arte Moderna.....	30
Figura 6. Alguns integrantes da Organização da Semana de Arte Moderna.....	31
Figura 7. Capa da primeira edição da Revista Klaxon.....	33
Figura 8. Revista de Antropofagia, 1928.....	36
Figura 9. Abaporu – Tarsila Amaral, 1928.....	38
Figura 10. Principais obras de Anita Malfatti, 1928.....	39
Figura 11. Principais obras de Di Cavalcanti.....	40
Figura 12. Principais obras de Vicente Rego de Monteiro.....	40
Figura 13. Principais obras de Tarsila Amaral.....	41
Figura 14. Monumento às bandeiras.....	42
Figura 15. Principais obras de Victor Brecheret.....	42
Figura 16. Prédio do Ministério da Saúde e Educação.....	45
Figura 17. Poltrona criada por Lucio Costa, em 1960.....	46
Figura 18. Obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer.....	46
Figura 19. Móveis criados por Niemeyer.....	47
Figura 20. Casa de vidro construída pela arquiteta Lina Bo Bardi.....	48
Figura 21. Museu de Arte de São Paulo, MASP.....	48
Figura 22. Móveis criados por Lina Bo Bardi.....	49
Figura 23. Casa do Cineasta, 2001 – Sérgio Rodrigues.....	49
Figura 24. Poltrona Mole.....	50
Figura 25. Móveis projetados por Mario de Andrade.....	52
Figura 26. Sérgio Rodrigues na Poltrona Mole, 1990.....	56
Figura 27. Logotipo da loja Móveis Artesanal Paranaense.....	57
Figura 28. Desenhos de Sérgio Rodrigues para a loja Forma, 1955.....	58
Figura 29. Loja Oca de Sérgio Rodrigues.....	59
Figura 30. Mesa Itamaraty, 1960.....	60
Figura 31. Cadeiras Candango, 1962.....	60

Figura 32. Poltrona Beto, 1958.....	61
Figura 33. Mesa Burton, 1958.....	61
Figura 34. Cadeira Lúcio Costa, 1956.....	62
Figura 35. A famosa Poltrona Mole, 1957.....	63
Figura 36. Estrutura da Poltrona Mole.....	63
Figura 37. Junta Tridimensional.....	68
Figura 38. Mesa de centro Águas de Março, 1986.....	72
Figura 39. Mesa Porta Bandeira, 1991.....	74
Figura 40. Banco Ressaquinha, 1988.....	74
Figura 41. Gaveteiro Piriãpiriana, 1994.....	75
Figura 42. Cadeira Taboa, 1996.....	75
Figura 43. Croquis dos <i>designers</i>	84
Figura 44. Poltrona Mole, 1957.....	86
Figura 45. Banco Ressaquinha, 1988.....	87
Figura 46. Sistemas de encaixes utilizados pelos autores.....	89
Figura 47. Os diferentes tipos, tons e texturas da madeira.....	96
Figura 48. Exemplo de artesanato indígena e de padrões de trançados.....	97
Figura 49. Encaixes mais utilizados na marcenaria.....	98
Figura 50. Outros encaixes utilizados na marcenaria.....	99
Figura 51. Encaixes utilizados por Maurício Azeredo.....	99
Figura 52. Encaixes utilizados por Sérgio Rodrigues.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I: DADOS LEVANTADOS DO CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL DO MOVIMENTO MODERNISTA	
CAPÍTULO 1: HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NO CONTEXTO POLÍTICO	14
1.1 INTRODUÇÃO.....	14
1.2 AS GRANDES MANIFESTAÇÕES NO CONTEXTO POLÍTICO DO MODERNISMO.....	16
1.2.1 Tenentismo.....	18
1.2.2 A Revolta dos Militares do Forte de Copacabana.....	19
1.2.3 A Revolução Paulista.....	21
1.2.4 A Coluna Prestes.....	23
1.2.5 A Revolução de 1930 e a “Era Vargas”.....	25
CAPÍTULO 2: HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NO CONTEXTO CULTURAL DAS ARTES PLÁSTICAS	29
2.1 INTRODUÇÃO.....	29
2.2 A INFLUÊNCIA DA POLÍTICA NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO MODERNISMO.....	32
2.2.1 Revista Klaxon (1922-1923).....	33
2.2.2 Manifesto Poesia Pau Brasil (1924-1925).....	33
2.2.3 Manifesto <i>Verdamarelismo</i> (1926-1929).....	34
2.2.4 Manifesto Regionalista (1926-1929).....	35
2.2.5 Manifesto Antropófago (1928-1929).....	36
2.3 OS PRINCIPAIS INTELECTUAIS E ARTISTAS DO MODERNISMO.....	38
CAPÍTULO 3: HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NO CONTEXTO DA ARQUITETURA E DO <i>DESIGN</i> DO MOBILIÁRIO	44
CAPÍTULO 4: O MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL E SUAS CONSEQUÊNCIAS CULTURAIS NA PRODUÇÃO MOVELEIRA	51
4.1 A CONSOLIDAÇÃO DO NACIONALISMO NA PRODUÇÃO E CONCEPÇÃO DO MÓVEL BRASILEIRO.....	54

4.2 CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO SÉRGIO RODRIGUES NO CONTEXTO DO MODERNISMO.....	55
4.3 O MÓVEL MODERNO CONTEMPORÂNEO.....	64
4.4 CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO MAURÍCIO AZEREDO NO CONTEXTO PÓS-MODERNISTA.....	65
CAPÍTULO 5: O USO CONSCIENTE DO MATERIAL MADEIRA NO MOBILIÁRIO BRASILEIRO.....	70
PARTE II: ANÁLISE DOS DADOS LEVANTADOS: CONTEXTO POLÍTICO E CULTURAL E SEUS REFLEXOS NA PRODUÇÃO MOVELEIRA NO BRASIL	
CAPÍTULO 6: O MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL E SUAS CONSEQUÊNCIAS CULTURAIS NAS ARTES PLÁSTICAS E POLÍTICAS.....	77
6.1 ANÁLISE DO CONTEXTO CULTURAL DO MODERNISMO NA ARQUITETURA E NO MÓVEL BRASILEIRO.....	78
6.2 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS DE SÉRGIO RODRIGUES E MAURÍCIO AZEREDO: POLTRONA MOLE E BANCO RESSAQUINHA.....	81
6.2.1 Análise Estrutural dos Similares.....	88
6.2.2 Análise Funcional dos Similares.....	91
6.2.3 Análise Ergonômica dos Similares.....	93
6.3 ANÁLISE TÉCNICA DOS MATERIAIS PREDOMINANTES NOS SIMILARES ELENCADOS QUE PODEM SER UTILIZADOS NA PROPOSTA.....	94
6.4 ANÁLISE TÉCNICA DOS PROCESSOS DE FABRICAÇÃO NOS SIMILARES ELENCADOS QUE PODEM SER UTILIZADOS NA PROPOSTA.....	98
6.5 ANÁLISE DO IMPACTO AMBIENTAL DOS MATERIAIS POSSÍVEIS E DOS PROCESSOS DE FABRICAÇÃO.....	100
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS.....	106
ANEXOS.....	110
ANEXO 1: TEXTO RESPOSTA DO QUESTIONÁRIO DE MAURÍCIO AZEREDO.....	110
ANEXO 2: QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR SÉRGIO RODRIGUES..	117
ANEXO 3: ARTIGO: PARANÓIA OU MISTIFICAÇÃO?.....	121
ANEXO 4: POESIA PAU BRASIL.....	125
ANEXO 5: MANIFESTO ANTROPÓFAGO.....	129

INTRODUÇÃO

A intensidade do *design* do móvel no Movimento Modernista no Brasil é o principal motivo da idealização deste estudo, combinado à possibilidade de uso de diferentes materiais e soluções, ao resgate do patrimônio imaterial (das técnicas e dos saberes específicos) e à aplicação do artesanato na madeira brasileira. Por outro lado, o espírito modernista de experimentação, dos diferentes meios de expressão e conhecimentos, literatura, artes plásticas, arquitetura e o *design* são resgatados e contribuem para as análises e resultados deste trabalho.

O Movimento Modernista foi uma época de extrema importância para o móvel brasileiro, pois se trata de um momento de efervescência e grandes mudanças sociais e industriais, da consolidação da produção em série no Brasil (SANTOS,1995). Foi também o momento onde houve uma ruptura estética com o passado, deixando de ser valorizada a cópia do mobiliário Europeu e conferindo outro sentido ao móvel, além do funcional: o móvel estético com características bem brasileiras.

Pode-se tratar do Modernismo como todo um “momento” da vida brasileira, toda uma história artística e social, nascente de grandes transformações e resultados, onde o discurso de natureza estética confronta com um momento revolucionário, um período rico em manifestos, a maior evidência intelectual e artística já registrada na história do país.

Este trabalho e o seu resultado devem proporcionar mais um resgate da brasilidade do Movimento Modernista, que poderá ser aplicado para a formação de idéias e desenvolvimento de desenhos, assim como as preocupações dos tempos atuais, que englobam sustentabilidade, ecologia e contemporaneidade.

Metodologia

Os procedimentos metodológicos utilizados para este estudo constituem de: levantamentos de diversos dados bibliográficos como referencial teórico, bem como referências em sites e publicações, contribuindo para a construção do conhecimento referente ao tema definido. O levantamento de dados históricos e políticos do período modernista, assim como o levantamento de dados junto as referencias permitiram trabalhar a análise dos mesmos. Nesta análise fizeram-se comparações

entre os exemplares, usando-se também das tabelas de análise conforme Platscheck (2003) propõe e a discussão dos dados teóricos permitiu chegar a um diagnóstico da situação.

O trabalho buscou, portanto um grande respaldo na história do móvel das décadas do Modernismo, e leva em consideração, num primeiro momento, o Movimento Modernista a partir da Semana de Arte Moderna em São Paulo, 1922. O estudo revela a história, a política, a arte e a produção moveleira da época, e por fim permite definir dois profissionais (*designers*) com personalidades marcantes na época do modernismo e atual, de forma a obter mais clareza nas tais características históricas e criar comparações construtivas ao processo de desenvolvimento do projeto de cada um, abordando características de engenho e execução.

Foram realizadas duas entrevistas via *e-mail* com os dois *designers* aqui apresentados, através de um roteiro organizado, objetivo e rápido que considerou as diferentes épocas da trajetória de trabalho de cada um e ao mesmo tempo, apresentava questões relacionadas às suas trajetórias profissionais, à produção moveleira de sua respectiva época, suas principais características de criação e ainda, questões referentes à abordagem do conceito de Ecodesign. Maurício Azeredo não respondeu às questões elaboradas, mas encaminhou um texto resposta¹ de uma última entrevista para a revista *Lícia* da Bahia (AZEVEDO, 2010), enquanto Sérgio Rodrigues respondeu ao questionário² direcionado. Obteve-se assim, dois documentos de valor inestimável para esta pesquisa os quais, inclusive poderão contribuir para outros pesquisadores.

A construção de uma análise comparativa da produção moveleira entre Sérgio Rodrigues e Maurício Azeredo não foi executada tendo em vista as décadas que separam suas trajetórias profissionais, o móvel em si e o modo de produção. Optou-se por avaliar criteriosamente os projetos de cada um deles e levantar a similaridade possível.

Após essa abordagem, foi possível chegar a um diagnóstico dos momentos estudados, considerando parâmetros e características correspondentes às épocas para a composição da redação final do relatório e, portanto, formalizando idéias,

¹ Texto resposta de Maurício Azeredo em anexo 1.

² Questionário respondido por Sérgio Rodrigues em anexo 2.

conceitos, opiniões e simbologias para a criação de um móvel com características do Movimento Modernista e Contemporâneo para o Trabalho de Conclusão II.

Objetivo Geral

O objetivo geral do trabalho é resgatar através de referências bibliográficas exemplos da produção moveleira do Brasil para projetar um móvel para os dias atuais respaldado na questão teórica do Movimento Modernista.

Objetivos Específicos

Tem-se por objetivos específicos a perseguir:

- Considerar referências históricas da época pesquisada;
- Agregar aspectos artísticos da produção moveleira da época estudada;
- Contextualizar no momento político;
- Conhecer a produção brasileira das décadas correspondentes à produção modernista;
- Adequar características do modernismo para um móvel atual;
- Utilizar materiais ecológicos;
- Usar métodos de produção que não agredam o meio ambiente;
- Criar um móvel de fácil reciclagem e reutilização;
- Considerar normas técnicas e ergonômicas pertinentes ao tema

PARTE I: DADOS LEVANTADOS DO CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL DO MOVIMENTO MODERNISTA

CAPITULO 1: HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NO CONTEXTO POLÍTICO

1.1 INTRODUÇÃO

O Movimento Modernista é decorrente dos acontecimentos ocorridos no Brasil nas décadas de 1920 até meados de 1970. O início do movimento surgiu em 1922, com a abertura do grande evento que ocorreu em fevereiro nos dias 13, 15 e 17 que foi chamado de Semana de Arte Moderna. Esta Semana introduzia oficialmente um novo estado de espírito e foi, com certeza, a mais profunda de todas as revoluções literárias e artísticas e coroou o movimento desencadeado então.

Um dos acontecimentos referidos acima e que, de alguma forma, foi preparativo para a revolução modernista de 1922, foi a Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti (figura 1) inaugurada no dia 12 de dezembro de 1917. Este evento foi de tamanha relevância, que conferiu sozinho importância à data na história que precede o Modernismo (MOISÉS, 2001). Anita Malfatti produz uma obra de vanguarda após seu retorno dos EUA, onde estudara por um ano e meio. A exposição foi vista, apreciada e comentada por grandes personalidades: intelectuais, escritores e futuros modernistas de 1922.

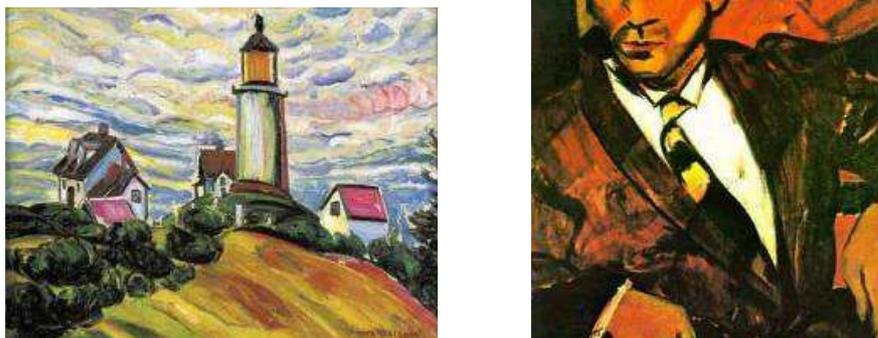


Figura 1– Algumas obras de Anita Malfatti

Obras estavam em exposição em 1917.

Fonte: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/>>. Acesso em: 16 abr. 2010.

A exposição foi muito criticada por Monteiro Lobato na época, que com seu “anseio futurista”, escreveu em um artigo sob o título **“Paranóia ou Mistificação”** publicado no jornal Estado de São Paulo, o qual diria sobre a exposição³:

[...] seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros, futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. (LOBATO, 1917, apud MOISES, 2001, p. 14.)

Criava-se assim, o “caso Anita Malfatti”, polêmica desastrosa por um momento para a artista, mas altamente benéfica para a instauração da arte moderna no Brasil. Nesse mesmo ano da exposição, 1917, a aproximação com Oswald de Andrade e Mário de Andrade define o grupo dos futuros modernistas de 1922, e, dentre eles, participariam também Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia. O Modernismo, portanto, foi um movimento formado por estes intelectuais citados, os quais sustentavam suas idéias nos três princípios que Mario de Andrade apontaria como fundamentais para o movimento: *“o direito permanente à pesquisa estética; atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”* (ANDRADE, 1942, p. 242, apud MOISES, 2001, p. 24.)

³ Ver artigo completo no anexo 3.

A grande batalha do movimento se colocava contra o “passadismo”⁴, ou seja, tudo aquilo que impedisse o modo de criação livre, propondo uma ruptura estética delimitada pelos padrões europeus. Ao mesmo tempo em que se procura tudo o que é moderno, original e polêmico, o nacionalismo se manifesta em suas múltiplas facetas através de: uma volta às origens, a procura em valorizar a “língua brasileira” (a língua falada pelo povo nas ruas), as paródias e a valorização do indígena como o representante da população verdadeiramente brasileira.

Wilson Martins, em seu livro “Idéia Modernista” também relata a importância do movimento modernista: “O Modernismo foi, no meu entender, toda uma época da vida brasileira, inscrito num largo processo social e histórico, fonte e resultados que extravasaram largamente dos seus limites estéticos.” (MARTINS, 2002. p. 17).

Portanto, o Modernismo acontece em três fases importantes:

- a primeira fase, mais radical e fortemente oposta a tudo que foi anterior, cheia de irreverências e escândalo, rica em manifestos e revistas de circulação temporária;

- a segunda fase mais amena, que formou grandes romancistas e poetas; e

- a terceira fase também chamada de Pós-Modernismo por vários autores, que se opunha de certo modo a primeira fase, com transformações do cenário sócio-político do Brasil trazendo grandes influências para o panorama modernista.

O capítulo 2.2 vai se ater a relatar um resumo de fatos políticos e culturais que marcaram as décadas de 1920 a 1950, para contextualizar o início da produção de móveis no país, que tenham como principal características, o *design* genuinamente brasileiro.

1.2. AS GRANDES MANIFESTAÇÕES NO CONTEXTO POLÍTICO DO MODERNISMO

⁴ Passadismo: Assim como se expressavam os modernistas com relação aos estilos anteriores do movimento moderno, segundo o livro **A Idéia Modernista** de Wilson Martins.

O início do século XX no Brasil traz duas novidades que modificam as estruturas da sociedade brasileira: a migração massiva da população do campo para as cidades e o fortalecimento da burguesia. Segundo Ferreira e Delgado,

[...] cada vez mais pessoas moravam nas cidades, destacando Rio de Janeiro, capital do país da época e São Paulo, esta última devido ao desenvolvimento da economia cafeeira, o fortalecimento de uma burguesia industrial, considerando os dados da época, que indicavam a tendência crescente da concentração industrial em São Paulo e no Distrito federal (Rio de Janeiro), juntos detinham 42% dos estabelecimentos industriais, 53% dos capitais e 50% do operariado brasileiro, contudo, desmembrando-se os dados, verifica-se que São Paulo concentrava 31% das unidades industriais, 29% dos capitais e 30% do operariado, enquanto que o Distrito federal da época possuía 12% dos estabelecimentos, 24% dos capitais e 20% do operariado. (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 222).

Portanto, a vida urbana passou a se definir por novos padrões de consumo, grande avenidas foram abertas, foram construídos cinemas, teatros e grandes edifícios. Parte destes investimentos provinha da exportação do café, outra parte, identificada como “modernização” estava associada diretamente ao capital inglês, investido na infra-estrutura: energia elétrica, serviços de transporte coletivo, água encanada e gás. No entanto, *essa “modernização” não alcançava as classes populares, formada principalmente por operários, artesãos e desempregados, cerca de 70% da população.* (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 222).

Nessa época, a economia mundial se encaminhava para um colapso que se concretizou com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929.⁵ A crise da quebra da Bolsa, também afetou o Brasil: os Estados Unidos da América era o maior comprador do café brasileiro, com a crise, a importação deste produto diminuiu muito e os preços do café brasileiro caíram. Por outro lado, este fato trouxe algo positivo para a economia brasileira: com a crise do café, muitos cafeicultores começaram a investir no setor industrial, alavancando a indústria brasileira.

⁵ A quebra da Bolsa de Nova Iorque foi deflagrada pela desvalorização das ações de muitas empresas, que aguçou uma correria de investidores, que percebendo a crise, queriam vender suas ações. O efeito foi devastador, pois as ações se desvalorizaram fortemente em poucos dias. Pessoas muito ricas passaram da noite para o dia para a classe pobre. O número de falências de empresas nos EUA foi enorme e o desemprego atingiu quase 30% dos trabalhadores. O reflexo disso no Brasil, resultou em uma política para que não houvesse uma desvalorização excessiva do nosso principal produto de exportação, o café. Para isto, o governo brasileiro comprou e queimou toneladas de café, de modo que a oferta diminuísse, conseguindo manter o preço da época.

No final desta mesma década, o Brasil “vivia” os últimos anos da chamada **República Velha**, ou seja, o período de domínio político das oligarquias ligadas aos grandes proprietários rurais. As décadas entre 1920 a 1930 foram períodos de grandes movimentos no Brasil se tratando de conflitos internos militares contra a classe dominante oligárquica política da República Velha, intelectual e artístico, o chamado historicamente de **Movimento Tenentista**. Assim como o Movimento Tenentista, a **Semana da Arte Moderna** ocorre como momento histórico chave, não somente para a história do modernismo, como também para política, cultura e organização social.

Serão relatados a seguir alguns dos movimentos importantes que aconteceram na década de 1920, logo após o evento particularmente modernista: o Tenentismo, o Movimento Revolta dos militares do Forte de Copacabana e os 18 do Forte; a Revolução Paulista e a Coluna Prestes e o estado Novo ou a Era Getúlio Vargas.

1.2.1 O Tenentismo

O Tenentismo⁶ surgiu na década de 1920 e, foi o nome dado ao movimento político-militar e a série de rebeliões de jovens oficiais de baixa e média patente do Exército Brasileiro contra o sistema dominante da época. O Tenentismo remete questões específicas, relacionadas aos ideais e os objetivos que moveram os jovens oficiais na década de 1920 e 1930, acabou sendo definido como a expressão e revolta armada de todos os oficiais insatisfeitos com o sistema dominante da época. Os oficiais militares rebeldes eram considerados como legítimos revolucionários, condição que conquistaram por suas ações heróicas realizadas neste período. O tenentismo, como movimento de conspiração, pegou em armas para lutar contra o

⁶ No dicionário português, “Tenentismo” se refere tanto a uma determinada ação política quanto a ideologia dessa ação, do ponto de vista do primeiro caso, o tenentismo tem seu tempo bem delimitado: da década de 1920 até o início de 1930. No segundo caso, não existiria propriamente um tempo, e sim idéias que movimentavam o país na época, dessa forma, pode-se dizer que existem dois tipos de tenentismo: o movimento tenentista e a ideologia tenentista. (Fonte: FERREIRA, Jorge, 2003. p. 315)

domínio oligárquico da burguesia cafeeira e seus aliados. Considera-se esse período de 1922 a 1927 a essência do tenentismo, portanto, será considerado no relato a seguir seus principais acontecimentos revoltosos, entre eles a Marcha dos 18 do Forte em 1922, o levante de São Paulo em 1924 e a criação da Coluna Prestes de 1925.

Um mês após a Semana da Arte Moderna que ocorreu em fevereiro de 1922, o clima político nacional era tenso, a política brasileira vivia dois momentos importantes: em 1º de março, a eleição para a escolha do sucessor de Eptácio Pessoa na Presidência da República, com a vitória do mineiro Artur Bernardes sobre Nilo Peçanha e nos dias 25, 26 e 27 de março, a realização, no Rio de Janeiro, do congresso de fundação do Partido Comunista Brasileiro (CÁCERES, 1993)

A eleição de 1922 ocorreu em meio à grave crise econômica e, contrariando a norma da República do Café-com-leite, polariza-se entre as candidaturas de Artur Bernardes (representante das oligarquias de São Paulo e Minas Gerais) e Nilo Peçanha (representante das oligarquias de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul). Trata-se de uma disputa motivada por interesses pessoais e locais, e não por propostas diferentes de governo. Entretanto, o acirramento do quadro político e a agitação da campanha eleitoral trazem a tona o descontentamento de importante setor da sociedade: a classe média, representada por jovens oficiais militares que exige mudanças e tenta impedir a posse de Artur Bernardes.

1.2.2 A revolta dos militares do Forte de Copacabana

O processo revolucionário tem início com a revolta dos militares do Forte de Copacabana, em 5 de julho de 1922, foi o primeiro movimento militar armado. A Marcha dos Dezoito do Forte é considerada ação mais espetacular e heróica da época. Com principal objetivo de tirar do poder a elite tradicional dominante, esboçando a defesa de princípios modernizadores, refletindo descontentamento com a organização política, econômica e social da época. Havia no interior do exército forte disposição contra a posse do presidente eleito Artur Bernardes.

O dia 05 de julho foi o auge da revolta, quando na manhã o Forte de Copacabana sustentou fogo cerrado, diversas casas foram atingidas na trajetória dos tiros até os alvos distantes, matando dezenas de pessoas. O fogo contra os revoltosos continuou no dia seguinte. Recuados pelo ataque de tropas legalistas a favor do governo por terra, mar e ar, os oficiais militares revoltosos liberaram seus comandados, nas palavras do líder rebelde Siqueira Campos:

“O governo vai iniciar as hostilidades contra o Forte com elementos os mais terríveis; à hora tocou. Quem quiser partir, o governo garante a vida; quem quiser ficar fique, mas posso prevenir que nada de bom nos espera” (CARONE, 1975, p. 39).

Permaneceram no Forte de Copacabana apenas o tenente Newton, o tenente Siqueira Campos e 14 soldados. Esse grupo foi responsável pelo fato mais heróico do movimento tenentista: a legendária **Marcha dos Dezoito do Forte** (figura 2), quando o grupo caminhou em uma marcha suicida pela Avenida Atlântica em direção às tropas legalistas. “O tiroteio durara meia hora; a carga de baionetas decidiu à ação em menos de cinco minutos trágicos, indescritíveis e cheios de horrores de um fim de combate a arma branca” (CARONE, 1975, p. 40). Esse episódio significou muito para todas as pessoas da época, ficando gravado como o símbolo de luta por um ideal.



Figura 2 – Marcha dos Dezoito do Forte

Na famosa fotografia, da esquerda para direita, tenentes Eduardo Gomes, Siqueira Campos, Milton Prado e o civil Otávio Correia.

Fonte: <<http://www.fortedecopacabana.com/>>. Acesso em: 18 abr. 2010

1.2.3 A Revolução Paulista

Os primeiros anos de governo do presidente Arthur Bernardes, após a vitória sobre Nilo Peçanha, em 1922, são marcados por um constante estado de sítio⁷, censura à imprensa e intervenções nos estados. No entanto, essas medidas não foram suficientes para estancar a revolução que veio acontecer em 5 de julho de 1924, também conhecida como “o segundo 5 de julho”, continuação do movimento iniciado em Copacabana no ano de 1922: Dois anos após os acontecimentos estoura a revolução em São Paulo em que os militares exigem o fim da corrupção, maior representatividade política, voto secreto e justiça. Foi, sem dúvida, o maior conflito militar ocorrido na cidade de São Paulo.

Um ano após o ministro da Guerra, general Setembrino Carvalho conseguir pacificar o Rio Grande do Sul, conturbado contra o governo Borges de Medeiros, em 5 de julho de 1924 rebentaria a maior Revolução Paulista sob chefia do general Isidoro Lopes. O movimento objetivava uma revolução nacional, esperava-se ativar toda uma cadeia de revoltas em outras regiões do país e que derrubaria o presidente da República, embora isso não acontecesse de fato.

A rebelião da cidade durou do dia 5 a 28 de julho, quando os militares partidários do movimento expulsaram da capital paulista o governo estadual. Logo, devido ao elemento surpresa, os rebeldes garantiram algumas conquistas atacando os principais prédios públicos da cidade. Tropas federais chegaram para engrossar as forças governistas e logo iniciaram o bombardeio contra os rebeldes, que então

⁷ Estado de Sítio: Instrumento que o chefe do Estado pode utilizar em casos extremos, com o objetivo de restabelecer a ordem. Da Constituição da República Federativa do Brasil, Título V: Da Defesa do Estado e das Instituições Democráticas; Capítulo I: Do Estado de Defesa e Do Estado de Sítio.

Seção I: Estado de Defesa:

Art. 136 – O Presidente da República pode, ouvidos o Conselho da República e o Conselho de Defesa Nacional, decretar estado de defesa para preservar ou prontamente restabelecer, em locais restritos e determinado, a ordem pública ou a paz social ameaçadas por grave e iminente instabilidade institucional ou calamidades de grande proporção da natureza.

Seção II: Estado de Sítio:

Art. 137 – O Presidente da República pode, ouvidos o Conselho da República e o Conselho de Defesa Nacional, solicitar o estado de sítio nos casos:

I – Comoção grave de repercussão nacional ou ocorrência de fatos que comprovem a ineficácia de medida tomada durante o Estado de Defesa.

II – Declaração de estado de guerra ou resposta a agressão armada ou estrangeira.

se viram em um ambiente desordenado e agitado pelas próprias ações. “Surpresos, eles tinham o controle da cidade. Entretanto, não estavam preparados para isso.” (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 320). Os jovens oficiais procuraram manter a ordem pública na cidade, mas não conseguiram evitar os saques populares a armazéns.

“Apesar de vencida a batalha, mais por incapacidade do governo, eles não alcançaram o prêmio maior de derrubar o presidente da República. Ficaram inertes, sem iniciativa de ação, em posição de guarda.” (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 320). Os militares se acomodaram e começaram a receber fortes contra-ataques das tropas governistas, comandados pelo general Eduardo Sócrates, que estava disposto a pagar o preço que fosse necessário para reconquistar a capital paulista.

O equilíbrio de forças proporcionou reencontros sangrentos em algumas partes da cidade, e o bombardeio constante provocou uma histeria generalizada entre a população. Quem pôde abandonou a cidade, quem permaneceu não saía de suas casas. A população de quase todos os bairros ficou presa de forte comoção nervosa. Não atinava com aqueles incessantes estampidos. (CARONE, 1975, p. 68)

No dia 26 de julho um avião governista sobrevoaria a cidade distribuindo panfletos com o seguinte apelo dirigidos “à nobre e laboriosa população de São Paulo... para que abandone a cidade, deixando os rebeldes entregues a sua própria sorte.” (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 321).

Após dias de bombardeios e combates fortes, os oficiais rebeldes sentiram a disposição do governo para recuperar a cidade e perceber que permanecer na posição de ataque significaria a derrota definitiva e a destruição da cidade, o principal centro urbano e industrial do país.

Os militares rebeldes então se retiraram em direção ao sul do estado, formando a Coluna Paulista que durou de julho de 1924 a março de 1925, passando por Mato Grosso chegando a Foz do Iguaçu onde se encontraram com a Coluna Prestes e partiram para o interior do Brasil, juntando forças e acreditando em levar a revolução para o resto do país.

1.2.4 A Coluna Prestes

A revolta da capital paulista e a dos tenentes gaúchos liderados pelo capitão Luis Carlos Prestes tinha seus objetivos em comum, entre eles: a deposição do então presidente da República Artur Bernardes; o voto secreto; reforma tributária; liberdade religiosa; direito de alfabetização a toda população; justiça; liberdade de imprensa; organização e melhoria de condições aos operários. A marcha para Foz do Iguaçu marca o início da Coluna Prestes, constituída por oitocentos a mil homens em sua maioria de civis comandados por uma minoria de militares (Figura 3).

Percorrendo vários estados a mais de 20 mil quilômetros interior do país, evitando as grandes cidades e combates com tropas fiéis ao governo federal, mesmo em situações de vantagem, tornou-se legendária por sua coragem e bravura, exigindo a queda de Artur Bernardes e a anistia política (CACERES, 1993, p. 266).



Figura 3 – O Alto comando da Coluna Prestes

Foto do acervo de João Alberto Lins de Barros. Porto Nacional (GO), out./1925.

1) Miguel Costa; 2) Luis Carlos Prestes; 3) Juarez Távora; 4) João Alberto; 5) Siqueira Campos; 6) Djalma Dutra; 7) Cordeiro de Farias; 8) José Pinheiro Machado; 9) Atanagildo França; 10) Emídio da Costa Miranda; 11) João Pedro; 12) Paulo Kruger da Cunha Cruz; 13) Ari Salgado Freire; 14) Nelson Machado; 15) Manuel Lima Nascimento; 16) Sadi Vale Machado; 17) Tritino Correia; 18) Ítalo Landucci.

Fonte: <<http://www.historianet.com.br/>> Acesso em: 18 abr. 2010.

A década de 1920 deu início da política oligárquica, mesma época em que uma parcela da juventude militar levantava-se contra esta política, erguendo grandes revoltas militares. No final da década, vários setores que contestavam as instituições do Estado oligárquico estavam derrotados. Os tenentes, após o insucesso dos seus

movimentos estavam marginalizados no exílio ou conspirando a serviço da oligarquia gaúcha. Os setores das classes médias urbanas eram fracos e politicamente desorganizados e não tinham condições políticas de se manifestar. Uma grande mudança na política só poderia ocorrer através de desentendimento entre os próprios oligárquicos dominantes, impulsionando em modificações no sistema político e introduzindo algumas reformas. O que ocorreu segundo Cáceres, foi que o estado de Minas Gerais sentiu-se traído com o rompimento da política do café-com-leite, que se aproximou do governador Getúlio Vargas para lançar uma candidatura de oposição em 1929.

[...] com a interrupção da política do café-com-leite (estabelecida em 1914 com a alternância na Presidência da República entre paulistas e mineiros), o então presidente Washington Luís (1926-1930), preocupado com a estabilização financeira, indicou para seu sucessor o jovem político paulista Júlio Prestes, no que foi apoiado por 17 estados e apenas 3 estados negaram o apoio a Prestes: Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba (CÁCERES, 1993, p. 268).

O representante Getúlio Vargas foi indicado candidato a Presidência da República com a aliança oferecida a um oligarca da Paraíba, Sr. João Pessoa. Os três estados, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba formaram a Aliança Liberal, no qual, o programa da Aliança, lido na Explanada do Castelo, no Rio de Janeiro, prometia: *absolvição aos presos políticos, anulação das leis de exceção, nova legislação eleitoral com introdução do voto secreto e leis sociais para os trabalhadores, e ainda propunham a proteger toda a produção nacional, não somente o café.* (CÁCERES, 1993)

Enquanto isso, em 1929, o Brasil sofria com a crise econômica mundial que estourou com a queda da bolsa de valores de Nova Iorque. Com a crise e a perspectiva de grande safra do café no ano de 1929-1930 o governo de São Paulo não agüentaria manter a política de valorização deste produto.

As eleições para a presidência foram lançadas em 1º de março de 1930 dando vitória ao Julio Prestes, porém, Prestes não conseguiu ser empossado como o previsto em novembro de 1930. A Aliança Liberal se recusou a aceitar a vitória de Prestes alegando que a vitória era decorrente de fraude. Além disso, deputados eleitos através da Aliança Liberal em outros estados não obtiveram o reconhecimento da vitória. A partir daí começou uma conspiração contra ao então partido eleito com base nos estados do Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

1.2.5 A Revolução de 1930 e a “Era Vargas”

No dia 26 de julho de 1930, o candidato à vice-presidência com Getúlio Vargas, João Pessoa, foi assassinado por João Dantas, em Recife. Por questões políticas e de ordem pessoal, este ocorrido acabou servindo de pretexto para a organização da Revolução de 1930, articulando a derrubada do governo oligárquico com o auxílio de setores militares. Ocorrido em 3 de outubro de 1930, o levante aconteceu simultaneamente em vários estados e, em menos de um mês, os tenentes e outros apoiadores do movimento impuseram a deposição do Washington Luís, que não se prevenindo e muito menos tomando medidas anti-revolucionárias, resultou na chegada de Getúlio Vargas à presidência.

Iniciou então, a chamada “Era de Vargas” que ficou quinze anos interruptos no poder (1930 – 1945) e logo depois, voltando à presidência por voto popular entre os anos de 1951 a 1954. Em três de novembro de 1930, a junta militar passou ao poder no Palácio do Catete (figura 4), encerrando a chamada República Velha e derrubando todas as oligarquias estaduais, exceto a Mineira e a Gaúcha. No decorrer dos anos seguintes, a modernização e o progresso do país, a construção civil de um estado moderno, era suporte indispensável da industrialização do país.



Figura 4 – Getúlio Vargas com seus seguidores.

Em frente ao Palácio do Catete. Autor: Claro Jansson, 1930.

Fonte: <<http://www.culturadobrasil.org/vargas>> Acesso em: 18 abr. 2010

No entanto, os efeitos da Revolução de 1930 demoraram a aparecer. Em 1932, São Paulo é palco de mais uma revolução, desta vez contra Getúlio Vargas que demorou em constitucionalizar seu governo.

A nova Constituição de seu governo só foi aprovada em 1934, depois de forte pressão social. A constituição de 1934⁸ trouxe dentre outras, as seguintes conquistas para o povo:

- instituiu o voto secreto;
- estabeleceu o voto obrigatório para maiores de 18 anos;
- propiciou o voto feminino;
- previu a criação da Justiça do Trabalho;
- previu a criação da Justiça Eleitoral;
- nacionalizou as riquezas do subsolo e quedas d'água no país
- prevê a nacionalização dos bancos e das empresas de seguro;
- determinou que as empresas estrangeiras deverão ter pelo menos 2/3

de empregados brasileiros;

- proibiu o trabalho infantil, determinou a jornada de trabalho de oito horas, o repouso semanal obrigatório, as férias remuneradas, indenização para trabalhadores demitidos sem justa causa;

- proibiu a diferença de salário para um mesmo trabalho, por motivo de idade, sexo, nacionalidade ou estado civil;

Getúlio, porém, estava insatisfeito com a constituição, argumentando que o Poder Executivo o havia enfraquecido e o tornado vulnerável aos interesses privados e, por isso, criou uma nova constituição de tendência fascista em 10 de novembro de 1937 (CÁCERES, 1993, p. 267), mesmo dia em que implantou também a ditadura do **Estado Novo**, que concentrava o poder político nas mãos do Presidente da República. Iniciava-se então o período de **ditadura** na história do Brasil.

Das principais medidas que a Constituição de 1937⁸ impôs, pode-se destacar:

- concentrou os poderes executivos e legislativos nas mãos do Presidente da República;

⁸ ARRUDA, Marcos. CALDEIRA, Cesar. **Como Surgiram as Constituições Brasileiras**. Rio de Janeiro: FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional). Projeto Educação Popular para a Constituinte, 1986.

- estabeleceu eleições indiretas para o presidente, que teria o mandato de seis anos;
- acabou com o liberalismo;
- admitiu a pena de morte;
- retirou do trabalhador o direito à greve;
- permitiu ao governo expurgar funcionários que se opusessem ao regime;
- previu a realização de um plebiscito para referendá-la (o que nunca ocorreu).

O Regime do Estado Novo implantado em 1937 durou até 29 de outubro de 1945, quando Getúlio Vargas foi deposto pelas Forças Armadas.

O Estado Novo promovia grandes manifestações patrióticas, cívicas e nacionalistas as quais eram incentivadas, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, com apelos patrióticos na imprensa e nos livros didáticos.

Durante o Estado Novo foram presos intelectuais ativos nas décadas do modernismo como Graciliano Ramos (o Barão de Itararé), além de outros, seja por serem comunistas ou por simpatizarem pelo Fascismo. Também quem defendesse a prospecção de petróleo no Brasil, como Monteiro Lobato, preso em 1941 por ter enviado uma carta a Getúlio criticando a sua política em relação ao petróleo brasileiro. “Monteiro Lobato queria que o governo explorasse esse recurso natural para o desenvolvimento do País”. (MOISES, 2001, p. 21)

Em um de seus depoimentos sobre este período, Mário de Andrade descreveu:

[...] Mil novecentos e trinta... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentimento destrutivo e festeiro do Movimento Modernista já não tinha mais razão de ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: -Getúlio! Getúlio! [...] (ANDRADE, 1947, p.40, apud MOISES, 2001, p. 21)

Portanto, as décadas do modernismo foram marcadas por grandes revoltas e manifestações políticas e culturais. Alguns episódios foram decisivos na história do país e, de alguma forma, aqui foram retomados para contextualizar o momento profícuo e de extrema posição política do povo brasileiro.

Definitivamente durante este período e, de acordo com os fatos relatados, a Semana de Arte Moderna, o heróico episódio dos 18 do Forte na praia de Copacabana, a Revolta de 1924 em São Paulo e a formação da Coluna Prestes, a Era de Vargas, o fim da República Velha e a implantação do Estado Novo, foram

fatos aparentemente distintos. Estes, geralmente são abordados separadamente quando se trata do Movimento Modernista, porém, possuem um determinante ponto em comum: o sentimento de brasilidade, o nacionalismo.

CAPÍTULO 2: HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NO CONTEXTO CULTURAL DAS ARTES PLÁSTICAS

2.1 INTRODUÇÃO

O evento da Semana de Arte Moderna, em 1922, foi símbolo da atualização da arte no Brasil, das mudanças trazidas pela modernização e pela República no contexto de crescimento e transformações sociais. Pode-se dizer que este evento representou muito bem o patamar de desenvolvimento e o processo de formação cultural brasileiros.

A arte moderna baseou-se na idéia de que as formas “tradicionais” das artes tornaram-se ultrapassadas, os artistas e intelectuais da época constataram que se fazia fundamental deixá-las de lado e substituí-las por novas formas. As novas idéias se impuseram contra tudo o que anteparasse a criação espontânea, propondo a ruptura da estética passadista com características meramente européias, renovando o ambiente artístico adequando o adjetivo novo e original à arte. A questão essencial para o jovem artista modernista brasileiro era chocar com explosões puramente estéticas.

A Semana da Arte Moderna ocorreu em São Paulo, nos dias entre 13 e 17 de fevereiro (MOISES, 2001), no Teatro Municipal. Cada dia foi dedicado ao um tema: pintura e escultura, poesia e literatura e música.

Em 13 de fevereiro, abertura oficial do evento, várias pinturas e esculturas provocam todo tipo de reações por parte do público. O espetáculo teve início com a conferência de Graça Aranha intitulada “A emoção estética da Arte Moderna” ilustrada com música e poesia. No dia 15, a atração da noite foi à palestra de Menotti Del Picchia, ilustrada por poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luís Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorinha Yvone Daumerie. Logo a seguir, foram executados solos de piano por Guiomar Novais e no intervalo, Mário de Andrade coordenou a palestra na escadaria interna do teatro, acerca da exposição de artes plásticas.

O último dia de eventos da Semana da Arte Moderna (figura 5) incluía apresentações de música com Villa-Lobos. Ao mesmo tempo, o saguão do teatro exibia pintura de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, Vicente do Rêgo Monteiro; arquitetura de Antonio Moya e George Prziembel e também, esculturas de Victor Brecheret. (MOISES, 2001)

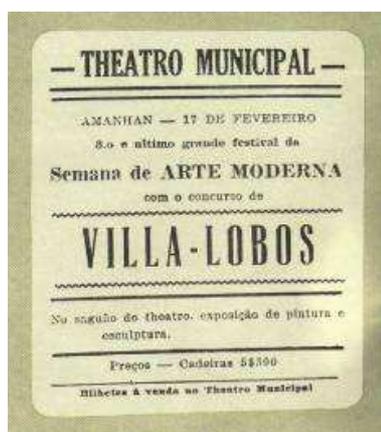


Figura 5– Cartaz anunciando o último dia da Semana de Arte Moderna.

Fonte: <<http://moderneiros.wordpress.com>> Acesso em: 15 abr. 2010.

O evento marcou época ao apresentar novas idéias e conceitos artísticos, como a poesia através da declamação, que antes era somente escrita; a música por meio de concertos, que antes só havia cantores sem acompanhamento de orquestras sinfônicas; e a arte plástica exibida em telas, esculturas e maquetes de arquiteturas com desenhos arrojados e modernos. O adjetivo “novo” passou a ser demarcado em todas essas manifestações que propunha algo no mínimo curioso ou de interesse.

O principal objetivo dos organizadores (intelectuais da época, entre eles Oswald e Mario de Andrade), da Semana de Arte Moderna era renovar o ambiente artístico e cultural, viu-se em um momento a necessidade de abandono dos antigos ideais estéticos, deixando de ser uma cópia européia e particularizando características bem brasileiras. A grande batalha entre os participantes da Semana e os ativos modernistas era a luta contra o “passadismo”, um movimento pela independência artística no Brasil.

Participaram da Semana nomes consagrados do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Plínio Salgado, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, entre outros, que serão vistos mais adiante (figura 6).

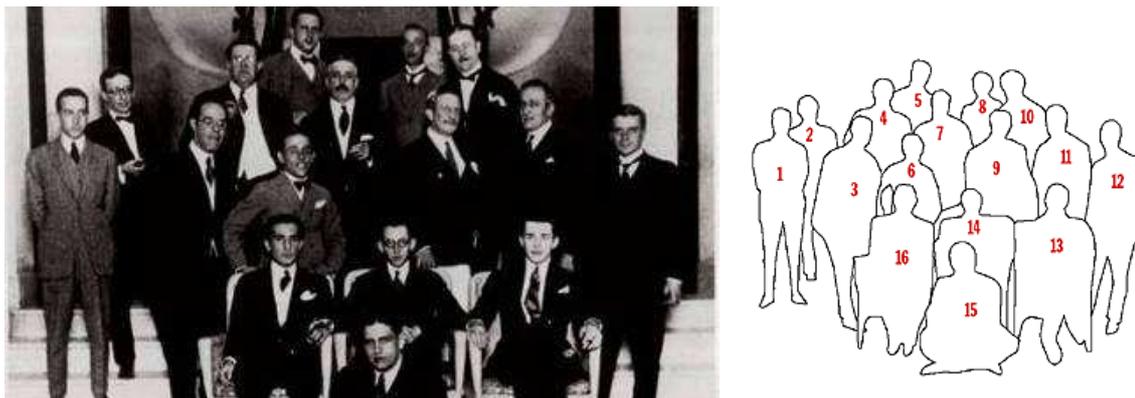


Figura 6 – Alguns integrantes da organização da Semana de Arte Moderna.

Ren Thiollier (1), Manuel Bandeira (2), Mário de Andrade (3), Manoel Vilaboim (4), Francesco Pettinati (5), Cândido Motta Filho (6), Paulo Prado (7), Não identificado (8), Graça Aranha (9), Afonso Schmidt (10), Golfredo da Silva Telles (11), Couto de Barros (12), Tácito de Almeida (13), Luís Aranha (14), Oswald de Andrade (15), Rubens Borba de Moraes (16)

Fonte: <<http://moderneiros.wordpress.com>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

Nacionalistas acima de tudo, os homens de 1922, propunham-se “abrasileirar” o Brasil: a exposição marcou o início de uma luta, reunindo ao redor dela jovens despertados para uma necessidade de renovação da arte brasileira.

A Semana da Arte Moderna aconteceu por meio de muitas manifestações e revoluções militares, grandes acontecimentos e mudanças se anunciavam a partir de 1922, entre eles o movimento tenentista, que desencadeou a Revolução de 1930, a revolta dos oficiais tem como palco o Forte de Copacabana e seu trágico desfecho, a “Coluna Prestes” junto com os revoltosos de São Paulo, a crise econômica de 1929, etc., conforme já foi colocado no capítulo anterior.

Portanto, este turbilhão social, econômico e político pelo qual passava o país eram retratados na arte moderna. Após a Semana de 1922, os artistas modernos anunciavam o novo projeto estético, apontando algumas características comuns dentre eles (cada qual em diferentes linhas de atuação: intelectuais escritores, pintores, escultores, músicos, arquitetos, entre outros). Estas características foram principalmente: **o rompimento com as estruturas do passado, numa perspectiva destruidora e espontânea e a reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais para a criação.**

A mistura entre o moderno e o passado também fora uma constante na busca do passado para uma revisão crítica da nossa história, eliminando o complexo dependente, subordinados unicamente a valores estrangeiros. A defesa de volta as origens, da visão nacionalista, buscando construir uma língua brasileira, aquela

falada nas ruas, e valorizando o índio verdadeiramente brasileiro. Aquilo tudo que Andrade declarava no Manifesto Antropófago.

Algumas características como o humor e a ironia se fazem presentes no Movimento Moderno. É o tempo de manifestos, propostas, revistas e qualquer publicação que buscavam orientar a nova estética brasileira, radicalizando conteúdos, investigando profundamente as raízes culturais brasileiras, tudo que era novo, irreverente, que instigava a curiosidade, formas de delinear definitivamente os conceitos da arte moderna e dar autonomia e maturidade à criação.

Os movimentos culturais que merecem maior atenção e destaque na época, aos quais se referem no próximo capítulo foram: a revista Klaxon, a Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, o *Verdamarelismo* e a Antropofagia, estas contribuições culminadas com a Semana de Arte Moderna atualizam e promovem a arte genuinamente brasileira.

2.2 A INFLUÊNCIA DA POLÍTICA NAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO MODERNISMO.

O Movimento Modernista, que se encontra no centro de todos esses acontecimentos políticos relatados não ficou imune a sua influência. Ao longo dos três períodos da história do período Modernista, ocorreram grandes movimentos e manifestos doutrinários, todos eles com o nacionalismo em questão.

A primeira fase do modernismo foi caracterizada pela tentativa de definir e marcar posições, fase rica em grandes manifestos, havia uma busca pelo moderno, original e polêmico, apresentando o nacionalismo como principal causa.

Entre os principais manifestos da época, destacamos a Revista Klaxon (1922 – 1923), *periódico criado para relatar acontecimentos da Semana de Arte Moderna*; o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924 – 1925), escrito por Oswald de Andrade*; o *Manifesto Verdamarelismo (1926 – 1929) em resposta ao nacionalismo da poesia do Pau-Brasil*; *Manifesto Regionalista (1926 – 1929) e por fim, o manifesto Antropófago (1928 – 1929)* (MOISES, 2001, p. 23).

2.2.1 Revista Klaxon (1922 – 1923)

A revista Klaxon (figura 7) foi um periódico temporário fruto das agitações da Semana de Arte Moderna, que contava com a colaboração de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Manuel Bandeira. Inovadora em todos os sentidos, desde gráfico, existência de publicidade, e na oposição entre o velho e o novo, concepção estética diferente.



Figura 7 – Capa da primeira edição da revista Klaxon

Fonte: <http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html>. Acesso em: 28 abr. 2010

A revista anunciava a modernidade, conforme se pode ler em alguns trechos do manifesto que abriu o primeiro número da revista:

[...] Klaxon não se preocupará de ser novo, mas de ser atual. Essa é a grande lei da novidade.

[...] Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

[...] Klaxon sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para diante, sempre, sempre. [...]

Klaxon não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escritores já mortos.

Klaxon não é futurista. Klaxon é Klaxista.

[...] Klaxon cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz. (A REDACÇÃO, 1922, apud <http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html>. Acesso em: 28 abr. 2010.).

2.2.2 Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924 – 1925)

O Manifesto da Poesia do *Pau-Brasil* escrito por Oswald de Andrade, que propõe a criação de uma poesia nacional extremamente vinculada à realidade

brasileira, foi inicialmente publicado pelo jornal Correio da Manhã (MOISES, 2001, p. 24), na edição de 18 de março de 1924. A disposição sarcástica e irônica do poeta se manifesta para revoltar-se contra a dominação cultural européia, valorizando os contrastes nacionais. “*Ver com os olhos livres*” como descreve Andrade, induzindo a libertação das nossas culturas, assumir tudo que somos, “*A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança*”, libertar-se da cultura colonizadora, como uma criança ingênua, *Ágil e Cândida*.

No ano seguinte, uma forma reduzida e pouco alterada do manifesto foi publicada no livro *Pau-Brasil*, ilustrado por Tarsila do Amaral. No manifesto, Oswald de Andrade propõe uma literatura extremamente vinculada com a realidade brasileira, a partir de uma redescoberta do Brasil. Defendia a criação de uma poesia primitivista, construída com base na revisão crítica de nosso passado histórico e cultura, na aceitação e valorização das riquezas e contrastes da realidade e da cultura brasileira.

Alguns trechos do manifesto⁹:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

[...] A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

[...] A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

[...] Só se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

[...] A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. (ANDRADE, 1922).

2.2.3 Manifesto *Verdamarelismo* (1926 – 1929)

Em resposta ao nacionalismo do Manifesto da Poesia do *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, surge o grupo *Verdamarelismo*, que tem o uso da figura “Anta” como símbolo. Formado por Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo. Para eles, o ingresso do Brasil na modernidade

⁹ Ver manifesto da Poesia completa em anexo 4.

implicava o rompimento radical com toda herança cultural européia. Seu lema era categórico: "Originalidade ou Morte!" (MOISES, 2001, p. 26) o projeto cultural dos verde-amarelos tinha também sua contrapartida política: o autoritarismo aparecia como condição imprescindível para a independência cultural e política do país. Era através do jornal Correio Paulistano que o grupo defendia as suas idéias. Em 1927, esses artigos foram reunidos em uma coletânea com o título *O Curupira e o Carão*. Em maio de 1929, o grupo publicou o manifesto *Nhengaçu Verde Amarelo* no jornal Correio Paulistano, edição de 17 de maio de 1929, intitulado "Nhengaçu Verde-Amarelo – Manifesto do *Verdamarellismo*" em que defendia o nacionalismo sentimental e o predomínio das instituições conservadoras (MARTINS, 2002):

O grupo 'Verdamarelo', cuja regra é a liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de sim mesmo, da própria determinação instintiva; o grupo 'Verdamarelo', à tirania das sistematizações ideológicas, responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira [...] Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas. Nosso nacionalismo é 'verdamarelo' e tupi. (JORNAL DO CORREIO, 1929)

Ao longo da década de 1940, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Candido Mota Filho iriam tornar-se, em diferentes níveis, ideólogos do Estado Novo, escrevendo artigos na imprensa diária em que defendiam as bases doutrinárias do regime. A trajetória desse grupo ao longo de três décadas revela os vínculos que existiram entre a ideologia autoritária do Estado Novo e a do modernismo (MARTINS, 2002).

2.2.4 Manifesto Regionalista (1926 – 1929)

Os anos de 1925 e 1930 marcam a divulgação do Movimento Modernista por vários estados brasileiros. Dessa forma, o Centro Regionalista do Nordeste, com sede em Recife, lança o Manifesto Regionalista de 1926, que como principal objetivo procura "desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste" dentro dos valores modernistas. Apresentando com proposta "trabalhar em prol dos interesses da

região nos seus aspectos diversos: sociais, econômicos e culturais”. Além de promover conferências, exposições de arte e congressos (MARTINS, 2002, p. 152).

A partir da década de 1930, o regionalismo nordestino resultou em excelentes obras literárias, com nomes que vão de São Bernardo, 1934 - Graciliano Ramos; Banguê, 1934 - José Lins do Rego; A Bagaceira, 1928 - José Américo de Almeida; O Quinze, 1930 - Rachel de Queiroz; Mar Morto, 1936 - Jorge Amado.

2.2.5 Manifesto Antropófago (1928 – 1929)

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade foi publicado em uma Revista de Antropofagia em maio de 1928. A Revista de Antropofagia (figura 8) surgiu em São Paulo em maio de 1928 e terminou em agosto de 1929.



Figura 8 – Revista de Antropofagia, 1928.

Cópia da publicação do Manifesto Antropófago

Fonte: <<http://antropofagia.uol.com.br/>>. Acesso em 26 abr. 2010.

O manifesto antropofágico nasceu como uma nova etapa do nacionalismo Pau-Brasil e como resposta ao grupo *Verdamarelista*: Surgiu com a Revista de Antropofagia em que é publicado o Manifesto Antropófago em seu primeiro número.

Em linguagem simbólica, frases de impactos, ditos poéticos repletos de humor, o Manifesto torna-se o núcleo teórico desse movimento que pretende repensar a questão da dependência cultural no Brasil.

O texto elaborado por Andrade esboça uma metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira, mostrando que se para um europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja, inferior, por que praticava a antropofagia, na visão positiva e inovadora de Andrade, exatamente esta índole antropófaga permitirá assimilação crítica das idéias e modelos europeus e reproduzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia que dominou uma parcela da arte brasileira do século XIX. Alguns trechos do Manifesto Antropófago¹⁰:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupy or not tupy, that is the question.*

[...] Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

[...] Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

[...] Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, O Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antonio de Mariz.

[...] Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

A alegria é a prova dos nove.

[...] Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama. [...] (ANDRADE, 1928)

Em janeiro de 1928, Tarsila do Amaral pintou uma tela para presentear Oswald de Andrade, seu marido na época, que ficou impressionado com a brasilidade surreal da obra tornando-a como “símbolo” do movimento, batizando a obra de Abaporu (figura 9).

¹⁰ Ver manifesto completo em anexo 5.



Figura 9 – Abaporu – Tarsila Amaral, 1928

Fonte: <<http://antropofagia.uol.com.br/>>. Acesso em 28 abr. 2010.

Portanto, pode-se dizer que a consciência nacionalista das manifestações foi “a atmosfera” em que se envolviam todos os intelectuais e artistas do Modernismo logo depois da Semana de Arte Moderna. As manifestações do Pau-Brasil, *Verdamarelismo* e a Antropofagia eram manifestações puramente estéticas e ideológicas do sentimento nacionalista, considerando as características de criação especialmente brasileiras, contra o sistema da arte em geral como meras cópias européias, tudo aquilo que impedisse criação livre, espontânea e original.

Dessa forma, este momento político e cultural contribuiu significativamente para a caracterização do móvel moderno brasileiro como um objeto de resgate a cultura e identidade brasileira.

2.3 OS PRINCIPAIS INTELECTUAIS E ARTISTAS DO MODERNISMO

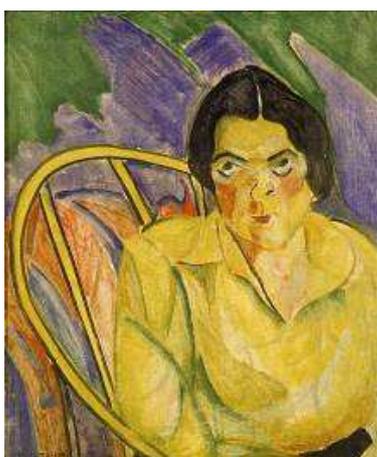
Entre os principais autores atuantes da arte na época tratando-se das artes plásticas estão: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral; escultura: Victor Brecheret; arquitetura: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Sérgio Rodrigues.

O primeiro impacto da arte moderna aconteceu com a realização da Exposição de Arte Moderna de **Anita Malfatti**, em 1917, que se tornou marco inicial do Movimento Moderno das artes plásticas brasileiras. Suas pinturas ousadas e expressionistas chocaram as pessoas acostumadas com os padrões vigentes até

então no Brasil. A mostra causou polêmicas e discussões no meio artístico tradicional, recebendo fortes críticas de Monteiro Lobato, o qual, em contraposição, recebeu apoio de um grupo que se tornariam os organizadores da Semana de Arte Moderna, entre eles: Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Menotti del Picchia.

Em suas pinturas, Malfatti distanciou-se do retrato da tradição acadêmica vigente da época, operando pelo contraste de cores opostas. As pinceladas revelavam-se rápidas por meio da aplicação econômica de tinta, com o pincel mais seco que o usual. Uso das figuras deformadas, angulosas, assimétricas e colorido exagerado, as sugestões de luz que fugia ao claro-escuro tradicional e uma liberdade de composição. (MAC Virtual, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo)

Entre seus quadros mais famosos, destacam-se: A Boba (1916) e Estudante russa (1915), conforme pode ser visto na figura 10.



A Boba



A estudante russa

Figura 10 – Principais obras de Anita Malfatti

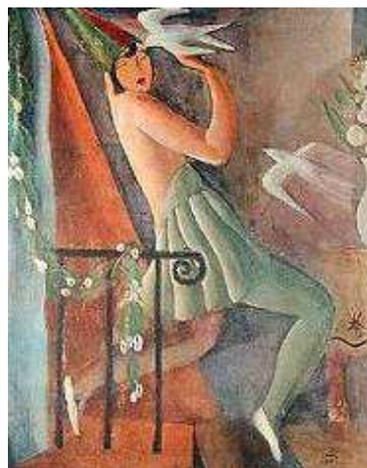
Fonte: <<http://www.macvirtual.usp.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2010

Di Cavalcanti, também pioneiro da arte moderna no Brasil, tem um lugar importante na pintura. Integrante do grupo dos modernistas de 1922, suas obras formam uma espécie de antologia da vida artística, estando entre os anos 20 e 40 as melhores fases de sua produção. Sua característica expressa sensualismo, com os traços soltos esboça suas fantasias eróticas, sempre fiéis ao gesto inesperado, em estado puro e instantâneo. Em suas obras, o desenho antecede à pintura e o traço à cor; a busca de luz e do colorido: usa tons quentes, linhas sintéticas e formas livres; retrata, acima de tudo, a mulher brasileira, especialmente a mulata (MAC Virtual, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo).

Alguns de seus principais quadros podem ser vistos na figura 11:



O Beijo (1923)



Pierrete (1922)

Figura 11: Principais obras de Di Cavalcanti

Fonte: <<http://www.dicavalcanti.com.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2010

Vicente do Rego Monteiro é um precursor dos ideais da Semana de 1922 propostos por Mário de Andrade. Desde 1920 sua pintura tem linguagem contemporânea, além de elementos resultantes da pesquisa da temática indígena brasileira. Seus quadros utilizam imagens mitológicas, de conteúdo mágico ou sagrado.

Artista múltiplo, Vicente do Rego Monteiro foi, na prática, um dos pioneiros do Modernismo Brasileiro, dando atenção aos temas nacionais sem seguir prerrogativas e sim seu próprio instinto. (MAC Virtual, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo). A figura 12 mostra duas de suas obras, como o Boto (1921) e Mani Oca (1921).



O Boto



Mani Oca – O nascimento de Mani

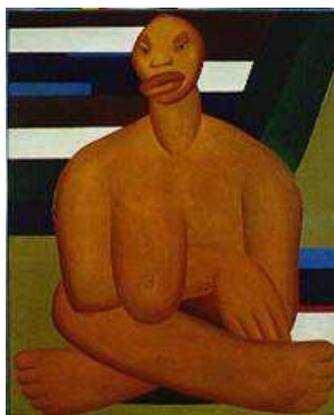
Figura 12 – Principais obras de Vicente Rego de Monteiro

Fonte: <<http://www.macvirtual.usp.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

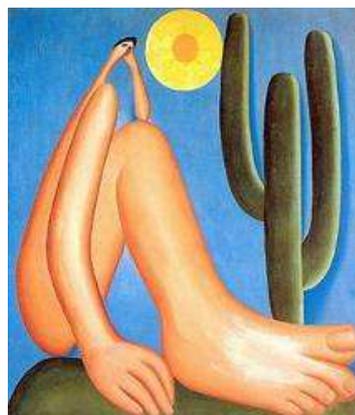
Tarsila do Amaral foi umas das primeiras artistas brasileiras a adotar tendências modernistas em seus trabalhos, ainda que não tenha participado

efetivamente na organização da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Ela foi responsável pela criação de uma nova linguagem para a pintura brasileira e a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional, inspirando seus trabalhos em temas especificamente nacionais.

Suas obras foram extremamente importantes e significativas para o movimento modernista. Em 1923, Tarsila pintou o quadro “A Negra” (figura 13) que era considerada a primeira manifestação do que viria a ser o movimento “Pau-Brasil”¹¹. Em 1928, pintou aquela que se tornaria sua mais conhecida obra, “Abaporu” (figura 13), que foi um presente de aniversário para então seu marido da época, Oswald de Andrade, que extasiado com a beleza da tela, mais próximo do surrealismo, do imaginário, tornou a obra o emblema do manifesto de antropofágico⁹ brasileiro. Segue na figura 13 as principais obras de Tarsila do Amaral comentadas:



A Negra, 1923



Abaporu, 1928

Figura 13 – Principais obras de Tarsila do Amaral

Fonte: <<http://www.macvirtual.usp.br>>. Acesso em: 28 abr. 2010

O escultor **Victor Brecheret** sempre adotou em suas obras componentes nacionalistas. Em 1922 participou da Semana de Arte Moderna com 12 peças escultóricas. Antes, porém, em 1920, por encomenda do governo paulista, criou sua obra mais grandiosa, o “Monumento às Bandeiras”. Somente em 1936 a obra foi concebida com 37 figuras esculpidas de grande expressividade. O monumento (figura 14) foi inaugurado em 1953, no Parque Ibirapuera.

¹¹ Abordado brevemente no capítulo 2.2.5



Figura 14 – Monumento às Bandeiras – 1953

Obra criada por Brecheret localizado em frente ao Parque Ibirapuera - SP.

Fonte: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/patrimonioartístico/sis/obras.php>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

Brecheret adota nas características de suas esculturas formas geometrizadas, lisas e luminosas. As peças escultóricas se aproximam da abstração, formas essenciais e primitivas, com torneado rústico, caracterizando esculturas quase abstratas em suas deformações e conjunto orgânico de volumes. Interessado em elementos brasileiros em suas obras, principalmente na arte indígena. (MAC Virtual, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo). Entre suas principais obras, destacam-se também as da figura 15.



Santa Ceia, 1930



As três graças, 1930

Figura 15 – Principais obras de Victor Brecheret.

Fonte: <<http://www.macvirtual.usp.br>>. Acesso em: 28 abr. 2010

Portanto, a principal característica artística do movimento modernista é sem sombra de dúvidas o nacionalismo.

Nas artes plásticas, a figura do mulato e da cultura indígena era vista em obras de todos os artistas modernistas. Suas pinceladas geralmente marcantes, com pouca tinta, e contrastes bem definidos na utilização de cores opostas, com desenhos acentuados em ângulos e assimetria eram características capitais da pintura moderna. O surrealismo, mexendo com o imaginativo eram retratados em muitos quadros, principalmente se tratando de Tarsila do Amaral, pioneira do “abrasileirado” nas pinturas. Sua principal obra se tornou símbolo do Manifesto

Antropófago, chamada *Abaporu*. Aquele estranho homem, de pés e nariz enormes, com cabeça melancolicamente pequena, cercado por um ambiente quente, silencioso, tendo como testemunha apenas o céu azul infinito, o sol e o misterioso cacto verde, indagando imaginações, uma figura misteriosa e por assim dizer, solitária.

CAPÍTULO 3: HISTÓRIA DO MOVIMENTO MODERNISTA NO CONTEXTO DA ARQUITETURA E DO *DESIGN* DO MOBILIÁRIO

A participação da arquitetura na Semana de Arte Moderna foi tímida, o evento teve muito mais impacto nas artes plásticas e na literatura.

A arquitetura moderna desponta com força, somente a partir do ano de 1940, repercutindo a qualidade dos projetos internacionalmente, explorando novos conceitos, como a brasilidade e experimentando novas combinações e tecnologias.

O Estado brasileiro teve um papel muito importante no processo de afirmação do Movimento Modernista no país ao patrocinar obras públicas, buscando passar através das idéias dos profissionais arquitetos da época, o símbolo de modernidade e desenvolvimento. Entre os principais arquitetos modernistas destacavam-se: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Sérgio Rodrigues.

Lúcio Costa nasceu na França, em 1902, onde teve oportunidade de conhecer e conviver com diferentes culturas desde bem cedo. A revolução artística que acontecia na Europa na década de 1920 exerceu grande influência sobre o trabalho do arquiteto que largou o Ecletismo em 1920 e veio para o Brasil, onde lecionou na Escola de Belas Artes (formadora de arquitetos na época). Recém chegado ao Brasil, pode introduzir o modernismo arquitetônico, levando em conta os acontecimentos da época, alinhando a identidade nacional aos seus trabalhos. A idéia era resgatar as raízes brasileiras, a cultura genuína, sem influência de países desenvolvidos.

Costa foi o pioneiro do modernismo no Brasil e foi escolhido como arquiteto responsável pelo desenvolvimento do projeto do prédio do Ministério da Saúde e Educação (figura 16), juntamente com seu aluno da Escola Nacional de Belas Artes, Oscar Niemeyer. Esta edificação é considerada a primeira obra moderna da arquitetura brasileira e sua execução teve repercussão nacional. O projeto do prédio do MES, como é popularmente conhecido, foi realizado em 1936, através de um convite do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, por uma equipe de arquitetos: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Lãó, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos,

liderados por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e com algumas sugestões de Le Corbusier¹² que estava no Brasil na época.

O edifício foi inaugurado em 1945, no governo de Getúlio Vargas e concebido de acordo com os fundamentos modernistas, representando a ruptura com as formas arquitetônicas com ornamentos ou motivos historicistas e simbólicos que eram vigentes na época. Com o edifício, o Brasil chegou a ser referência como uma das melhores arquiteturas do mundo. A cortina de vidro é uma das inovações apresentadas pelo prédio, que por mais de uma década foi considerado o mais moderno do mundo.



Figura 16 – Prédio do Ministério da Saúde e Educação.
Primeiro prédio característico do Modernismo brasileiro - 1936.
Fonte: <<http://www.niemeyer.com.br>> Acesso em: 01 mai 2010.

Lucio Costa teve ainda participação muito grande na modernização do móvel no Brasil, que se deu através da criação de móveis para equipar os projetos de edifícios públicos e residenciais de sua autoria. Assim, surgiram com ele e Oscar Niemeyer alguns dos exemplares importantes e originais de desenho moderno, imprimindo um novo estilo de móveis brasileiros. Dentre eles, destaca-se a poltrona da figura 17, estruturada em jacarandá, com assento e encosto revestidos em couro, de 1960.

¹² Le Corbusier foi importante arquiteto modernista, nascido na França e amigo pessoal de Lucio Costa.



Figura 17 – Poltrona criada por Lucio Costa, em 1960.

Arquivo de Sérgio Rodrigues
Fonte: SANTOS, 1995, p. 59.

Oscar Niemeyer inicia sua vida profissional no escritório dos arquitetos Lucio Costa e Carlos Leão em 1932, enquanto ainda cursava a graduação de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (diplomou-se como engenheiro-arquiteto no Rio de Janeiro em 1934). Em 1936 Oscar conhece o arquiteto Le Corbusier, que chega ao Rio de Janeiro a convite de Lucio Costa e Gustavo Capanema (ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas), para atuar como consultor juntamente com Lúcio Costa nos projetos do Ministério da Educação e Saúde. Esta foi a sua primeira grande oportunidade de projeto e, prenuncia a carreira do grande arquiteto.

Ele, juntamente com Lucio Costa, foi convidado pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek para projetar Brasília, idealizando em 1956, no sertão brasileiro, o que se tornou a nova capital do Brasil. Niemeyer é reconhecido mundialmente pelos projetos de grandes obras irreverentes, diferentes de tudo que existia na época, em sua maioria obras de caráter público entre elas se destacam o prédio do Congresso Nacional (1958), o Palácio da Alvorada (1958) e a Catedral de Brasília (1960), entre muitos outros, conforme figura 18.



Catedral de Brasília, 1960



Palácio da Alvorada, 1958



Congresso Nacional, 1958

Figura 18 – Obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer

Fonte: <<http://www.niemeyer.org.br/>>. Acesso em: 02 mai. 2010.

A partir de 1970, Oscar Niemeyer também iniciou sua produção através do *design* de mobiliário, acreditando na busca de continuidade entre sua arquitetura e os elementos que a contemplavam, acreditando que o mobiliário como arranjo interno muitas vezes prejudicava a finalização estética da arquitetura.

Niemeyer passou a estudar o mobiliário como complemento de sua arquitetura de forma a preservar unidade externa e interna concebida em seus espaços. Através de pesquisas realizadas em móveis executados na técnica de madeira colada, Oscar projetou móveis como cadeiras, poltronas, mesas, cadeiras de balanço, espreguiçadeiras, entre outros. Ele utilizava como materiais além da madeira, a palhinha e o couro em assentos e encostos conforme os exemplares das figuras que seguem. A espreguiçadeira de balanço da figura 19, data de 1977, foi executada na técnica de madeira laminada e colada e assento em palhinha e possui com almofada em rolo revestida de couro. E a Marquesa da figura 19, de 1974, também foi executada em madeira com assento em palhinha natural.



Figura 19 – Móveis criados por Niemeyer.

À esquerda: espreguiçadeira. À direita: Marquesa.

Fonte: <<http://www.niemeyer.org.br/>>. Acesso em: 02 mai. 2010

Lina Bo Bardi, arquiteta de origem italiana, veio morar no Brasil em 1946 com seu marido, crítico de arte, Pietro Maria Bardi. Em 1951, ela se naturalizou brasileira demonstrando a paixão pelo país. No País, Lina desenvolve uma imensa admiração pela cultura popular, sendo esta uma das principais influências de seu trabalho. Inicia então uma coleção de arte popular e sua produção adquire sempre uma dimensão de diálogo entre o Moderno e o Popular. Lina fala em “um espaço a ser construído pelas próprias pessoas” (SANTOS, 1995), um espaço inacabado que seria preenchido pelo uso, pelo uso popular cotidiano.

Dentre suas principais obras arquitetônicas destacam-se sua residência, conhecida como Casa de Vidro (figura 20), concluída em 1951. Esta, foi à primeira residência do bairro Morumbi que, aos poucos, foi sendo cercada por mata

brasileira, com conceito extremamente minimalista, sem ornamentos. Hoje é a sede do Instituto Lina Bo e Pedro Maria Bardi, que abriga parte da coleção de arte particular adquirida ao longo dos anos pelo casal.



Casa de vidro, 1951



Lina Bo Bardi na sala da Casa de Vidro - 1952

Figura 20 – Casa de Vidro construída pela arquiteta Lina Bo Bardi

Fonte: <<http://www.institutobardi.com.br/>> Acesso em: 01 mai. 2010.

Outra obra importantíssima para a história da arquitetura moderna brasileira e mundial é de sua autoria, o Museu de Arte de São Paulo, MASP (figura 21). O prédio é considerado um dos mais populares ícones de São Paulo.



Figura 21 – Museu de Arte de São Paulo, MASP.

Projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi.

Fonte: <<http://www.masp.art.br/>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

Projeto irreverente, estruturalmente falando, e com característica peculiar modernista. Diferente de tudo que existia na época, trata-se de uma “caixa” suspensa por quatro pilares laterais, com uma escadaria inferior de acesso ao Museu. Lina Bo Bardi projetou os espaços no primeiro andar, eliminando paredes e elementos decorativos constantes do projeto original, a fim de que o espaço obedecesse a um ambiente estritamente funcional.

Até a década de 90, Lina manteve intensa atividade em todas as áreas da cultura, tendo participado de inúmeros projetos em teatro, arquitetura, cinema e artes plásticas no Brasil e no exterior. Além de seu trabalho como arquiteta, merece destaque sua talentosa atuação como *designer* de móveis e seu olhar sempre sensível e atento à arte popular brasileira (Figura 22).



Cadeira Bowl, 1951.

Poltrona Circa, 1950.

Figura 22 – Móveis criados por Lina Bo Bardi

Fonte: <<http://www.bolsadearte.com/>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

Sérgio Rodrigues, arquiteto por formação, graduado pela Faculdade Nacional de Arquitetura em 1952, trabalhou inicialmente com arquitetura, convidado para auxiliar nos projetos do Centro Cívico de Curitiba. Juntamente com um grupo de grandes arquitetos entre eles: David Azambuja, Flávio Regis do Nascimento e Olavo Redig de Campos, Sérgio Rodrigues ficou responsável pelo edifício das Secretarias do Estado, mas que foi vetado para execução por dificuldades financeiras do governo.

Apesar de octogenário, ele ainda produz, e suas obras da arquitetura atual (figura 23) ainda remetem ao estilo modernista, consagrando a nacionalidade como principal característica de seus projetos.



Figura 23 – Casa do cineasta, 2001 – Sérgio Rodrigues

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 02 mai. 2010.

Mas, conhecendo com firmeza seus interesses e trilhando por um caminho percorrido por outros grandes arquitetos, entre eles Oscar Niemeyer, Sérgio Rodrigues saltou da arquitetura para o *design* do móvel ganhando reconhecimento internacional, em 1957, pela sua famosa Poltrona Mole (figura 24).



Figura 24 – Poltrona Mole

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 02 mai. 2010.

Sérgio Rodrigues não acredita em arquitetura onde o planejamento do espaço interno não fosse estudado adequadamente. Para ele, arquitetura assim concebida seria escultura. Em 1955 fundou a Oca, empresa cujo nome era uma manifestação de intenção, pois sempre esteve comprometido com a busca da expressão da identidade brasileira no mobiliário. Seu objetivo era tornar o espírito da simplicidade da casa indígena, integrando o passado e o presente na cultura brasileira, tal como o próprio arquiteto/*designer* modernista.

CAPÍTULO 4: O MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL E SUAS CONSEQUÊNCIAS CULTURAIS NA PRODUÇÃO MOVELEIRA.

O processo de modernização do móvel brasileiro ganhou mais complexidade a partir do século XX. Para entender sua evolução, é preciso considerar alguns fatores que o levaram ao desenvolvimento e atualização do móvel no Brasil. Entre eles, destaca-se a riqueza artesanal da madeira; a interrupção das importações de mobiliário estrangeiro motivadas pelas guerras; a modernização cultural, política e econômica, que abriu o Brasil para o século XX; e principalmente a modernização da arquitetura surgindo como uma necessidade de mobiliário que contemplasse com a estética das obras características da época.

A partir do século XX já havia no Brasil um número expressivo de marcenarias e fábricas que produziam móveis de todos os estilos. O desenvolvimento da industrialização encaminhava para a criação de móveis industrializados. No final do século, o móvel artesanal vinha desaparecendo de forma gradativa, ganhando espaço para a mecanização, facilitando a execução e conseqüentemente a criação do móvel.

A interrupção da importação imposta pelas guerras abriu espaço para a produção da mobília no país, acentuando como característica simbólica do mobiliário a brasilidade.

A produção do móvel se adequava às condições do país da época, entre elas as peculiaridades climáticas e dos materiais, surgindo grandes pesquisas em torno das matérias-primas nacionais, principalmente da madeira brasileira, e por fim, abranger a produção em série no Brasil.

Estabeleceu-se na época, uma verdadeira tradição do móvel em madeira no Brasil, que aparece em muitas obras produzidas pelos *designers* do século XX, entre eles: Carlos Motta, Joaquim Tenreiro, José Zanine Caldas, Maurício Azeredo e Sérgio Rodrigues.

Sem dúvida nenhuma, a Semana de Arte Moderna foi à abertura definitiva da modernização da cultura brasileira no setor artístico. Incorporando o espírito modernista, levando muitos artistas a se manifestar através de diferentes meios de expressão em vários âmbitos de produção: literatura, pintura, arquitetura, música e inclusive no *design*. Mário de Andrade (um dos mais expressivos representantes do

modernismo, juntamente com Oswald de Andrade) teve uma contribuição muito particular para o mobiliário brasileiro, desenhando alguns móveis (figura 25) para sua própria residência, no início da década de 1920: Ainda que uma produção pequena e pouco original, já anuncia novos padrões de estética para o móvel moderno.



Figura 25 – Móveis projetados por Mario de Andrade

Sofá e poltrona em madeira escura envernizada. Detalhe de vãos inferiores para colocação de livros. 1921. (Acervo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.)
Fonte: SANTOS, 1995, p. 21.

Outra contribuição de Mário de Andrade no setor mobiliário foi à realização do Primeiro Concurso de Móveis Proletária no Brasil, em São Paulo. No edital publicado em 1936, define que o “concurso consistirá na apresentação de projetos de mobílias para uma sala, conjuntamente de jantar e estar, quarto de dormir, quarto infantil e cozinha”. Foi estabelecido também, que os “projetos deverão atender a originalidade de estilo, bem como ao conforto e economia.” Ainda que não se consiga fontes conclusivas a respeito deste concurso, sabe-se que essa realização foi orientada pelo espírito de modernização. (SANTOS, 1995, p. 19 e 29)

Dentre os pioneiros do projeto modernista, vale destacar o arquiteto Gregori Warchavchik, que acreditava na importância do *design* do mobiliário e sua relação com a arquitetura. Todas as experiências modernistas difundiram fundamentos para a reformulação e atualização dos projetos arquitetônicos e do próprio móvel. A primeira geração de arquitetos modernistas enfrentou vários desafios na implantação da nova concepção de estética arquitetônica, que incluía a modernização também do móvel.

Segundo Maria Cecília L. dos Santos (1995), pode-se dividir a história do móvel moderno no Brasil em duas fases bem distintas: antes e depois de 1930.

Antes de 1930 o estilo era eclético, uma mistura entre cópias de estilos europeus com o colonial.

A partir do ano de 1930, com a consignação das idéias e polêmicas levantadas pelo Modernismo no setor literário e artístico, a manifestação da arquitetura moderna, com o desejo de modernização do país, designou-se uma série de fatores que exerceu importante papel na modernização da mobília brasileira.

A manifestação dos ideais modernistas na década de 1920 transformou aos poucos os padrões da época. A modernização das artes e da literatura, antecedendo a modernização da arquitetura e do mobiliário, ajudou a constituir o gosto pelo estilo, assim, a arquitetura foi se adaptando ao estilo moderno, cada vez mais difundido e aceito, até o momento em que qualquer arquiteto, por mais conservador, criava desenhos que em período precedente era motivo de riso e escândalo, passando a caracterizar também na decoração de interiores e no mobiliário.

O momento em que a produção da mobília adquiriu as principais características modernistas, principalmente em nível de desenho, foi a partir da introdução da arquitetura moderna no país, como um complemento de suas obras arquitetônicas, de forma a oferecer unidade ao projeto, embora a produção do mobiliário ainda fosse bastante artesanal. Período comandado pela ditadura de Getúlio Vargas, a implantação do Estado Novo que fez dos arquitetos verdadeiros revolucionários para a época, em nome dos ideais sociais garantidos pelo nacionalismo de Getúlio, agregaram aos seus projetos a estética modernista junto com seus princípios racionais e funcionalistas.

Conquanto recente a inclusão da modernização do mobiliário no Brasil por meio da arquitetura, o móvel ainda apresentava características de trajetórias européias, as linhas retas e puras, despojados e com ausência de ornamento passam a nortear a concepção da mobília, seguindo a trilha da modernização internacional do móvel, como a Bauhaus, por exemplo. Entre uma e outra etapa, com o passar do tempo, a partir de 1950, o móvel vai apresentar características mais brasileiras. A modernização do mobiliário passou a participar do processo do Manifesto Antropófago de Mario de Andrade, através da assimilação de idéias e conceitos importados enriquecendo a concepção do móvel e particularizando a utilização de elementos nacionais: a madeira, os tecidos, as fibras naturais, e do uso de outros materiais originais do próprio Brasil. Conseqüentemente, este marco de evolução do conceito do móvel brasileiro trouxe mais autonomia para sua produção

com características de estilo significativo que respondeu às adequações de nossas condições culturais e geográficas.

Segundo Maria Cecília L. dos Santos (1995), a consolidação da arquitetura moderna coincidiu com o aparecimento da indústria brasileira, todavia foi possível a produção em série do móvel moderno, se tratando principalmente de móveis para escritório, inclusive porque a arquitetura moderna da época estava mais voltada para os prédios de ordem pública.

Portanto, pode-se afirmar que a transição do móvel de estilo eclético e acadêmico para o móvel moderno foi lento, deu-se a partir das décadas de 1920-1930, onde os conceitos do móvel na época mantiveram ainda uma postura com influências internacionais. Na produção do mobiliário no início dos anos de 1940 não aparece nenhum tipo de originalidade, em geral, os móveis não passaram de meras imitações européias, mas não se pode falar em evolução do móvel moderno no Brasil sem considerar a maturação do mobiliário que precedeu sua modernização. A partir das décadas de 1950, a evidência do móvel com características puramente brasileiras surge com a consolidação da arquitetura moderna, num primeiro momento, os conceitos mantiveram uma postura com influências internacionais, assimilando idéias e conceitos para a produção do móvel moderno com características genuinamente brasileiras, agregando nas suas concepções peculiares das nossas culturas e os usos dos materiais simbólicos de nossa terra.

Esse período correspondeu a muitas conquistas modernas do mobiliário, entre elas a intensificação do desenho e da produção que tornaram realidade o móvel moderno brasileiro, catalogado por um padrão estético harmônico com a época e ao estilo vigente, e com nossas condições de produção e materiais disponíveis, conjugando o espírito moderno, a ironia despojada, o uso de nossos materiais com simplicidade, um móvel artisticamente elaborado, uma ruptura significativa da estética do mobiliário brasileiro.

4.1 A CONSOLIDAÇÃO DO NACIONALISMO NA PRODUÇÃO E CONCEPÇÃO DO MÓVEL BRASILEIRO

Neste capítulo, analisa-se o período mais expressivo da história do móvel moderno, a partir das décadas de 1950-1960, o meio artístico e cultural apresenta grandes inquietações cuja ação principal era a busca por uma arte autenticamente nacional e original.

Naquela época, surgiu uma arte ligada aos problemas nacionais, de caráter político e social, proliferando em uma arte crítica e atuante, adquirindo novas características estéticas; por um lado, assimilando criticamente as tendências internacionais, e por outro, dirigindo-as para a produção ordenada do mobiliário com as procedências.

Entretanto, a manifestação do tema nacional-popular no período era uma das preocupações para a concepção de um móvel, embora não fosse tão determinante quanto nas atividades artísticas, não interferindo de maneira imediata. Em termos de desenho industrial do móvel, notam-se maior apreensão no uso de materiais brasileiros, preocupações com as formas do móvel característico brasileiro. O processo de criação sofre uma absorção de características de padrões internacionais enriquecendo o desenho com elementos nativos, produzindo um móvel com formas originais condizente com nossas condições de produção e, portanto, expressão do caráter brasileiro.

Sob essa perspectiva de produção, o trabalho do arquiteto Sérgio Rodrigues foi o mais significativo da época, vanguarda na proposta do nacionalismo no móvel, em meados da década de 1950. “De todos os *designers* brasileiros Sérgio Rodrigues talvez seja o mais profundamente comprometido com os valores e materiais da terra, tendo se arraigado definitivamente a formas e padrões de nossa cultura.” (SANTOS, 1995, p. 125)

4.2 CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO SÉRGIO RODRIGUES NO CONTEXTO DO MODERNISMO

Sérgio Rodrigues (figura 26) é, sem dúvida nenhuma, uma das mais admiráveis expressões do *design* em nosso país. Para Maria Cecília L. dos Santos (1995) Rodrigues é considerado criador do móvel autenticamente brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro no ano de 1927, ano em que o Brasil vivia sob o governo de

Washington, três anos antes da ascensão de Getúlio Vargas e o fim da República Velha, das agitações que precederam a Revolução de 1930.



Figura 26 – Sérgio Rodrigues na Poltrona Mole, 1990.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 06 mai. 2010

Sérgio comenta em uma entrevista para a revista Arco Web, edição 284 em outubro de 2003, sobre suas influências familiares para se tornar um *designer* notório como predecessor do móvel legitimamente brasileiro, apaixonado por desenho e madeira:

Minha família sempre foi ligada às artes plásticas. Meu pai, que morreu quando eu tinha dois anos, era segundo Pietro Maria Bardi, o elo que faltava entre o art déco e o modernismo. Dele recebi como herança a paixão pelo desenho. Da parte de minha mãe, tive uma ligação muito importante com meu tio-avô James, que foi quem me encaminhou para o *design*. Ele tinha uma oficina onde dois portugueses de altíssimo nível técnico realizavam os objetos que ele imaginava: bancos, cadeiras, mesas. Desde garoto eu acompanhava aquele trabalho e ficava impressionado com o artesão que conseguia ler o desenho e fazer a peça em três dimensões. Ali iniciei minha ligação com a madeira. (RODRIGUES, 2003.)

Em 1947, Sérgio Rodrigues ingressou na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. No terceiro ano percebeu interesse sobre decoração de interiores, quando seu professor, David Azambuja, convocou-o para monitor da turma. Azambuja, arquiteto curitibano foi importantíssimo no início da vida profissional de Sérgio.

Depois de um ano como monitor de ensino, foi chamado pelo seu professor arquiteto para integrar o grupo que realizaria o Centro Cívico de Curitiba, com intuito de modernizar a capital do Paraná. Sérgio Rodrigues comenta sobre o convite no livro dedicado a ele, escrito por SANTOS (2000):

Dedicava-me de corpo e alma a matéria, e no final do quarto ano, Azambuja convidou-me a participar do projeto do Centro Cívico, para o qual havia sido contratado juntamente com os dois dos melhores arquitetos do Rio, Olavo Redig de Campos e Flávio Regis do Nascimento. A princípio imaginei que minha função fosse somente de assessorar meu mestre, mas tive uma grande surpresa no dia em que os quatro se dirigiam ao Palácio para assinar o contrato: na minha vez, fui comunicado que o projeto das Secretarias de Estado estaria sob meu comando e responsabilidade, assim como a cúpula da Recebedoria e Pagadoria do Estado. Vibrei, apesar de receber somente 4 mil cruzeiros, quando os outros recebiam 30 mil.” (RODRIGUES, 2000, apud SANTOS, 2000, p. 216)

O que Sérgio Rodrigues não sabia é que receberia 20 mil cruzeiros semanais. Azambuja percebeu que o rapaz era ainda jovem demais para tanto dinheiro no bolso. Deu-lhe então apenas 4 dos 20 mil mensais que tinha direito, o restante entregou-lhe de surpresa às vésperas do seu primeiro casamento. (SANTOS, 2000)

Sérgio tinha planos de permanecer em Curitiba, dominado pelo crescente interesse pelo móvel. Permaneceu na capital paranaense no período de 1951 a início de 1954. Diplomado arquiteto em 1952, Sérgio abriu a loja de Móveis Artesanal Paranaense LTDA (figura 27), em sociedade com os irmãos Hauner, Carlo e Ernesto (*designers* italianos), firma que posteriormente deu origem a Forma.

A loja foi um fracasso financeiro, apesar de muito visitada, em seis meses vendeu apenas dois sofás. “Era uma boutique, toda atapetada e com bossas que só existiam em Milão.” (SANTOS, 2000, p. 218).



Figura 27 – Logotipo da loja Móvel Artesanal Paranaense.

Criado pelo artista gráfico Leopold Haar em 1953.

Fonte: SANTOS, 2000, p. 23.

Com o projeto do Centro Cívico, Sérgio participou da Segunda Bienal de São Paulo, em 1953. A execução do prédio de 33 pavimentos iria torná-lo uma das mais notáveis construções da arquitetura moderna. Mas as obras foram interrompidas, prejudicando a realização do projeto original de Sérgio que só voltou a Curitiba 30 anos depois.

Sérgio recebeu novamente um convite de Carlo Hauner, desta vez para trabalhar no departamento de criação de arquitetura de interiores da recém inaugurada Forma, em São Paulo no ano de 1954, onde fixou residência no período de um ano. Segue abaixo, na figura 28, alguns desenhos seus, para projetos de interiores para a Loja Forma.



Figura 28 – Desenhos de Sérgio Rodrigues para a Loja Forma, 1955.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 07 mai. 2010

A loja da Forma ocupava um casarão de três pavimentos. Ali, Rodrigues conheceu Lina Bo Bardi, a arquiteta revolucionária da arquitetura e do móvel moderno. Convivência enriquecedora, longos bate-papos sobre arquitetura e móvel moderno. Todas as experiências contribuíam para o amadurecimento do verdadeiro sentido da modernização que a mobília brasileira viria expressar.

A partir de então, o objetivo de Sérgio era criar um espaço próprio, um laboratório de idéias para o desenvolvimento de móveis modernos. Nesse contexto, em 1955, Sérgio criou a Oca.

Sérgio Rodrigues assistiu de perto a consolidação da arquitetura moderna brasileira, mas sempre se preocupou com “o arranjo de interiores” que estavam muito ultrapassados à nova arquitetura da época, o mercado moderno ainda necessitava de desenvolvimento. Sérgio Rodrigues conseguiu resgatar o espírito da mobília tradicional e também os aspectos indígenas, características do movimento moderno.

A loja Oca (figura 29), localizada inicialmente na Praça General Osório, 14, no Rio de Janeiro, propunha uma luta por uma arte da mobília autenticamente nacional, deixar falar a grossura e a fortaleza da madeira brasileira, e nesse ponto da mobília que Sérgio trabalha, sua presença foi definidora das linhas de produtos e de toda a atuação da Oca no mercado. Trata-se, antes de tudo, de uma atitude

engajada na luta pela emancipação e a firmação do desenho característico da mobília brasileira.

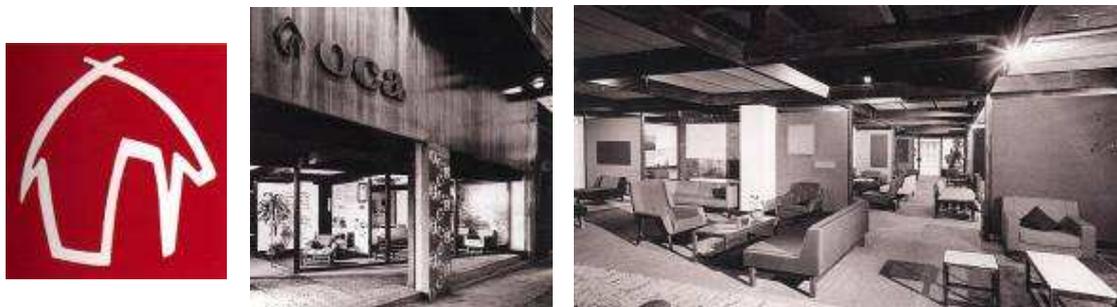


Figura 29 – Loja Oca de Sergio Rodrigues.

Na esquerda, logotipo criado por Sérgio Rodrigues para a empresa Oca, em 1955. Nas imagens ao lado, a fachada da loja de São Paulo e seu interior.

Fonte: SANTOS, 2000, p. 25 e 29.

O nome da loja Oca indica um retorno às fontes indígenas, o gosto pelos materiais tradicionais. A marca surgiu numa busca de nomes brasileiros: “Um dia fui à prancheta e rabisquei uns nomes, tinha que ser um nome brasileiro, que dissesse coisas relativas à arquitetura e interiores; tinha que ser pequeno. Aí rodei e saiu Oca. Com três letras, era um nome perfeito.” (RODRIGUES, 2000, apud SANTOS, 2000, p. 29).

A história da Oca liga-se diretamente a própria história do desenho industrial brasileiro, que apareceu com entusiasmo a partir dos anos de 1950, num período de grandes transformações no hábito de morar. De todas as experiências de produção da Oca, a mais profunda é o comprometimento dos valores materiais a terra, manifestando formas e padrões da cultura brasileira. Neste sentido, a idéia de Sérgio era de criar um laboratório de móveis, arte e artesanato brasileiro.

O gosto pela mobília levou Sérgio Rodrigues a uma pesquisa antes de começar suas atividades individuais, para compreender com mais clareza os aspectos essenciais relativos ao uso da mobília: a funcionalidade no sentido de adequação técnica do produto e a funcionalidade psicológica, ligada aos aspectos de satisfação sensorial a partir da função estética e da própria identificação do consumidor com o móvel (SANTOS, 2000). A partir de então, Sérgio lançou uma busca permanente em projetos, métodos e materiais para atender adequadamente essas necessidades.

A primeira grande encomenda da fábrica, segundo Sérgio Rodrigues em sua entrevista a revista Arco Web, foi somente em 1960, quando funcionários do

Itamarati o procuraram para projetar as mesas para as salas dos ministros na inauguração de Brasília (figura 30).



Figura 30 – Mesa Itamaraty, 1960.

Mesa criada para os ministros para Brasília. Estrutura em madeira de lei maciça, tampo de compensado folheado, cabeços maciços e guarnições em latão cromado.

Fonte: < www.sergiorodrigues.com.br > Acesso em 07 mai. 2010

O embaixador do Brasil na Itália, após conhecer a mesa projetada para os gabinetes dos ministros brasileiros, convidou Rodrigues para desenhar os móveis da embaixada brasileira em Roma, no Palácio Doria Pamphili. Desenhou e produziu os móveis em tempo recorde, na fábrica de Carlo Hanuner no Norte da Itália.

Além desses outros móveis institucionais foram produzidos por ele, como as cadeiras Candango (figura 31) para os auditórios da Universidade de Brasília (UnB), que também foram utilizadas em outros 20 ou 30 auditórios pelo Brasil afora.



Figura 31 – Cadeiras Candango, 1962.

Criada especialmente para o Auditório Dois Candangos (UNB), Brasília.

Estrutura em Barras de aço curvado, com assento, encosto e braços revestidos em couro natural, sistema de balancins em aço que permite o movimento de avanço e recuo, bases fundidas no solo de concreto. Uma tábua auxiliar entre os braços permite ao usuário utilizá-la com mesinha.

Fonte: < www.sergiorodrigues.com.br > Acesso em: 07 mai. 2010.

Das suas criações no mobiliário, destacam-se os assentos (cadeiras e poltronas), em especial para ambientes de residências, os quais se tornaram referência obrigatória na história do móvel brasileiro. Sergio Rodrigues utiliza em

seus projetos preferencialmente a madeira, empregada junto com outros materiais da seguinte forma: madeira e metal, madeira e palhinha e/ou fibras naturais, madeira e couro, madeira e estofados, etc.

O uso do metal junto com a madeira na história do mobiliário brasileiro, nos anos de 1950, é considerado o material autêntico da modernização do móvel em conjunto com a madeira brasileira. O uso desses materiais marcou vários momentos da obra de Sérgio Rodrigues. Em 1958 ele fez essa experiência com a cadeira do salão de espera do Palácio do Planalto, a chamada Poltrona Beto, estruturada em latão cromado ou aço inoxidável, assento e encosto em espuma de poliuretano revestida em veludo ou couro natural, com braços esculpidos em madeira de lei, conforme mostra imagem da figura 32.



Figura 32 – Poltrona Beto, 1958.

Criada para a sala de espera do Palácio do Planalto.

Fonte: SANTOS, 2000, p. 66.

Outro móvel onde Sérgio Rodrigues emprega o metal como material associado à madeira é a Mesa Burton (figura 33), de 1958, estruturada em madeira maciça, tampo com cabeço maciço e folheado, com detalhes em latão polido.



Figura 33 – Mesa Burton, 1958.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em 07 mai. 2010.

Em 1956, o arquiteto Lucio Costa comentava que Sérgio tinha criado “primeira peça moderna brasileira feita com espírito tradicional e que nenhuma cadeira feita atualmente aqui tem este espírito de coisa tradicional” (COSTA, 1956, apud SANTOS, 2000, p. 41), decifrando o trabalho diferenciado do *designer*, palavras que se referem à cadeira CD-7, hoje denominada Cadeira Lucio Costa (figura 34).



Figura 34 – Cadeira Lúcio Costa, 1956.

Estrutura em madeira de lei maciça encerada, assento em palhinha e pés torneados.
 Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em 07 mai. 2010.

Essa reflexão de Lucio Costa sobre Sérgio Rodrigues destaca a capacidade de Sérgio Rodrigues de sobrepôr à produção moderna elementos do mobiliário brasileiros de seus antepassados. O uso da palhinha com a madeira traduz muito bem essa transformação. Trata-se de uma combinação utilizada em muitos produtos de Sérgio, principalmente se tratando de assentos.

Não se pode deixar de citar a criação mais importante de Sérgio Rodrigues, a Poltrona Mole (figura 35), que surgiu em 1957, feita sob encomenda por ocasião pelo fotógrafo Otto Stupakoff. Sérgio Rodrigues narra como surgiu à idéia deste sofá:

‘Sérgio, bola ai um sofá esparramado, como se fosse um de sultão, para o canto do meu estúdio.’ Matei a bola no peito, mas cadê cabeça pra mandá-la às redes? O tempo foi passando e nada. Muito risco (segundo Lucio Costa, arquiteto não rabisca, risca) jogado na cesta. Ao computador da cuca não faltaram idéias, mas selecionar soluções que brotavam e transformá-las em algo palpável, sentável, que tivesse, além do mais, como o Otto queria, um apelo ao descanso e que fosse barato. [...] Certo dia, precisamente há vinte anos atrás, a idéia se materializou [...]. Mais um par de dias para ser calculado exatamente o preço da peça e um telefonema para que Otto caísse de costas: 29 contos. Quem ficou desanimado fui eu. Exigi novos cálculos e estes foram refeitos para tentar baixar o orçamento, e o preço foi retificado: 37 contos. Haviam esquecido de computar alguma coisa. (RODRIGUES, 1977, apud SANTOS, 1995).



Figura 35 – A famosa Poltrona Mole, 1957.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em 07 mai. 2010

O desejo imprescindível de conceber um móvel que expressasse a identidade nacional levou Sérgio Rodrigues a um desenho que burlou os padrões vigentes: aos delgados e elegantes pés palitos, a Mole respondeu com a grossura e robustez do jacarandá brasileiro. Um dos aspectos que se destaca vivamente neste projeto é a questão do sentar confortável, exatamente o que Otto havia lhe encomendado, um sofá esparramado e aconchegante.

A poltrona Mole foi projetada para permitir o máximo de conforto e repouso. A estrutura (figura 36) é de jacarandá maciço, torneados em formas de fuso e com encaixes manuais. Possui percintas reguláveis de couro natural e almofadões executados em couro natural.



Figura 36 – Estrutura da Poltrona Mole

Na esquerda, croqui de Sérgio Rodrigues da Estrutura da Poltrona Mole e ao lado uma imagem da estrutura da Poltrona.

Fonte: SANTOS, 2000. p. 135.

As percintas de couro que estruturam a Poltrona Mole possuem certa vinculação plástica com as tradicionais redes, o traçado de couro remete as formas do catre, ambos os elementos representativos da nossa cultura. Os almofadões de sentar têm como conceito sintetizar a função ativa, porém repousante.

Apesar da agudeza de Sergio Rodrigues na criação da Poltrona Mole, nos primeiros tempos enfrentou vários problemas de comercialização, amargando durante um bom tempo na vitrine da Oca, até despertar o encanto do pessoal de classe alta, como o ex-governador Carlos Lacerda, Niomar Muniz Sodré Bittencourt, Roberto Marinho, Adolpho Bloch, entre outros. A partir de então, a poltrona foi ganhando notoriedade e, as cópias da Mole, em versões mais populares, foram se proliferando.

Em 1961 a Poltrona concorreu o *Concorso Internazionale Del Mobile*, na cidade de Cantu na Itália, concorrendo junto com quatrocentos projetos da categoria, apresentados por arquitetos e decoradores de 27 países, a Mole obteve o primeiro prêmio pela **expressão de regionalidade**, que ficou claro no relatório de premiação que registrou: “Único modelo com características atuais, apesar da estrutura com tratamento convencional, não influenciado por modismos e absolutamente representativo da região de origem”. (SANTOS, 1995, p. 128)

Ainda que a Poltrona Mole seja a obra mais conhecida de Sérgio Rodrigues, que se destaca pela expressiva originalidade e regionalidade, é preciso considerá-la como referência às outras linhas de produtos criados pelo *designer*.

Portanto, o princípio básico que orientou Sérgio Rodrigues em suas produções foi a busca pela caracterização da cultura brasileira, adequando a funcionalidade técnica/prática e estética/simbólica, procurando executar mobiliário que respondesse à utilidade funcional e à utilidade psicológica do consumidor. Diretamente conectado com três aspectos da linha de produção: o grande número de desenhos projetados e executados, a natureza praticamente artesanal de seus produtos e a capacidade de captar intenções de seus clientes.

Para a análise dos similares foi selecionada a **Poltrona Mole**, um dos mais importantes móveis do modernismo brasileiro e mundial, como referência para o diagnóstico e relação com o movimento pós-modernista em seus projetos.

4.3 MÓVEL MODERNO CONTEMPORÂNEO

Nos anos de 1970 e 1980, o móvel moderno apresentou grande abundância de opções distintas: o móvel assinado com clientela própria incorporou ao mercado

consumista; a preocupação com o meio ambiente veio à tona intensificando a criação do móvel reciclado, produzido com reaproveitamento de materiais; a volta da mobília do passado nos antiquários.

A indústria brasileira tem atendido as necessidades do mercado brasileiro, com público consumidor cada vez mais amplo.

A busca incessante e acelerada pelo desenvolvimento econômico e industrial tem transformado o meio em que vivemos, acarretando em efeitos prejudiciais ao meio ambiente e conseqüentemente à sobrevivência humana. Neste contexto, de crescentes preocupações com a degradação do meio ambiente, profissionais *designers* e arquitetos tomaram conta da necessidade do desenvolvimento de produtos ecologicamente corretos, com reaproveitamento de resíduos, acrescentando a característica sustentável na criação do móvel moderno.

Entre o grupo que constitui essa nova geração que se destaca pela produção sustentável ao móvel moderno está Maurício Azeredo, que adaptou a característica do uso de materiais puramente brasileiros aliado pela diversidade das madeiras nacionais, adequando o uso através da nova inquietação desta geração, o móvel particularmente ecológico.

4.4 CONTRIBUIÇÕES DO ARQUITETO MAURÍCIO AZEREDO NO CONTEXTO PÓS-MODERNISTA

Maurício Azeredo nasceu em Macaé, litoral do Rio de Janeiro, em 1948 e cresceu em São Paulo, onde teve oportunidade de estudar nas melhores escolas paulistas. Aos 12 anos, Maurício Azeredo ganhou de seus pais um brinquedo chamado Mecano, que tornaria o início de seu gosto pela construção, constituído por peças de ferro com barras, chapas, dobras, rodas, parafusos, lâminas, cantoneiras, um conjunto que permitia várias construções.

Passei uns dois anos montando e desmontando coisas com esse brinquedo. Também pintava em paredes e telas, papel, desenhava o tempo todo. Neles eu expressava minha angústia e ânsia de liberdade, era uma forma de desabafo e escape. (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 16)

Algumas leituras daquela época foram decisivas para Maurício Azeredo: Entre os autores que o influenciaram foi Monteiro Lobato, que o levava em contato com o Brasil, com espontaneidade e fantasia. Durante um tempo, na época de escola, Maurício Azeredo começou a colecionar peças de artesanato popular indígena, tudo que fosse “resultado da expressão anônima, resultado não da intelectualidade, mas da imaginação e da destreza” (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 17).

De 1969 a 1973, cursou Arquitetura no instituto Mackenzie, em São Paulo, que segundo Azeredo, enquanto o curso da USP era forte na história e teoria da arquitetura, o Mackenzie era mais ligado aos aspectos de projeto e construção:

[...] preocupava-se mais ao ensino tecnológico.

[...] Meu trabalho de graduação já tem elementos que continuam presentes hoje, Era sobre a observação, o registro e a análise do comportamento individual e coletivo frente ao espaço público e privado.

[...] Buscava uma arquitetura livre de modelos e de cânones estéticos, atenta à necessidade dos indivíduos e da coletividade. (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 17)

Durante a faculdade trabalhou em diversos escritórios de arquitetura, colaborando em projetos de edifícios e criando objetos. Quem despertou seu interesse por *design* de móveis foi seu colega de Faculdade Pedro Adriano Di Mase, com quem abriu seu primeiro escritório em 1973, que sem dinheiro para comprar os móveis do escritório, os dois resolveram fazê-los reutilizando madeiras de pinho que na época embalava motocicletas importadas do Japão.

Em 1974, Maurício Azeredo, já com um escritório próprio, montou uma marcenaria. Na época, continuou fazendo projetos de arquitetura, sozinho ou em conjunto com seu colega Di Mase, mas ao mesmo tempo começou a desenvolver a idéia de projetar uma série de móveis que fossem passíveis de elaboração por qualquer pessoa, com o mínimo recurso de ferramentas. Para isto utilizava mais uma vez o pinho das motos e, dessa forma, Maurício criou uma linha completa de móveis residenciais e de escritório. Nessa primeira obra, Azeredo já estava na concepção da forma que produz seus móveis ainda hoje.

Do período de 1975 a 1977, Maurício tem sua primeira série de móveis lançada, que ele denomina de Autoconstrução I. Utilizando materiais acessíveis, encontrados em qualquer loja, com ferramentas como o serrote, a lixa, o martelo e o prego, executou alguns móveis em poucos dias, chamando a atenção de seus amigos que iam encomendando e Azeredo fabricando em sua marcenaria.

Além de comprar madeiras nas lojas, Maurício procurava reutilizar, não somente o pinho, mas também outras madeiras que tivessem tonalidades diferentes e especiais. O que interessava a ele, não era produzir e vender e, sim, a pesquisa e transmissão da idéia: socializar os conhecimentos e incentivar a autonomia das pessoas.

Em 1977, Maurício foi convidado a dar aulas na Universidade de Brasília (UnB) para o curso de Arquitetura. Começou dando aulas de projetos de edificações, depois passou a dar Introdução à Arquitetura e Urbanismo, Expressão e Representação de Projeto e, em seguida, resolveu dedicar-se aos aspectos teóricos e a História da Arquitetura e do Urbanismo. Maurício passou a dedicar-se então a pesquisar estruturas construtivas da arquitetura brasileira, chegando às construções de madeiras, que são produzidas basicamente com encaixes, que passaram ser o “cenário predileto” de suas pesquisas.

Maurício teve acesso ao Laboratório de Produtos Florestais do IBAMA (antigo IVDF – Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal) que ficava no campus universitário da UnB, onde fez um trabalho de levantamento, catalogação e estudo no laboratório das madeiras amazônicas. Foi nesse período que Azeredo se deu conta da rapidez da devastação das madeiras brasileiras: madeiras amazônicas tropicais estavam sendo queimadas ou deixadas de lado, aos fungos, após a retirada do mogno, alvo exclusivo do interesse das empresas madeireiras.

No laboratório do IBAMA pude perceber a verdadeira palheta de pintura, a incrível diversidade de cores, texturas, características físicas de um sem-número de madeiras brasileiras. Juntando todas as pontas, comecei a empregar essas madeiras amazônicas em meus projetos. Percebi também que a diversidade de madeiras era desejável sob o ponto de vista plástico, pois abria a possibilidade de fugir da cor única e de incorporar contrastes ao móvel, que assim, poderia se transformar num objeto cultural com maior expressividade. (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 23)

Maurício passou a criar vários projetos de *design* com o uso dessas madeiras. Empolgado com as novas possibilidades que seu trabalho estava abrindo, Maurício conseguiu a aprovação para um plano de pesquisa de elaboração de uma série de móveis que resultariam numa exposição.

Desenvolveu entre 1984 e 1985 um sistema construtivo que lhe valeu uma patente. O sistema é baseado numa junta tridimensional engastada, batizado com Junta Tridimensional (figura 37). Tal junta permite a elaboração de móveis com sua

estrutura encaixada entre elas, de forma a garantir estabilidade. As peças são fixadas e travadas entre si, dispensando o uso de fixadores convencionais, como pregos e parafusos. O encaixe da estrutura fica visível em seus projetos, participando para a estética e como característica única da peça.

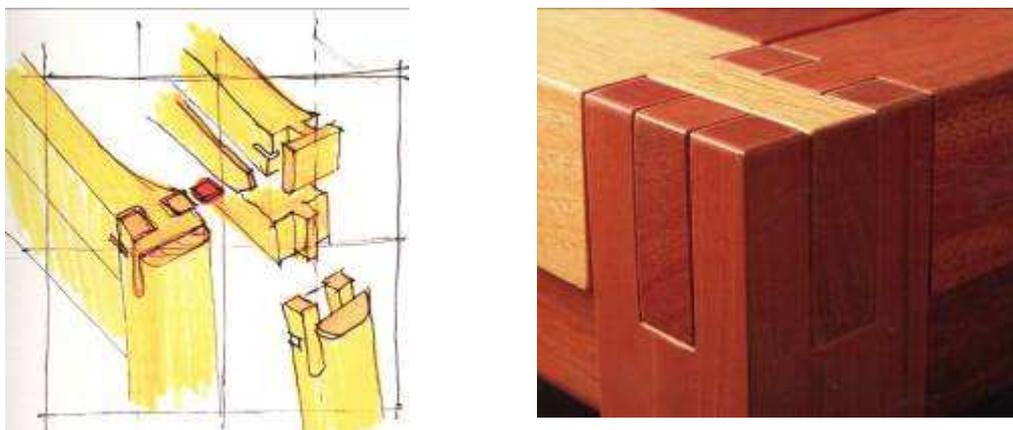


Figura 37 - Junta Tridimensional.

Croquis e imagem do resultado da junta em madeira criado por Maurício Azeredo.

Fonte: BORGES, 1999, p. 21 e 29.

Sua primeira série de móveis concebidos com a Junta Tridimensional foi exibida em duas ocasiões, a primeira em uma exposição individual na Galeria A da Fundação Cultural, em Brasília, no ano de 1985. A segunda, um ano depois, foi na primeira edição do Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, no museu mesmo nome, em São Paulo. Eram desenhos que resultavam da decomposição das tramas encontradas em tecidos e em cestarias indígenas, eram xadrezes e entrelaçados que acabaram resultando numa série construtivista.

Até esse momento, o móvel brasileiro era basicamente monocromático, a cor não tinha chegado ao móvel, este teria que ser composto por uma mesma madeira em um conjunto inteiro, ou então era considerado de mau gosto. Adélia Borges diz que “Maurício fazia de seu trabalho um protesto contra ‘a ditadura da madeira única’.” (BORGES, 1999, p. 24).

Azeredo utiliza em seus produtos os encaixes aparentes reforçando a idéia lúdica, utilizando diferentes tonalidades criando composições de contrastes em sua fixação. No total, trabalhou com cerca de 30 tipos de madeiras. (BORGES, 1999, p. 24). Após a exposição em São Paulo, Maurício foi para Pirenópolis, onde apaixonado pelo lugar, montou sua oficina de idéias e patentes:

Aqui em Pirenópolis o tempo tem outro ritmo. Eu estava fazendo uma restauração de uma casa do século 18. Tinha de recuperar a grade de uma varanda, feita de aroeira, onde deveria fazer uma curva e uma contra curva. Contratei o Joaquim Bento, velho carpinteiro. Fui de manhã, ele dava uma cuspidinha no formão e o afiava numa pedra. Cheguei a tarde e ele continuava afiando. Falei brincando: 'Mas seu Joaquim Bento, assim o senhor vai me levar à falência!' E ele: 'Uai? Por quê? A pedra que eu estou usando eu fui buscar a pé lá no Rio das Pedras, demorou muuuuuito tempo para ela ficar redonda. Essa aroeira que eu estou lavrando demorou uns 300 anos pra ficar desse tamanho. E a grade vai levar uns 300 anos pra estragar. Porque só eu tenho que andar depressa?' Essa historinha mudou minha vida (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 29)

Em Pirenópolis ele encontrou o cenário vivo ideal para suas intenções. Cidade de época, mantendo-se praticamente intocada da sua feição original, constituindo um dos mais valiosos acervos patrimoniais que vem sendo parte de ótimas restaurações, somando-se com as riquezas naturais da região, com muitos rios e cachoeiras.

Aqui pude somar o conhecimento científico formal, laboratorial que eu tinha, ao conhecimento informal, vivencial, passado pelos velhos carpinteiros da região, os carapinas, que me apresentam as madeiras do cerrado e que me ensinaram muito.

[...] O prazer que um marceneiro tem ao começar e terminar um móvel, fazê-lo do começo ao fim, é muito maior do que daquele que produz apenas uma pequena parte. Ele passa a ter domínio completo sobre o processo de produção. Esse domínio técnico sobre a produção, por sua vez, informa o projeto. Meu projeto nunca se esgota na prancheta. "O desenho é um código, um croqui, que pode ser interpretado, decodificado e modificado até se chegar ao produto final". (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 33)

Maurício é primoroso com a questão de o projeto técnico estar ligado com a produção na marcenaria. Acredita que *muitas coisas são produzidas na medida em que estão sendo desenhadas*, assim como um produto *é desenhado, na medida em que ele for produzido*, que *além de saber projetar, é importante saber fazer*. (AZEREDO, 1999. Apud. BORGES, 1999, p. 33)

Maurício Azeredo atua hoje em dia como professor da Universidade de Minas Gerais e nas horas vagas em sua marcenaria de Pirenópolis como *designer*.

CAPÍTULO 5: O USO CONSCIENTE DO MATERIAL MADEIRA NO MOBILIÁRIO BRASILEIRO

Conforme pode ser levantado, Maurício Azeredo fez da madeira seu material característico, pioneiro do uso das diversidades de diferentes espécies de madeiras empregadas em um mesmo móvel, utilizando sobras, retalhos, sua principal característica de trabalho, além dos móveis produzidos especialmente através de encaixes, atos plenamente consciente levando em consideração a ecologia.

A preocupação com a questão ambiental começou a ser discutida nos países desenvolvidos por volta dos anos 60 e 70. Hoje em dia o tema se tornou corriqueiro a toda sociedade, invadindo o nosso cotidiano.

O *designer*, através de sua ação, tem o poder de mudar a ordem natural da terra e tirá-la da harmonia, portanto, existe a necessidade de projetar de forma que o produto tenha consonância com o ambiente natural. Em todos os seres humanos existe a necessidade da compreensão da ordem, da beleza, da simplicidade, e ainda, da inovação. Os *designers* tentam satisfazer de alguma forma todos esses anseios, sendo que estes devem lembrar lições em consideração à natureza, defendendo uma atenção maior aos princípios ecológicos, por estar mexendo e alternando o mesmo. Portanto, o critério ecológico veio para ficar e é nele que Maurício Azeredo se baseia para a criação de seus projetos, por mais que sua situação ainda gere muita polêmica. Alguns *designers* substituíram o uso de materiais naturais para o uso de materiais sintéticos, como o plástico (ainda que este provenha do petróleo) para Maurício, esta é uma visão equivocada:

Recursos não-renováveis são o alumínio, o ferro, o petróleo – são necessários milhões de anos para reconstituí-los. A mata é perfeitamente passível de renovação. O problema está na falta de administração correta destes recursos. (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 40)

Outros *designers* também apóiam o uso de madeiras reflorestadas como solução para a indústria moveleira, postura que Maurício também desaprova. A década de 60, os reflorestamentos surgiram de modo rápido, foram plantadas extensas áreas de eucalipto e pinus, uso inicialmente para a produção de carvão, celulose e papel, ganhando entusiasmo de *designers* para o uso na produção do

móvel. Azeredo defende que o reflorestamento serve apenas em situações particulares de grandes indústrias que usam a madeira reflorestada como produção em larga escala e como fonte de energia.

O problema ecológico não se restringe à cobertura vegetal. Numa plantação de eucalipto recompõe-se apenas um visual, uma maquiagem para quem está à distância, ele não recria um ambiente ecológico. Num eucaliptal você não escuta um pio de um pássaro, não vê um ninho de João-de-barro, não encontra nem formiga. Onde é que estão o sagüi, o sabiá, a onça, o tucano, o pica-pau? (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 42)

A opção de Maurício foi o emprego de várias espécies de madeira num uso criterioso, atentando à disponibilidade de cada tipo na natureza.

Foi época da faculdade que seu interesse e curiosidade pela diversidade da madeira despertou. Mas somente em Brasília, descobriu que existiam muitas espécies passíveis de boa utilização, alertou-se do desaparecimento de espécies de madeiras no Brasil. A madeira da “moda” era utilizada até sua extinção, que após escolhia-se um novo alvo explorando até o último pedaço, e assim sucessivamente. Como exemplo deste fenômeno, pode-se destacar a década de 60 com o uso do jacarandá, o pau-ferro, o pinho, o embuia, a araucária, e a partir dos anos 90 acontece à mesma situação com o mogno.

Maurício aponta sua preocupação com a devastação da mata brasileira e o uso das madeiras de reflorestamento:

Toda e qualquer madeira é passível de uso, desde que seja o uso correto. Ao usar várias espécies a gente valoriza o conjunto, reduz a velocidade de devastação, elimina ou reduz o desperdício causado por queimadas ou por decomposição, e ao mesmo tempo é possível um manejo mais correto depois no replantio. Isso é o que os engenheiros florestais têm recomendado e executado.

[...]É preciso recompor os ecossistemas ao adotarmos um sistema de rodízio que não ameace a globalidade das espécies ou qualquer espécie em particular. A biodiversidade é imprescindível porque há total interdependência. Há beija-flores que só alimentam em uma espécie de flor; no momento em que ela desaparece, desaparecem o beija-flor e toda a cadeia de espécies indissociáveis. Além disso, temo que a supervalorização da madeira do reflorestamento com pinus e eucalipto venha reduzir o enorme valor econômico das madeiras de nossas matas e justificar a devastação definitiva da mata amazônica, como já aconteceu com 90% da Atlântica. Tudo vai virar pasto e, pior, efêmero. Ao contrário, se mostramos a potencialidade de uso do maior número possível de espécies, estaremos contribuindo para a sua valorização comercial e, com isso, fazendo uso do único argumento que em geral motiva as pessoas: a conta bancária. (AZEREDO, 1999. Apud BORGES, 1999, p. 42 e 43)

O *designer* tem se dedicado a uma pesquisa extenuante dessa matéria-prima tão polêmica desde os tempos de Brasília, com o apoio do Laboratório de

Produtos Florestais do IBAMA. Acredita que para trabalhar com a madeira é preciso, antes de qualquer coisa, saber com que tipo de material está lidando. Cada espécie tem uma característica, que muda dependendo da região de onde ela cresceu é necessário identificá-las para fazer o corte mais adequado, o modo de tratar, a tecnologia de secagem, o uso indicado. Algumas espécies expulsam o prego, outras não recebem plainas ou lixa, e assim por diante.

Maurício Azeredo utiliza a madeira em todos os seus produtos, trabalhando a diversidade de cores, que são agrupadas por contrastes e/ou por similaridade. Seu móvel apresenta muitas vezes traços muito soltos, orgânicos, noutros segue um padrão mais rígido com um resultado que lembra muito o construtivismo. Seu desenho impressiona como algo duradouro, sólido, capaz de atravessar muitas gerações. Sempre buscou expressões nas origens do país para a criação do seu móvel, acreditando que o que caracteriza a identidade brasileira é justamente a sua enorme diversidade:

[...] O que eu me perguntava era: por que um país com tamanha diversidade cultural, um fantástico domínio de técnicas artesanais, não buscava nas suas origens uma forma de expressão? [...]

[...] A cor, o contraste, a vibração são parte da nossa cultura, principalmente a chamada popular. E por trás desta linguagem está o humor, a irreverência, algo vivo, em contraposição a taciturno. Isso é muito nítido até na natureza que nos rodeia e da qual somos indissociáveis. (AZEREDO, 1999, apud BORGES, 1999, p. 50)

O ato de projetar seus móveis começa na prancheta, desenhando, concebendo a forma e o padrão cromático das cores das madeiras, especificando os tipos de madeiras que serão utilizados. Seguem na figura 38 abaixo alguns desenhos da forma de objetos criados por Maurício.



Figura 38 – Mesa de centro Águas de Março, 1986.

A série Águas de Março tem composição orgânica, com corte curvilíneo, riscado e cortado pelo *designer*, resultando em peças únicas, não passíveis de reprodução. A esquerda alguns croquis da composição, e a direita a mesa produzida por Maurício.

Fonte: BORGES, 1999. p. 68.

A matéria prima utilizada na execução caracteriza o móvel como um objeto nobre, com caráter monumental, sua presença em um espaço é forte, marcante. Um móvel não descartável, destinado à vida longa através de gerações. E é pela sua facilidade de montagem e desmontagem, fácil portabilidade que suas obras se encontram no Japão, Malásia, Itália, Espanha, França, Alemanha, Suíça, Suécia, Holanda, Estados Unidos e Canadá.

Cada móvel que sai da marcenaria é batizado com nomes que evocam a cultura brasileira, lembrando as raízes da imensa variedade de cultura do Brasil, variando desde elementos de culinária regional, músicas a personagens, e freqüentemente são retirados da língua tupi.

Nos seus memoriais descritivos, o *designer* faz questão de especificar se o objeto se trata de peça única ou de séries de produção em pequena escala, explicando também, toda a intenção lúdica e dimensão plástica do móvel. Em geral, ele não cria peças isoladas, e sim, sistemas construtivos que podem resolver famílias de móveis (BORGES, 1999, p. 56).

Sua marcenaria conta com 10 marceneiros, a média mensal de móveis produzidos é de oito a dez peças (BORGES, 1999, p. 56). O ciclo de criação do móvel sempre foi um processo lento, mas seguro. Um exemplo utilizado por Borges, 1999: em 1970 Azeredo desenhou um jogo de xadrez, em 1977 fez o primeiro protótipo, em 1984 o segundo protótipo, em 1986 produziu 46 jogos (dos quais, obcecado por qualidade, selecionou apenas 29, destruindo os outros) e apenas em 1990 colocou-os a venda, ou seja, 20 anos entre o começo e o fim do processo. A pressa é também inexistente na execução, contando um prazo a partir da encomenda de 90 dias. A qualidade e o rigor técnico são atributos obsessivos, considerando que a precisão é fundamental para móveis que são produzidos somente por encaixes. Seu cuidado vem desde o início do processo, com o tratamento da madeira em estufa de média temperatura e condensação, após vem o processo de lixar a madeira, feito com oito grãos diferentes de lixa – do grão 50 até o 600, que é muito semelhante com o papel. E termina com o tratamento nas duas últimas demãos, com selador químico à base de nitrocelulose, Bombril e cera comum com silicone (BORGES, 1999, p. 56).

Os móveis saem da oficina com garantia permanente, que para Maurício é uma questão de cidadania.

A seguir, alguns móveis produzidos pelo *designer* Maurício de Azeredo.

A série Porta Bandeira (figura 39) recebeu menção honrosa na sexta edição do Prêmio Museu da Casa Brasileira para *Design*. Tem por base pranchas de madeira macia cortadas em quatro ângulos básicos e oito moldes orgânicos; classificadas por dimensões, cores e tonalidades e montadas de acordo com esquemas de composição construtiva e cromática.



Figura 39 – Mesa Porta Bandeira, 1991.

À esquerda o esquema de corte e montagem e a direita a Mesa Porta Bandeira, 1991.

Fonte: BORGES, 1999, p. 75.

O Banco Ressaquinha (figura 40) faz parte da série Casa Grande e Senzala, concebido para a Capela de uma fazenda em Minas Gerais, este é um dos móveis ícones de Maurício Azeredo. Com ele, conquistou sua primeira premiação no Museu da Casa Brasileira. O júri justificou o voto “em razão de suas qualidades estéticas, sua clareza construtiva, através do sistema de malhete, e pesquisa de madeiras brasileiras, que é explorada em seus aspectos cromáticos e texturiais”. (BORGES, 1999, p. 79)



Figura 40 – Banco Ressaquinha, 1988.

Fonte: BORGES, 1999, p. 79.

O gaveteiro Piriãpiriana (figura 41), com 23 gavetas, cada uma com uma espécie de madeira, este gaveteiro tem origem, nas palavras do *designer*, “na lembrança das antigas mesas com inúmeros escaninhos e pequenas gavetas, dos armários de retrose multicoloridos, dos fichários dos velhos consultórios e da fantasia, nem sempre alcançada, dos pequenos esconderijos de memórias”.



Figura 41 – Gaveteiro Piriãpiriana, 1994.
Fonte: BORGES, 1999, p. 91.

A cadeira rústica de trançado de couro ou palha, tão difundida nas casas de zona rural é a base para a criação da série de assentos como da Cadeira Taboa, 1996 (figura 42) – um exemplo da postura do *designer* buscar no mobiliário popular os elementos que, traduzidos, possam fazer o contemporâneo. Fitas de madeira resultantes dos cortes em serra, em geral jogadas fora pelas marcenarias, são agregadas por colagem e prensagem.



Figura 42 – Cadeira Taboa, 1996.
Fonte: BORGES, 1999, p. 100.

Como pode ser visto nos exemplos apresentados nas imagens, a obra de Mauricio Azeredo parte do princípio básico de usar a madeira brasileira em toda sua vasta forma, utilizando o contraste das cores como recurso de inovação e identidade no móvel. Seus projetos têm como base estrutural o encaixe, sem a utilização de quaisquer outros tipos de fixação e/ou ferramenta, de forma que qualquer pessoa possa montar seus móveis.

A influência modernista se encontra justamente na escolha do material utilizado e suas características empregadas, principalmente o resgate da origem brasileira, como ele mesmo atribui aos seus objetos batizando com nomes simbólicos brasileiros, com muito uso da língua tupi.

Para a análise dos similares, foi selecionado o **Banco Ressaquinha**, um móvel ícone de Azeredo, como referência para o diagnóstico e relação do movimento modernista em seus projetos, junto com a **Poltrona Mole** de Sérgio Rodrigues, *designer* influente da modernização do móvel brasileiro.

PARTE II: ANÁLISE DOS DADOS LEVANTADOS: CONTEXTO POLITICO E CULTURAL E SEUS REFLEXOS NA PRODUÇÃO MOVELEIRA NO BRASIL

CAPITULO 6: O MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL E SUAS CONSEQUÊNCIAS CULTURAIS NAS ARTES PLASTICAS E POLITICA.

Conforme já relatado no capítulo 2, os artistas modernos anunciavam o novo projeto estético, apontando algumas características comuns entre os modernistas destas diferentes linhas de atuação (intelectuais escritores, pintores, escultores, músicos, arquitetos, entre outros). As características apontadas eram: **o rompimento com as estruturas do passado, numa perspectiva destruidora e espontânea e a reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais para a criação.**

Algumas outras características, como o humor e a ironia, também se fizeram presentes no Movimento Moderno. É o tempo de manifestos, propostas, revistas e qualquer publicação que buscavam orientar a nova estética brasileira, radicalizando conteúdos, investigando profundamente as raízes culturais brasileiras, tudo que era novo, irreverente, que instigava a curiosidade, formas de delinear definitivamente os conceitos da arte moderna e dar autonomia e maturidade à criação.

Os movimentos culturais que mereceram maior atenção e destaque na época e sobre os quais se referem os capítulos anteriores, foram: a revista Klaxon, a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, o *Verdamarelismo* e a Antropofagia.

A principal característica artística do movimento modernista foi sem sombra de dúvidas o nacionalismo. Nas artes plásticas, a figura do mulato e da cultura indígena era visto em obras de todos os artistas modernistas. A defesa de volta às origens, da visão nacionalista, buscando construir uma língua brasileira, aquela falada nas ruas, e valorizando o índio verdadeiramente brasileiro. Aquilo tudo que Andrade declara no Manifesto Antropófago.

6.1 ANÁLISE DO CONTEXTO CULTURAL DO MODERNISMO NA ARQUITETURA E NO MÓVEL BRASILEIRO

Faz parte do espírito modernista a experimentação, levando os artistas a se manifestar através de diferentes meios de expressão. As preocupações das vanguardas incluíam experiências em vários setores da produção, entre eles: a literatura, a dança, pintura, arquitetura, música e até mesmo no *design*.

Entretanto, a arquitetura teve uma participação muito tímida na Semana de Arte Moderna, sua modernização se deu realmente a partir do ano de 1936, com a construção do primeiro prédio característico modernista, o edifício do Ministério da Saúde e Educação no Rio de Janeiro, capital do país na época, projeto liderado pelos arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer, conforme já apresentado no capítulo 3. Este edifício representou a ruptura com os ornamentos ou motivos historicistas e simbólicos vigentes na época e, por décadas, foi considerado o prédio mais moderno do mundo. A idéia era resgatar a identidade brasileira e a tornar característica nos projetos arquitetônicos.

A modernização das artes e da literatura, aparecendo antes, ajudou a formar o “gosto pelo novo”, que passou a dominar também, posteriormente, na arquitetura, na decoração de interiores e no móvel brasileiro.

Na mesma época da consolidação da arquitetura moderna no Brasil, a partir de 1940, os arquitetos se deram conta da necessidade do planejamento interno de suas obras, perceberam que o ambiente interno não estava de acordo com a nova estética arquitetônica proposta e descaracterizava o projeto moderno. A partir de então, passaram a projetar o ambiente interno de suas obras, estudando e planejando adequadamente e de acordo com o novo padrão estéticas da época.

A participação dos arquitetos para o processo de modernização da mobília brasileira é indiscutível. Os arquitetos passaram a criar os móveis como uma extensão de seus projetos arquitetônicos, direcionando para uma unidade de espaço e considerando as características pontuais do modernismo que estava em evidência na época. Muitos dos móveis projetados pelos profissionais na época acabaram entrando para o mercado de forma individual. O momento decisivo em que a produção da mobília passou a adquirir características modernas, aconteceu com a introdução da arquitetura moderna no país, especialmente em nível do desenho.

A partir de então, o móvel passou a ser um elemento essencial no projeto arquitetônico, tendo a mesma importância que a arquitetura em si.

A modernização do móvel, portanto, aconteceu a partir dos anos de 1930, com as revoluções políticas e a consagração das idéias e polêmicas levantadas pelo Movimento Modernista. O desejo de modernização geral do país e a consolidação da arquitetura moderna também coincidiram com o advento da industrialização e configuraram-se em um conjunto de fatores que desempenhou importante papel no processo de modernização do móvel.

Essas experiências modernistas lançaram as bases para a reformulação dos espaços, da arquitetura e do próprio móvel. A elas, somou esforços a chamada “primeira geração de arquitetos¹³”, que enfrentou vários desafios para a implantação de uma nova concepção estética arquitetônica e que, também incluía o móvel. Como foi visto no capítulo 4, Mário de Andrade (que estudou com familiaridade e clareza em temas de todas as áreas de nossa cultura), também teve participação expressiva na modernização do móvel, desenhando alguns exemplares para mobiliar sua própria casa. Mesmo com uma produção pouco original e pequena, constituída de sofás, poltronas e mesas, sua criação já prenuncia uma nova estética para o móvel, destacando aqui a idéia de estética funcional, quando planejou nichos nos móveis para seus livros e espaço para encaixe de cinzeiro.

Os profissionais que passaram a realizar desenhos de mobiliário caracterizaram o móvel moderno pela temática do uso de materiais nativos nacionais, principalmente a madeira jacarandá muito utilizada na época, às fibras naturais abundantes no país, como: a juta, o caroá, o cânhamo, o cisal, etc.. A proposta era dotar o móvel de um estilo brasileiro, um resgate às origens e à cultura. Os princípios básicos do móvel modernos são: linhas retas, sem ornamentos e funcionalidade.

No início dos anos 40 a produção moveleira não trouxe nenhum tipo de originalidade, os móveis não passavam de imitações européias, um notável mostruário de móveis pé-palito, porém não se pode falar em evolução do móvel moderno sem considerar a lenta maturação que seguiu a partir das imitações da

¹³ Entende-se por 1ª geração de arquitetos no Brasil, os primeiros arquitetos brasileiros que se dedicaram a projetos modernistas, isto é, por volta de 1930, influenciados que estavam pelos professores europeus, pela Arquitetura Modernista Européia, nos anos entre-guerras.

mobília da Europa. O pós-guerra foi o período em que ocorreu a consolidação de algumas conquistas no mobiliário moderno, pautado por um ideal estético condizente com a época e com nossas disponibilidades de materiais e condições de produção. A nova feição orgânica, a concepção de conforto, permitindo melhores adequações ao corpo, multiplicidade e simplicidade nas formas, são alguns fatores importantes para a concepção do móvel moderno de então. Entre os grandes *designers* atuantes nesta época, destacam-se Lina Bo Bardi e Joaquim Tenreiro.

O principal momento de consolidação e diversificação do móvel moderno brasileiro foi a partir dos anos de 1950. Nesta década, as grandes cidades tiveram um surto de urbanização, a rápida industrialização e os meios de comunicação em massa foram fatores que contribuíram para difundir o móvel moderno, o uso de novos materiais, formas, padrões e tendências na decoração de interiores. O mobiliário foi aos poucos sendo desenvolvido pela indústria, deixando de ser um móvel com características apenas artesanais, e surgindo como produção em série (apesar de que, muitos deles, mantendo algumas características artesanais).

O meio artístico e cultural brasileiro nos anos de 1960 foi agitado, vivendo uma intersecção entre os diversos setores artísticos, que corresponderam à constituição de um novo projeto estético, cuja luta era por uma arte autenticamente nacional e debates, onde a arte era um meio de manifestação, uma crítica viva e atuante. Em nível de desenho industrial, nota-se maior ênfase no uso de materiais brasileiros, uma maior preocupação com as formas do móvel, se orientando para um “estilo nacional”.

O manifesto Antropófago de Oswald de Andrade tem importante relação sobre o mobiliário brasileiro, considerando a absorção crítica de padrões internacionais de desenho, sofrendo um processo de aculturação para a criação de algo genuinamente brasileiro, com formas originais, mas condizentes com nossas condições, enriquecendo o projeto com matéria prima brasileira. Dessa forma, o arquiteto e *designer* Sérgio Rodrigues foi um visionário na produção, antecipando as propostas nacionalistas no móvel.

Sérgio Rodrigues foi, sem dúvida, o *designer* modernista pioneiro mais comprometido com os valores materiais da terra, se baseando profundamente nas origens e cultura brasileira para a concepção de seus projetos, com reconhecimento nacional e internacional por suas obras de origens nacionalistas e de talento indiscutível.

O desejo imperioso de conceber um móvel que expressasse a identidade nacional levou Sérgio a desenhar uma de suas mais importantes obras: a Poltrona Mole, concebida em 1957.

Segundo declarações do próprio *designer*, em entrevista concedida via e-mail para este trabalho, ele sempre foi um “[...] *apaixonado pela madeira*”, *nossa matéria prima natural*, referindo-se ainda: “No meu ponto de vista considero o trabalho com a madeira algo notável, uma verdadeira parceria com a natureza que valoriza, portanto, a obra” (RODRIGUES, S. Resposta ao questionário [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por greicedesign@yahoo.com.br em 12 mai. 2010).

6.2 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS DE SÉRGIO RODRIGUES E MAURÍCIO AZEREDO: POLTRONA MOLE E BANCO RESSAQUINHA

Desde o início deste trabalho buscou-se definir dois profissionais (*designers*) com personalidades marcantes tanto na época do modernismo e atual vem de forma a obter com mais clareza tais características históricas e criar comparações construtivas ao processo de desenvolvimento do projeto de cada criador, abordando características de engenho e execução. Estes foram: Sérgio Rodrigues e Mauricio Azeredo.

Os critérios de escolha dos *designers* foram: similaridade em seus projetos quanto à técnica de construção; um profissional que esteja inserido no momento modernista, neste caso Sérgio Rodrigues, precursor da adaptação do movimento na criação do móvel legitimamente modernista; e outro num momento mais contemporâneo dos dias atuais, mas que traz em seus projetos inspirações do movimento, tratando-se de Maurício Azeredo com suas madeiras, contrastes de cores e encaixes.

Sérgio Rodrigues foi o *designer* pioneiro na modernização do móvel no Brasil, conhecido nacionalmente e mundialmente pela busca da identidade brasileira no móvel. Quando já arquiteto, percebeu a carência do nosso mobiliário em relação ao sucesso da arquitetura moderna e começou a desenhar móveis utilizando a madeira, sua paixão, como o próprio comenta na entrevista, *nossa principal matéria-prima e com espírito brasileiro* (RODRIGUES, S. Resposta ao questionário

[mensagem pessoal]. Mensagem recebida por greicedesign@yahoo.com.br em 12 mai. 2010).

Rodrigues, uma mescla de artesão com *designer*, marcou época com seus móveis de forma simples e robustos em um período que a tendência recaía nas curvas delgadas e retilíneas com imitação européia. Embora “tendência” seja um termo que definitivamente não faz parte da trajetória de Sérgio Rodrigues, a quebra de paradigmas e a busca incessantes de uma identidade genuína brasileira, sem qualquer herança do *design* estrangeiro pautaram continuamente seu trabalho, como o próprio comenta:

Sou cliente de mim mesmo, faço o que gosto, o que me causa prazer estético, sempre me baseando na procura de uma identidade brasileira, no meu amor pela madeira e, principalmente, rejeitando qualquer modismo e tendências que queiram me impingir. O verdadeiro criador cria tendências. (RODRIGUES, S. Resposta ao questionário [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por greicedesign@yahoo.com.br em 12 mai. 2010).

Rodrigues trabalha muito com a madeira, sua paixão pelo material vem desde criança, quando projetava seus próprios brinquedos na oficina de seu avô, se familiarizou com o *cheiro dos veios da madeira e do verniz* (IDEM, 2010).

Quando se trata de processo criativo e construtivo, Sérgio diz que acontece de forma espontânea, buscando sempre a originalidade e as nossas raízes culturais. Ele tenta manter, de alguma forma, esses princípios desde que se propôs a criar projetos arquitetônicos e mobiliários.

Maurício Azeredo tem um importante papel na construção do móvel atual, com base no conceito sustentável, da pesquisa e utilização da madeira em toda sua vasta forma. Ele usa basicamente em seus trabalhos, espécies diferentes e contrastes das cores, juntamente com o resgate da técnica de encaixes, sem utilização de qualquer fixador e/ou ferramentas, para a montagem e, assim, baseia toda a concepção do seu móvel, na cultura brasileira.

Apesar das décadas diferentes, pode-se encontrar muita similaridade entre os trabalhos dos dois *designers*, assim como características distintas consideráveis. Os ideais e conceitos nacionalistas dos vanguardistas modernistas estão muito presentes nas propostas dos mobiliários de ambos. Sérgio Rodrigues busca a brasilidade em todos os seus projetos, através do uso da madeira brasileira, principalmente o jacarandá, e da palhinha. O conforto, afinal de contas todo

brasileiro quer sentir-se confortável, ou “esparramado” como se refere o fotógrafo Otto Stupakoff na encomenda da Poltrona Mole, um dos conceitos utilizado para a concepção da Poltrona; e o móvel artesanal como característica cultural. Maurício demonstra seu interesse pela cultura brasileira na utilização da madeira como sua matéria prima por excelência; a utilização de diferentes espécies de madeiras nativas brasileiras, usufruindo das diferentes tonalidades de cores como contrastes da cultura brasileira. Referente às cores presentes em nossa cultura, Mauricio se posiciona afirmando que:

[...] estas são existentes na nossa natureza e traduzidas na arte plumária indígena, nas festas de rua, na pintura vibrante das traineiras, nas colchas de retalhos, nas bandeiras de São João, nas roupas penduradas nas cercas rurais, em inesgotáveis exemplos da presença das cores e de diferentes formas, constantes que saturam nossa cultura, acreditando que a caracterização da identidade brasileira é justamente sua enorme diversidade. (AZEREDO, M. Resposta ao questionário [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por greicedesign@yahoo.com.br em 19 abr. 2010).

A utilização da madeira brasileira está muito presente nos dois trabalhos dos *designers*, mas pode-se dizer que de maneiras distintas quanto ao uso. Maurício Azeredo emprega diversas espécies de madeira em um mesmo projeto, trabalhando com intensidade os contrastes de cores de todas as espécies. Sua utilização acontece principalmente através da reutilização de sobras de madeiras, preocupado com a devastação das matas, com critério ecológico, trabalhadas precisamente, resultando em projetos com traços soltos e orgânicos, noutros seguindo um padrão mais rígido.

Sérgio Rodrigues usa as madeiras nobres em seus projetos, principalmente a espécie jacarandá, que além do uso hoje parecer inusitado, eram encontradas com grande facilidade e abundância. Faz-se necessário ressaltar, que no período modernista não se falava de ecologia e com isso, o uso de madeiras nobres era usual. A preocupação pelo meio ambiente é fato novo e, somente mais tarde tomou-se consciência do “ecologicamente correto”, fazendo o uso de madeiras certificadas. Rodrigues comenta a respeito disso na entrevista: *Hoje existe a necessidade imprescindível da observação dos preceitos ecológicos, em qualquer desenvolvimento de projeto de design, portanto uso nos meus trabalhos madeiras certificadas.* (RODRIGUES, S. Resposta ao questionário [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por greicedesign@yahoo.com.br em 12 mai. 2010)

Quanto ao seu processo de criação, Sérgio Rodrigues explica que o mesmo “acontece de forma espontânea” (IDEM, 2010), e que busca sempre a originalidade e as raízes culturais. Através de desenhos, croquis rápidos, especificando os materiais empregados, detalhes de sistemas de fixação, e por fim, a execução do mobiliário. O ato de projetar móveis por Maurício Azeredo “inicia na prancheta, desenhando, concebendo a forma do padrão cromático, especificando as madeiras que ele será construído” (IDEM, 2010). Os desenhos de ambos têm personalidades diferentes: Maurício Azeredo simula as cores das madeiras para uma melhor caracterização e planos de corte, embora trabalhe mais com desenhos bidimensionais, enquanto Sérgio Rodrigues utiliza o traço firme, apresentando desenhos tridimensionais e detalhes de fixações. Seguem na figura 43 exemplos de croquis de Maurício Azeredo e Sérgio Rodrigues.



Figura 43 – Croquis dos designers.

À esquerda, croqui de Sérgio Rodrigues da Poltrona Beto, 1958. À direita, croqui de Maurício Azeredo da coleção Águas de Março, 1986.

Fontes: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 21 mai. 2010.

Fonte: BORGES, 1999, p. 51.

A característica mais peculiar e que diferencia os dois tipos de trabalho está justamente na concepção da estrutura e fixação dos móveis. Maurício criou a “Junta Tridimensional”, que lhe valeu uma patente. Nesta junta, as peças de madeira são fixadas e travadas entre si por encaixes, garantindo a estabilidade do móvel sem a necessidade de pregos e/ou parafusos utilizando estes mesmo encaixes aparentes, de forma lúdica, fazendo com que funcionem também como parte da concepção estética do móvel. Todos os seus projetos são baseados estruturalmente nesta concepção construtiva: mais uma característica ecológica de Maurício que indispõe

do uso de outros tipos de materiais; facilita o processo de montagem e desmontagem do produto sem contaminação ou estragos; otimiza o número de componentes que poderão ser dispostos no lixo e facilita o transporte do produto. Sérgio Rodrigues também utiliza alguns conceitos de encaixe (que podem ser constatados na estrutura das percintas em couro da própria Poltrona Mole e na estrutura de madeira), mas não se restringe ao uso de outros tipos de fixadores.

É muito clara a influência do movimento modernista para com os dois *designers*, um deles é o pioneiro da modernização do móvel, tratando-se aqui de Sérgio Rodrigues. O outro, Maurício Azeredo, recebeu grandes influências do movimento moderno, inclusive do próprio Sérgio Rodrigues, quanto à concepção da nacionalidade no móvel, da busca da identidade brasileira e suas origens adaptando em seus projetos características genuinamente brasileiras e também dos manifestos modernistas, entre eles o Manifesto Antropófago¹⁴. Por exemplo, Maurício Azeredo batiza suas obras com nomes brasileiros, dentre músicas, culinárias, tradições culturais e principalmente o tupi.

A partir da análise geral do trabalho de ambos, passa-se a uma análise pontual através da seleção de um móvel de cada profissional *designer* para a comparação e por fim uma conclusão das características de cada profissional quanto à concepção do móvel.

A seleção dos móveis usou o critério da produção mais emblemática ou representativa de cada *designer*. Os móveis selecionados são: **a Poltrona Mole**, 1957 de Sérgio Rodrigues (figura 44) e **o Banco Ressaquinha**, 1988 de Maurício Azeredo (figura 45), conhecidos nacionalmente e mundialmente por serem móveis simbólicos por sua característica de criação, e premiados pelo fato de remeterem a extremo regionalismo, embora sejam também muito distintos um do outro.

- **Poltrona Mole** de Sérgio Rodrigues, 1957.

A Poltrona Mole é ícone expressivo da produção do móvel genuinamente brasileiro. A inquietação de Sérgio Rodrigues na busca de concepção de um móvel

¹⁴ Manifesto que defendia a língua legitimamente brasileira, aquela falada nas ruas, e valorizava o indígena, como o povo verdadeiramente brasileiro.

que expressasse a identidade brasileira levou-o à criação da poltrona que quebrou todos os padrões vigentes da época. Com a espessura e vigor do jacarandá brasileiro e o sentar confortável, esparramado e aconchegante, caracteriza o móvel brasileiro. A Poltrona foi projetada para permitir o máximo de conforto e repouso.

No ano de 1961 a Poltrona concorreu o *Concorso Internazionale Del Mobile* na cidade de Cantu na Itália, com 400 produtos e obteve o prêmio pela expressão de regionalidade, não influenciado por modismos e absolutamente representativo da região de origem. A Poltrona Mole é conhecida nacionalmente e mundialmente, destacando-se pela expressiva originalidade e ruptura estética da época e, principalmente, pela caracterização da identidade brasileira.



Figura 44: Poltrona Mole, 1957.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em 07 mai. 2010

- **Banco Ressaquinha** de Maurício Azeredo, 1988.

A simplicidade do móvel desenvolvido por Maurício Azeredo, da série Casa Grande e Senzala tiveram por objetivo formular um princípio construtivo único que possibilitasse a execução de uma família de móveis. Um ótimo exemplo da busca do *designer* na cultura popular brasileira trazendo elementos traduzidos em móveis bem contemporâneos, recuperando e reinventando um dos mais antigos detalhes da marcenaria brasileira, o sistema construtivo do malhete como expressão técnica, lúdica e brasileira. Trabalhando frente e trás igualmente importantes resultando em um móvel sólido, com personalidade nobre, com caráter monumental, desperta o interesse pelo uso destes encaixes tradicionais. Com o Banco Ressaquinha, Maurício Azeredo conquistou sua primeira premiação no Museu da Casa Brasileira. O júri justificou seu voto com “*em razão de suas qualidades estéticas, sua clareza*

construtiva, através do sistema de malhete, e pesquisa de madeiras brasileiras, que é explorada em seus aspectos cromáticos e texturiais". (BORGES, 1999, p. 79)



Figura 45: Banco Ressaquinha, 1988.
Fonte: BORGES, 1999, p. 79.

6.2.1 Análise Estrutural dos Similares

Produto	Número de componentes	Carenagem	Sistema de União	Centro de gravidade	Estrutura	Matérias-primas e suas fontes	Ciclo de vida dos produtos e suas partes
	31 peças: 8 percintas de couro; 6 estruturas de madeira; 1 almofadão de couro; 16 pinos em madeira p/ fixação das percintas de couro.	Não se aplica	Encaixes: entre as madeiras e com pino em latão para fixação das percintas.		Basicamente cilíndrica e circular, com pés torneados e percintas reguláveis que recebe almofadão em couro. Emocionalmente Confortável.	Madeira tipo Jacarandá, percintas e almofadão em couro.	Alto.
	51 peças: constituídas de um "ripado" composto de diferentes tipos de madeiras.	Não se aplica	Encaixes: Sistema construtivo malhete (figura 46)		Constituída de madeira maciça. Simples, emocionalmente desconfortável, porém com grandeza construtiva.	Madeiras na sua diversidade de espécies e tonalidades.	Alto.

A Poltrona Mole está constituída de 31 peças, entre elas as percintas de couro utilizadas para apoiar o almofadão de couro e transmite certa vinculação plástica com as tradicionais redes, elemento representativo da cultura brasileira. Os pés da poltrona são em madeira maciça torneada, robustos e fogem do conceito de pés-palitos¹⁵, que o caracterizam como um móvel original e modernista. O almofadão de couro, solto independente sobre a estrutura de madeira Jacarandá e as percintas que o sustentam, possibilita ao usuário moldar o corpo anatomicamente ao sentar. Em contraposição à Poltrona Mole, o Banco Ressaquinha de Maurício de Azeredo, utiliza apenas um tipo de material, neste caso trata-se da madeira em toda sua diversidade de espécies e tonalidades.

A forma retangular do Banco Ressaquinha em comparação com a forma da Poltrona Mole remete a uma sensação de desconforto ao ato de sentar. Por outro lado, a utilização de diversos tipos de madeiras e o sistema puramente tradicional enriquece o *design* deste móvel.

Os sistemas de construção da estrutura dos móveis são similares, baseados simplesmente através de encaixes entre as madeiras e as percintas de couro da Poltrona Mole. Na figura 46, os croquis dos detalhes de sistemas de encaixe dos móveis elucidam melhor estes encaixes.

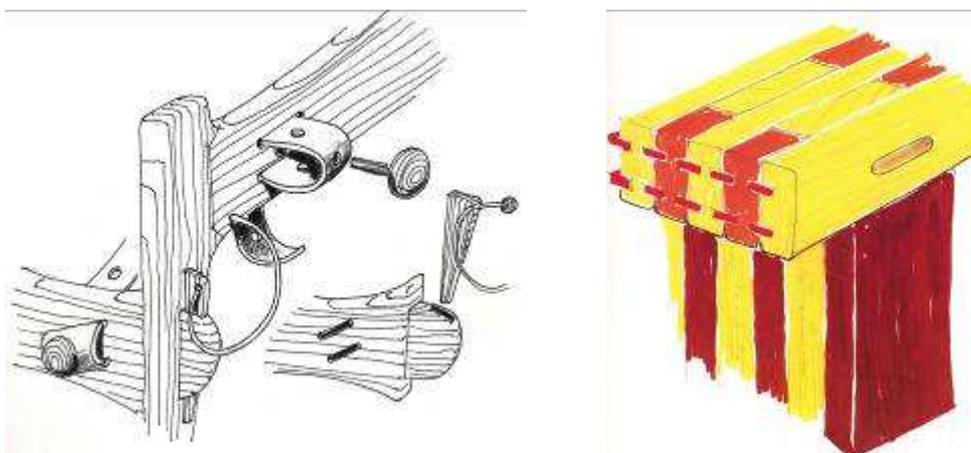


Figura 46 – Sistemas de Encaixes utilizados pelos autores.

À esquerda, detalhe do sistema de encaixe da estrutura de madeira e das percintas de couro com a utilização de pinos de madeira para fixação e regulagem da Poltrona Mole de Sérgio Rodrigues. A direita, sistema de encaixe tradicional “malhete” resgatado e aperfeiçoado por Maurício Azeredo com utilização de várias espécies de madeira.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 22 mai. 2010.

Fonte: BORGES, 1999, p. 57.

¹⁵ Os pés palitos são característicos dos móveis Art Deco, também do período modernista.

O ciclo de vida de ambos os produtos são altíssimos, isso se faz pela utilização de materiais nobres, principalmente da madeira maciça certificada que passa por vários processos de tratamento e por fim é envernizada. Segundo Maurício de Azeredo, seus móveis saem da oficina com garantia permanente.

6.2.2 Análise funcional dos similares

Produto	Mecanismo	Confiabilidade	Versatilidade	Resistência	Acabamento	Reciclagem de suas Partes ou do Produto Todo Após o Descarte
	Não se aplica	Alta: materiais resistentes e sistema construtivo seguro.	Fácil: produto totalmente desmontável, de fácil manuseio.	Alta: utilização de materiais nobres.	Madeira Jacarandá tratada certificada e couro natural.	Todos os materiais são passíveis de reutilização.
	Não se aplica	Alta: material resistente e nobre, com sistema construtivo tradicional e seguro.	Fácil: produto permite o uso como banco ou até mesinha de centro, versátil quanto à função de uso.	Alta: utilização de materiais nobres de alta resistência.	Madeira certificada brasileira em toda sua vasta forma.	Todos os materiais são passíveis de reutilização. O sistema de encaixe permite que a matéria prima seja madeira descartada.

A utilização de materiais nobres e nativos na execução dos móveis enriquece o *design* legitimamente brasileiro. Desta forma e através do uso de matéria prima resistente e da utilização de encaixes, sem o uso de outros tipos de fixação, o móvel transmite segurança ao ato de sentar. Todos os materiais apresentados nos móveis são passíveis de reutilização, mesmo que o conceito de construção destes seja o tempo de vida permanente. Num tempo em que tantos objetos produzidos são descartáveis, é reconfortante constatar que um bom *design* pode ser aliado a objetos permanentes, significativos, que capturam o usuário não somente pela razão, mas também pela emoção.

6.2.3 Análise ergonômica dos similares

Produto	Praticidade	Segurança	Manutenção e reparo	Transporte	Montagem e desmontagem	Consumíveis	Geração de resíduos
	Ótima	Alta: a utilização de materiais nobres e o formato do almofadão que possibilita o usuário sentar-se anatomicamente.	Fácil: probabilidade de surgir algum problema é baixa.	Fácil: devido à praticidade de montagem e desmontagem. Utilização do transporte rodoviário.	Fácil: devido à utilização de peças soltas constituídas pelos encaixes e per cintas, possibilita facilidade na desmontagem e montagem do produto.	Não se aplica.	Não se aplica.
	Satisfatória.	Alta: na utilização dos materiais nobres e encaixes, com longo período de vida útil.	Fácil: com baixa probabilidade de surgir problemas.	Difícil: este móvel não é desmontável e depois do malhete executado, ele só desmonta se for destruído.	Difícil; encaixes tipo "malhete" não possibilitam a desmontagem e montagem do móvel.	Não se aplica.	Não se aplica

A probabilidade de surgir algum problema nos móveis analisados, tratando-se de manutenções e reparos, é baixa. Eis aqui novamente o conceito utilizado pelos *designers* na utilização do móvel permanente, passíveis de vida útil inabalável. O processo de montagem e desmontagem de um dos produtos (Poltrona Mole) é simples, justificados pelos encaixes utilizados pelo criador, de forma que qualquer pessoa possa montar e desmontar o móvel independentemente de ferramentas e outros sistemas de fixação. Já no outro (Banco Ressaquinha), mesmo que o produto depois de pronto não permita a desmontagem, ele é compacto e forma um monobloco, o que de certa forma também facilita seu uso, simplificando-o.

Dessa forma, estes móveis resgatam a inquietação ecológica dos tempos de hoje, na utilização de poucos materiais diferentes e passíveis de desconstrução e separação de todos os materiais para sua reutilização.

6.3 ANÁLISE TÉCNICA DOS MATERIAIS PREDOMINANTES NOS SIMILARES ELENCADOS QUE PODEM SER UTILIZADOS NA PROPOSTA

Os materiais predominantes nos trabalhos de Rodrigues e Azeredo é a madeira natural. Para esta análise buscou-se acrescentar ainda a palhinha, por ser a característica dos móveis dos anos modernistas e o couro por ser utilizado nos assentos estofados, em especial da Poltrona Mole.

- Madeira

Pelo fato de a proposta deste trabalho ser um resgate da produção moveleira nas décadas do modernismo no Brasil para referendar o projeto de um móvel na contextualização dos dias atuais, agregando características pontuais da época, das influências de *designers* modernistas para a concepção do móvel, assim como a aplicação de uma visão sustentável ao *design*, questão muito difundida nos dias atuais, a utilização da madeira genuinamente brasileira será imprescindível.

Sempre se revelou como um material nobre e rico nas suas utilizações em construções tanto na arquitetura quanto no mobiliário, um dos mais antigos materiais utilizados pelo homem.

A madeira possui características próprias, tais como:

- Resistência mecânica elevada;
- Facilidade no manuseio, na obtenção e adaptação permitindo diversas formas na produção do móvel;
- Custo reduzido na produção de um móvel com madeira, principalmente quando o uso sucede através da reutilização de madeiras destinadas ao lixo;
- Material de recurso renovável, levando em consideração o meio ambiente;
- Apresenta diversidade de espécies, e padrões de qualidades díspares, assim como padrão de estética diferenciado.

Para trabalhar com a madeira, é de grande importância conhecer cada espécie, cada propriedade física do material, pois esses fatores podem influenciar significativamente no desempenho e resistência do móvel: o corte mais adequado, o modo de tratar, a tecnologia de secagem, o uso indicado, algumas expulsam prego, outras na recebem plaina ou lixa, etc.. Além do mais, as características das diferentes madeiras mudam de acordo com a região que a árvore cresceu, questões como o solo, o clima de sua região são fatores que influenciam nas características físicas da madeira.

Diversos efeitos de peças de madeira independentemente de seu uso aparecem cotidianamente. Suas conseqüências mais naturais são o comprometimento da estrutura em si, em sua segurança e estabilidade. Problemas como o abaulamento da madeira exercida por esforços excessivos da peça, ou ataques de cupins, por exemplo, pode enfraquecer o produto, acarretando destruição total. Em função destes problemas, é necessário tomar precauções antes da produção do móvel, como o tratamento ideal. Como em qualquer sistema construtivo, faz-se necessário a correta utilização e conhecimento das características do material a ser utilizado.

A possibilidade da utilização da madeira na sua diversidade, usando suas diferentes tonalidades (figura 47) e texturas como uma característica lúdica e brasileira do móvel, a facilidade de mobilidade e execução de diferentes formas seduz para criação do móvel desfrutando desta matéria-prima.



Figura 47 – Os diferentes tipos, tons e texturas de madeiras.

Fonte: BORGES, 1999, p. 44.

- Palhinha natural

O uso corriqueiro da palhinha natural brasileira é uma característica atenuante do móvel moderno brasileiro, que nos remete diretamente aos valores da terra. A juta, o caroá, o cânhamo, o cisal, etc. precedem de forma pioneira as tendências dos usos de materiais nativos, produção tônica de *designers* no final da década de 40. Os usos dos tecidos naturais combinavam com o uso da madeira nativa, obtendo como resultado peças com personalidade, portadoras de um caráter brasileiro.

A opulência da vegetação brasileira oferece diversos tipos de fibras que com sua variedade de texturas e cores, são muito utilizadas no artesanato brasileiro. Além das belezas naturais, o Brasil se destaca pela produção cultural, a riqueza do artesanato brasileiro retrata costumes dos mais de cinco séculos de história. A arte de trançar fibras é uma cultura originada pelos índios (figura 48), que inclui na sua produção esteiras, redes, balaios, chapéus e outros. Os objetos trançados possuem imensa variedade explorada, através de formas geométricas, espessuras e tons de diferentes cores.

As fibras podem ser submetidas a uma variedade de deformações mecânicas (esticamento, retorcimento, etc.). Matéria prima de alta resistência e de recurso renovável que enriquece o móvel com sua característica de origem da terra, uma concepção da cultura como elemento vivo e em evolução, dotado de uma força lúdica e caracterizando a identidade brasileira no móvel.

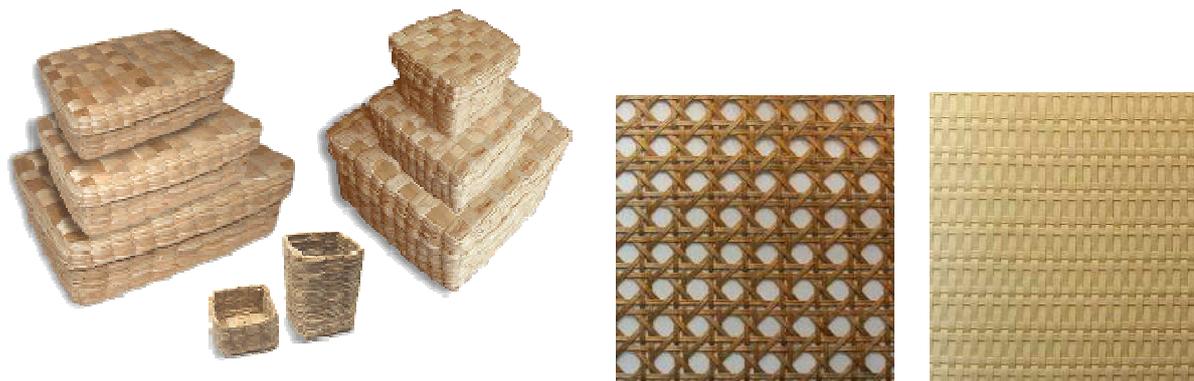


Figura 48 – Exemplo de artesanato indígena e de padrões de trançados.

Artesanato em cestaria indígena e dois exemplos de padrões de trançados em fibras naturais mais utilizados no mobiliário moderno.

Fonte: <<http://www.cobrire.com.br/>>. Acesso em 23 mai. 2010.

Fonte: <<http://www.pontosolidario.org.br/cestarias.htm>>. Acesso em 23 mai. 2010

- Couro natural

A utilização do couro natural no móvel moderno é conclusiva. Além de sua caracterização de produto nobre, sofisticado, também é reconhecido como matéria-prima de analogia brasileira.

Sua origem natural, seu cauteloso processo de transformação, as características exclusivas da sua textura, conforto e brilho, aliados a sua longa durabilidade e conservação confere em um produto com particularidade requintada.

Suas principais características físicas consistem em resistência abundante do material, maciez e elasticidade, enorme variações de cores (obtidas através da utilização de anilina), proporcionam alta durabilidade ao produto, além da facilidade de manutenção e limpeza. Porém, com algumas restrições quanto à exposição do material a luz do sol ou fontes de alta intensidade de iluminação, pois poderá sofrer alterações na cor do material.

O processo de curtimento do couro pode ser através de taninos extraídos de folhas de uma variedade de plantas que tornam a pele resistente, sem modificar a estrutura do couro, evitando assim a contaminação química excessiva.

6.4 ANÁLISE TÉCNICA DO PROCESSO DE FABRICAÇÃO DOS SIMILARES ELENCADOS QUE PODE SER UTILIZADO NA PROPOSTA

A técnica predominante nos móveis produzidos pelos *designers* estudados é a das sambladuras¹⁶, utilizando o encaixe em madeiras maciças. Os encaixes são oriundos da arquitetura ou do ofício carpintaria, que trabalha com a madeira como o próprio nome, de significado latim, diz.

Os encaixes mais utilizados na carpintaria são os seguintes:

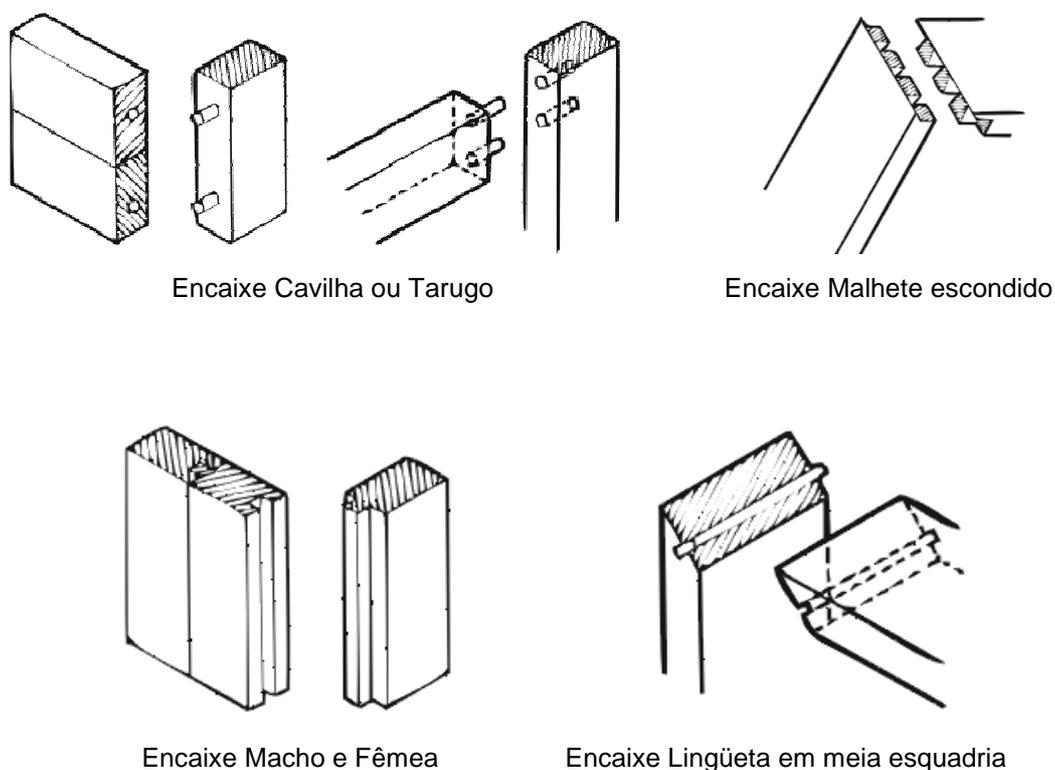


Figura 49 – Encaixes mais utilizados na marcenaria

Fonte: < <http://amfortes.vilabol.uol.com.br/>> Acesso em: 27 mai. 2010.

¹⁶ Sambladura: Do dicionário português, junção de duas peças em madeira, constituída por ligamentos através de encaixes. (Dicionário Aurélio, 2008)

Outros encaixes:

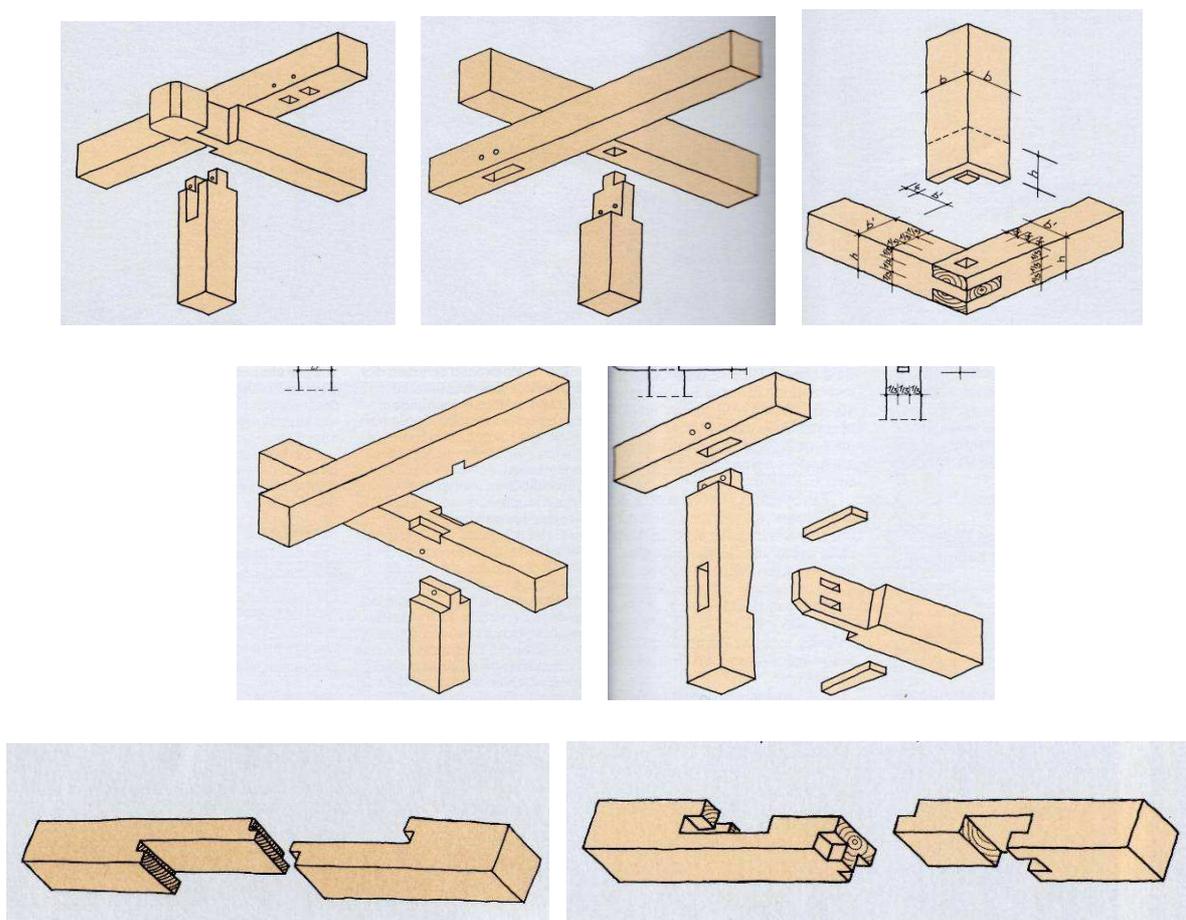


Figura 50 – Outros encaixes utilizados na marcenaria.

Fonte: Das Holzskelett des Fachwerks und seine Instandsetzung, s/d. p 22, 23 e 25.

Maurício Azeredo desenvolveu o encaixe da Junta Tridimensional, valendo uma patente a ele, utilizada na maioria de seus projetos, além de utilizar outros encaixes como o malhete. Segue abaixo, na figura 51, encaixes utilizados por Azeredo.

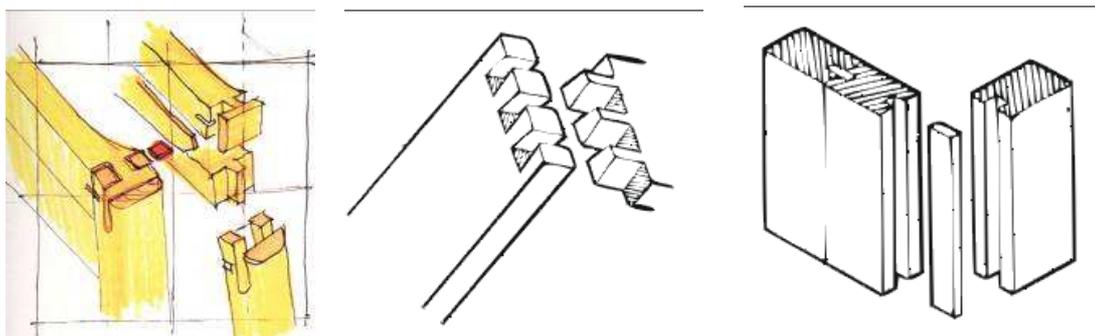


Figura 51 – Encaixes utilizados por Maurício Azeredo.

À esquerda, croqui do encaixe Junta Tridimensional criado por Azeredo.

Fonte: BORGES, 1999, p. 21. E <<http://amfortes.vilabol.uol.com.br/index.htm>> Acesso em: 27 mai. 2010

Rodrigues, por sua vez, utiliza-se de três principais tipos de encaixe: fendas, espiga e macho e fêmea. Segue abaixo, na figura 52, modelos de encaixes utilizados por Sérgio Rodrigues.

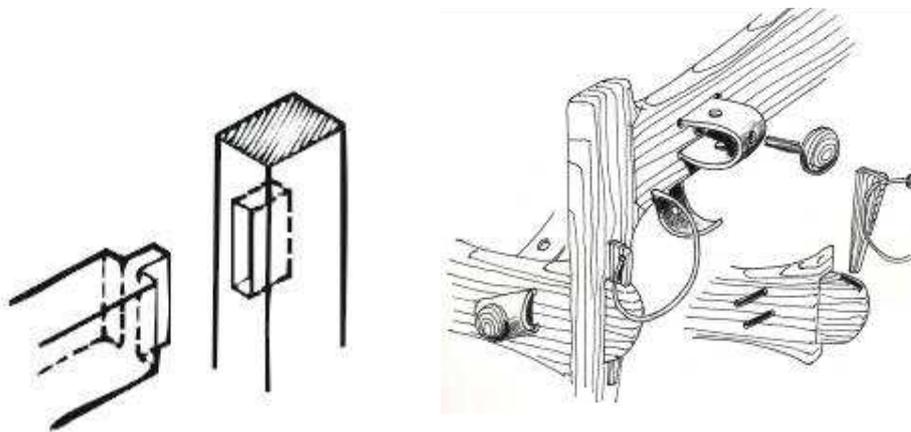


Figura 52 – Encaixes utilizados por Sérgio Rodrigues.

À esquerda, desenho do encaixe espiga. À direita, croqui de Sérgio Rodrigues, com os seguintes encaixes: fenda, espiga e macho e fêmea.

Fonte: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 22 mai. 2010.

Fonte: < <http://amfortes.vilabol.uol.com.br/>> Acesso em: 27 mai. 2010.

6.5 ANÁLISE DO IMPACTO AMBIENTAL DOS MATERIAIS POSSÍVEIS E DOS PROCESSOS DE FABRICAÇÃO

O critério ecológico, fundamental para o desenvolvimento de um produto que tenha harmonia com o ambiente natural, engloba o emprego de materiais reciclados e/ou recicláveis, a extensão do ciclo de vida dos objetos e também, a economia do uso de energia e de recursos naturais tanto na sua produção, quanto na utilização futura do produto. Neste contexto, muitos *designers* defendem o uso de materiais sintéticos para a consolidação de um objeto, porém, a utilização destes materiais origina da utilização de recursos não-renováveis (o alumínio, petróleo, ferro, entre outros) que são necessários milhões de anos para reconstituí-los.

A utilização da madeira como matéria-prima para o desenvolvimento de produtos gera muita polêmica em função do desmatamento desordenado que nos deparamos hoje, contudo, a mata é perfeitamente passível de renovação, o problema se encontra justamente na deficiência administrativa da utilização correta

desta matéria-prima. O emprego de várias espécies, assim como Maurício Azeredo aplica em seus projetos, possibilita a utilização de madeiras abandonadas, sem uso, reduzindo o desperdício.

A utilização de madeira certificada é uma garantia de que a madeira foi extraída de forma sustentável e sem degradação da floresta, evitando cortes de madeiras jovens ou espécies que não serão aproveitadas, de modo ambientalmente adequado e socialmente justo. A produção de madeira certificada demanda um plano de manejo que contém regras para a atividade, feito a partir do levantamento das árvores do terreno. Requer aprovação do IBAMA ou outro órgão estadual competente. A exploração certificada acompanha o ciclo natural da floresta, em que árvores mais velhas caem, abrindo espaço para outras mais jovens. (GREENPEACE Brasil, 2001)

Desta forma, os consumidores de madeiras certificadas também ajudam a preservação do meio ambiente.

Quanto ao impacto dos processos de fabricação dos similares analisados, não sofre grandes alterações pelo fato de que a produção seja executada de forma simplesmente artesanal.

CONCLUSÃO

As décadas do Movimento Modernista foram períodos de efervescência a grandes mudanças culturais, tanto o contexto político, artístico quanto na arquitetura e no *design* do móvel.

Alguns episódios foram decisivos na história do país, como a Semana de Arte Moderna e os episódios que ocorreram entre as décadas de 1920 a 1939. Dentre fatos aparentemente distintos, como o heróico episódio dos 18 do Forte, a Revolta de 1924 em São Paulo, a formação da Coluna Prestes, a Era de Vargas, o fim da República Velha e a implantação do Estado Novo, que geralmente são abordados separadamente, porém, possuem um determinante ponto em comum: o sentimento de brasilidade, o anseio nacionalista.

Também algumas características, como o humor e a ironia, se fazem presentes no Movimento Moderno. É o tempo de manifestos, propostas, revistas e publicações que buscavam orientar a nova estética brasileira, investigando profundamente as raízes culturais brasileiras, tudo que era novo, irreverente, que instigava curiosidade, formas de delinear definitivamente os conceitos da arte moderna e dar autonomia à criação.

A consciência nacionalista das manifestações literárias, como a Revista Klaxon, a Poesia Pau-Brasil, o *Verdamarelismo* e o Manifesto Antropófago, foram à atmosfera que envolvia todos os intelectuais e artistas do Modernismo logo depois da Semana de Arte Moderna (evento culminante da idéia modernista).

Tais manifestações eram puramente estéticas e ideológicas do sentimento nacionalista ufanista, considerando as características de criações especialmente brasileiras. O texto elaborado por Oswald de Andrade no manifesto Antropófago esboça uma metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira, usando a índole de antropofagia como processo de assimilação crítica das idéias e modelos europeus e reproduzindo algo genuinamente nacional. O momento foi fundamental, os intelectuais eram contra tudo aquilo que impedisse criação livre, espontânea e original, não mais se apóiam as cópias, prática que dominava uma parcela da arte brasileira no século XIX. Esta nova mentalidade, esta postura

nacionalista, enfim tudo isto, tem influência também na criação do móvel moderno brasileiro.

Nas artes plásticas, as figuras do mulato e da cultura indígena eram vistas em obras de todos os artistas modernistas. Com desenhos acentuados por ângulos assimétricos e o surrealismo mexendo com o imaginativo, os temas que eram retratados nos quadros marcavam a idéia modernista do sentimento nacionalista satírico e inovador.

O fato de a modernização das artes plásticas e da literatura anteceder a modernização da arquitetura e do mobiliário, ajudou a constituir o gosto dos arquitetos pelo estilo proposto e, assim, a arquitetura foi conquistada pelo estilo moderno. A arquitetura foi definitivamente essencial para a modernização do móvel no Brasil. O momento em que os arquitetos atuantes no Modernismo sentiram a necessidade do planejamento interno de suas obras foi quando se deram conta de que o ambiente interno não estava de acordo com a nova estética arquitetônica proposta, descaracterizando os projetos. A relação entre os arquitetos da época e o desenvolvimento do mobiliário moderno, além de caracterizar um tempo de renovação, estabeleceu uma conexão do ponto de vista estético entre os dois âmbitos.

Dessa forma, este momento político e cultural contribui significativamente para a caracterização do móvel moderno brasileiro como um objeto de resgate a cultura e identidade brasileira. Não se pode compreender a evolução da mobília moderna brasileira dos anos de 1940 e 1950, sem levar em consideração os anos de 1920, os quais foram essenciais para a ruptura estética e o gosto pela modernização do país em geral.

O móvel moderno se caracteriza pela temática do uso de materiais nativos nacionais, principalmente se tratando da madeira Jacarandá, pelo uso das fibras naturais, pela proposta de um estilo brasileiro, um resgate as origens, produzindo um móvel com formas originais condizentes com as condições de produção da época (de forma mais artesanal) expressando o caráter do povo brasileiro.

É importante salientar a participação de Sérgio Rodrigues na colaboração precursora como desenhista de móveis modernos, desenvolvendo uma produção que não se destaca somente como quantitativa e, sim, muito mais significativa para o processo de consolidação do novo mobiliário brasileiro. Porém, os móveis produzidos por Sérgio Rodrigues e outros *designers* modernistas não acresciam o

interesse pelo desenvolvimento sustentável, como o próprio Sérgio Rodrigues afirma na entrevista realizada via e-mail, que a preocupação do *ecodesign* é uma questão recente. Na época do Modernismo, ninguém levantava o assunto como categórico para a formalização de um projeto: Hoje em dia, pensando nesta consciência ecológica, Sérgio Rodrigues utiliza madeiras certificadas para a concretização de seus móveis.

Nos dias atuais, a inquietação pelo desenvolvimento de produtos sustentáveis é essencial para a criação, afinal de contas, o *designer* tem a capacidade de mudar a ordem natural da terra e tirá-la da harmonia com a criação de produtos ironicamente exagerados e providos de matéria-prima de recursos não renováveis. Entre esta nova geração de *designers* preocupados pela produção sustentável está Maurício de Azeredo, propondo a reutilização de “sobras” de madeira e madeira certificada.

A entrevista realizada com os dois *designers* selecionados propiciou uma maior clareza referente aos seus estilos de construção do produto, quanto aos seus processos de criação, até as características empregadas no mesmo, proporcionando um documento inestimável para a realização deste trabalho.

Através do estudo e das análises dos dois produtos selecionados de Rodrigues e Azeredo chegou-se a conclusões fundamentais para o entendimento do mobiliário que ambos propõem: desde o processo de produção do móvel, o princípio idealista da concepção do projeto, as características de engenho e também os materiais empregados.

Pode-se concluir então, que os dois *designers* conferem o aspecto genuinamente brasileiro na concepção de mobiliário (característica empregada nas décadas do modernismo), cada um com sua habilidade. Além da utilização do material nativo, de origem brasileira pelos dois profissionais, por meio da análise de Poltrona Mole de Sérgio Rodrigues percebeu-se que ele emprega a particularidade do “jeitinho brasileiro”, a personalidade do brasileiro, do jeito esparramado, sentir-se confortável, a robustez com originalidade marcante. Enquanto Maurício Azeredo por meio da análise do seu trabalho e através do Banco Ressaquinha, confirma-se que o mesmo aplica muito mais a questão cultural como o artesanato, o uso das cores, do contraste, o humor (característica presente no próprio nome denominado pelo *designer*), em seus trabalhos.

O processo de produção dos dois *designers* estudados parte de um mesmo princípio: o encaixe. Desta forma, o projeto a ser desenvolvido no trabalho de conclusão II deve contemplar tal requisito como principal meio de criação e produção. A utilização dos **materiais de origem brasileira** será estudada na segunda parte deste trabalho, e este vai permitir uma seleção criteriosa referente às suas características físicas e estruturais da madeira, assim como na busca da espécie certificada e de manejo sustentável. Também se leva em conta para a próxima etapa a questão da técnica de construção deste produto que deverá buscar também apoio nas **técnicas tradicionais da marcenaria**, sem que para isto seja dispensado o maquinário e a tecnologia disponível.

O tema do móvel selecionado para ser desenvolvido e estudado para o detalhamento do projeto de criação será **uma poltrona**.

Esta opção que contempla a função de **sentar**, mas também **descansar** foi definido por dois principais motivos:

- o estudo dos móveis similares partiu de dois móveis de assento, a Poltrona Mole (1957) e o Banco Ressaquinha (1986), (característicos projetos concebidos nas décadas do Movimento Modernista e pós-modernista);
- a poltrona, sempre ocupou um espaço de destaque no interior da casa, ela é um símbolo de status, como uma obra de arte, e ao mesmo tempo permite o relaxamento, o bem estar de acolher o usuário em seu momento de descanso.

A criação do móvel indicado ainda leva em consideração para sua concepção o princípio nacionalista, idéia central e revolucionária do Movimento Moderno.

REFERÊNCIAS

ACERVO VIRTUAL. **Museu de Arte Contemporânea de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/acervo/>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo**. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2004.

ARRUDA, Marcos. CALDEIRA, Cesar. **Como Surgiram as Constituições Brasileiras**. Rio de Janeiro: FASE (Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional). Projeto Educação Popular para a Constituinte, 1986.

ARTESANATO INDÍGENA. **Artesanato**. Disponível em: <<http://www.pontosolidario.org.br/cestarias.htm>>. Acesso em 23 mai. 2010

BAUTECHNIK, Arbeitsgruppe. **Das Holzskelett des Fachwerks und seine Instandsetzung**. Arbeitsgemeinschaft Historischer Fachwerkstädte in Hessen und Niedersachsen. Ed. Elex-Litho BmbH:Wiesbaden, Alemanha.s/d.Caderno 4.

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

BORGES, Adélia. **Sempre Modernos**. São Paulo, SP: Passado Composto, 2009.

CÁCERES, Florival. **História Geral do Brasil**. São Paulo, SP: Moderna, 1993.

CARONE, Edgard. **O tenentismo: Acontecimentos, personagens, programa**. Rio de Janeiro, RJ: Difel, 1975.

COURO NATURAL. **Indústria de tecidos Artesanal**. Disponível em: <<http://www.artezanalnet.com.br/Artezanal/courocarac.htm>>. Acesso em: 27 mai. 2010.

DI CAVALCANTI. Disponível em: <<http://www.dicavalcanti.com.br/>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

ENCAIXES. **Encaixes e Sambladuras**. Disponível em: <<http://amfortes.vilabol.uol.com.br/>> Acesso em: 27 mai. 2010.

ENTREVISTA SÉRGIO RODRIGUES. **ArcoWeb, edição 284, out. 2003**. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/sergio-rodrigues-ninguem-cria-30-10-2003.html>>. Acesso em: 06 mai. 2010.

ESTADO DE SÍTIO. **Supremo Tribunal Federal**. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/principal/principal.asp>>. Acesso em: 18 abr. 2010.

FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado de letras, 1994.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.) **O Brasil Republicano (vol. I)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GREENPEACE. **Madeira certificada**. Disponível em: <<http://www.greenpeace.org/brasil/>>. Acesso em 27 mai. 2010

IMAGEM PALHINHA NATURAL. **Construções Rústicas**. Disponível em: <<http://www.cobrire.com.br/>>. Acesso em 23 mai. 2010.

LINA BO BARDI. **Instituto Lina BO e P. M. Bardi**. Disponível em: <<http://www.institutobardi.com.br/>> Acesso em: 01 mai. 2010.

LEON, Ethel. **Design Brasileiro: Quem fez e Quem faz**. Rio de Janeiro, RJ: SENAC RIO, 2005.

MADEIRA CERTIFICADA. **Greenpeace**. Disponível em: <<http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Noticias/greenpeace-lan-a-campanha-p-bl/>>. Acesso em: 27 mai. 2010.

MADEIRA CERTIFICADA. **Ecolog: Uma idéia para o futuro**. Disponível em: <<http://www.ecologflorestal.com.br/links.av>>. Acesso em: 27 mai. 2010.

MANIFESTO ANTROPÓFAGO. **Antropofagia**. Disponível em: <<http://antropofagia.uol.com.br/>>. Acesso em: 26 abr. 2010.

MASP. **Museu de Arte de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.masp.art.br/>>. Acesso em: 10 mai. 2010.

MARTINS, Wilson. **A Idéia Modernista**. Rio de Janeiro, RJ: TopBooks Editora, 2002.

MAURÍCIO AZEREDO. Disponível em: <www.mauricioazeredo.com.br>. Acesso em: 02 mai. 2010.

MENEZES, Andrea Penteado de. **O que é modernismo no Brasil?**. Disponível em: <http://andreapenteado.com/files/modernismo_no_Brasil.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2010.

MODERNISMO NO BRASIL. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=359>. Acesso em: 05 abr. 2010

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Modernismo, Vol III**. São Paulo, SP: Cultrix, 2001.

MONUMENTO À BANDEIRA. **Governo de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/patrimonioartístico/sis/obras.php>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

MOVIMENTO MODERNO NO BRASIL. **Movimento Moderno**. Disponível em: <<http://moderneiros.wordpress.com>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

MÓVEIS LINA BO BARDI. **Bolsa de Arte do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

OSCAR NIEMEYER. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/>>. Acesso em: 025 mai. 2010.

OS DEZOITO DO FORTE. **Forte de Copacabana**. Disponível em: <<http://www.fortedecopacabana.com/modules/articles/article.php?id=5>>. Acesso em: 18 abr. 2010.

PLATCHECK, Elizabeth Regina. **Desenvolvimento de uma Metodologia Consciente para Micro, Pequenas e Médias Empresas Industriais**. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Engenharia ênfase: Engenharia Ambiental e

Tecnologias Limpas). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

REVOLUÇÃO DE 1930. **Cultura do Brasil**. Disponível em: <<http://www.culturadobrasil.org/vargas>> Acesso em: 18 abr. 2010.

REVOLUÇÕES MILITARES. **História NET: A nossa história**. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/>> Acesso em: 18 abr. 2010.
SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Sérgio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Icatu, 2000.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo, SP: Studio Nobel, 1995.

SEMANA DE ARTE MODERNA. **Semana de 22**. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html>. Acesso em: 28 abr. 2010.

SÉRGIO RODRIGUES. Disponível em: <www.sergiorodrigues.com.br>. Acesso em: 02 mai. 2010.

ANEXOS

ANEXO 1: TEXTO RESPOSTA DO QUESTIONÁRIO DE MAURÍCIO AZEREDO.

Questionário enviado para o arquiteto/designer Maurício Azeredo com suas respectivas respostas.

Maurício Azeredo

Profissão: Professor universitário /
designer / arquiteto

Contato: 62 99693999

Site: www.mauricioazeredo.com.br (sem atualização)

Sou aluna do Curso de Design na Universidade Feevale na cidade de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

Em estudos realizados na disciplina de Mobiliário, despertei para a beleza e importância das produções moveleiras da época, em especial no seu trabalho, Mauricio Azeredo e Sérgio Rodrigues no contexto brasileiro e mundial. Ao buscar o tema para meu trabalho de conclusão procurei aprofundar este assunto através do seguinte título: Resgate da produção moveleira nas décadas do modernismo no Brasil, para referendar o projeto de um móvel nos dias atuais.

Arquiteto Maurício Azeredo, gostaria de sua preciosa contribuição para que meu trabalho não fique respaldado apenas nas leituras que faço em diversas publicações, mas que também possa contar com a sua honrosa contribuição para melhor compreensão dos fatos.

O questionário que segue se divide em 2 etapas: trajetória profissional e atuação profissional.

Trajatória profissional:

- 1- Como foi o início de sua trajetória?
- 2- Quais atividades profissionais que já exerceu?
- 3- Quanto tempo atua como *designer* de móveis?

Atuação profissional e contribuição para o *Design*:

4- Como você compara os tempos de produção moveleira das décadas de 1970 e 1980 com os tempos atuais?

5- Qual era a predominância do estilo e da forma empregados no *design* nas décadas de 1970 e 1980?

6- Como você se refere à produção moveleira nas décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980?

7- Quais as características que você busca trazer nos seus projetos atuais?

8- Você aborda o conceito de Ecodesign em seus trabalhos? Se sim, de que forma?

9- Qual o tipo de material que você sente mais intimidade para a produção de um móvel? Por quê?

10- Você utiliza um processo de criação? Qual?

11- Esse processo de criação sofreu alterações com o decorrer do tempo?

12- O que você tem a dizer a esse novo grupo de profissionais *designers* formados e/ou em formação?

PREZADA GREICE

Envio, por ora, um texto resposta para uma última entrevista, que, acredito, vai permitir a você uma primeira leitura sobre meu trabalho.

Respostas para TÁSSIA – Revista LÍCIA - BA

1- O que te levou até Pirenópolis, no início da década de 80, após ter se formado em arquitetura pela Mackenzie (SP)? E O que te inspirou a priorizar o uso responsável da madeira?

Azeredo - Desde dos anos 70, paralelamente às atividades de arquiteto, em São Paulo, sempre tive um fascínio especial pelo *design* do mobiliário. Chamava-me a atenção o fato de que, se por um lado, a arquitetura, através da produção de um significativo número de arquitetos, apresentava forte compromisso com a cultura brasileira, nosso clima, nossa gente, nossa forma de viver e, mais, com as características regionais, o mesmo não ocorria com o desenho do mobiliário. Fora raros exemplos como Sérgio Rodrigues, Zanine Caldas, Lina Bo Bardi, Michel

Arnoult e, mais anteriormente, Joaquim Tenreiro, o desenho de nossos móveis era totalmente dependente de escolas e modelos exógenos.

Ao lado de minha atividade como arquiteto, me voltei para a busca, a pesquisa, de elementos que pudessem conferir ao móvel, uma identidade brasileira. Acreditava e ainda acredito, que o desenvolvimento do *design* está intimamente ligado ao reconhecimento, em primeiríssimo plano, de nossas próprias raízes, não como amarras xenófobas, mas como suporte para a experimentação, a vivência dialética, o livre exercício da criação e a proposta de soluções que, com caráter próprio, contribuam para a evolução do todo.

Em meu trabalho, a opção pelo uso da madeira veio pela familiaridade que há tempos já tinha com essa matéria prima e pela longa tradição de seu uso no mobiliário brasileiro. Soma-se a isso o fantástico acervo de conhecimento empírico vivencial e científico formal acumulado, desde o início da colonização, a respeito dessa matéria. É interessante lembrar que grande parte dos nomes de nossas madeiras nativas nos foi ensinado pelos grupos indígenas. Assim são o muirapiranga, o marupá, a peroba, a itaúba, a araracanga, a tatajuba, o cumarú, e tantos outros.

É, sem sombra de dúvidas a nossa matéria prima por excelência. Hoje há uma série de cuidados que têm que ser tomados na eleição dessa matéria prima. Há, também, um tolo preconceito, por parte de algumas pessoas, quanto ao uso de madeira no mobiliário que, com um equivocado e falso e superficial discurso ecológico, tentam cercear um dos nossos mais importantes caminhos de expressão.

Destaco, ao mesmo tempo, que não vejo como possível estabelecer um único modelo de *design* brasileiro, em razão das enormes diferenças regionais e dos inúmeros nichos ecológicos, aqui incluindo o homem e suas relações, que encontramos em nosso país. Entretanto, se nos afastarmos da formalidade da cultura acadêmica e nos aproximarmos da espontaneidade da cultura popular, vamos encontrar alguns pontos recorrentes, de contato, entre as mais distantes regiões.

Uma delas é a exuberância de cores e contrastes, já presentes em nossa natureza e traduzidas na arte plumária indígena, nas festas de rua, na pintura vibrante das traineiras, nas colchas de retalho, nas bandeiras de São João, nas roupas penduradas nas cercas rurais, enfim, em inesgotáveis exemplos a presença

das cores e de uma certa densidade de formas, são constantes que impregnam o nosso universo material com intensa emocionalidade.

Por essas razões, comecei a pesquisar as madeiras nativas brasileiras, suas cores e seus tons. O objetivo foi, desde o começo, trabalhar o objeto móvel com diversas madeiras associadas, de forma a obter um resultado plástico mais nítido, mais emocional. Havia, entretanto uma grande dificuldade na obtenção de espécies diferentes no mercado do sul e do sudeste. Encontravam-se, quase exclusivamente, o pinus araucária, a imbuia, a peroba e, às vezes, alguma outra espécie como a canela. Nesse período consegui encontrar em demolições e em alguns brechós de móveis, os chamados lixões, algumas outras espécies, com as quais fiz primeiros protótipos. O objetivo era romper com a ditadura da madeira única.

Esse uso de uma única espécie, aliás, acelerava o processo de devastação, pois retirava das matas a madeira escolhida como a bola da vez e desperdiçava todas as outras, quer como lenha, quer simplesmente apodrecendo nas matas. Isso já havia acontecido com a Mata Atlântica, de onde foi retirado à exaustão, por exemplo, o jacarandá da Bahia, com as decorrentes queimadas. O mesmo já estava acontecendo no sul que, em pouquíssimos anos, quase transformou as matas de araucária em exemplares de jardins botânicos.

Somavam-se, para mim, o interesse pela diversificação de madeiras no mobiliário, e o fato de que alguma coisa sinalizava, como hoje já é absolutamente certo, que o caminho para uso responsável desse recurso natural era o que hoje é chamado de manejo florestal.

As madeiras do sul e sudeste variavam do beije ao marrom escuro. Por grande sorte em 1977 vim a me transferir para Brasília, como professor de arquitetura na Universidade de Brasília. No Campus da UnB estava também situado o antigo Laboratório de Madeiras Tropicais do IBDF, hoje Laboratório de Produtos Florestais do IBAMA. Os técnicos e pesquisadores estavam realizando, já com os primeiros resultados, um levantamento e estudo laboratorial sobre as espécies amazônicas. Eram madeiras de excelente qualidade, com uma inigualável variedade de cores e tons que iam do amarelo ao violeta, passando pelo laranja, branco e vermelho, e que formavam uma riquíssima palheta de cores.

Àquela altura, como ainda hoje, a exploração concentrada de três ou quatro espécies, como o mogno eleito como a bola da vez, acelerava o processo de

devastação. Outras centenas de espécies, passíveis de uso nobre, estavam sendo desperdiçadas e davam, quando muito, lugar para pasto efêmero, depois de queimada que tudo levava.

Passei, então a estudar essas espécies e dar-lhes uso. Em 85, com o apoio do IAB e do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da UnB, fiz uma primeira exposição pública de móveis, que associavam várias espécies e cores em uma mesma peça. Essa exposição resultava, também, de uma pesquisa sobre sistemas construtivos, baseados exclusivamente em encaixes, sem o uso de meios fixadores, como pregos ou parafusos, característica construtiva de nossas marcenaria e arquitetura vernáculas.

Organizei a exposição com um certo receio, pois seria a primeira vez que móveis seriam apresentados com tantas cores associadas. Reunia cerca de trinta peças, entre mesas de refeição e de centro, bancos, cadeiras, estantes, bar, executados a partir de um único sistema estrutural, formado por uma junta tri-dimensional, patenteada em dezembro de 1985, com encaixes engastados e articulados, na qual as peças de madeiras são fixadas e travadas entre si através de preenchimentos mútuos.

Na confecção desses móveis foram utilizadas cerca de 12 espécies de madeira. À época, o que ficou muito nítido para mim e para diversas pessoas, durante a exposição, foi, justamente, a imediata relação emocional que os objetos, com aquelas cores e contrastes, estabelecia com o visitante. Como a exposição ocupava a Galeria A da Fundação Cultural do DF, em um movimentado eixo de circulação e se abria para a rua, houve uma visita muito intensa, com pessoas de todos os níveis culturais. Em praticamente todas a primeira reação era de surpresa, a segunda, regra geral, era de identidade. Ninguém percebia distraidamente aqueles móveis. Esse fato e a aceitação da crítica vieram a encorajar a continuidade do trabalho.

Para o desenvolvimento da pesquisa e a produção dos protótipos e, posteriormente, a produção dessa exposição, eu havia montado, em 1984, um ateliê e uma marcenaria em Pirenópolis, pequena cidade goiana, do início do século XVIII, tombada pelo Patrimônio Histórico e situada a 150 km de Brasília. Lá, trabalhei durante 25 anos, em pesquisas de sistemas estruturais, de aplicabilidade de espécies nativas brasileiras desprezadas ou desconhecidas pelo mercado e projetando e produzindo objetos do mobiliário.

Nesses 25 anos experimentei cerca de 60 /70 espécies nativas, do cerrado e da Amazônia e mantive um acervo de trinta espécies, em média, com as quais construía os móveis. É fundamental destacar que, a essa altura, fazia parte de uma Organização Não Governamental chamada Compradores de Produtos Florestais Certificados, entidade ligada à Amigos da Terra, e fundada no fim da década de 1990.

Foram diversas séries de famílias de móveis, todos feitos exclusivamente com encaixes, por que essa técnica representa um desafio constante para a criação, exige precisão construtiva na execução e pelo aspecto lúdico que essas soluções construtivas incorporam aos objetos.

2- Quando foram encerradas as atividades no ateliê, em Pirenópolis?

A. - Após 35 anos de desenvolvimento desse trabalho, dos quais 25 em Pirenópolis, decidi repensar minha vida e minhas atividades. Por essa razão interrompi minha produção, por um tempo ainda indeterminado e me transferi para Goiânia, onde sou, desde 2001, professor adjunto e, desde 2008, coordenador do Curso de Design da PUC-Goiás.

Eu havia interrompido minha vida acadêmica na Universidade de Brasília em 1986 e, embora continuasse dando cursos e fazendo palestras em muitas outras cidades brasileiras, sentia falta de uma reflexão mais dedicada ao *design* e o tempo necessário para a marcenaria e o ateliê de Pirenópolis não me permitia aprofundamentos. Daí, minha decisão.

Não se trata de encerramento, mas, talvez, de busca de renascimento renovado, revigorado, o que a vida universitária favorece. Não abandonei minhas pesquisas sobre sistemas estruturais, nem sobre manejo florestal e aplicabilidade de espécies nativas brasileiras e, muito menos, sobre *design*. Preciso só de um tempo para respiro e reflexão.

3- Onde encontramos seus móveis a venda?

A. - Por ora não estão sendo produzidos e, portanto, comercializados. Mantenho, guardado, um acervo para exposições de caráter cultural, representativo de minha produção, e, creio que em futuro próximo, retomarei, com nova forma, a produção e venda.

4- Depois da exposição na galeria Debret, em 2005, teve outro trabalho ou momento realizado fora do país?

A. - A última exposição da qual participei no exterior, foi em Cingapura, 11/12 de 2007. Tratava-se de um tributo aos 100 anos do Oscar Niemeyer, reunindo trabalhos de alguns arquitetos, como João Filgueiras Lima (Lelé), Sérgio Parada, de *designers* como Carla Amorim (jóias), Eduardo Fitipaldi e Hans Donner.

Recebeu o nome de *Brazilian Design Perspectives – Singapore Design Festival – 2007* e foi apresentada no City Hall, que depois da mostra passou a abrigar a Baleria Nacional.

5- Quando ocorreu a patente em encaixe tridimensional? E o que te inspirou?

A. - Acredito já haver falado acima, um pouco sobre isso. Mas gostaria de acrescentar que, talvez por minha primeira formação em arquitetura, sempre procurei desenvolver projetos de sistemas estruturais que permitissem a construção de família de móveis. Essa é uma das características de meus projetos e móveis, a proposta de séries de objetos com a mesma identidade estrutural, construtiva e plástica.

O depósito do pedido de patente da Junta Tridimensional foi feito em dezembro de 1985, e, passado o prazo legal, recebi a Carta Patente de Privilégio de Invenção.

Foi muito importante, no desenvolvimento dessa pesquisa, o estudo dos sistemas estruturais de nossa arquitetura vernácula, que tem na madeira seu principal elemento construtivo.

Logo que possível, responderei as outras questões.

Atenciosamente

Maurício Azeredo

ANEXO 2: QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR SÉRGIO RODRIGUES

Questionário enviado para Sérgio Rodrigues com suas respectivas respostas.

Sérgio Rodrigues

Profissão:	Contato:
Site:	

Sou aluna do Curso de *Design* na Universidade Feevale na cidade de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

Em estudos realizados na disciplina de Mobiliário, despertei para a beleza e importância das produções moveleiras da época, em especial no seu trabalho, Sérgio Rodrigues e no Maurício Azeredo no contexto brasileiro e mundial. Ao buscar o tema para meu trabalho de conclusão procurei aprofundar este assunto através do seguinte título: Resgate da produção moveleira nas décadas do modernismo no Brasil, para referendar o projeto de um móvel nos dias atuais.

Arquiteto Sérgio Rodrigues, gostaria de sua preciosa contribuição para que meu trabalho não fique respaldado apenas nas leituras que faço em diversas publicações, mas que também possa contar com a sua honrosa contribuição para melhor compreensão dos fatos.

O questionário que segue se divide em 2 etapas: trajetória profissional e atuação profissional.

Trajétoria profissional:

1- Como foi o início de sua trajetória?

Rodrigues. Minha paixão pela madeira surgiu quando, ainda criança, freqüentava uma pequena oficina – hobby de marcenaria de um tio bisavô. Via fascinado que seus desenhos esquemáticos, entregues a dois profissionais contratados, eram por eles interpretados e transformados em ótimas obras. Logo comecei a desenhar meus brinquedos antes de executá-los e vi que saíam mais perfeitos. Mais tarde, já arquiteto, percebendo a carência do nosso mobiliário em

relação ao sucesso de nossa arquitetura, comecei a desenhar móveis usando madeira, nossa principal matéria-prima e com espírito brasileiro.

2- Quais atividades profissionais que já exerceu?

R. Arquitetura, arquitetura de interiores, cenografia, decoração e *design* de produtos (móveis). Ainda exerço arquitetura e *design* de móveis.

3- Quanto tempo atua como *designer* de móveis?

R. Desde 53 crio móveis e faço arquitetura.

Atuação profissional e contribuição para o *Design*:

4- Como você compara os tempos de produção moveleira das décadas de 1940, 1950 e 1960 com os tempos atuais?

R. Os móveis de qualidade ainda eram produzidos semi-artesanalmente, baseados em modelos estrangeiros.

5- Qual era a predominância do estilo e da forma empregados no *design* nas décadas de 1950 e 1960?

R. Em 50 ainda predominavam os estilos clássicos, franceses, ingleses e alguns art-nouveau ou decô. Os modelos Bauhaus começaram a surgir nesse período, juntamente com as cópias de mobiliário italiano.

A fase de ouro da criatividade no Brasil surgiu em meados de 50 até o golpe militar, que causou um retraimento, tanto em nossos criadores quanto nos produtores de mobiliário, que procuraram inspiração em produtos estrangeiros, em detrimento da busca da nossa brasilidade. Felizmente conseguimos ressurgir e é com grande alegria que vejo uma nova leva de *designers* procurando, em suas criações, uma identidade brasileira.

Podemos considerar que o movimento moderno no mobiliário teve início com a nova arquitetura brasileira que começava naquele momento com obras arquitetônicas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Affonso Redig e outros.

Tenreiro que trabalhava numa fábrica de moveis de alto nível, foi convocado por Niemeyer para criar um mobiliário de acordo com o seu projeto em Cataguases. Foi dada a partida!

Do grupo italiano que chegou logo após a II Guerra e se estabeleceu em São Paulo, alguns “vestiram a camisa brasileira”, outros continuaram fazendo Itália, entre eles: Lina Bo Bardi, Carlo Palanti, Carlo Hauner e outros.

Porém, o movimento se desenvolveu rapidamente, alguns brasileiros, entre eles, Zanine, Sergio Rodrigues e Geraldo de Barros partiram na dianteira, criando peças com espírito nacional.

Michel Arnoult e Zaluzpin, um francês, outro polonês, estavam entre os que chegaram aqui no Brasil com alguma bagagem de fora, mas imediatamente traduziram-na para o brasileiro, usando nossa matéria prima e algo da nossa cultura.

A década de 50/60 foi realmente o marco do *design*.

6- Quais as características que você busca trazer nos seus projetos atuais?

R. Sou cliente de mim mesmo, faço o que gosto, o que me causa prazer estético, sempre me baseando na procura de uma identidade brasileira, no meu amor pela madeira e, principalmente, rejeitando qualquer modismo e tendências que queiram me impingir. O verdadeiro criador cria tendências.

7- Você aborda o conceito de Ecodesign em seus trabalhos? Se sim, de que forma?

R. A preocupação pelo meio ambiente é coisa nova. Quando comecei a criar, nem se falava em ecologia, por isso o uso de madeiras nobres, como o jacarandá, era indiscriminado, abusivo mesmo, já que, além de excepcionais, eram encontradas com grande facilidade. Só muito mais tarde tomamos consciência do ecologicamente correto. Hoje existe a necessidade imprescindível da observação dos preceitos ecológicos, em qualquer desenvolvimento de projeto de *design*, portanto uso nos meus trabalhos madeiras certificadas.

8- Qual o tipo de material que você sente mais intimidade para a produção de um móvel? Por quê?

R. Eu sou apaixonado pela madeira, nossa matéria prima natural. No meu ponto de vista considero o trabalho com a madeira algo notável, uma verdadeira parceria com a natureza que valoriza, portanto, a obra.

9- Você utiliza um processo de criação? Qual? Esse processo de criação sofreu alterações com o decorrer do tempo?

R. O meu processo criativo acontece de forma espontanea, buscando sempre a originalidade e as nossas raízes culturais. Tento manter esses princípios desde que me propus a criar projetos arquitetonicos ou mobiliários.

10- O que você tem a dizer a esse novo grupo de profissionais *designers* formados e/ou em formação?

R . Sem dúvida alguma, a criação de escolas de *design*, exposições e concursos valorizando o bom desenho, incentivaram os jovens talentos brasileiros que hoje, felizmente, são reconhecidos internacionalmente.

A nova geração de *designers* de mobiliário é especialmente criativa, o que torna difícil nomeá-los, mas destaco alguns como: Carlos Motta, Pedro Useche, Cláudia Moreira Salles, Fernando Mendes, Lia Siqueira, Ivan Rezende, Zanini de Zanine, Rejane Carvalho.

ANEXO 3: ARTIGO: PARANÓIA OU MISTIFICAÇÃO?

Artigo publicado no jornal “O Estado de São Paulo” em 20 de dezembro de 1917, em crítica à exposição de Anita Malfatti.

Paranóia ou mistificação?

“A propósito da Exposição Malfatti”

Autor: Monteiro Lobato

“ Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos rimos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na Alemanha, é Iorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredouros. A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz de escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Embora eles se dêem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. De há muitos já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura. Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de

proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem de que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós "sentimos"; para que sintamos de maneiras diversas, cúbicas ou futuristas, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em "pane" por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer anormalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá "sentir" senão um gato, e é falsa a "interpretação" que o bichano fizer um "totó", um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes. Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para a má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um semi-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de ouros tantos ramos da arte caricatural. É extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnorrear, aparvalhar o espectador. A fisionomia de que sai de uma destas exposições é das mais sugestivas. Nenhuma impressão de prazer, ou de beleza denuncia as caras; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de racionar, e muito desconfiado de que o mistificam habilmente. Outros, certos críticos sobretudo, aproveitam a vaza para épater les bourgeois. Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavrório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o público é uma cavalgadura e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta. No fundo, riem-se uns dos outros, o artista do crítico, o crítico do pintor e o público de ambos. Arte moderna, eis o estudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem,

provenientes da cegueira sempre a mesma: arte moderna. Como se não fossem moderníssimo esse Rodin que acaba de falecer deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos; esse André Zorn, maravilhoso "virtuose" do desenho e da pintura; esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres; esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas, e dos corpos femininos em botão. Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião atual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da dry point que fazem da nossa época uma das mais fecundas em obras-primas de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade. Na exposição Malfatti figura ainda como justificativa da sua escola o trabalho de um mestre americano, o cubista Bolynton. É um carvão representando (sabe-se disso porque uma nota explicativa o diz) uma figura em movimento. Está ali entre os trabalhos da Sra. Malfatti em atitude de quem diz: eu sou o ideal, sou a obra-prima, julgue o público do resto tomando-me a mim como ponto de referência. Tenhamos coragem de não ser pedante: aqueles gatafunhos não são uma figura em movimento; foram, isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O Sr. Bolynton tomou-o entre os dedos das mãos ou dos pés, fechou os olhos, e fê-lo passar na tela às pontas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se não o fez assim, se perdeu uma hora da sua vida puxando riscos de um lado para o outro, revelou-se tolo e perdeu tempo, visto como o resultado foi absolutamente o mesmo. Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma brocha na cauda de um burro e puseram-no traseiro voltado numa tela. Com os movimentos da cauda do animal a brocha ia borrando a tela. A coisa fantasmagórica resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola cubista, e proclama pelos mistificadores como verdadeira obra-prima que só um ou outro raríssimo espírito de eleição poderia compreender. Resultado: o público afluiu, embasbacou, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes à tela quando o truque foi desmascarado. A pintura da Sra. Malfatti não é cubista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha reta; mas como agregou a sua exposição uma cubice, leva-nos a crer que tende para ela como para um ideal supremo. Que nos perdoe a talentosa artista, mas deixamos cá um dilema: ou é um gênio o Sr. Bolynton e ficam riscados desta classificação, como insignes cavalgadas, a coorte inteira dos mestres imortais, de Leonardo a Steves, de Velásques a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, ou... vice-versa. Porque é de todo impossível dar o nome da obra de arte a duas coisas diametralmente opostas como, por exemplo, a Manhã de Setembro, de

Chabas, e o carvão cubista do Sr. Bolynson. Não fosse a profunda simpatia que nos inspira o formoso talento da Sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis.

Há de ter essa artista ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética. Há de irritar-lhe os ouvidos, como descortês impertinência, esta voz sincera que vem quebrar a harmonia de um coro de lisonjas. Entretanto, se refletir um bocado, verá que a lisonja mata e a sinceridade salva. O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás. Os homens têm o vezo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes derem sempre amabilidades quando elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água se não transviaram arrastados por maus caminhos pelo elogio incondicional e mentiroso? E tivéssemos na Sra. Malfatti apenas uma "moça que pinta", como há centenas por aí, sem denunciar centelhas de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia dúzia desses adjetivos "bombons" que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos artistas seus colegas e... dos seus apologistas. Dos seus apologistas sim, porque também eles pensam deste modo... por trás."

ANEXO 4: POESIA PAU-BRASIL

Manifesto da Poesia Pau-Brasil publicado por Oswald de Andrade no jornal Correio da Manhã na edição de 18 de março de 1924.

A Poesia Pau-Brasil

Autor:Oswald de Andrade, 1924.

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de Jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris. Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars : – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 10) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 20) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ética. Os objetos distantes não diminuía. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O redame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz. A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas; nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos.

Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

ANEXO 5: MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Manifesto Antropófago, criado por Oswald de Andrade em 1928, publicado na Revista de Antropofagia.

O Manifesto Antropófago

Autor: Oswald de Andrade, 1928

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre.Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo.

Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia.

Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia.

Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vitima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso? Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga.

Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada. Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frape típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.